

América Latina desde América Latina



ISBN 978-987-29136-3-2



9 789872 913632

América Latina desde América Latina : arte, creación e identidad cultural en América Latina /

Adriana Pifferetti ... [et.al.]. - 1a ed. - Rosario : Iracema Ediciones, 2014.

E-Book.

ISBN 978-987-29136-3-2

1. Historia. 2. Literatura Latinoamericana. I. Pifferetti, Adriana

CDD 809.80

Impreso en Rosario, Argentina

Diseño de Cubierta: Sergio Pifferetti

IRACEMA EDICIONES

Servicios a terceros

correo: iracemaediciones@gmail.com

ISBN 978-987-29136-3-2

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio visual, gráfico o sonoro sin la expresa autorización de sus autores.

La edición de este libro contó con el apoyo financiero de la Asociación "José Pedroni" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

América Latina

desde

América Latina



IRACEMA EDICIONES

Comité Editorial

Renata Bacalini
Rocio Hernández
Adriana Pifferetti
Julia Sabena
Valeria Read
Ivana Incorvaia
Julieta Viu
Pablo Cinquini
Sabina Florio
Jimena Rodríguez
Cynthia Blaconá
Inés Beninca
Clara Esborraz
Patricia Formoso
Anahí Laurencena
Reynaldo Trosset
Aldo Marquez
Clara Antunes
Judith Gardiol
Berenice Gáldiz Carlstein
Luisina Addad

~

Comité Honorífico

Dr. Gustavo Guevara (UNR-UBA)
Dr. Roberto Retamoso (UNR)
Dr. David Solodkow (U. de los Andes, Colombia)
Mg. Tadeo Stein (UNAM, México)
Dr. Eduardo Hopkins (PUCP Lima)

ÍNDICE

	PÁGINAS
Presentación	
Sabina Florio	8
Imperialismo y pensamiento contrahegemónico	10
<i>La conceptualización de joven por José Ingenieros en las inmediaciones de la reforma universitaria de 1918 y la Unión Latinoamericana</i>	
Alex Ratto	10
Cuestiones en torno a Nuestra América	20
<i>América Latina: la cuestión del nombre desde la perspectiva filosófica de J. Derrida</i>	
Olga Tiberi	20
<i>Dimensión histórica de la normativa de la escritura: Conflicto Sarmiento - Bello</i>	
María del Mar Fagotti Potenza y Nerina Mazino	31
<i>Archivo, biblioteca, colección: fórmulas alternativas del canon latinoamericano</i>	
Marcela Croce	37
<i>La Historia de las Relaciones Internacionales en la construcción de la Integración Latinoamericana</i>	
Carlos A. da Silva, Javier A. Orso, Martín Beristain, Dalila Capeletti, Florencia Fantín, Ma. Belén Serra, Irene Solimano y Jorge I. Suárez	51
Literatura y Peronismo	64
<i>El peronismo es un sueño eterno. Historia y avatares de la clase obrera en Los que no mueren de Andrés Rivera</i>	
Ivana Incorvaia y Carla Benisz	64
Narrativas americanas contemporáneas	71
<i>Relatos de viaje e Interculturalidad. La escritura etnográfica de Bernardo Carvalho</i>	
Miguel Koleff	71
Arte, literatura y política en América Latina	85
<i>Fricciones entre arte y política. Atalaya y Córdoba Iturburu</i>	
Silvia I. Tomas	85
Cuerpo y performance en el arte latinoamericano	95

<i>El cuerpo en acción. Reflexiones en torno a la problemática de género en el campo artístico</i>	95
Clara Esborraz y Luz Victoria Lozano	
<i>O processo de inserção da Performance Art no cenário artístico das Artes Visuais de Boa Vista/Roraima/Brasil</i>	
Tainá Ribeiro Gonçalves y Adriana Moreno Rangel	109
<i>No puede no haber cuerpo: La mirada y el cuerpo en las fotografías de “Ese Maldito Pozo” de Andrés Borzi</i>	
Silvia Mirta Kusch	125
<i>Acerca de las manifestaciones culturales en Latinoamérica. Mensajes controversiales presentes en las expresiones escénicas contemporáneas latinoamericanas</i>	
Norma Ambrosini	135
Espacios de encuentro y memoria	144
<i>Un mural habitable. Espacio/mural Abuelas de Plaza de Mayo filial Rosario</i>	
Alejandra Buzaglo	144
<i>Hedor y pulcritud: dos modos de encontrarse en América</i>	
Daniel Viu	152
Prácticas colaborativas	157
<i>Contactos culturales en torno a la poesía visual: Edgardo Antonio Vigo y Julien Blaine. Activación, estallido y perforación</i>	
Ornela Barisone	157
<i>Proyecto circular como dispositivo para la enseñanza del arte latinoamericano contemporáneo en el nivel terciario</i>	
Valeria Lepira y Julio E. Pereyra	167
Obra y pensamiento de Rodolfo Kusch	172
<i>Rodolfo Kusch y la existencia en América</i>	
Mauro Emiliozzi	172
<i>La Universidad frente al pensamiento de Rodolfo Kusch</i>	
Silvia Bianchi	175
<i>Aproximaciones a la América profunda. Experiencias de un taller de lectura</i>	
Delfina Goñi	178
Historia, cultura y política en América Latina en la segunda mitad del siglo XX. Desde la Revolución Cubana a las dictaduras de fin de siglo	181
<i>Desmembrando representaciones... Una propuesta teórico metodológica para el análisis histórico de las estrategias de disciplinamiento y control social y las actitudes sociales durante la última dictadura militar (1976-1983) en el sur santafesino</i>	

Mariana Alicia Ponisio	181
<i>Movimiento estudiantil universitario en los años '60. Argentina y Brasil en perspectiva comparada</i>	
Laura Luciani	189
<i>La calle como escenario. La amalgama entre el teatro callejero y los lenguajes murgueros en los procesos de resignificación del espacio público urbano. Rosario, 1996-2000</i>	
Sebastián Godoy	203
Americanismo y Neobarroco en la Literatura Latinoamericana de 1920 a 1970	216
<i>Presentación PID (Proyecto de Investigación y Desarrollo): Americanismo y Neobarroco en la Literatura Latinoamericana de 1920 a 1970</i>	
Roberto Retamoso(Dir.), Renata Bacalini, Rocío Belén Hernandez, Ivana Incorvaia, Adriana Pifferetti y Julia Sabena	216
<i>Los límites de lo literario en Lorde de Noll</i>	
Renata Bacalini	229

PRESENTACIÓN

Dra. Sabina Florio

A Sonia Contardi e Iván Hernández Larguía

Las formas del arte erudito de filiación vanguardística desarrolladas en América Latina comparten con las del popular tradicional escenarios paralelos; estos parecen constituir hoy los sitios más propicios desde donde resistir el esteticismo concentrado de la cultura hegemónica global.

Ticio Escobar

El Encuentro *Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina*, imaginado y llevado adelante por Sonia Contardi durante más de una década ha abierto un espacio de reunión, reflexión, diálogo, construcción de conocimiento e intercambio que posibilitó la confluencia de poetas, artistas plásticos, intelectuales, docentes, investigadores, estudiantes y distintos colectivos pertenecientes al campo de la cultura y la sociedad civil. En palabras de Sonia, intentó dirigirse

“A todos aquellos que expresan un pensamiento alternativo a las imposiciones de un sistema cultural basado en la exclusión de las grandes mayorías étnicas y el borramiento de las memorias”

Conscientes de que el pensamiento euro-norteamericano centrado en Occidente atraviesa fuertemente el ámbito académico decidimos subtitular el XIII Encuentro *Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina* con la proposición “América Latina desde América Latina”. La necesidad de posicionarse resulta urgente en los tiempos que corren y hunde sus raíces en el fértil legado de nuestros artistas e intelectuales. Así, Oswald de Andrade, con su tono paródico y punzante nos instó a dejar de ser “importadores de conciencia enlatada”, Joaquín Torres García reparó sobre las cartografías indicando que “nuestro norte es el sur”, Glauber Rocha -retomando el legado de la antropofagia oswaldiana- propuso una aproximación al imaginario popular y su dimensión mágica con el fin de liberar al inconsciente cultural cristalizado en el mito. Claudia Coca aborda en sus obras las problemáticas de mestizaje, género y etnicidad inscriptas en la cultura hegemónica en tanto que Nelly Richard nos alerta de las trampas de los esquemas binarios centro-periferia o global-local para estudiar la dinámica de nuestra cultura.

Este libro electrónico compila un conjunto de trabajos que fueron presentados en el XIII *Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina* organizado por el –Cecai– Centro de Estudios y Creación Artística en Iberoamérica de la Facultad de Humanidades y Artes, la cátedra Problemática del Arte Latinoamericano del siglo XX y el PID “Americanismo y Neobarroco en la Literatura Latinoamericana de 1920 a 1970” de la Universidad Nacional de Rosario, el 17 y 18 de septiembre de 2014.

La dinámica del encuentro giró en torno a mesas temáticas: “Imperialismo y pensamiento contrahegemónico”, coordinada por Adriana Pons y Marisa Armida. “Cuestiones en torno a Nuestra América”, coordinada por Julia Sabena. “Literatura y peronismo”, coordinada por Ivana Incorvaia. “Narrativas americanas contemporáneas”,

coordinada por Renata Bacalini. “Arte, literatura y política en América Latina”, coordinada por quien suscribe. “Obra y pensamiento de Rodolfo Kusch”, con la coordinación de Mauro Emiliozzi.

Tres mesas redondas: “Circuitos alternativos”, coordinada por Anahí Laurencena, “Entre el movimiento del cuerpo y la palabra: diferenciaciones para la función del educador y el psicoanalista” a cargo de José Emilio Abecasis y “Ábrase esa rueda... Canto de coplas con caja en investigaciones con caja”.

“Americanismo y Neobarroco en la Literatura Latinoamericana de 1920 a 1970”. “Recuperación y legado de las prácticas culturales del noreste argentino”. “Cuerpo y performance en el arte latinoamericano”, con la coordinación a mi cargo junto a Cynthia Blaconá. “Espacios de encuentro y memoria”, coordinada por Rocío Hernández. “Prácticas colaborativas”, coordinada por Julieta Viu. “Historia, cultura y política en América Latina en la segunda mitad del siglo XX. Desde la Revolución Cubana a las dictaduras de fin de siglo”, con la coordinación de Laura Luciani y Alicia Divinzenso.

El –Ceavi– Centro de Estudios en Antropología Visual de la Facultad de Humanidades y Artes, de la Universidad Nacional de Rosario organizó la mesa de discusión: “Producción audiovisual y memoria” acompañada con las proyecciones de *Tumba Francesa de Bejuco* de Sergio Guzzetti, Leandro Maldonado y Sebastián Arias y *Creo escuchar una historia posible de Sanampay* de Camila Bejarano Petersen.

Los enfoques multidisciplinares, el intercambio de experiencias, la escucha recíproca, el debate acerca de los nuevos procesos de cambio político, social y cultural en la región. La necesaria revisión de las categorías de análisis con las que pensamos nuestras realidades y la puesta en crisis de los conceptos trasplantados. La reflexión sobre la cultura popular, la religiosidad popular, las políticas de la representación, las políticas de lo visual y las prácticas culturales, académicas, docentes e investigativas. Son cuestiones que aparecen abordadas desde distintos enfoques en los trabajos que reúne esta publicación.

IMPERIALISMO Y PENSAMIENTO CONTRAHEGEMÓNICO

La conceptualización de joven por José Ingenieros en las inmediaciones de la Reforma Universitaria de 1918 y la Unión Latinoamericana

Alex Emmanuel Ratto
rattoalex@hotmail.com
ISHIR – CONICET (UNR)

Resumen

Este trabajo apunta a la re-construcción del concepto de *joven* desarrollado por José Ingenieros. Específicamente, dicho concepto fue caracterizado en su obra póstuma *Las fuerzas morales*, libro que reúne una serie de discursos publicados en revistas estudiantiles y universitarias entre 1918 y 1923. En su definición, hallamos un paralelismo con el pensamiento y acción de los jóvenes protagonistas de la Reforma Universitaria, especialmente lo propuesto por Deodoro Roca.

Para ser considerado *joven* no basta pertenecer a un grupo etario. Para Ingenieros, ser *joven* es ser un agente activo de renovación en la sociedad regido por una serie de pautas morales. *Joven* es un hombre que lucha contra las viejas generaciones institucionalizadas que perpetúan la injusticia social, convirtiéndose entonces en un avanzado para su época. Por ello, los jóvenes pertenecen a la *Nueva Generación*: un grupo guiados por ideales de justicia y mejoras sociales que aspira a la hermandad de Latinoamérica. Tal proyecto quiso llevarlo adelante en 1925 creando la *Unión Latinoamericana*, un conglomerado de intelectuales y militantes latinoamericanos de izquierda reunidos por sus ideales antiimperialistas.

Palabras clave: José Ingenieros. Juventud. Reforma Universitaria. Antiimperialismo

Introducción:

José Ingenieros (1877-1925), médico psiquiatra de profesión, se destacó por su actividad intelectual, siendo precursor en el país de la criminología social proveniente de la escuela italiana y destacándose en el campo de la sociología y la filosofía. Nacido en Palermo, Italia, bajo el nombre de Giuseppe Ingegneri, su familia se erradicó en América muy tempranamente: primero en Montevideo, en 1881, y definitivamente en Buenos Aires en 1885. Al igual que el resto de su familia, en el país adoptó la versión castellana de su nombre, José Ingenieros. En su juventud, participó en la organización del Partido Socialista Argentino y en sus últimos años promulgó el antiimperialismo latinoamericano.

El objetivo específico de este trabajo consiste en desplegar los diferentes aspectos de la conceptualización de *juventud* y la significancia de ser *joven* en Ingenieros en los últimos años de vida. Para tal propósito, se tomará como referencia clave su libro *Las fuerzas morales*. Además se intentará delinear alguna hipótesis respecto de por qué Ingenieros en sus últimos emprendió con fuerzas renovadas un activismo político antiimperialista interpelando a los jóvenes, ya que desde hacía años se había alejado de una militancia activa replegándose en su labor académica e intelectual. En este sentido, el objetivo secundario será delinear una explicación de este giro teórico-práctico en Ingenieros.

Existen estudios con anterioridad al presente artículo que trabajan el pensamiento de Ingenieros sobre la *juventud*. Entre ellos se destacan el trabajo de Héctor Agosti y de Hugo Biagini. El primero, acentúa la importancia de la figura de Ingenieros como maestro de juventudes, especialmente de la Nueva Generación de intelectuales que surgieron tras la Reforma Universitaria (Agosti, 1950). Por su parte, Biagini ensaya una historia de las juventudes latinoamericanas donde diferencia la conceptualización de *juventud* de Ingenieros con la de los grupos “arielistas” y bohemios de principios de siglo XX encuadrando al autor de las *Las fuerzas morales* dentro de un proyecto de izquierda (Biagini, 2012). Este trabajo intenta entonces profundizar las líneas de investigación sobre el pensamiento de José Ingenieros a partir de un estudio pormenorizado sobre su concepción de *juventud* y de ser *joven*.

La conceptualización de Juventud de José Ingenieros en *Las fuerzas morales*.

Las fuerzas morales es un libro que recoge un conjunto de publicaciones sobre el significado de *Juventud* en revistas estudiantiles y universitarias entre 1918 y 1923. El libro fue publicado en 1925, apenas unos meses de haber fallecido su autor. Sin embargo, José Ingenieros logró escribir una advertencia a modo de palabras preliminares que explican su propósito: “Cada generación renueva sus ideales. Si este libro pudiera estimular a los jóvenes a descubrir los propios, quedarían satisfechos los anhelos del autor, que siempre estuvo en la vanguardia de la suya y espera tener la dicha de morir antes de envejecer” (Ingenieros, 2007b). Como puede observarse, el interés de Ingenieros se encuentra en los ideales de la Juventud, los cuales intentará definir y caracterizar.

Este libro es la última obra de una trilogía que completa su visión panorámica de una ética funcional; un proyecto filosófico que intentaba sistematizar un cuerpo de principios éticos acordes a sus tiempos y que se diferencia de los anteriores, fundamentalmente de los religiosos. La primera obra fue *El hombre mediocre*,

publicada en 1913 en el contexto de una polémica con Roque Sáenz Peña, síntesis para Ingenieros de la mediocridad gubernamental. En ella expone una crítica a la moral imperante en su época. A esta obra le sigue *Hacia una moral sin dogmas*, en la que ensaya una teoría de la moralidad de cuño libertario, pero con fuertes elementos positivistas. Lo destacado de este texto es que promulga una ética y moral histórica, es decir, propias de un tiempo y espacio determinado, a diferencia de otros escritores coetáneos que entendían a la ética y la moral como valores ahistóricos. Un ejemplo de ellos es Miguel Cané, quien propone que la moral se posee o se pierde (Terán, 2008).

La concepción historicista de la moral en Ingenieros se completa en *Las fuerzas morales*, donde propone los principios ideales a la Nueva Generación de jóvenes. Junto con ello, desarrolla otras reflexiones entorno a los grandes problemas filosóficos, como la religión, la ciencia, la educación, la historia y nación. Planteos sumamente interesantes para completar su visión intelectual, pero que escapan al objetivo de este trabajo. Por ello, concentramos nuestro interés en la primera mitad de este libro, compuesta por seis capítulos en los cuales el autor construye las cualidades ideales de la *juventud*.

En primer lugar, Ingenieros la dota del papel *renovador* en la sociedad. Las nuevas generaciones, no contaminadas por la inmoralidad de las generaciones que le preceden, son las encargadas de encausar la vida de los pueblos, porque libres de dogmatismo pueden aumentar la parte de felicidad común y disminuir el lote de comunes sufrimientos (Ingenieros, 2007b). Es aquí donde encontramos una primera contradicción. Por un lado, Ingenieros manifiesta la condición histórica de la moral y la ética, cercana a postulaciones marxianas, mientras que por el otro caracteriza *per se* a la *juventud* como fuente renovadora. La *juventud* es algo intangible sin conexión con el pasado: una tabla rasa. A nuestro entender, este pensamiento proviene más de un iluminismo o primer liberalismo de corte lockeniano, que del materialismo histórico marxista, que considera que ningún sujeto nace como hoja en blanco, sino que la constitución de sujeto está condicionada por su entorno material y afectivo inmediato:

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidos por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos (Marx, 2004: 9).

Ingenieros luego plantea que las grandes crisis ofrecen oportunidades múltiples a la generación incontaminada, pues inician en la humanidad una fervorosa reforma ética, ideológica e institucional (Ingenieros, 2007b). Y cuando se refiere a la nueva generación en el presente, la denomina *Nueva Generación*, con mayúsculas. En este sentido, consideramos que las grandes crisis aluden a la Gran Guerra Europea, conducidas por las principales potencias capitalistas de entonces a la crisis del sistema oligárquico y monárquicos de la época, y esta Nueva Generación es la que debe conducir la oportunidad histórica de reforma en la sociedad. La Gran Guerra, como también la Revolución Rusa, son dos hechos de gran impacto en el pensamiento de Ingenieros, hechos presentados, a su vez, como el fin y el inicio de una nueva época. Como veremos mas adelante, estos acontecimientos son fundamentales para comprender las fuerzas renovadas de nuestro autor en el campo de acción política.

Con una raigambre iluminista, Ingenieros advierte a la *juventud* que de no llevar adelante esta acción la derrota significará la sumisión al imperialismo:

Toda la historia contemporánea converge a predecir el acrecentamiento de la justicia social y la agrupación de los

débiles Estados afines en comuniones poderosas. Una ilustrada minoría de la Nueva Generación cree que los pueblos de nuestra América latina están predestinados a confederarse en una misma nacionalidad continental. Lo afirma solemnemente y parece dispuesta a tentarla vía, creyendo que si no llegara a cumplirse tal destino sería inevitable su colonización por el poderoso imperialismo que desde hace cien años acecha (Ingenieros, 2007b: 22).

Frente a la necesidad histórica, la juventud debe de ser entusiasta. El entusiasmo permite emprender los ideales porque dan confianza en las propias fuerzas. Para ello remite a los platónicos, exaltantes de la inspiración divina que encendía en el ánimo el deseo de lo mejor. Pero Ingenieros es cuidadoso de sus propias palabras y contrapone entusiasmo con superstición:

El entusiasmo es incompatible con la superstición; el uno es fuego creador que enciende el porvenir; la otra es miedo paralizante que se refugia en el pasado. El entusiasmo acompaña a las creencias optimistas; la superstición, a las pesimistas. Aquél es confianza en sí mismo; ésta es renunciamento y temor a lo desconocido (Ingenieros, 2007b: 25).

Conjuntamente, al entusiasta se lo diferencia del escéptico, al cual no duda en calificar como un muerto en vida, para sí mismo y para la sociedad. Así, un entusiasta expuesto a equivocarse es preferible a un indeciso que no se equivoca nunca. Cuando una persona cae en la apatía, deja de ser joven y llega pronto a una vejez pesimista por no haber vivido a tiempo. De esta forma, una juventud escéptica es un oxímoron para Ingenieros.

Para que la *juventud* sea entusiasta debe de poseer las *energías* necesarias para realizar sus ideales, de lo contrario corre el riesgo de sucumbir a inercia cobarde. Pero esta energía no debe de ser fuerza bruta, sino una combinación entre pensamiento y acción. Así, un brazo vale cien brazos cuando lo mueve un cerebro ilustrado; un cerebro vale cien cerebros cuando lo sostiene un brazo firme (Ingenieros, 2007b).

Otra característica para considerar a una persona *joven*, según Ingenieros, es la *voluntad*. Sin la firmeza de conducta no hay moral; no puede haberla. Las buenas intenciones que no se logran cumplir son la caricatura de la virtud (Ingenieros, 2007b). Trabajando siempre en un pensamiento dual, Ingenieros contraponen la pereza y la inacción a la voluntad. Uno y otro son los gérmenes de la miseria moral. Remata esta definición con la máxima “ahora o nunca”. “Mañana” es la mentira piadosa con que se engañan a las voluntades moribundas, pues las buenas intenciones que no se logran cumplir son la caricatura de la virtud (Ingenieros, 2007b).

Junto con la voluntad se halla la *iniciativa*. *Joven* es quien siente dentro de sí la fuerza de su propio destino, quien sabe pensarlo contra la resistencia ajena, quien puede sostenerlo contra los intereses creados (Ingenieros, 2007b: 32). Pero para tener iniciativa, afirma Ingenieros, es necesario tener ideales. De esto podemos derivar en que una acción surge primero en la mente y luego se concreta en la realidad, lo cual lo podemos relacionar con aquellos que nos diferencian de los animales. Marx citando a Franklin resume esta idea en la metáfora que el peor maestro de obras aventaja, a la mejor abeja, por el hecho de que, antes de ejecutar la construcción de la pared, la proyecta en su cerebro.

La iniciativa, además, no sólo es patrimonio de la *juventud* sino también de los hombres libres, porque son libres aquellos que tienen capacidad de iniciativa frente a la coerción ajena. Quienes lleven adelante iniciativas propias, quedan encerrados en la dependencia pasiva, que en Ingenieros es prueba de falta de dignidad:

Los mansos y los ignorantes, por falta de confianza en sus propias fuerzas, entregan su destino a la complicidad de los demás. Todo lo esperan de la beneficencia providencial del Estado: profesan los catecismos de sus escuelas, obedecen

las órdenes de sus funcionarios, esperan la protección de sus leyes, imploran la merced de sus favores. Sueñan con una sinecura en la burocracia y saben de memoria la ley de jubilaciones (Ingenieros, 2007b: 34).

Otro elemento en su concepción de *juventud* es el trabajo, o el deber del trabajo. En este punto es donde Ingenieros hace uso de sus lecturas marxistas:

Todo el capital de la humanidad es trabajo acumulado; lo crearon las generaciones que han trabajado y son sus dueños legítimos las generaciones que trabajarán. Los que detentan algo de ese capital común para convertirlo en instrumento de ocio, son enemigos de la sociedad (Ingenieros, 2007b: 37).

El trabajo es entendido como deber social y la organización del trabajo como el cimiento de la armonía social, es decir, si todas las personas trabajasen, a ninguna le faltaría tiempo para desarrollar otras actividades. Con esto se alivianaría la carga del trabajo en muchas personas, mientras que a su vez se eliminaría el privilegio parasitario de las clases que viven del trabajo ajeno. Además, el trabajo es fuente de emancipación personal y, por tal motivo, no debe ser considerado como un elemento negativo de la vida sino como algo positivo. Para Ingenieros esto será así cuando el trabajo “represente una aplicación natural de las vocaciones y de las aptitudes, cuando la espiga sea cosecha propia del sembrador” (Ingenieros, 2007b: 36). En este sentido, rescatamos la reflexión de Néstor Kohan (2000, 36) sobre el paralelo del humanismo en Ingenieros con el que posteriormente promoverá Ernesto “Che” Guevara desde la Revolución Cubana, ya que tanto en uno como en otro se plantea la idea de un hombre nuevo en una sociedad también nueva.

La *simpatía* ocupa otro espacio en la conceptualización de *Juventud* de Ingenieros, pero no quiere transmitir la idea de caracteres falsos para convencer o al desarrollo de demagogos. Para el autor, *simpatía* se relaciona con el deseo de ser comprendido. Lo llamativo es que su falta es simple maldad en acción (Ingenieros, 2007b). Esto se debe, según Ingenieros, a que la falta de comprensión y de confianza equivale al mal.

La intolerancia y el odio nacen de la incapacidad de simpatía; no se tolera al que no se comprende, no se ama al que no sabe comprender. La pérdida de este sentimiento es el martirio de los pesimistas y los fracasados; sufren por la felicidad que envidian y a veces disfrazan de escepticismo su amargura, como los malos críticos que murmuran de cien autores, pero no consiguen igualar a uno.

La incapacidad de simpatía mata la confianza en el mismo y siembra la discordia en los demás (Ingenieros, 2007b: 40).

A continuación de la simpatía, Ingenieros desarrolla la noción de *justicia* a la que la *juventud* debe adscribir. Sin llegar a definirla, la ubica en un punto de equilibrio entre la moral y el derecho, aunque la justicia tiene un valor superior al de la ley, porque lo justo es siempre moral, mientras que las leyes pueden ser injustas. A la par de ello, también condiciona las leyes a la historia, ya que si la realidad social varía, es necesario que ellas experimenten variaciones correlativas. La justicia no es inmanente ni absoluta, afirma el autor. Los intereses creados obstruyen la justicia e intentan impedirla con eufemismos. Como ejemplo ello, Ingenieros señala el caso de la caridad. Para él, la caridad, y especialmente la caridad cristiana, es el reservorio de la justicia, porque detrás de toda caridad existe una injusticia que no se desea erradicar de raíz. Ingenieros determina entonces que, el hombre justo, quiere que desaparezcan, por innecesarios, el favor y la caridad. La injusticia no consiste en ocultar los vicios, sino en suprimirlas. Y concluye: “los remedios inútiles sólo sirven para complicar las enfermedades” (Ingenieros, 2007b: 45).

Paralelamente a la justicia se desarrolla la solidaridad. Es simpatía actuante y da fuerza a los que persiguen un mismo futuro (Ingenieros, 2007b). Para Ingenieros, la simpatía crece en razón directa con la

justicia. A mayor justicia, mayor solidaridad. Y viceversa: a mayor solidaridad, mayor justicia. A su vez, la falta de solidaridad y justicia es desequilibrio social que engendra violencia y atraso:

Todo privilegio en favor de una casta, partido, sexo, fracción o grupo, cohesionado en oposición a los demás, es un residuo de barbarie violatoria de la justicia. Las naciones están civilizadas en cuanto oponen la solidaridad total a los privilegios particulares. [...]

Toda violencia es un efecto de causas; sólo puede suprimirse reparando el, desequilibrio que la engendra. Oponer la violencia a la violencia puede ser un mal necesario, pero es transitoriamente una agravación del mal: sólo es un bien si de ella surge un nuevo estado de equilibrio fundado en mayor justicia (Ingenieros, 2007b: 47).

Si de aquí se desprende una connotación sarmientina de civilización y barbarie, de la cual Ingenieros nunca logra desprenderse, luego termina superándola, o al menos aportando más elementos a este antagonismo, al integrar la eliminación de privilegios a la noción de civilización. Además, no rehúsa del uso de la violencia para conseguir un bien colectivo mayor. Esta reflexión está más en sintonía con sus primeros escritos y su militancia dentro del socialismo argentino de la década del noventa del siglo XIX, que con su visión gradualista de la primera década del XX.

La juventud debe de ser *inquieta*, afirma en *Las fuerzas morales*, porque podrá ser más cómodo no equivocarse que errar muchas veces; pero sirven mejor a la humanidad los hombres que, en su inquietud de renovar, por acertar una vez aceptan los inconvenientes de equivocarse mil. (Ingenieros, 2007b) De esta manera, incentiva a la renovación como manifiesto de una *juventud funcional*, que busca asiduamente el cambio. Pero no cualquier cambio, sino uno ideal, ya que lo bueno posible se alcanza buscando lo imposible mejor (Ingenieros, 2007b).

A la *inquietud*, Ingenieros contrapone el quietismo y el espíritu conservador, por ello es que la *Juventud* debe ser *rebelde*, ya que la propensión a tener nuevas ideas indiscutiblemente encontrará obstáculo a superar en las viejas generaciones. A la rebeldía le opone el dogma y la obediencia debida. Ingenieros no duda en sentenciar que la *juventud* es subversiva, porque lucha contra los privilegios políticos, las injusticias económicas, las supersticiones dogmáticas, y sin ellos sería inconcebible la posibilidad de progreso (Ingenieros, 2007b). Aquí observamos que Ingenieros mantiene el ideal de progreso, pero el mismo ya no es resultado único de las condiciones materiales, sino también de la acción de los individuos, en este caso de la Juventud. De esta manera, Ingenieros fustiga diciendo que una *juventud* sin espíritu de rebeldía, es servidumbre precoz (Ingenieros, 2007b).

La rebeldía de la *juventud* tiene que *tender a la perfección*, porque el deseo de perfección impone deberes de lucha y de sacrificio. El que dice, enseña o hace, despierta la hostilidad de los quietistas. Amar la perfección implica vivir en un plano superior al de la realidad inmediata, renunciando a las complicidades y beneficios del presente, es por ello que, afirma Ingenieros, el camino de la perfección es vivir como si el ideal fuese realidad (2007b).

Para llevar adelante los ideales rebeldes, Ingenieros considera que la Juventud debe tener *firmeza*, no claudicar en su lucha ante lo injusto, tener confianza propia y desoír los privilegios corruptores. De esta manera:

Si eres artesano evita enlodazarte recibiendo cosa alguna que no sea compensación de tus méritos; si eres poeta, no manches la túnica de tu musa cantando en la mesa donde se embriagan los cortesanos; si eres sembrador, no pidas la protección de ningún amo y espera la espiga lustrosa que el encantamiento de tus manos rompe el vientre de la tierra; si eres sabio, no mientas; si eres maestro, no engañes. Pensador o filósofo, no tuerzas tu doctrina ante los poderosos que la pagarían sobradamente; por tu propia grandeza debes medir tu responsabilidad y ante la estirpe entera tendrás

que rendir cuenta de tus palabras. [...] No imites al siervo que se envilece para aumentar la ración de su escudilla. Desprecia al corruptor y compadece al corrompido (Ingenieros, 2007b: 63-64).

Por ello, para ser firme se debe tener *dignidad*, que es no dejarse comprar ante los privilegios. Para seguir el camino de la dignidad debe renunciarse a las cosas “bastardas” que otorgan los demás. Ingenieros advierte: “nunca desees lo que sólo puedas obtener del favor ajeno” (Ingenieros, 2007b: 69). Podemos pensar que estas palabras están dirigidas a los jóvenes universitarios que una vez graduados claudican de sus ideales renovadores y aceptan trabajos en lugares e instituciones que perpetuaban las injusticias.

El *sentido de deber* es otro atributo moral de la Juventud que señala Ingenieros. Pero este deber no es consigo mismo, sino que es un deber social, pues encomienda a la *juventud* la transformación de la sociedad. Aceptar este rol, despierta la conciencia del deber social de los ideales. Congruente con sus idearios libertarios antiestatistas de su época, como director de La Montaña, sostiene que el deber social no significa que el Estado, u otra autoridad similar, puedan imponer su tiranía sobre los individuos. Así continúa afirmando que: “cuando la conciencia moral considera que la autoridad es ilegítima, obedecer es una cobardía y el que obedece traiciona a su sentimiento del deber” (Ingenieros, 2007b: 72).

En el pensamiento moral de Ingenieros, los riesgos de envejecer prematuramente están dados en la corrupción y el rango es una agente de ello. Esto se debe a que se recibe desde arriba, su valor fluctúa con la opinión de los demás. Al rango, contrapone el *mérito*, ya que este se conquista por el esfuerzo propio. El mérito está en ser y no en parecer; en la cosa y no en la sombra. Incluso a sabiendas de que el mérito incomoda a quienes viven bajo la dependencia pasivas de otros.

Esta incitación a la meritocracia conduce a Ingenieros valorar el uso del tiempo. Así:

Cada hora, cada minuto, debe ser sabiamente aprovechado en el trabajo o en el placer. Vivir con intensidad no significa extenuarse en el sacrificio ni refinarse en la disipación, sino realizar un equilibrio entre el empleo útil de todas las aptitudes y la satisfacción deleitosa de todas las inclinaciones. La juventud que no sabe trabajar es tan desgraciada como la que no sabe divertirse (Ingenieros, 2007b: 78).

Cada actividad es un descanso de otras. No necesita el hombre permanecer inactivo, mientras está despierto. Del trabajo muscular se descansa por el ejercicio intelectual; de las tareas del gabinete, por la gimnasia del cuerpo; de las faenas rudas, por la delectación artística; de la actividad sedentaria, por los deportes (Ingenieros, 2007b: 81).

Al resaltar el valor del tiempo, Ingenieros rescata la noción de disciplina en el trabajo como eje transformador, que ningún cambio hacia una sociedad más justa realiza sin la continuidad en el esfuerzo. También remarca la necesidad de *estilo* propio en la *juventud*. La búsqueda de una formalidad y expresión individual puede estar sujeta a la identificación histórica que la Nueva Generación debe diferenciarse incluso en las formas de las antiguas generaciones. Lo cierto, que el estilo que incita Ingenieros es uno donde su claridad es transparente, sus términos son precisos, su estructura es crítica. Un lenguaje que él encuentra en las ciencias (Ingenieros, 2007b).

Por último, Ingenieros termina vinculando a la *juventud* con la *bondad*, en el sentido de hacer el bien. La bondad no es norma, sino acción, ya que no basta con manifestar el bien sino que es necesario ponerlo en práctica. Además, reflexiona sobre la posibilidad de la bondad y el mal en la sociedad de entonces, llegando a la conclusión de que la injusticia predispone a las personas a actuar de mala manera:

El espectáculo de vicios reverenciados y de virtudes escarnecidas perturba la conciencia moral de la mayoría, haciéndole preferir el camino del rango al del mérito. En una sociedad organizada sin justicia no resulta evidente que la conducta buena es de preferir siempre a la mala, pues lo refutan a menudo los beneficios inmediatos de la segunda

(Ingenieros, 2007b: 89).

Por ello:

Combatir la injusticia es la manera eficaz de capacitar a los hombres para el bien; ser bueno sería más fácil, y aún menos peligroso, cuando en todos los corazones vibra la esperanza de que la bondad será alentada, no encontrando el mal atmósfera propicia. Se puede, entretanto, cultivar la bondad donde existe- sembrarla donde falta (Ingenieros, 2007b: 89).

En síntesis, la *juventud* debe de ser entusiasta, trabajadora, simpática, justa, solidaria, inquieta, rebelde, perfeccionista, firme, digna y poseer energía, voluntad, iniciativa, sentido del deber, estilo y mérito. Todo ello engloba las fuerzas morales de la *juventud*, a las cuales Ingenieros enmarca dentro de un pensamiento de Izquierda.

Ser joven en Ingenieros no es una condición biológica, sino ideal, ya que existen viejos con poca edad y jóvenes con muchos años (Ingenieros, 2007b). Como hemos visto, para ser considerado *joven* no basta la condición etaria. Para serlo, es necesario poseer un conjunto de ideales morales individuales.

Este Ingenieros idealista, difiere del positivista de principios de siglo. Para poder entender este giro intelectual, creemos necesario estudiar sus últimos años de vida.

Contextualización del concepto de *juventud* en el último Ingenieros

Desplegado el conjunto de valores que encierra el concepto de *juventud* en Ingenieros, consideramos plausibles preguntarnos por qué Ingeniero pone el acento en la Nueva Generación como agente transformador en la sociedad. En estos apartados, proponemos responder a partir del impacto de tres acontecimientos históricos: la primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa y la Reforma Universitaria.

Los horrores que se transmitían desde el frente durante la primera Guerra Mundial se tradujo en el quiebre de la ilusión progresista que inundaba a la modernidad y que muchos pensadores de la época, incluyendo Ingenieros, profesaban. La Gran Guerra demostró que el capitalismo podría tener consecuencias más funestas que periodos anteriores de la historia de la humanidad, como el esclavismo y el feudalismo. La ciencia ya no sólo es un instrumento de progreso destinado a mejorar la vida, sino la herramienta de guerra más eficaz. Las acciones de las principales potencias capitalistas que colocaban toda la ingeniería existente en la muerte, desmentía la visión determinista de que el capitalismo era un agente civilizador, en donde el afán de ganancia de los capitalistas impedía que emprendieran una acción masiva de destrucción contra el capital.

La primera Guerra Mundial fue el acontecimiento que reveló la dialéctica atroz de que el capitalismo conduce a la barbarie y que para su superación será necesario un activismo concreto para dar respuesta a la crisis. El mismo mundo se encargaría de mostrar que ello era posible con la Revolución Rusa y la Reforma Universitaria. Este último proceso, de menor trascendencia en relación con la toma de poder de los bolcheviques, tiene un fuerte impacto simbólico en Ingenieros. Él observó la experiencia local de los jóvenes universitarios que se rebelaron antes las autoridades establecidas para iniciar una transformación que intentó ir más allá de la revolución de los claustros y convertirse en movimiento emancipador de la sociedad.

La Revolución Rusa fue saludada tempranamente por Ingenieros y fue uno de sus principales adherentes

en el país. Fruto de esto van a ser las conferencias *La educación integral en Rusia* de junio de 1920 y *Las enseñanzas económicas de la Revolución Rusa* de septiembre de 1920, junto con el libro *Los Tiempos Nuevos*, donde pone en un línea de continuidad a la Revolución Francesa, la Revolución de Mayo y la Revolución Rusa (Kohan, 2000: 36).

Con respecto al impacto de la Reforma Universitaria del 18, observamos que Ingenieros proyecta al joven ideal en los protagonistas de la reforma que deciden rebelarse antes las autoridades establecidas por rango. Fueron los jóvenes esudiantes quienes enérgicamente expresaron su descontento en la Universidad de Córdoba, al tomar la iniciativa de ocupar la facultad en el momento en que ven que la jerarquía establecida usaba los mecanismos institucionales para impedir un cambio en las currículas y en el gobierno universitario. Esto se refleja en el *Manifiesto Preliminar*, atribuido a Deodoro Roca, en donde el sujeto enunciador son los jóvenes argentinos (Roca, 1999).

El razonamiento de Ingenieros sobre el proceso y el futuro universitario lo encontramos en *La Universidad del Porvenir*, publicado en 1920. Esta obra, de acuerdo con Matías Giletta, fue destinada a ejercer una importante influencia en el campo intelectual de la época, formó parte de un conjunto amplio de contribuciones intelectuales que, a partir de distintos fundamentos doctrinarios e ideológicos, positivistas y espiritualistas, revolucionarios y reformistas, se orientaron a configurar un sistema de concepciones acerca de la Universidad que proporcionara consistencia filosófica e ideológica al movimiento reformista (Giletta, 2008).

Estos sucesos fueron desencadenantes para que Ingenieros inicie una nueva etapa militante con la publicación del mensuario *Renovación*, en 1923, y la fundación de la *Unión Latinoamericana*, en 1925. Esta organización surge como reacción antiimperialista de la unión panamericana que impulsaba Estados Unidos en el continente. La revista *Renovación*, se convirtió en el órgano oficial de la *Unión Latinoamericana* y en sus páginas se publicaron textos de destacadas figuras intelectuales: Aníbal Ponce, Alfredo Palacios, Julio V. González, C. Sánchez Viamonte, Roberto Giusti, Roberto Payró, Manuel Ugarte Lisandro de la Torre, Rafael Barret, Víctor Raúl Haya de la Torre, Julio Antonio Mella. El acta de fundación de la *Unión Latinoamericana* (21 de marzo de 1925), redactada íntegramente por el mismo Ingenieros, asocia la lucha antiimperialista con la Reforma Universitaria bajo “los ideales nuevos de la humanidad” que la Rusia bolchevique intentaba realizar en el orden terrenal (Kohan, 2000: 44).¹

Los horrores de la guerra en Europa, la revolución rusa y las reformas universitarias, impulsaron su regreso a la militancia política que rejuvenecieron los propios ideales de Ingenieros. Su fuerte convicción en la idea de que existe una Nueva Generación con capacidad de acción en un mundo que experimenta prácticas de cambios, auspiciaron su esfuerzo por ordenar y divulgar un concepto de *juventud* funcional a los principios de transformación antiimperialista de izquierda.

¹ Para un estudio más detallado de la experiencia de Renovación y Unión Latinoamericana consúltense el texto de Alexandra Pita González *La Unión Latino Americana y el Boletín Renovación: Redes de intelectuales y revistas culturales en la década de 1920*.

Referencias Bibliográficas

- Agosti, Héctor. (1950). *Ingenieros. Ciudadano de la juventud*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor.
- Biagini, Hugo. (2012). *La contra cultura juvenil: de la emancipación a los indignados*, Bs As: Capital Intelectual.
- Gilletta, Matías. (2008). *El pensamiento universitario de José Ingenieros y la concepción reformista de universidad*, en I Jornadas Historia de la Universidad argentina, disponible en <http://www.mov-estudiantil.com.ar/terceras/200814.pdf> (25-08-2014).
- Ingenieros, José. (1920). *La Universidad del Porvenir*, Bs As: Ateneo.
- Ingenieros, José. (2007a). *El hombre mediocre*, Bs As: Ed. Gradifco.
- Ingenieros, José. (2007b). *Las fuerzas morales*, Bs As: Ed. Gradifco.
- Kohan, Néstor. (2000). “José Ingenieros, entre el antiimperialismo y la reforma universitaria”, en *De Ingenieros al Che, ensayo sobre el marxismo argentino y latinoamericano*, Bs As: Biblos.
- Marx, Karl. (2004). *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Bs As: Ulrica.
- Pita González, Alexandra. (2009). *La Unión Latino Americana y el Boletín Renovación: Redes de intelectuales y revistas culturales en la década de 1920*, México, D. F., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos: Universidad de Colima.
- Roca, Deodoro. (1999). *Deodoro Roca, el hereje*, Bs As: Biblos.
- Tarcus, Horacio. (2007). *Marx en la Argentina: sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*, Bs As., Siglo XXI Editores Argentina.
- Terán, Oscar. (2008). “El lamento de Cané”. En *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo: 1880-1910: derivas la cultura científica*, Bs As: Fondo de Cultura Económica.

CUESTIONES EN TORNO A NUESTRA AMÉRICA

América Latina: la cuestión del nombre desde la perspectiva filosófica de J. Derrida

Olga Tiberi (UNR)
otiberi@arnet.com.ar

Resumen

En *Velos* (J.Derrida-H.Cixous: 2001), J.Derrida, a través del diálogo, circunscribe su viaje desde Europa a América en tres etapas: Buenos Aires, Santiago de Chile y San Pablo. En ese itinerario, América Latina es configurada como lugar 1-de infinita disminución del tejido ontológico de la historia, 2-de desmoronamiento del ser y desarticulación del valor indicativo de la metafísica de la presencia, y 3-del vere-dicto, como si la verdad, si ella existiera, no fuese sino, cada vez, acontecimiento siempre incontenible en la univocidad del lenguaje. Por ello, a manera de colofón de ese relato de viaje, J.Derrida inscribe, “Un verme de seda”, “lo inverso de un sueño”, tan sólo un recuerdo de infancia que, desbaratando las certidumbres del logocentrismo, da cuenta de una realidad que resta y que aún resiste tras la prótesis del velo. Desde esta perspectiva, América Latina, constituye el nombre de una historia de lo por-venir.

Palabras clave: América Latina. Indecibilidad. Lenguaje. Nombre.

I-Velo y verdad

Aquí hacia donde vamos[...] al término de este tiempo que no se parece a ninguno, ni siquiera al fin de los tiempos, otra figura trastornaría completamente la historia, incluso el sentido de la palabra “historia”[...]una figura infigurable[...]que viene a desconcertar el orden del saber... J.Derrida, 2001:43.

En *Velos* (J.Derrida-H.Cixous: 2001), J.Derrida, a través del diálogo entre filosofía y literatura, entrelaza su palabra con el relato “Sa(v)er” de H.Cixous, en una suerte de double bind¹ que inaugura el discurso derrideano prefigurando un cierto retraso y con ello, la llegada tardía del filósofo al mundo del pensamiento². Entonces, Cixous y Derrida constituyen dos tejedores de dos velos distintos y complementarios entre sí: el primer velo, se trata de una obra de artista o de inventor; el segundo, sólo se trata de un trabajo de bordador, una obra de bordado. En el intersticio generado por ambos se marca una diferencia inefable que abre el juego en la cadena de sustituciones de nombres y de efectos nominales para ser ella misma “como una falsa entrada o una falsa salida [...] parte del juego, función del sistema” (Derrida, 1994:61). En el movimiento de esta –ancia, por un lado, se expresa el arte y la invención inaugural; por otro, un *savoir-faire*, una técnica secundaria³.

A la vez, esta dualidad irreductible entre uno y otro velo invierte la preeminencia de la filosofía sobre la literatura y releva la incapacidad de aquella para comprender por sí misma, y a través de sus propios conceptos, llegar a expresar la totalidad de su campo. J.Derrida no intenta desprenderse de la filosofía, operación filosófica por excelencia, por el contrario, descubre en la metaforicidad de la palabra literaria la posibilidad de construcción de un sentido del mundo occidental que ha agotado sus significados y requiere ser pensado nuevamente por una filosofía abismada más allá del cumplimiento del nihilismo heideggeriano y de la metafísica del significado propuesta por Wittgenstein⁴.

En este contexto, quien efectivamente ha agobiado el sentido de sus significados es Europa: una Europa

1 En el entramado textual es imposible trabajar con una hebra de ese tejido sin afectar a otra, puesto que, afirma Derrida “toda resistencia supone una tensión, y en primer lugar una tensión interna. Pero siendo una tensión puramente interna es imposible, se trata de una inherencia absoluta del otro o del afuera en el corazón de la tensión interna y autoafectiva. El *double bind*, [...] es lo que no da lugar, en tanto que tal, ni al análisis ni a la síntesis, ni a una analítica ni a una dialéctica. Provoca al infinito la analítica y la dialéctica, pero lo hace para resistirles *absolutamente* [...] un *double bind* no es nunca uno y general sino la diseminación infinitamente divisible de nudos, de miles y millares de nudos [...] y sin la prueba de la aporía que él determina, sólo habría programas o causalidades, nunca habría tenido lugar ninguna decisión” (Derrida, 1997:45 y 59).

2 “Es un hecho, escribe Derrida, que la fábrica de los pensamientos es como un oficio de tejedor, en el que un movimiento del pie agita millares de hilos, en el que la lanzadera sube y baja sin cesar, en el que los hilos se deslizan invisibles, en el que se forman mil nudos de un solo golpe: el filósofo viene después [éste es el retraso del filósofo, del llegado-tarde que analiza después y del que los estudiantes no aprenderán jamás el secreto del devenir-tejedor ni por otra parte, por definición, y a causa de una alergia esencial, ningún secreto], y os demuestra que eso tuvo que ser así: lo primero es esto, lo segundo es esto, y por lo tanto lo tercero y lo cuarto son éstos, y si lo primero y lo segundo no existieran, lo tercero y lo cuarto no existirían tampoco. Los estudiantes de todos los países alaban este razonamiento, y sin embargo ninguno de ellos se ha convertido en tejedor...” Derrida, 1997:60.

3 Cfr. Derrida. 2001:41, n3.

4 En tal sentido, J-L.Nancy afirma “el logos llegado a su fin ha cercado el espacio del significado dando término a la historia del nihilismo. No obstante, dicho gesto, dicho cumplimiento, no tiene en sí nada de nihilismo. El nihilismo consiste en el hecho de que el significado escapa definitivamente a sí mismo. Pero el cumplimiento, en tanto cumplimiento, cumple el sentido del significado, todo el sentido significable del *logos*. Sin dicho cumplimiento, Occidente no habría tenido lugar. Y Occidente no es un desagradable incidente, pese a que no logremos comprender su “necesidad”, pues nuestra idea de necesidad, así como nuestra idea de libertad, está ligada al significado. Si procuramos captar el significado de Occidente, nos encontramos con el agotamiento del significado que el propio Occidente ha puesto en marcha [...]: al cumplirse, Occidente no nos pide que resucitemos sus significados ni que nos resignemos a su anulación, sino que comprendamos que *la exigencia de sentido pasa ahora por el agotamiento de los significados*” (Nancy, 1986:74-5)

ceñida al querer-decir de la razón en el horizonte cerrado del logos, “en el olvido de sí misma como pensamiento puro sin diferencia” (Goddard, 2009:55). Por ello, Derrida en conversación con su alter ego, a modo de quien impugna, a la vez, la unicidad del yo y la impersonalidad aséptica de la palabra filosófica, se confiesa en una primera persona ya entregada al fantasma de su espectro:

estoy cansado, cansado de la verdad como también de la verdad como no-verdad de un estar ahí, de un *Dasein* que está “cada vez en la verdad y la no verdad (*in der Wahrheit und Unwahrheit*)” “co-originariamente en la verdad y la no-verdad”, en el descubrimiento y el recubrimiento, el develamiento y el velamiento (*Enthüllung/Verhüllung*), la disimulación o el retiro (*Verborgenheit*) y el no-retiro (*Unverborgenheit*) de la apertura (*Erschlossenheit*) cansado de esta oposición que no es una oposición, de la revelación como velamiento, viceversa (*Wahrheit/Unwahrheit, Entdecktheit/Verborgenheit*) como *a fortiori* de todos sus pretendidos derivados, tales como la verdad en tanto que el acuerdo, la concordia o la correspondencia adecuada (*Übereinstimmung*) and so on, und so weiter. *Et passim* (Derrida-Cixous, 2001,49).

Precisamente, este estar fatigado de la verdad, este saber demasiado de la verdad, lleva al filósofo a aguardar el veredicto de su experiencia individual plasmado en la promesa⁵ que amenazando siempre con no cumplirse, agrieta las seguridades del lenguaje deconstruyendo toda certeza puramente teórica. En “esa insurrección contra las fantasías de plenitud y de culturación exitosa” (Hamacher,2013:347) el juego de las letras, en las frases del texto, al término del viaje derrideano a América Latina, quizá, inscriba aquello que falta

al regreso de Buenos Aires, de Santiago de Chile y de São Paulo. Allí donde no se sabe nada del porvenir de lo que viene antes de echar los dados, o más bien, del tiro de revólver en la sien al instante de una “ruleta rusa”. ¿Entonces qué? ¿A qué se parece ese re-comienzo sin precedente si es que todavía espera un retorno” (Derrida-Cixous,2001:48).

El ‘yo’ derrideano escribe asediado por el otro y por un lenguaje estructurado por el encegucimiento que lo constituye. La escritura de J.Derrida resiste ese lenguaje erigido en amo en la morada del ser y desestabiliza la transparencia del saber absoluto impregnándolo con el pharmakon de la inscripción de la experiencia individual del filósofo en el devenir azaroso de un viaje, en la errancia misma de una diferencia en cuyo trayecto, el sí mismo del narrador, atravesado por la alteridad, no cesa de diferirse hacia lo incalculable.

II-El velo entre literatura y filosofía.

El velo es ajeno a un código secreto, a una preservación del juego de las profundidades. Es la afirmación de los márgenes y los bordes de la mirada, las márgenes difusas de la aprehensión de toda identidad.[...] El velo es también no una presencia sino lo que hace patente la fisura que emerge de la sustracción del otro, de la certeza intransigente de su desaparición (Mier,2008:202-3).

Ciertamente, aquella confluencia entre filosofía y literatura inscribe una poética de la mirada que des-vela el pensamiento en los intersticios de un pespunte ejecutado a partir de la cirugía que arruina la ceguera de la poetisa y tienta a la indagación filosófica en la espesura de una cripta secreta, veladamente encubierta en el transcurso de los tiempos.

5 Al respecto, Werner Hamacher entiende que “las posibilidades que se dejan entrever en la apertura mesiánica de la promesa (derrideana) no se comportan respecto de dicha promesa como agregados externos, al servicio de una lógica distinta a la de la promesa. Son posibilidades sólo en tanto y en cuanto las inaugura la promesa. Si para Derrida la promesa es mesiánica, eso no implica que sea la promesa de algo mesiánico por fuera de ella, y menos aún la promesa de un mesías, sino tan sólo que la estructura básica de la promesa misma es la del anuncio y la espera de una vida distinta, justa, y de un lenguaje distinto, verdadero” (Hamacher, 2013:340)

En consecuencia se producen dos textos confesionales, intraducibles entre sí como si mediante la autorreflexión particular de un individuo, pudiera abrirse el cauce del saber de la filosofía, ya no en su aspiración de alcanzar lo universal sino como descripción de lo individual en tanto territorio de una verdad

que no es una mera constatación, o algo que existiría sin un observador, sino más bien algo que se produce mediante un acto performativo; una verdad, además, (que) no es una mera cuestión individual concerniente a la intimidad de una persona, sino que surge cuando el yo se dirige a un *álter ego*; y [...] esta relación dual encuentra su objetividad en el momento en que es escrita y expuesta ante muchos testigos (Ferraris, 2006:133)

Dos textos en que uno tiene ocurrencia por una operación venida del otro y, a manera de un pliegue sesgado por la mirada, dan a leer un nuevo texto, como si el plural de la propia palabra velos (en español, como en francés solamente el artículo antepuesto marca la diferencia entre femenino y masculino: la voile, la vela del barco; le voile, el velo; una diferencia que la lengua francesa borra en el plural de la palabra mientras que la distinción es mantenida por el plural en la lengua española) advirtiera acerca de dos modos de lecturas posibles: ver sin saber, es decir, leer lo que sólo se escribe, o aquella implícita en saber ver que presupone el acto de leer lo ilisible. Pero, J.Derrida insiste: se trata de saber-ver: esto es, de conocer y de apropiarse de tal conocimiento, en la vivencia íntima de la actividad del pensar y del significar.

A la vez, entre ambos –poetisa y filósofo- formalizan la coyuntura de una dualidad que no sólo hace irrecomponible la pureza de toda unidad, sino que lo uno resulta fatalmente fragmentado y para siempre contaminado por esa juntura ocurrida entre lo masculino y lo femenino y, sostenida literalmente, esto es, en el entramado de una escritura que, en el juego de la letra, no incurre en revelaciones, pero, de continuo, importuna el significado de la temática del velo impuesto a la cultura occidental, ya que

el velo nombra una totalidad en la cultura desde el sudario de Laertes, el velo del templo que se rasgó a la muerte del Mesías, el accesorio del velo y todos los ritos que le son asociados, el talit, las técnicas del tejido, el mundo marítimo, el himen, el pudor, la feminidad, etc.[...] un todo que el gesto de tocar por la escritura encienta... (M.Negrón,2001:12).

Se trata, entonces, de saber ver, a través del gesto de una escritura arriesgada a la acción de tocar ‘eso’ que llamamos ‘velo’, acción equivalente a “tocar todo”, a partir de la cual ya nada, permanecerá “intacto, sano y salvo”, ni en la cultura, ni en la memoria ni en la lengua puesto que

acabar con el velo siempre habrá sido el movimiento mismo del velo: de-velar, develarse, reafirmar el velo en el develamiento. Él acaba consigo mismo en el develamiento, el velo, y siempre con miras a acabar en el develamiento de sí. Acabar con el velo, es acabar consigo mismo... (Derrida-Cixous, 2001:40).

Caído el velo de la miopía en la obra de H.Cixous, J. Derrida descubre la videncia de ese ver y si en el caso de la poetisa se trata de saber-tener la miopía que se ha perdido, para el filósofo argelino se trata de ‘saber-tenerse’ en espera de un veredicto, esto es, verse a sí mismo mientras aguarda, tal vez la única verdad posible: el fallo del texto que dará cuenta de una verdad surgida de la inscripción de la lengua, de una escritura que detiene el tiempo posibilitándolo y garantiza, a la vez, la correlación y el pasaje entre lo sensible y lo inteligible, lo singular y lo universal.

Ahora bien, tal veredicto tiene como escenario el extremo sur de América Latina, al respecto, Derrida

circunscribe su viaje desde Europa a esta geografía en tres etapas: Buenos Aires (24-29 de noviembre), Santiago de Chile (29 de noviembre-4 de diciembre de 1995) y San Pablo (4-8 de diciembre de 1995). En ese itinerario, América Latina es configurada como lugar de una travesía, de

un viaje sin retorno, sin círculo ni vuelta al mundo, en todo caso, o si se prefiere, un retorno a la vida que no sea una resurrección, ni la primera ni la segunda, con o sin los grandes maestros del discurso sobre la Resurrección, san Pablo o san Agustín [...] ni una Odisea ni un Testamento..”(Derrida-Cixous, 2001:36).

Un viaje atravesado tanto por lo sagrado como por lo profano, en cuyo transcurso la retórica se vuelve incapaz de apropiarse de lo verdadero del veredicto. En ese despojamiento de la plenitud de un lenguaje que ya no podrá avalar el vínculo entre significante y significado, el filósofo anhela “por fin tocar el velo, la palabra y la cosa que así se nombra (con el propósito de) tener un discurso ‘pertinente’ que los diga propiamente...” (Derrida-Cixous, 2001:36).

La escritura derrideana como búsqueda de esa huella de lo otro abandona el signo lingüístico en las derivas de la sintaxis textual, en la lógica del espaciamento; en esa tensión propia de un vacío carente de la garantía final de una presencia que determina el sentido. Así, de este modo, Derrida en su viaje se convierte en el arqueólogo que excava en la espesura de la tradición del conocimiento urgido por el juego de una huella que sólo se entrega en su borrarse, abriendo la significación, en tanto “movimiento puro que produce la diferencia”⁶.

Derrida “desconocido de todo y de todos, sin saber ni estar seguro de nada” (Derrida-Cixous, 2001:37) insiste en deconstruir la urdimbre heredada

desde muy lejos, sí, desde muy lejos, como antes de la vida, como después de la vida, [...] desde la punta inferior del mapa, la más recóndita del mundo, con miras a la Tierra del Fuego, en el estrecho de Magallanes [...] desde muy lejos *como si*, prendido en el velamen y empujado hacia lo desconocido, a la punta de esa extremidad, *como si* alguien esperase el nuevo mesías, a saber un “feliz-evento”: denominado *el veredicto* (Derrida-Cixous, 2001:37).

El extremo sur de América Latina resulta ese lugar más lejano del *como si* para emprender una “disminución infinita” e interminable en la trama textil de la historia de la filosofía. En este aspecto, el *como si* corresponde a ese gesto propio que la metafísica elide para hacer de la presencia plena un centro de irradiación fundamentador de toda voluntad representativa. Por tanto, la elección del escenario aparece a manera de prótesis que deja translucir lo velado y permite inferir una cierta intención crítica del pensamiento derrideano, puesto que el velo no revela verdad alguna sino la vanidad de toda verdad absoluta y única; por el contrario, el velo visibiliza una diferencia e inscribe un trazo que marca una distancia irreductible entre filosofía y literatura, al tiempo que estremece esa separación en una suerte de extrañeza radical.

6 Al respecto, J.Derrida afirma [...] el elemento fónico, el término, la plenitud que se denomina sensible, no aparecerían como tales sin la diferencia o la oposición que les dan *forma* [...] el aparecer y el funcionamiento de la diferencia suponen una síntesis originaria a la que ninguna simplicidad absoluta precede. Tal sería entonces la huella originaria. Sin una retención en la unidad mínima de la experiencia temporal, sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería. Por lo tanto, aquí no se trata de una diferencia constituida, sino previa a toda determinación de contenido, del movimiento puro que produce la diferencia. *La huella (pura) es la diferencia*. No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición [...] La diferencia es entonces, la formación de la forma [...] *La huella es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir; una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la diferencia que abre el aparecer y la significación*” (Derrida, 1978:81-85)

III-América Latina y el velo que resta.

Antes de que sea demasiado tarde, alejarse, irse al otro lado del mundo [...] lo más lejos posible, encerrarse consigo en sí, intentar comprenderse por fin, solo y consigo mismo. No escribir aquí, sino desde muy lejos desafiar un tejido, sí, desde muy lejos, o más bien velar a su disminución. Un recuerdo de mi niñez: levantando los ojos hacia los hilos de lana, sin interrumpir ni tampoco reducir el movimiento de sus dedos ágiles, las mujeres de mi familia decían a veces, me parece, que había que *disminuir*. No deshacer, sin duda, sino disminuir, a saber, no entendía en aquel entonces nada de esa palabra pero me sentía tanto más intrigado, incluso enamorado, que había que proceder a la *disminución* de los puntos o reducir las mallas de la labor (*ouvrage*) en preparación. Con mirar a *disminuir*, agujas y manos así debían trabajar dos mallas a la misma vez, o en todo caso, jugar con más de una (Derrida-Cixous, 2001:35).

En el volumen I de *Pysché. Invenciones del otro*, Derrida incluye el texto de una conferencia de febrero de 1981 pronunciada en el marco de un Encuentro francolatinoamericano. Dicho discurso responde al título de Geopsicoanálisis “and the rest of the world”; allí, al principio el filósofo declara “Antes de nombrar a América Latina, abriré un paréntesis” y en esa pausa que se filtra y entrama todo el texto, afirma: “las principales zonas geográficas de la asociación (API) son definidas actualmente por América del Norte sobre la frontera entre México y E.E.U.U.; toda América del Sur de esa frontera y el resto del mundo”(Derrida, 2011:159). Esta división geográfica resulta impura puesto que intenta infructuosamente delimitar territorios que, por el contrario, tal línea demarcatoria hace confluir incluyendo en el “el resto del mundo” a Europa, América Latina y África; es decir, en lo atinente a la teoría psicoanalítica homogeniza la tradición con lo aún no estandarizado.

América Latina, entonces, forma parte de ese inmenso resto mostrando no sólo la incompletud del mundo, sino, además, esa falacia implícita en los conceptos de unidad y de totalidad. En este sentido, constituiría un exceso que, indialectalizable, señala más allá de sí mismo, hacia lo aún informe. En cierto modo, América Latina constituye un cuerpo extranjero que, exceptuado del protocolo internacional, señala, sin embargo y por ello, la ineficiencia de los límites y, desbordando la abstracción geográfica y el pretendido borramiento de toda referencia política⁷, resiste, en su retirada, “hacia lo innombrado”, hacia lo imposible tanto de expropiar como de desnombrar. América Latina resiste y desafía a esa clave del logocentrismo encarnada en el nombre propio⁸. Por el contrario, J.Derrida sostiene que América Latina es el nombre de un concepto híbrido, singular, irremplazable, incomparable, ejemplar, tal vez, inaugurante no sólo de una nueva relación ético-político del psicoanálisis, sino además, estructurante de una mirada distinta sobre la propia realidad latinoamericana.

Ciertamente, América Latina, en toda la extensión del discurso derrideano, se mantiene como el nombre de

7 En este aspecto, J.Derrida denuncia que en la declaración oficial del Consejo, ante la cuestión de las violaciones de los derechos humanos en Argentina “se ha empleado la palabra “país” que designa otra cosa y más que una simple entidad geográfica, una simple nación, pero también una organización política, un Estado, una sociedad civil”. Pero luego, en nombre de la justicia se borra “toda referencia a cualquier país. Incluso se hará desaparecer la palabra “país” para sustituirla por la noción políticamente neutra o vacía de “ciertos sitios geográficos” [...] Lo geográfico, como lugar natural, vendría a borrar, sobre la tierra, en la tierra, la inscripción propiamente simbólica y política de la violación, y, por las mismas, la singularidad concreta, el cuerpo irremplazable, el lugar único de la violencia. Dicho de otro modo, también algo de la tierra. La abstracción geográfica neutraliza el discurso político pero borra también la tierra misma, eso que une el nombre de un país a una tierra, a nombres propios, a una política...”(Derrida, 2011:163)

8 “El nombre propio, afirma G.Bennington, debería garantizar una cierta conexión entre lenguaje y mundo [...] sin necesidad de pasar por los circuitos de la significación [...] no existe el nombre propio [...]. Lo que denominamos “nombre propio” es, pues, siempre impropio, y el acto de nombramiento que se desearía como origen y prototipo del lenguaje supone la escritura en el sentido amplio que da a tal palabra Derrida” (Bennington.”Derridabase”, en Derrida-Bennington. *Jacques Derrida*, 1994:123,4)

un concepto innombrable puesto que resiste a toda ortodoxia de demarcación; pone en entredicho la autoridad de la formulación conceptual impugnando, de esta manera, la pureza pretendida por la conceptualidad ya que proveniente de la tradición europea se vuelve contra esa heredad para hacerse a sí misma en una continua deconstrucción de sí mostrando en ese silencioso movimiento las nervaduras que la constituyen y aquello que pugna por constituirla. Marcada institucionalmente por Europa, América Latina abre su territorialidad hacia la expectativa de aquello que aún no es conocido, ni siquiera descifrado y como tal, permanece inconmensurable, fuera del alcance de todo cálculo, incluso de los rigores impuesto por el nombre como si éste operase a manera de detenimiento de un devenir incesante.

En consecuencia, efectivamente, América Latina aún no ha sustantivado su denominación porque no ha permitido fosilizar su nombre en el orden cerrado del saber y del ser: América Latina requiere que se la sepa-ver⁹. Este saber-ver implica una exigencia de lectura acerca de las inscripciones que tatúan su cuerpo geopolítico y que permanecen veladas en el tejido de la historia, en la miopía de una historia que ha confundido su rol con el rigor del método ahogando su propia génesis en la ceguera teleológica del saber tradicional.

Descorriendo este velo es posible afirmar que América Latina es el

1-lugar de infinita disminución del tejido ontológico de la historia: J.Derrida reduce las mallas de ese entramado pero no como un Tejedor Real ni con la astucia de Penélope, sino mediante una tarea incesante que consiste en “disminuir lo infinito, disminuir infinitamente las tramas del tejido” trabajando dos mallas a la vez, una labor que Derrida sabe destinada a la imposibilidad de llegar a la simpleza del tejido. Sin embargo, el filósofo intenta invalidar la guía incardinada en el este, y la performatividad indicativa del ‘es’ propia de la delimitación conceptual. Por ello, des-orienta su pensamiento y su bagaje de saber en la experiencia misma de la precariedad de un viaje en tanto diferencia de ‘sí mismo difiriéndose’ (soi se différant) y en la contingencia de un vuelo que, en su constante movimiento, interrumpe el sentido estático de telos.

En este aspecto, América Latina se convierte en el escenario de la destitución “de una ontología que en su desarrollo más profundo determinó el sentido del ser como presencia y el sentido del lenguaje como continuidad del habla...” (Derrida, 1978:91).

A la vez, esta deconstrucción de la centralidad de la presencia implica la destitución de la primacía de una conciencia que no tiene necesidad de mediaciones sino que surge repentinamente, sin graduaciones, como producto de la retención del pasado y de la anticipación del futuro. Por el contrario, Derrida entiende que el yo, como el signo, está hecho de tiempo, de remisiones, reenvíos y diferencias, sujeto tanto a la posibilidad de desaparición empírica como a la repetición. Precisamente, la metafísica reprime toda forma de mediación, incluida la escritura, a quien condena a la secundariedad con el atributo de ‘suplemento’, “porque va en pos de un sueño de presencia plena, ya sea del sujeto presente para sí mismo o la del objeto presente físicamente y sin mediaciones de esquemas conceptuales” (Ferraris, 2006:72). En consecuencia, América Latina se ofrece, a la

9 La expresión saber-ver derrideana referida a América trae reminiscencias de aquella aseveración del poeta uruguayo Eduardo Galeano cuando afirma “se podría decir que América no fue descubierta en 1492 porque quienes la invadieron *no supieron*, o *no pudieron verla*. Si la *vio* Gonzalo Guerrero, el conquistador conquistado, y por haberla visto murió de muerte matada. Si la *vieron* algunos profetas, como Bartolomé de Las Casas, Vasco de Quiroga o Bernardino de Sahagún, y por haberla visto la amaron y fueron condenados a la soledad. Pero no *vieron* América los guerreros y los frailes, los notarios y los mercaderes que vinieron en busca de veloz fortuna y que impusieron su religión y su cultura como verdades únicas y obligatorias...” (Galeano, 1986:115-6)

mirada derrideana, como cesura y fatal desfondamiento de una historia concebida linealmente y determinada como historia del sentido

contra la autoridad del sentido como *significado trascendental* o como *telos*, dicho de otra manera, de la historia determinada en última instancia como historia del sentido, historia en su representación logocéntrica, metafísica, idealista [...] y hasta en las huellas complejas que ha podido dejar en el discurso heideggeriano (Derrida, 1977:65).

El saber-ver de la mirada descrea de la historia como pro-grama para abrir la significación en el movimiento irreductible de la huella y del grama en la configuración de la letra en tanto unidad significativa portadora de sentido que uno a uno traspasa el velo secreteado misteriosamente por la lengua en el territorio textual.

Allí, en esa instancia indecible, la escritura formaliza una historia surgida del grama puesto que la letra por su estructura diseminante, su carácter público y su decibilidad incontenible no se encadena a ningún destino o contexto fijo, engendrando de continuo realidades que desdican la omnipotencia del saber pleno. América Latina configura el espacio de desarraigo de un signo pleno, capaz de restaurar la potestad de una presencia, instituyéndose, entonces, en inscripción de la diferencia y de la suplementariedad que hace “patente la imposibilidad de la clausura definitiva de una totalidad de la significación [...] (para suscitar) la aparición de lo otro” (Mier, 1999:161).

2- desmoronamiento del ser y desarticulación del valor indicativo de la presencia en tanto inauguración de la historia. América Latina es el lugar de las desfiguraciones del ser, de la diferencia y de la utopía, puesto que se constituye como ámbito de la experiencia escritural derrideana, de la inscripción de la búsqueda de una huella que siempre resulta ser del otro. Este gesto de alteridad propiciado por la lengua vuelve legible una ruptura epistemológica que no sólo destituye el edificio epistémico sostenido por la normativa del lenguaje, sino que, además, provoca un corrimiento de límites en el interior del signo lingüístico, por el cual se diluye la dicotomía significado / significante, en la errancia del sentido, deconstruyendo la primacía de lo inteligible sobre lo sensible. La barra que separa ambas partes del signo se constituye en hiato, en morada de una diferencia que, silenciada por el logocentrismo, viene a poner de manifiesto que allí ninguna presencia ha morado alguna vez para señalar un origen o marcar categóricamente la distinción entre uno y otro término desde siempre contaminados en la mutualidad del signo.

Por tanto, sin presencia garantizadora de un origen, el orden de la representación se quiebra en el error de la escritura. El significado, en consecuencia, no es sino una función de la diferencia, de la distancia o espaciamiento entre los rastros o significantes. La presencia sólo un efecto del juego de rastros, no es sino el efecto de la representación y no su causa, pues “el significado y la referencia se construyen siempre y con lentitud y de manera tentativa desde abajo, desde dentro de las redes de códigos y suposiciones dentro de las cuales siempre ya estamos y operamos”(Derrida-Caputo, 2009:121).

La diferencia entonces, impone la necesidad de construir significado y referencia, de trabajar en una construcción de tercer tipo o género, inapresable para uno y para otro y que, de continuo, se abre hacia lo innumerable, lo incalculable, hacia lo indefinidamente nuevo por ser diferencial. A la vez, sin telos, sólo hay errancia y, sin presencia como entidad positiva y legitimadora de una identidad, se destituye el concepto mismo de sujeto y de saber absoluto: en esas fisuras del sentido, la palabra hace-ver y, sustrayéndose al

lenguaje metafísico de la representación, visibiliza lo decible y lo visible retiene el poder de lo aún no dicho.

América Latina se constituye como desgarramiento e interrupción de la palabra ‘pura’ erigiéndose en lugar de ocaso de una historia del ser para inscribir en ese territorio no una historia otra sino el estremecimiento de una palabra cuyo sentido ninguna autoridad paterna puede garantizar. Por ello, América Latina asume, en la escritura derrideana, la dimensión de una Khôra, recipiente matricial del lenguaje, que acecha en los bordes del abismo y, en su apertura, deja entrever la falta de fundamento de nuestras certezas a manera de invitación para pensar todo otra vez, de un modo también otro, tal vez, en esa confluencia indecible gestada entre razón e imaginación, entre logos y aquello dejado al margen: la fantasía.

3-lugar del veredicto, lugar donde se escenifica el dictum de la palabra y la letra se constituye en forma sustancial de las cosas, como si la verdad, si ella existiera, no fuese sino, cada vez, un acontecimiento incontenible en la univocidad del lenguaje. Por ello, a manera de colofón de ese relato de viaje, J.Derrida inscribe, “Un *verme* de seda”, “lo inverso de un sueño” (Derrida-Cixous, 2001:85), tan sólo un recuerdo de infancia que, desbaratando las certidumbres del logocentrismo, da cuenta de una realidad que resta y que aún resiste tras la prótesis del velo. J.Derrida toca el límite de ese velo, su mirada perfora el tejido con el cual la tradición del saber encripta aquello que, por su vastedad y variaciones, ha excedido y desbordado el continente conceptual.

“Un verme de seda” es la elipse que abre el secreto indecible en un lenguaje “an-ontológico”¹⁰.para rememorar aquel momento en que el filósofo niño se dedicaba a la sericicultura y

observaba el progreso del tejido, cierto, pero sin ver nada, en suma. Como el movimiento de esta producción, como ese devenir-seda de una seda que nunca hubiese creído natural, como ese proceso extraordinario permanecía en el fondo invisible, estaba sobre todo detenido frente a lo imposible encarnado por esos pequeños seres vivientes en su caja de zapatos [...] Observaba el progreso invisible del tejido, un poco como si fuera a sorprender el secreto de un prodigio, el secreto de aquel secreto, en la distancia infinita del animal [...] No puedo decir que me apropiara la operación, pero tampoco diría otra cosa o lo contrario. Lo que me apropiaba sin retornarlo hacia mí, lo que me apropiaba allá, afuera, a lo lejos, era la operación, la operación a través de la cual el verme mismo secretaba su secreción [...] Secretaba absolutamente, secretaba una cosa que nunca le sería un objeto, un objeto para él, un objeto que encararía. No se separaba de su obra [...] La sericicultura no era del hombre, no era la cosa del hombre que cría sus vermes de seda. Era la cultura del verme de seda como verme de seda...” (Derrida-Cixous, 2001:86).

Derrida, a través de la iteración de este recuerdo de infancia no sólo cuestiona la dualidad dicotómica establecida por la metafísica entre sujeto y objeto y aquella determinada entre cultura y naturaleza, además intenta hablar de sí mismo como otro: Un verme de seda, Un ver à soie,¹¹: un verse a sí mismo en la precariedad de la finitud (verme, gusano) y en la suntuosidad de la seda, verse a través de la fragilidad del cristal, encontrarse en la palabra, verse andando hacia la muerte. Y todo, sin ningún trascendentalismo, en el vere-dicto, en la humilde verdad del decir de una escritura en la intemperie, huérfana y despojada de toda autoridad.

Derrida ha hecho la verdad, como quería San Agustín, por escrito y ante muchos testigos. La verdad, en consecuencia, surge en íntima relación entre el ‘yo’ y el ‘alter.ego’ y halla su objetividad en las encrucijadas

10 El término ‘an-ontológico’ pertenece a W. Hamacher para referirse a un lenguaje distinto al lenguaje del ser (Hamacher,213:279)

11 Al respecto, la traductora, M.Negrón, anota “la homofonía del nombre del insecto en francés puede dar a leer mucho más; un *ver* puede ser ‘un verso’, o un *verre*, ‘cristal’, ‘lente’, ‘vaso’, o *vers*, ‘hacia’, *vert*, ‘verde’. La ‘e’ muda de *soie* resguarda como una oruga el *soi* del pronombre del sujeto, el ‘sí’ o el ‘uno’”(Derrida-Cixous, 2001:89)

del sentido diseñadas en la escritura, ya que ella no es mera constatación sino un acto performativo que exige la actividad atenta del observador. El filósofo argelino da testimonio de una verdad sobre sí mismo puesto que la verdad constituye un saber emanado de la autoafectación y sólo se devela en el territorio escritural a manera de un envero, de un veredicto sin veracidad definitiva, en continua transformación.

Derrida hace su verdad después de la experiencia del viaje realizado al Sur de América Latina: allí había volado alejándose “de Occidente para justamente perder el Oriente en él” (Derrida-Cixous, 2001:36). Sin embargo, el filósofo sabe que es imposible huir tanto de Occidente como de la metafísica de la presencia o del querer-decir del logocentrismo. Se trata, entonces, de deconstruir esa tradición y en este aspecto, Derrida, a través de la escritura y de la urdimbre misma de su texto, en la experiencia misma de su propia finitud, lleva a cabo, en sí mismo y en la trama textil de su obra, la estrategia de la deconstrucción: ni teoría ni praxis, simultáneamente ambas a la vez; ni análisis ni síntesis, ni una analítica ni una dialéctica, más bien las dos provocadas y resistidas infinitamente.

IV- Conclusiones

América Latina constituye esa experiencia de deconstrucción indefinidamente cada vez finita por la cual se destituye tanto la centralidad del logos como la preeminencia de la presencia o la plenitud del sentido, pero sobre todo subvierte el propósito fundacional de aquella sentencia que, desde Platón, imprime al filosofar la tarea de aprender por fin a morir, para mutarla, “antes de que sea demasiado tarde” (Derrida-Cixous, 2001:35) en una exhortación que hace de la filosofía un medio para aprender por fin a vivir, para alcanzar el ‘envero’, es decir la maduración y así poder afirmar la vida en tanto “supervivencia”¹², en la dimensión espectral de una huella, en las astucias de la lengua, en la palabra que atraviesa, a la vez, dos corpus: el de la “vida del autor ya identificable bajo un nombre” (Derrida, 2009:32) y aquello que ese cuerpo, como el de los vermes, segrega / secreta de sí: el tejido de su obra, a manera de

“prepararse a sí mismo para esconderse de sí mismo, amar esconderse con miras a producirse en el afuera y perderse, escupir eso mismo de lo que el cuerpo retomaría posesión para habitarlo envolviéndose de noche blanca. Con miras a volver a sí, de tener para sí lo que uno es, de tenerse y de serse madurando pero muriendo también al nacer, de desmayarse en el fondo de sí, lo que vuelve a ser un enterrarse gloriosamente en la sombra en el fondo del otro...” (Derrida-Cixous, 2001:86-7).

América Latina intraducible y anamnesis de la alteridad, configura, entonces, el espacio-tiempo de aquello in-auditamente nuevo, todavía ilisible y radicalmente otro en apertura hacia la inminencia del acontecimiento. Desde esta perspectiva, América Latina es “marrana”¹³ puesto que guarda celosamente el secreto que custodia su identidad ante quienes aún no saben-ver, constituyendo, de esta manera, el nombre de una historia de lo por-venir.

12 Al respecto, en Entrevista con J.Birnbaum, J.Derrida afirma: “siempre me interesó este tema de la supervivencia, cuyo sentido *no se añade* al vivir y al morir. Ella *es* originaria: la vida *es* supervivencia”. J.Derrida, 2006:23. Las cursivas corresponden a J.D.

13 En tal sentido, Derrida, escribe: “se llama marrano, figuradamente, a cualquiera que permanezca fiel a un secreto que no ha elegido [...] (y) dicho secreto conserva al marrano antes incluso de que éste lo guarde a él” J.Derrida, 1998:129).

Referencias bibliográficas

- Bennington, Geoffrey-Derrida, Jacques. (1994). *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques. "Geopsicoanálisis and the rest of the world". *Confinés* 27(2011):159-174.
- (2009). *Otobiografías*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2006). *Aprender por fin a vivir*. Entrevista con J.Birnbaum. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- (1998). *Aporías*. Buenos Aires: Paidós
- (1997). *Resistencias del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- (1978). *De la gramatología*. 2da. Edición. México: S.XXI.
- (1977). *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques.-Caputo. John. (2009). *La deconstrucción en una cáscara de nuez*. Buenos Aires: Prometeo.
- Derrida, Jacques-Cixous, Hélène. (2001). *Velos*. México: S.XXI
- Ferraris, Maurizio. (2006). *Introducción a Derrida*. Buenos Aires: Amorrortu
- Galeano, Eduardo. (1986). *El descubrimiento de América que todavía no fue*. Barcelona: Laia.
- Goddard, Jean-Christophe. "Obra y destrucción: Jacques Derrida y Antonin Artaud". EN Charles Ramond. (2009). *Derrida. La deconstrucción*. Buenos Aires: Nueva Visión, págs.51-72
- Hamacher, Werner. (2013). *Lingua amissa*. Madrid: Miño y Dávila.
- Marramao, Giacomo. (2006). *Pasaje a Occidente*. Buenos Aires: Katz.
- Mier, Raymundo. "Incidencias: el deconstruccionismo en juego". En Esther Cohen. (1999). *Cábala y deconstrucción*. Barcelona: Azul, págs.139-174.
- Nancy, Jean-Luc. (1986). *L'oubli de la philosophie*. París: Minuit.

Dimensión histórica de la normativa de la escritura: Conflicto Sarmiento - Bello

María del Mar Fagotti Potenza
mariadelmarfag@hotmail.com
Nerina Mazino
nerinaemazino@hotmail.com

Resumen

La lengua de un pueblo es resultado de procesos históricos y culturales, en ella se refleja su propia evolución, está claro que siempre ha sido un instrumento político además de cultural. Como resultado de distintas disputas y variaciones esta convención es la que nos define e identifica a la hora de pensar en la emancipación literaria de un pueblo, región, país o religión.

Es pertinente abordar el conflicto Sarmiento - Bello como reflejo y ejemplo de esta situación de cambio y evolución de las políticas culturales de un pueblo. La convención, expresada en la norma escrita, tiene el objeto de brindar y garantizar la comprensión entre los sujetos que utilizan una misma lengua. Explicar los diferentes posicionamientos respecto a las cuestiones de la normativa de la escritura sirve para tomar dimensión, como educadores, de los procesos de cambio que ha atravesado nuestra lengua y ser capaces de transmitirlo al momento de su enseñanza. Empezar esta labor de un modo reflexivo y consciente, en donde las convenciones puedan ser explicadas desde un aspecto contrastivo y en donde se valore su importancia para la comunicación y la comprensión entre los sujetos.

Palabras Clave: Lengua - Convención - Instrumento político - Normativa - Enseñanza

Luego de la independencia de las colonias americanas y principalmente en el momento de incipiente creación del estado-nación en el territorio argentino fue necesario tomar decisiones de índole política respecto a la constitución del territorio que generaran acuerdos para fomentar el sentimiento de pertenencia: la unificación del lenguaje, la creación de fechas patrias, entre otras. Es entonces cuando aparece la preocupación por el idioma, el importante problema de la emancipación literaria.

Desde una perspectiva histórica y respecto de lo ortográfico específicamente, resulta necesario comenzar por determinar cuáles fueron las razones que motivaron y siguen motivando la fijación de reglas y normas en la lengua.

Cuando nos preguntamos sobre identidad cultural de un pueblo, irremediablemente, nos preguntamos en primer lugar sobre su lengua. La lengua de un pueblo, aunque esté bien establecida y fijada, esconde en sí misma huellas de los procesos históricos y las transformaciones por las que tuvo que pasar para poder constituirse como tal.

La dimensión ortográfica de la lengua atañe a diversos grupos y actores sociales, dado que su importancia es fundamental. Si bien la convención ortográfica y de puntuación tiene como objeto final la comunicación clara y efectiva entre los sujetos por medio de un código común que favorezca el entendimiento, fue necesario establecer un acuerdo entre las diferentes percepciones de ortografía que había en el momento.

Particularmente, cuando hablamos de cultura y de arte en América Latina no podemos eludir una época tan determinante como la de la Independencia y constitución de los estados-nación. Un espacio geográfico que ha sido objeto de un proceso de conquista o colonización, como lo es en este caso, deberá enfrentarse con mayor o menor violencia a un momento de incertidumbre sobre la propia identidad. Y para esto debemos mirar un poco más atrás todavía.

1492 es un año determinante. Que dos hechos como la publicación de la Gramática de Nebrija –primera gramática del español– utilizada en la época de expansión del imperio como instrumento político, además de cultural, y la llegada de los conquistadores al territorio americano ocurran en el mismo año permite inferir que la fijación o construcción de una identidad cultural está estrechamente relacionada a la constitución de un idioma como lengua oficial. Para poder llevar a cabo una verdadera colonización es necesario tener bien forjado un idioma que imponer. La imposición de una lengua implica la mayor imposición cultural de un pueblo sobre otro, significa asignar una nueva forma de entender el mundo.

Resulta relevante pensar, además, que la creación del primer diccionario en 1611 surge ante la necesidad de colocar al idioma al nivel de otras lenguas como el italiano o el francés. Su constitución serviría ante todo para darle prestigio a una lengua romance naciente –el castellano– y colocarla como modelo del buen uso sobre las demás. Tales procesos implican inevitablemente atender a los cambios e intereses políticos de la época como determinantes para la unificación de reglas y normas. Tal es así que en muchos casos debemos comenzar por ver cuáles son las ideologías políticas que circulaban en determinado momento para comprender los procesos históricos.

Es por esto que, en el marco del décimo tercer encuentro Arte, Creación e Identidad Cultural en América Latina, nos parece pertinente retomar una de las discusiones más significativas de la historia en cuanto a las reglas para nuestro idioma, problemática que abarca a nuestro territorio y su definición en su nacimiento como estado- nación. Llegar a un acuerdo sobre las normas de la lengua no fue nada fácil, fueron momentos en donde definir la convención que nos representaría y regiría generó grandes debates.

La discusión entre Andrés Bello y Domingo F. Sarmiento pondrá en tela de juicio la convención de la lengua adoptada y prescripta desde España ya que ésta no representaba las formas americanas propias del territorio, problemática que persiste hasta nuestros días.

Estos intelectuales, si bien unidos en sus objetivos de realizar una reforma en la convención del idioma para los americanos, difirieron en sus métodos, como bien ilustra la siguiente cita:

(...) si Bello proponía una reforma a los americanos, Sarmiento quería categóricamente una reforma americana. Consideraba que “ni ahora ni en lo sucesivo tendremos en materia de letras nada que ver ni con la Academia de la Lengua ni con la Nación Española”. Había, pues, que reformar la ortografía sobre la base exclusiva de la pronunciación americana. Eso es lo que diferencia fundamentalmente su sistema del de Bello, el cual veía con alarma todo signo de escisión lingüística, de fraccionamiento de la amplia comunidad hispánica. Sarmiento en cambio se dejaba llevar por el violento antiespañolismo que en las generaciones jóvenes había seguido a la guerra de la Independencia. (Rosenblat, 1951: 60)

Sarmiento se encontraba exiliado en Chile hacia 1841, momento en el que comienza a hacer sus primeras intervenciones en la prensa local, ya desde sus primeras declaraciones se generaron controversias; escribe Alfón destacando ciertas palabras de Sarmiento:

América, al separarse de la España medieval, a la que llama «abuela en común» de estos pueblos, quedó atada en lo que respecta a las ideas, la literatura, la lengua y la ortografía, que ya resultan algo extrañas a los americanos. (Sarmiento citado en Alfón, 2011: 26)

En las cuestiones de la lengua que respectan a España, dirá que no se contemplan los matices propios del territorio americano, por lo que tildará a los gramáticos como “conservadores, estacionarios y retrógrados”. Desde su punto de vista, seguir manteniendo en las nuevas naciones de América las mismas costumbres y tradiciones deja de lado la inevitable particularidad de la lengua de un pueblo. Enfatizará por sobre todas las cosas la soberanía de los ciudadanos sobre las cuestiones idiomáticas dado que necesariamente de una u otra manera se corrompen las reglas venidas de España.

Bello objetará bajo un seudónimo las palabras de Sarmiento ya que verá con cierto recelo la aprobación de las variedades lingüísticas populares y las definirá como una degeneración del castellano. Por lo tanto, defenderá la labor de los gramáticos expresando que son el cuerpo sabio que evita que cada uno hable como se le dé la gana. Varios años antes, exactamente en 1823, Andrés Bello había escrito junto a Juan García del Río *La biblioteca americana*. Con este libro, sentaron las bases de una gramática enfocada en la fonética y la enseñanza de la misma para el territorio americano, en donde se establece una relación uno a uno entre fonema y grafema. Pero no tendrán en cuenta los matices propios del habla americana. Su principal preocupación será la educativa, simplificar la ortografía de la lengua para poder uniformar y homogeneizar, para poder convertirla en instrumento que evite la disgregación lingüística en América. Los autores proponían reformar la ortografía castellana en dos etapas, algunos ejemplos de la primera etapa pueden ser:

- 2º Sustituir la i a la y en todos los casos en que esta haga las veces de simple vocal: rei, lei, i (conjunción), etc.
- 3º Suprimir la h muda: ombre, onor, etc.
- 5º Sustituir la z en lugar de la c suave de ce, ci: zienza, azer, etc.

Luego, en una segunda etapa:

- 7º. Sustituir la q a la c fuerte: qama, qilo, etc.
- 8º. Suprimir la u muda de gue, gui: gerra, giso, etc. (Alfón, 2011:44)

Esta decisión de que el cambio no se produjera de manera brusca tiene que ver con la consideración de Bello de que los cambios profundos implican necesariamente un tiempo considerable para poder volverse efectivos.

Es en los años 40 cuando Sarmiento consideraba que se prestaban las condiciones para establecer una reforma decisiva, a diferencia de Bello, creía que el tiempo apremiaba y por tanto las modificaciones debían ser radicales y urgentes. En esta etapa todavía no existía una ortografía uniforme, la Real Academia Española no se encontraba en su mayor auge y la Universidad de Chile comenzaba a tomar relevancia en el mundo. Dice Sarmiento respecto de la falta de una ortografía y la posibilidad a partir de esto de una liberación, de una ruptura con todo lo que venía desde Europa:

- 1° Que no tenemos actualmente un sistema de ortografía castellana, apoyado en un uso común i constante.
- 2° Que la de la Real Academia es inaplicable para la instrucción de la mayoría de los americanos, por cuanto supone que debe el que quiera escribir con propiedad una carta estudiar primero el latín.
- 3° Que el idioma hablado de los españoles es distinto del nuestro; i por tanto los caracteres que en el escrito representan los sonidos, deben ser distintos.
- 4° Que podemos adoptar sin inconveniente una escritura sencilla i perfecta, i al alcance de todo el mundo. (Sarmiento, 1909: 37-40)

El 17 de octubre de 1843, Sarmiento presenta en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la República de Chile *Memorias sobre ortografía americana*, libro en donde postulará sus principios respecto al idioma del incipiente Río de la Plata reforzando su idea de que seguir con modelos ajenos solo ocasiona “la insuperable dificultad de escribir con las letras que usa una nación estraña” (Sarmiento, 1909: 37-40)

De este modo, la reforma planteada por Sarmiento propondrá elidir letras del alfabeto que no tienen uso dentro de la pronunciación para el caso americano (*h, v, z, x*) reduciendo de este modo las reglas que tienen una aplicación efectiva en el habla. Con este mismo criterio solo usar por ejemplo la *y* en las sílabas *ya, ye, yi, yo, yu*, entre otras.

Todas estas reglas aquí expuestas son usadas por él en sus escritos. Rompe rotundamente con muchos de los parámetros lingüísticos traídos del viejo continente. ¿Para qué tener reglas sobre lo que no usamos en nuestra praxis? En esto encuentra una nueva razón Sarmiento para elaborar otra crítica a Bello, le cuestiona que nunca pone en práctica, como si lo hace él, lo que expone con tanta efusión en su teoría y que los medios para reproducir las teorías son efectivamente los escritos.

Por ello, Sarmiento sostendrá que las reglas y las incorporaciones en el diccionario se hacen a partir de los usos, mientras que Bello sostiene que las reglas y los diccionarios regulan los usos determinándolos. En ambos casos hay un temor pero con motivos diferentes, por un lado, no mantener las tradiciones y romper con el vínculo y, por otro lado, el temor a que la ruptura con la tradición ocasionara desentendimiento y caos.

El artículo de Sarmiento refleja la cultura de su grupo y de la élite intelectual de su época. Bello defendía la pureza así como la necesidad de un “cuerpo de sabios” que velasen por “las leyes convenientes” de la lengua. Sarmiento apoya “las leyes convenientes” y llega a invocar “la soberanía del pueblo” para contrarrestar los argumentos de Bello. (AAVV, 1973:270-271)

La pregunta que subyace aquí sería: ¿se ha completado la emancipación política con una emancipación lingüística y cultural? La lengua que quedó fue la del invasor, la búsqueda tiene que ver entonces con la forma en que se mantiene una autonomía, la forma en que ese idioma adoptado nos pertenece.

Sarmiento, como defensor del ideal romántico, difundirá una mirada abierta a la posibilidad del libre uso,

en su invocación de la soberanía del pueblo se muestra también paradójicamente su violento antiespañolismo. De ahí su empuje por conseguir una ortografía propia, una ortografía que pueda diferenciarse de forma rotunda de la extranjera. De algún modo dirá, nos quedó su lengua pero ahora nos pertenece, ya hicimos nosotros con ella algo nuevo.

Más allá de los intentos de Sarmiento, finalmente la Real Academia Española se impuso en nuestro país como en muchos de los demás países de América. La intención revolucionaria de estos pensadores no pudo con el aluvión de instituciones que se instalaron en el continente. Finalmente primó la fuerza y el poder de una organización extranjera por sobre las consideraciones partidarias de lo autóctono.

Es este un claro ejemplo de cómo las cuestiones políticas repercuten en diferentes niveles de la cultura de un pueblo, empezando por el mayor patrimonio que todo pueblo tiene que es su lengua.

La función de la norma escrita tiene el objeto de brindar y garantizar la comprensión entre los sujetos que utilizan la misma lengua, de modo que su atropello afecta directamente a la comunicación, y por tanto a los modos de interrelación social.

Tomando diferentes posturas respecto a la preservación de la normativa impuesta por la RAE, y analizando los diversos estadios y discusiones por las que los pueblos de América Latina atravesaron a través del tiempo en cuanto a este tema, lo que nos deja esta etapa de la historia es la constante preocupación sobre la aplicación y los usos correctos e incorrectos, pensando así qué se puede considerar como mal o buen uso de una lengua.

Históricamente la enseñanza de la ortografía se ha caracterizado por la búsqueda de determinados logros inmediatos que se creen finalizados por completo, consideramos que en este tipo de pensamiento que concibe al aprendizaje como acabado no se refleja la variación constante que se produce en la lengua y no deja abiertas las puertas a entender la producción textual como un proceso que denota tiempo y que implica un aprendizaje continuo a lo largo de la vida.

Entender la escritura como objeto cultural y lingüístico implica tener en cuenta la complejidad y la opacidad así como las convenciones que regulan su funcionamiento. Todo intento por reducir esto a algunas reglas aplicables a muchas circunstancias cae en el error de dejar por fuera una gran cantidad de otras opciones.

Si la constitución de las reglas implicó tiempo para su estabilización y uniformidad, tenemos que considerar que el aprendizaje de las mismas es de igual modo un aprendizaje que se da paulatinamente. Requiere un trabajo constante de diferenciación entre lo que se considera correcto dentro de la normativa oral y lo que resulta normal para el caso de la escritura. Significa además poner en acción el conocimiento lingüístico que se requiere a la hora de ponernos a escribir en determinadas circunstancias comunicativas.

Tradicionalmente la puntuación y la ortografía han sido pensadas como índices de evaluación y no como procesos en sí mismos. En una sociedad letrada y atravesada por la escritura como lo es la actual, la puntuación y la ortografía son aspectos que debemos conocer para poder desempeñarnos correctamente y lograr ser competentes y funcionales. Como docentes, debemos detenernos a la hora de enseñar este tema en el aula para abordarlo de un modo reflexivo y consciente, de modo que las convenciones puedan ser explicadas desde un aspecto contrastivo y que se valore su importancia para la comunicación y la comprensión entre los sujetos.

Referencias bibliográficas

- Alfón, Fernando. (2011). *La querella de la lengua en Argentina. 1828-1928*, tesis doctoral, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de La Plata. La Plata.
- AAVV. (1973). *Historia comparada de las literaturas americanas. Tomo I y II*. Buenos Aires: Losada.
- Rosenblat, Ángel. (1951). “Prologo”. En: *Estudios Gramaticales*. Caracas: Editorial s/r.
- Sarmiento, Domingo Faustino. (1909). “Ortografía. Instrucción Pública 1841-1854”. En *Obras: Tomo IV*. Been Hermanos Editores.

***Archivo, biblioteca, colección:
fórmulas alternativas del canon latinoamericano***

Marcela Croce
Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Resumen

Durante el siglo XX, la voluntad de organizar el canon latinoamericano registró tres variantes: la del archivo, la de la biblioteca y la de la colección. Aunque no siempre las denominaciones fueron congruentes con la orientación elegida, estos modelos caracterizan los emprendimientos que entre mediados de la década de 1940 y hasta los años 90 procuraron establecer y difundir el conjunto de autores, obras y pensamientos que se reclaman como propios de América Latina. Los tres momentos indagados corresponden a la Biblioteca Americana iniciada por Pedro Henríquez Ureña en 1946, la Biblioteca Ayacucho ideada por Ángel Rama en 1974 y la Colección Archivos que, con un criterio filológico más restringido y el aval pretendidamente ecuménico de la UNESCO, reunió obras representativas de la producción latinoamericana del último siglo. La comparación de los tres proyectos y su incidencia en las historias literarias es el objeto de este recorrido.

Palabras clave: Canon latinoamericano – Biblioteca Americana – Biblioteca Ayacucho – Colección Archivos

Archivo y exilio

Un año antes de morir en 1946, Pedro Henríquez Ureña recibió una invitación de la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica. La propuesta entroncaba con los intereses críticos cuyo desarrollo partía de los escrutinios iniciales en la República Dominicana natal y continuaba en los escarceos juveniles del Ateneo de México y la Universidad Popular derivada de ese emprendimiento, antes de recalar en la sistematización de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*.¹ El plan consistía en organizar y dirigir una colección de libros representativos de la literatura hispanoamericana. Don Pedro estaba entonces en Buenos Aires, abocado a una cátedra en un colegio superior de la Universidad de La Plata y a la formación de discípulos en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, donde su condición de desterrado coincidía con la del exiliado español Amado Alonso y, en un instituto vecino, con la del historiador Claudio Sánchez-Albornoz.

Otros intelectuales peninsulares, mayoritariamente filósofos, habían recalado en México a consecuencia de la Guerra Civil Española (1936-1939): José Ferrater Mora, José Gaos, Eugenio Ímaz y María Zambrano (Abellán, 1998), además de Wenceslao Roces. La formación alemana que habían adquirido en la península era entonces dominante en Europa y había sido el horizonte de expectativa de Henríquez Ureña a comienzos del siglo XX, como lo evidencia la convicción germanófila que sostiene durante la Primera Guerra Mundial, amparada en que Alemania es el centro espiritual del continente (Martínez, 1986). Ímaz tradujo una obra clave de la escuela filológica, *Mimesis* de Erich Auerbach, un lustro antes de que el mexicano Antonio Alatorre hiciera lo propio con *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius, en colaboración con su esposa Margit Frenk.

El nombre “Biblioteca Americana” que elige Henríquez Ureña para la colección de quinientos títulos que elabora es un tributo al empeño con que Andrés Bello estableció la existencia de una literatura independiente cuyo programa y temática había expuesto en forma poética en las *Silvas Americanas*.² Y adelantando la descendencia que tendrá la empresa que don Pedro alcanzó a delinear aunque no logró atisbar siquiera la primera de sus concreciones (el volumen inaugural, el *Popol Vuh*, salió de imprenta cuando ya había fallecido), de la misma Caracas en que Bello postuló la necesidad de sistematizar la literatura de los pueblos al sur del río Bravo provino el impulso de la Biblioteca Ayacucho ideada por Ángel Rama en el momento del sesquicentenario de la batalla en que el mariscal Antonio José de Sucre confirmó la independencia de Hispanoamérica (Croce, 2013)³.

No obstante, el proyecto de Bello se publicó no en la Venezuela natal sino en Londres, donde las

1 El libro, publicado originalmente en 1949, es la traducción realizada por Joaquín Díez-Canedo de *Literary Currents in Hispanic America* (1945). A su vez, ese texto era el resultado de las conferencias dictadas por Henríquez Ureña en la cátedra Charles Norton de la Universidad de Harvard en 1940-1941.

2 La *Biblioteca Americana* es considerada la consagración de la independencia literaria de Hispanoamérica, un año antes de que la batalla de Ayacucho consolidara la independencia política. Así lo admite la propia presidencia de Venezuela en 1973, al editar en forma facsimilar el *Repertorio Americano* organizado también por Bello.

3 El primer proyecto de una Biblioteca Ayacucho fue obra de Rufino Blanco Fombona, figura cuya influencia sobre Rama se verifica no exclusivamente en la elección del mismo nombre para su colección sino también en la repercusión que los diarios íntimos del venezolano tienen en el *Diario 1974-1983* del uruguayo (Rama, 2008).

posibilidades de difusión eran mayores. También lejos de la patria propia, aunque dentro de la Patria Grande latinoamericana se desarrolló el impulso de esos exiliados que fueron Henríquez Ureña en los 40 y Ángel Rama en los 70. El dominicano había salido de la isla varias veces, pasando por Cuba y México antes de asentarse en Buenos Aires; si bien no era un desterrado político (al menos hasta 1916, en que su padre fue eyectado de la presidencia por un desembarco de *marines*) no encontraba alicientes intelectuales en Santo Domingo. El uruguayo, por su parte, se encontraba trabajando en Venezuela cuando en 1973 Juan María Bordaberry disolvió el Congreso para dar paso a un régimen que en breve sería copado por los militares.

No es descabellado, en virtud de estos tres ejemplos, especular que la confección del archivo literario está estrechamente vinculada con la expatriación. Y para no restringir la observación al ámbito local, también la confirma la instalación de Auerbach en Estambul, en una zona próxima a aquella de donde se supone que provino Homero y, en consecuencia, la literatura occidental. *Mimesis* es un libro escrito de memoria por un sujeto de una erudición y una perceptividad extraordinarias, emigrado de la Alemania nazi. La posibilidad de que el nazismo liquide esa cultura occidental, a la cual *La Odisea* y la Biblia proveen sus principios de representación, convoca la necesidad imperiosa de conservarla, y el modo en que un filólogo puede hacerlo es mediante la sucesión de textos. Su colega y compatriota Leo Spitzer, fascinado con los criterios exclusivamente lingüísticos para establecer una historia literaria, había propuesto desarrollarla a partir de los “estados de lengua” manifestados por cada obra (Spitzer, 1970); Auerbach, urgido por la tarea de preservación, impone el orden de las obras representativas según la selección operada por una sensibilidad inquieta más que por un especialista consagrado.

La Segunda Guerra Mundial es paradójicamente la impulsora de los trabajos de Henríquez Ureña y de Auerbach. Si *Mimesis* procura conjurar la destrucción de una cultura que instala en Grecia su origen y en Europa su culminación, Henríquez Ureña aspira a establecer el acervo escriturario de la América Hispánica cuando la clausura de la circunstancia bélica coloca a Estados Unidos en posición de amenaza no sólo sobre una Centroamérica siempre vilipendiada y sometida como *patio trasero* del imperio –algo que la familia de don Pedro comprobó en carne propia–, sino también sobre los países a los que convirtió en aliados durante la contienda (México, Brasil) y sobre aquellos que se resistieron a su hegemonía. La persistencia de la ominosa Doctrina Monroe que dictaminaba que todo el continente era para los norteamericanos seguía repartiendo su oprobio sobre los países latinos. En ese sentido, el emprendimiento de Henríquez Ureña se enrola tanto en el antecedente erudito de Bello como en el posesivo entrañable de José Martí, erigiéndose en biblioteca de “nuestra América” (“las obras de los autores nacidos en nuestra América”, Henríquez Ureña, 1946: 4), no menos que en la proclama de Rubén Darío, militante de la región “que aún reza a Jesucristo y aún habla en español” (*Prosas Profanas*, 1896).

A la función conservadora del emotivo repertorio de la memoria auerbachiana le corresponde en los mismos años el papel pretendidamente belicoso y en verdad restitutivo que asumen tanto Henríquez Ureña como la editorial que pretende “combatir con la publicación de esta *Biblioteca* un mal antiguo y grave: el desconocimiento de los valores de la América hispánica” (Henríquez Ureña, 1946: 1). La aparente extravagancia de tal propósito es que la intención combativa no reviste tono de manifiesto ni queda asistida por la ofuscación del soldado, sino que se ajusta a la impregnación erudita que era previsible en quien se estrenara en la crítica

con el volumen *Horas de estudio* (1906) y de un discurso ejercitado en la cátedra.

Renunciando al archivo por la deficiencia en la conservación que exhiben las instituciones culturales americanas –de lo que da profusa cuenta en la correspondencia que mantiene con Alfonso Reyes en la primera década del siglo XX (Martínez, 1986), donde se queja de las trabas que la burocracia y los arreglos imponen al estudioso–, no menos que renuente a una organización que descarta como pura acumulación, Henríquez Ureña se pronuncia por la biblioteca con un afán ordenancista pero a la vez con el carácter arbitrario que facilita la convivencia de lo diverso e incluso de lo inesperado, y sobre ella ejerce una selección amplia que ilustra los criterios de organización del listado.

El orden de la biblioteca

Los fundamentos de la “Biblioteca Americana” radican en la síntesis dispuesta por Camila Henríquez Ureña cuando heredó el proyecto de su hermano. Allí establece que el emprendimiento es la *summa americana* en que confluye la producción literaria tanto de la zona española como de la portuguesa (Henríquez Ureña, 1946, p. 3). Desde la orientación provista por *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1944), lo hispano engloba a Portugal y los principios de selección son múltiples, articulando la cronología con la representatividad nacional –o, más extensamente, la relevancia virreinal o regional, como ocurre con los textos sobre México y Perú– y el recorrido por los géneros dispuestos en cinco secciones que totalizan medio millar de títulos.

La función combativa de la colección de textos acude a una justificación de corte espiritual: así como Mariano Picón Salas se obstinaba en captar el “alma criolla” a través de su cultura (Picón Salas, 1944), el objetivo de don Pedro abona la inauguración de Bello en tanto fue “uno de los constructores espirituales de nuestra América” (Henríquez Ureña, 1946: 1). A causa de que el desconocimiento es un factor de desunión, para recomponer la unidad primitiva de la América hispánica –ya presupuesta en el ensayo “La utopía de América” (1925) y fundamentada en la *comunidad lingüística*– se impone organizar la biblioteca como instrumento del conocimiento mutuo. El desdén de lo autóctono es una patología que corresponde reparar mediante la circulación de libros concebidos como “propagadores elocuentes de la cultura” (*Ibid.*). La función de los textos instalando un espíritu supranacional es una convicción esperanzada en torno a la función del intelectual americano en su rol de difusor.

El ordenamiento elemental de cada sección responde a la sucesión alfabética, primero entre países y dentro de ellos entre autores, lo que revela el impacto de la parcelación nacional sobre la posible integración supranacional, sólo aplicada en el caso de América central (e incluso allí restringida al sector continental, mientras las islas adquieren una individualidad fundamentada en la cantidad y la calidad de sus producciones). Contra la pura acumulación de esos archivos insustanciales que son los

índices de las historias de la literatura, frecuentemente entregadas a una enumeración carente de criterio y pretenciosamente totalizadora, Henríquez Ureña apunta a divulgar “textos fidedignos” (*Íbid.*: 2) que alivien al lector común del aparato crítico filológico pero que no fragüen en la facilidad del acceso una simplificación irremediable de sus conceptos. La apoyatura histórico-social, con amplitud de mirada cultural que exceda la especialización erudita, exhibe la vocación americanista más allá del rigor metodológico.

El carácter inclusivo distingue a la “Biblioteca Americana” cuyas series son lo suficientemente indefinidas en sus límites y flexibles en sus criterios como para abarcar géneros, regiones y textualidades extraliterarias. La colección, amparada en un archivo amplio que permite la edición prolija de las obras que la componen, tiende a conjurar el condicionamiento sobre el que alertará Derrida: el “carácter fragmentario y disperso” (Derrida, 1997: 6-7) que procuraron subsanar algunas historias de la literatura.

Si los criterios de inclusión atañen a una variedad epocal, geográfica y genérica, el modo de agrupación relega el aspecto geográfico: literatura indígena, cronistas de Indias, literatura del período colonial, literatura moderna (con subdivisiones que contemplan variedades internas) y viajeros. Semejante panorama exige que algunos párrafos del folleto de presentación justifiquen criterios de traducción, indispensables tanto para verter al español los textos escritos por extranjeros como para abarcar la literatura indígena y la brasileña.

La presencia de Brasil implica una inauguración que el folleto recalca, reservándose el privilegio de “ser los primeros” (*Íbid.*: 8) en publicar textos de esa procedencia. La “Biblioteca Americana” encuentra en este aspecto acaso su originalidad mayor, incluso forzando la idea de Hispanoamérica y resistiéndose al término Iberoamérica que sería más adecuado para designar el alcance del empeño. Cualquiera de ambas designaciones, no obstante, insiste en la exclusión del Caribe francés, sobre cuyo desinterés e incluso abierto desprecio queda constancia en los *Ensayos* de Henríquez Ureña, quien resiente que la proximidad de República Dominicana con Haití sea la razón de un desarrollo cultural acotado del sector hispánico de la isla por la inferioridad racial que adjudica a los habitantes de la zona occidental.

En verdad, el afán inclusivo es puramente programático y no presuntuoso. El plan abierto a sugerencias y correcciones (*Íbid.*: 9) no vacila en enunciar ese aspecto negativo que constituye el agujero negro del archivo y el lamento de toda colección: “Muchos nombres y títulos son todavía en nuestras listas ausencias lamentables” (*Íbid.*). Así de precaria es la constitución de la literatura latinoamericana en el siglo XX, desde el trazado original de Bello y los postulados entusiastas de Rodó. Pero el optimismo de la voluntad se topó con el pesimismo no ya de la razón sino del destino, y el extenso programa de Henríquez Ureña quedó reducido a unos escasos títulos publicados en homenaje a su memoria.

Plan de Series y Secciones

Aunque los fundamentos de la “Biblioteca Americana” estén mediados por Camila Henríquez Ureña,

el Plan es el que trazó don Pedro cuando le fue encargada la colección, y no es arriesgado presumir que la exposición de la hermana repone con cierto orden los apuntes que el director dejó esbozados. Con un criterio tanto cronológico como respetuoso de los habitantes de América antes de la conquista, Henríquez Ureña coloca en primer término la literatura indígena y exime del sitio inaugural al *Diario del descubrimiento* de Cristóbal Colón, que sigue siendo el punto de partida no solamente de algunas historias de la literatura hispanoamericana sino también de numerosos programas universitarios de la materia.

Dentro de las obras indoamericanas – aunque el término nunca es utilizado por el director –, la mayoría son producciones colectivas y anónimas. Este rasgo de la cultura precolombina distingue radicalmente la sección inicial de las siguientes, en las cuales los nombres de autores se inscriben con la vocación de *auctoritas* de raigambre medieval. Si el primer texto local es el *Popol Vuh*, los *Libros del Chilam Balam* tienen características similares y anticipan el anonimato de esa especie de fetiche indigenista que es el drama *Ollantay*. En medio de tales extremos temporales se suceden antologías que más que compilados de material selecto revelan afán de catálogo: así ocurre con los “anales” de diversas culturas tanto como con los muestrarios de poesía azteca o quechua. Más justificación requerirían los autos religiosos en lenguas indígenas, dado que se trata de formas dramáticas europeas cuya función es adaptar la religión católica a las creencias locales en lo que constituye la primera forma de transculturación, aunque exclusivamente digitada desde el poder.

Los cronistas de Indias son encabezados por Colón y allí se suman los lusos (Pero Vaz de Caminha, Gabriel Soares de Sousa, Pero de Magalhães Gandavo, entre otros) y las ambiciosas “historias” que sobre la “Nueva España” escribieron religiosos como Fray Bartolomé de las Casas, Fray Toribio de Benavente (“Motolinía”) o Fray Bernardino de Sahagún, por insistir con los más notorios. Cerca del cierre de la lista se ubican dos autores que definen posturas diversas respecto del mestizaje y de su propia condición dual de indígenas y súbditos reales: Felipe Huamán Poma de Ayala –de revelación bastante reciente en esa época– y el Inca Garcilaso de la Vega.⁴

Tanto en este sector del programa general como en el siguiente –literatura colonial– se torna evidente que el listado compuesto por Henríquez Ureña ha sido una guía precisa para la organización de títulos que comprende la Biblioteca Ayacucho de 1974. Sin embargo, la colección de don Pedro no sólo es más amplia sino también más minuciosa. La presencia de Gregório de Mattos –poeta bahiano apodado “Boca del infierno” por el modo en que se mofaba de sus contemporáneos y de ciertas prácticas de la alta sociedad nordestina–, especie de Quevedo tropical recortado sobre el ejercicio de las sátiras, es una rareza y demuestra la actualización permanente que mantenía Henríquez Ureña en vistas de que el escritor barroco había sido descubierto poco antes por la crítica brasileña. A su vez, los poetas de la *Inconfidência Mineira* son individualizados en sus libros respectivos en vez de quedar homologados en el colectivo “Inconfidentes”, concediéndoles una multitud de ediciones que difícilmente fuera redituable para la editorial, cuyos intereses son atendidos por Camila Henríquez Ureña al punto de admitir cambios en el orden de

4 Sobre las dualidades de estas dos figuras y el modo en que las mismas se inscriben en sus textos es de consulta ineludible *El sujeto dialógico* de Julio Ortega, donde el autor se ocupa de contraponer los discursos de la abundancia y de la carencia en la literatura latinoamericana (Ortega, 2010).

publicación según las conveniencias mercantiles del Fondo de Cultura Económica.⁵

La sección de literatura moderna, como lo insinúa el folleto de presentación, efectúa el cierre en vísperas de la edición de la “Biblioteca Americana”, incorporando a los autores ya fallecidos al momento de iniciarse la publicación. El criterio, nunca explicitado, es el mismo que emplea Ricardo Rojas en el volumen “Los Modernos” de su *Historia de la literatura argentina* (1917-1921), aunque el fundador de la cátedra y del Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires añade otra precisión: deben estar muertos para ingresar en su nómina, no porque eso los absorba de inmediato en el “pasado histórico” como pretendía Camila Henríquez Ureña, sino porque todos los vivos formaban su círculo de amistades (Rojas, 1960).

La proximidad epocal no es el único problema que arrastran los “modernos”. Otro es el que los lleva a atravesar los géneros, exponiendo las insuficiencias del método aplicado: así, el *Facundo* de Sarmiento se inscribe en la “Sección de historia y biografía”, acaso por el problema que acarrea el género *ensayo* –no menos que la biografía– en una organización regida por formas clásicas. El *Facundo* hubiera hallado probablemente una mejor ubicación en la “Sección de pensamiento y acción”, donde la coordinación de sustantivos reconoce el carácter performativo del ensayo latinoamericano de la época de la independencia.⁶ En este segmento consta asimismo un conjunto de obras del cubano Enrique José Varona quien, junto con Hostos y Martí, conforma el panteón de los “maestros de la juventud” que definieron la vocación americanista de Henríquez Ureña. Paradójicamente, la autobiografía sarmientina *Recuerdos de provincia* se alista en la “Sección de vida y ficción”, que no discrimina entre el relato magnificado de la vida propia que cumple Sarmiento y las ficcionales *Memorias de un sacristán* de Juan Agustín García, para no insistir en la proliferación de novelas que domina el recorte.

La nómina completa del plan se cierra con los viajeros, identificados con su práctica y señalados por la textualidad correspondiente, salteando los datos de nacionalidad y respetando apenas la cronología de sus trayectos (más que la de edición de sus obras). A diferencia de los cronistas procedentes del imperio español con intenciones habitualmente crematísticas, aquí se alistan sujetos curiosos que recorrieron territorios inexplorados y sentaron las bases para un desarrollo científico en América. Baste recordar la autoridad que le confiere Euclides da Cunha en *Os sertões* (1902) a la descripción formulada por el barón de Humboldt del Planalto brasileño –no menos que a la hipótesis de que se trata de un antiguo valle marítimo del que se retiraron las aguas– para confirmar el impacto de los viajeros en la literatura local. Acaso esta sección, la menos sistemática de la “Biblioteca Americana” –la más sujeta a la improvisación y dependiente de la subjetividad, la más acosada por el “mal de archivo” (Derrida, 1997)– sea la más acorde al plan de la colección y al propósito de operar como nómina para el desarrollo de una historia de la literatura continental. Porque un sistema literario no se define sólo por obras y autores sino por los vínculos que se establecen

5 Rama es mucho más severo en sus juicios sobre los cálculos editoriales de Ayacucho, si bien tales comentarios no se vuelven manifiestos sino en las páginas de su diario personal.

6 Lo que resulta menos justificado en esta sección son las *Apuntaciones críticas al lenguaje bogotano. Disquisiciones filológicas* de Rufino José Cuervo, aunque no es excesivo especular que se trata de una preferencia de Henríquez Ureña por otro filólogo, una figura que emprendió una tarea tan titánica como la organización de la “Biblioteca Americana”: la de confeccionar un monumental *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, que previsiblemente quedó inconcluso a la muerte del autor.

entre ellos —y también por el público al que apunta, como subraya Antonio Candido (2005)—, y es en la repercusión que tienen los viajeros sobre las textualidades latinoamericanas, en las ideas, en la circulación de hipótesis y en la historia intelectual donde se confirma que tales producciones forman parte de la región a la cual se refieren.

La “Biblioteca Americana” es probablemente el archivo más completo de obras hispanoamericanas hasta mediados del siglo XX. La circunstancia de que la Biblioteca Ayacucho haya recuperado buena parte de sus títulos tiende a confirmarlo, si bien recortando la selección de los siglos previos y ampliando la del XX.

Biblioteca Ayacucho: literatura y política independientes

Ángel Rama, principal impulsor y evidente ideólogo de la colección, se había instalado en Caracas como profesor universitario cuando a mediados de 1973 sobrevino el golpe de Estado en Uruguay que le impidió el regreso. Exiliado forzoso, se involucró en la vida intelectual venezolana y participó del XIII Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana presidido por el poeta José Ramón Medina, con quien lanzó Ayacucho con el propósito de apuntalar desde la literatura la unidad latinoamericana. El gobierno del presidente Carlos Andrés Pérez disfrutaba de una bonanza económica palpable en la cantidad de dólares que ingresaban al país por las exportaciones de petróleo crudo luego de la crisis de ese año desencadenada por la decisión de la OPEP de aumentar los precios del fluido. Los petrodólares siguieron dos caminos opuestos, aunque ambos orientados por el mismo nombre propio: por un lado el programa de becas Gran Mariscal de Ayacucho para la formación de militares venezolanos en universidades prestigiosas del extranjero, y por otro lado la Biblioteca Ayacucho mediante el Decreto presidencial 407 del 10 de septiembre de 1974, desde el cual el Ejecutivo alimentaba tras la vocación unificadora la seducción canónica de publicar obras maestras.

Como proyecto nacional, la Comisión Editorial abundó en venezolanos: inicialmente fueron Ramón J. Velásquez, Oswaldo Trejo, Miguel Otero Silva, Ramón Escobar Salom y Simón Alberto Consalvi; luego se agregaron Oscar Sambrano Urdaneta, Pascual Venegas Filardo y Pedro Francisco Lizardo. En noviembre de 1975 hubo una convocatoria a intelectuales de los países latinoamericanos para oficiar como consejo consultor encargado de establecer el listado de obras. Las notas que Rama incluye en sus *Diarios* sobre este aspecto del fondo editorial constituyen el más acongojado lamento sobre el choque de intereses múltiples que implica el emprendimiento. En ese ambiente de funcionarios venezolanos (la mayoría), intelectuales utopistas (la minoría) y oportunistas de toda laya se materializó el proyecto que conformó el primer canon latinoamericano pensado desde Latinoamérica, tras el emprendimiento que dejó trunco Henríquez Ureña.

Un nombre como Ayacucho reclama una insignia más política que literaria, que se imprime en varios números de la colección y notoriamente en el primero, donde quedan reunidos los textos que constituyen

la *Doctrina del Libertador* Simón Bolívar. Desde ese inicio, los libros tuvieron una estructura fija que sólo se iría modificando a medida que el gran formato y la tapa dura de los volúmenes sucesivos cedieran en dimensiones y costo a las ediciones comprimidas. La disposición original comenzaba con un prólogo, seguía con el texto escogido y finalizaba con una cronología que daba cuenta de sucesos latinoamericanos y mundiales reponiendo a manera de cuadros sin demasiada cohesión el contexto en el cual transcurrían la vida del autor y el momento de creación y publicación de la obra. Son justamente los prólogos los que constituyen otro episodio de los *Diarios* de Rama, tanto como de su correspondencia aún dispersa, ya que para esas labores intelectuales –siempre remuneradas con la generosidad que los petrodólares permitían y que representaban pequeñas fortunas en manos de los latinoamericanos que convertían esa codiciada moneda en multitud de billetes de sus países respectivos– eran convocados amigos del director, o bien se postulaban ellos mismos a través de misivas lacrimógenas que reclamaban alguna labor rentada al cabo de una retahíla de pobreterías.

Pero no es el propósito de este recorrido ensañarse con los recursos desplegados por aquellos que en ocasiones posteriores desconocieron o vituperaron a Rama, hurtando con escasa sagacidad y harta mala fe las evidencias de sus rogatorias, sino que es preferible detenerse en las características que fue adquiriendo la colección, que tras un arranque político derivaba en la poesía del *Canto General* (Nº 2) para definirse por la intersección de literatura e ideología en el ensayo de Rodó *Ariel* (Nº 3). Si la presencia rectora de Bolívar tributa a la utopía unificadora también arrastra la desazón del general por la ímproba labor de Sísifo de “arar en el mar”; y me recorre la tenaz sospecha de que el propio Rama emuló en ambos puntos el itinerario bolivariano. Sin embargo, antes de definirse por el pesimismo, decidió ampliar los límites de lo que se difundía como Latinoamérica, desafiando el inicio independentista con el retorno a la colonización y el virreinato (que Henríquez Ureña anticipaba aplicando el orden cronológico) a través de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso (Nº 5 y 6), la *Nueva Corónica* de Guamán Poma y las crónicas mexicanas de Francisco López de Gómara (Nº 65) y fray Bernardino de Sahagún (Nº 80), prosiguiendo parcial y diversificadamente el proyecto del antecesor, evitando el *Popol Vuh* como obra pero retribuyendo el aporte indígena con volúmenes de *Literatura del México Antiguo* (Nº 28), *Literatura Maya* (Nº 57) y *Literatura quechua* (Nº 78).

La integración es la nota dominante en varios números. Así sobrevienen la *Poesía de la independencia* (Nº 59), las *Tradiciones hispanoamericanas* (Nº 67), los *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas* (Nº 178), los *Cuentos negristas* (Nº 179) y los *Viajeros hispanoamericanos* (Nº 140), alternando razones genéricas, étnicas e históricas congruentes con las razones políticas que nuclea volúmenes como *Pensamiento político de la emancipación* (Nº 23 y 24), *Pensamiento conservador* (Nº 31), *La Reforma Universitaria* (Nº 39), *Pensamiento de la Ilustración* (Nº 51), *Pensamiento positivista latinoamericano* (Nº 71 y 72), *El anarquismo en América Latina* (Nº 155), o justificaciones sociales como las que alientan en *Antecedentes de la historia social latinoamericana* (Nº 240) y *Textos de la Revolución Mexicana* (Nº 246), con el incierto anticipo de las *Letras de la Audiencia de Quito* (Nº 112).

Sin embargo, no son tales recuentos las mayores originalidades de la Biblioteca Ayacucho, que revela las intuiciones y los empecinamientos críticos de Rama a través de audacias como la de incluir a Filipinas

mediante la “novela tagala” *Noli me tangere* de José Rizal (Nº 10), determinando la adscripción política latinoamericana hacia Estados Unidos en torno a 1898 –lo que reafirma la primacía del *Ariel* de Rodó–; o la de insistir con la apertura de Henríquez Ureña al ámbito lusoparlante con representantes brasileños como los poetas Oswald y Mário de Andrade, el ensayista Sérgio Buarque de Holanda, los antropólogos Gilberto Freyre y Darcy Ribeiro y el crítico Antonio Candido. La celebración final de la integridad latina de América la ratifica *Gobernadores del rocío* del haitiano Jacques Roumain, única presencia caribeña no hispánica. A lo que no se atreve la colección es a introducir al Caribe no latino que por intersección geográfica, situación histórica, homología política y simpatía cultural podría participar de la serie de títulos con tanto derecho como el que asiste al Barón de Humboldt en el desgranamiento de sus *Cartas americanas* (Nº 74), probable fundador de la literatura latinoamericana moderna, como ya intuía Henríquez Ureña.

Pero la incorporación de autores no americanos (con las excepciones referidas) resultaba tan remota para el directorio de funcionarios de Biblioteca Ayacucho como inevitable era la proliferación de nombres venezolanos en el listado general. Si en un comienzo Rómulo Gallegos (Nº 18) y Rufino Blanco Fombona (Nº 36) resultan inobjetables como figuras y por sus obras como para ubicarse a la par del inicio bolivariano –e incluso Blanco Fombona le provee a Rama un modelo de escritura íntima al que acude en sus *Diarios*–, menos justificada resulta la doble presencia de Arturo Úslar Pietri (Nº 60 y Nº 220) y Guillermo Meneses (Nº 81) –para no hablar del directamente involucrado Miguel Otero Silva (Nº 111)–, e inexplicablemente demorados se alinean Teresa de la Parra (Nº 95), Francisco de Miranda (Nº 100) y Mariano Picón Salas (Nº 101). No solicito el imposible reemplazo de autores impuestos por el directorio; apenas lamento la exclusión de aquellos que hubieran permitido una mirada más productiva sobre América Latina, aunque no escribieran en las lenguas locales ni tributaran a los sistemas literarios continentales, como el D. H. Lawrence de *La serpiente emplumada* (1926) que se fascina con México, el presunto espía británico Graham Greene que recorre varios países –con *Nuestro hombre en La Habana* (1958), *El cónsul honorario* (1973), *Viajes con mi tía* (1969), *El poder y la gloria* (1940), sumados a la denuncia haitiana contenida en *Los comediantes* (1967) y el reportaje a Omar Torrijos devenido la crónica *El general* (1984)– y el imperialista Joseph Conrad que hilvana denuestos e incapacidades con epicentro caribeño en la fantasía de *Nostromo* (1904).

Lo que detrás de la voluntariosa empresa documentada en casi doscientos cincuenta libros sigue sin resolverse es una definición amplia, pero no por eso exenta de rigor, de lo que es América Latina. Un canon dudoso que prescinde de las épicas locales como *La Araucana* de Alonso de Ercilla y *La Argentina* de Martín del Barco Centenera (acaso sospechadas de nacionalismo gárrulo) y en el que campean multitud de invitados descolocados, que convoca a Filipinas y Haití pero omite a Martinica y Trinidad, que convida a Humboldt para el siglo XIX y suprime a ingleses y norteamericanos que registraron el siglo XX, conserva la vigencia del entramado novedoso pero reclama la sutura de esas cicatrices metodológicas que amenazan la ontología de la esperanzada serie. Con un rigor estudiado, la Colección Archivos no procura remendar los huecos de Ayacucho sino apenas adherir a la felicidad de un catálogo consensuado –sin detenerse en las diferencias que resultan achatadas o anuladas por el ecumenismo forzado del acuerdo–, a lo sumo escogiendo otras obras de los mismos autores, como si Ayacucho trazara un listado de nombres de escritores y Archivos se dedicara a precisar predicados más convenientes muchas veces para los mismos sujetos.

La función conservadora del Archivo

Ya desde la caracterización misma del emprendimiento se verifica la distancia de propósitos entre la Biblioteca Ayacucho y la Colección Archivos. A la sucesión desjerarquizada de títulos que se acumulan en la biblioteca, sin exigencias cronológicas ni restricciones de género, sobreviene el rigor ordenancista del archivo. Al empeño por situar en la historia las obras seleccionadas tras garantizar cierta representatividad textual (no siempre literaria) y al trazado de series que habilitan volúmenes de confluencia múltiple, les sucede una metodología precisa que tras el arraigo filológico se especializa en la estilística y se define como crítica genética. El carácter del texto cede entonces a la exigencia literaria indeclinable y comienzan a importar menos los valores de circulación y recepción de una obra que la disponibilidad de los manuscritos para incluir las sucesivas variaciones que llevan de los primeros esbozos a la edición *princeps*, e incluso a los cambios que constan en las ediciones posteriores.

Correlativamente, si en la Biblioteca Ayacucho sobresalía algún prólogo por la fama de quien lo firmara o por la originalidad de su planteo —y son modélicos en tal sentido el de Darcy Ribeiro a *Casa grande & senzala* y el de Rama a la poesía de Rubén Darío—, en la Colección Archivos es la idoneidad del anotador lo que define la edición. O mejor: son más relevantes las ediciones que las obras, y el trabajo genético de reconstrucción es prueba y cifra de la labor escrituraria de creación.

La Colección Archivos patrocinada por la UNESCO exige convertir el establecimiento del texto en la labor primordial de cada volumen. El propósito final no es situar a la obra en un contexto general ni de historia literaria —como pretendían, con sus particularidades, la Biblioteca Americana y Ayacucho— sino reconstruir esa ficción que es el texto original (Lois, 2011: 79). Por lo tanto, en el caso de Archivos (que publica a los autores brasileños en portugués, requisito indeclinable del trabajo textual) importa menos la relevancia de la obra que la disponibilidad de versiones sucesivas o bien del material necesario para acometer el estudio genético. Otra forma del archivo se perfila aquí, la que a modo de palimpsesto busca los vestigios de una entelequia llamada “original” a través de las variantes de sucesivas “repeticiones, versiones, perversiones”, para decirlo con Borges.

Sin embargo, no declina la condición canónica de los volúmenes, aunque quede soterrada por el aparato teórico que la asiste. Lo verifica la copiosa reiteración de autores y títulos que registra la Colección Archivos respecto de la Biblioteca Ayacucho, aunque es más frecuente que se publiquen diversas obras de un mismo autor (un ejemplo es José Lezama Lima, cuyo *Paradiso* anotado por Cintio Vitier se despega de la *Antología de poesía y prosa* al cuidado de Julio Ortega) o bien que se seleccione un texto puntual donde en Ayacucho proliferaban (así lo confirma *Macunaíma* de Mário de Andrade abordado por Telê Porto Ancona Lopes, desprendiendo la rapsodia del conjunto integrado por *Novela, cuento, ensayo, epistolario* reunido por Gilda de Mello e Souza para Ayacucho).

Pero donde mayor labor integradora para América Latina cumple la Colección Archivos es en la edición de cada obra en su lengua original. Requisito filológico ineludible, familiariza a los lectores de habla

hispana con la lengua portuguesa que emplean en Brasil autores como el mencionado Mário de Andrade (Nº 6), la popularizada Clarice Lispector (cuya fama se ha fortificado desde los inicios de la colección en 1984) a quien se retoma desde su novela *A Paixão segundo G.H.* (Nº 13), el extraño Lúcio Cardoso de la magnífica y a la vez decadente *Crônica da casa assassinada* (Nº 18), el ironista Lima Barreto de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Nº 30), el precursor Manuel Bandeira con su *Libertinagem* (Nº 33) y el previsible Gilberto Freyre de *Casa grande & senzala* (Nº 53). Lo que resultaba imprevisto era la inclusión de *Mensagem – Poemas esotéricos* de Fernando Pessoa, en un gesto que parece alentar la alocada trilogía del capítulo más bochornoso de *El canon occidental* de Harold Bloom (1994). Menos sorpresiva es la presencia –ya anticipada por Ayacucho– de Jacques Roumain, cuya novela más difundida aparece flanqueada por otros textos en las *Oeuvres complètes* (Nº 56), única intervención del francés y simultáneamente clausura de la serie clásica a la que sucede la “Nueva serie” que promete una contemporaneidad estricta con los títulos de Onetti, Sabato y Saer para defraudarla con la recuperación del chileno Juan Emar que alcanzó su esplendor editorial en la década de 1930.

Las obras que configuran la Colección Archivos parecen confirmar que la elección de autores de la Biblioteca Ayacucho es la guía irrenunciable. Ésta, orientada a su vez por la Biblioteca Americana, coloca a Henríquez Ureña en el lugar del fundador de la historia de la literatura latinoamericana en el siglo XX. Los cambios de textos de Ayacucho a Archivos (cuyos nombres se desplazan de la política programática a la práctica profesional rigurosa) responden a la exigencia geneticista: por eso Martínez Estrada está aquí representado por *Radiografía de la pampa* (Nº 19) en vez de las *Semejanzas y diferencias entre los países de América Latina*; Rómulo Gallegos por *Canaima* (Nº 20) en lugar del más clásico *Doña Bárbara*; Sarmiento por los *Viajes* (Nº 27), cuyos cuadernos autorizan un trabajo textual que el *Facundo* --mucho más representativo como ensayo sociológico y como texto clave latinoamericano– rehúsa; Pedro Henríquez Ureña por una selección de *Ensayos* (Nº 35) que amplía el recorte de Ayacucho sobre *La utopía de América*; José Vasconcelos por los escauceos autobiográficos del *Ulises criollo* (Nº 38) en reemplazo de la más vaga *Obra selecta*; Pablo Palacio por sus *Obras completas* (Nº 40) renunciando a la restricción de Ayacucho en *Un hombre muerto a puntapiés*; José Martí por las crónicas sobre Estados Unidos (Nº 42) a expensas del manifiesto que conforma *Nuestra América* y su sucesión (Nº 18) y la expansión poética contemplada en la *Obra* (Nº 40).

Una figura domina el conjunto tanto por cantidad de títulos escogidos como por variedad de textos incorporados: Miguel Ángel Asturias. A la inauguración que se reserva a *París: 1924-1933. Periodismo y creación* (Nº 1) bajo la coordinación de Amos Segala le siguen *Hombres de maíz* (Nº 21) abordado por Gérald Martin, *Cuentos y leyendas* (Nº 45) indagados por Mario R. Morales, *El señor presidente* (Nº 46), nuevamente al cuidado de Martin, *Mulata de tal* (Nº 47) anotado por Arturo Arias y *Teatro* (Nº 48) preparado por L. Méndez de Penedo. En la obra del guatemalteco distinguido con el Premio Nobel en 1967 y en cuya tumba del Père Lachaise se impone una escultura maya, la Colección Archivos parece haber encontrado una divisa latinoamericana para la crítica genética. El método funciona así como canonizador aséptico con la presunta prescindencia de quienes lo aplican, con un hálito de objetividad fraguada que simplifica en la mera operatoria las alternativas de una selección tanto o más arbitraria que las otras, donde si se desplazan la vaga inclinación del gusto y la pretenciosa autoridad del catedrático, es en favor de

un dudoso cientificismo que no vacila en sacrificar los textos en aras de una rigurosidad que redunde en profesionalismo extremo y que apenas esporádicamente añade originalidad a lecturas que proceden por otros mecanismos.

La conclusión es acaso obvia: allí donde el archivo es difuso, el impulso que genera es el de la organización de catálogos, colecciones, antologías, bibliotecas e incluso historias de la literatura; allí donde el archivo prolifera en documentos, habilita anexos y permite explicar variantes, el método más apto es el de la crítica genética. De allí que Archivos sea una colección restringida y la empresa de Henríquez Ureña postule una biblioteca amplia donde la representatividad de obras y autores exceda lo textual y sostenga la aventura espiritual de *la utopía de América*.

No es mi propósito postular un nuevo canon de la literatura latinoamericana, en especial porque desconfío de que se resuelva como tarea individual. Admito el canon como guía general, como orientación de lectura, no como asignación inamovible de valores. A esos listados enfáticos, más aun cuando se enuncian con una entonación “tan soberbia, gallarda y belicosa” como la que emplea Bloom, prefiero estudiarlos como construcciones críticas y tratarlos con la irreverencia que recomendaba Borges para las tradiciones. Si me seducen los juegos con lo canónico como los que de modo irregular he implicado en esta revisión es en tanto puedo desafiarlos con algunas calificaciones que rozan lo provocativo y eventualmente lo escandaloso: el estrecho canon de la literatura humorística, el confuso canon de los géneros “menores”, el canon maldito. O bien, como proclamaba el proyecto de Ayacucho admitiendo el carácter arbitrario, es decir pasional y desregulado, de la biblioteca: esa comunidad imaginada en que confluyen textos y autores que difícilmente podrían nuclearse excepto en los anaqueles sobrecargados de la propia sala, sujetos a comparaciones excesivas y vínculos impensables, sometidos a las relaciones más impropias que demanda la construcción de un proyecto tan original y una voluntad tan esforzada como la que proclama *la utopía de América*.

Referencias bibliográficas

Abellán, José Luis. (1998). *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*. México: Fondo de Cultura Económica.

Auerbach, Erich. (1993) [1942]. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica (Traducción de I. Villanueva y E. Imaz).

Bello, Andrés. (1973). *El Repertorio Americano 1826-1827*. Caracas: Presidencia de la República.

_____ y Juan García del Río (1972). *La Biblioteca Americana o Miscelánea de literatura, artes y ciencias*. Edición facsimilar de la publicación realizada en Londres, Imprenta de G. Marchand, 1823. Caracas: Presidencia de Venezuela.

Bloom, Harold. (2009) [1994]. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama (Traducción de Damián Alou).

Bosi, Alfredo. (2005). *Cultura brasileña: una dialéctica de la colonización*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Candido, Antonio. (2005). *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Croce, Marcela. (2013). “Ángel Rama: la utopía destellando en un momento de peligro”, en Croce, Marcela (ed.). *Latinoamericanismo. Canon, crítica y géneros culturales*. Buenos Aires: Corregidor (pp. 127-162)

Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Henríquez Ureña, Camila. (1946). *Biblioteca Americana*. Folleto de presentación. México: Fondo de Cultura Económica.

Henríquez Ureña, Pedro. (2000). *Ensayos*. Edición crítica coordinada por José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Buenos Aires: Sudamericana, Colección Archivos.

_____ (1978). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lois, Élide. (2011). “Edições críticas”, en Souza, Eneida Maria de y Wander Melo Miranda. *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG (pp. 78-88)

Martínez, José Luis (ed.) (1986). *Alfonso Reyes – Pedro Henríquez Ureña: Correspondencia 1907-1914*. México: Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana).

Ortega, Julio. (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: Fondo de Cultura Económica-Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del Tecnológico de Monterrey.

Picón Salas, Mariano. (1944). *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rama, Ángel. (2008). *Diarios 1974-1983*. Buenos Aires: El Andariego.

_____ (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.

Rojas, Ricardo. (1960). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Kraft (9 volúmenes).

Spitzer, Leo. (1970). *Études de style*. Paris: Gallimard.

La Historia de las Relaciones Internacionales en la construcción de la Integración Latinoamericana

Carlos A. da Silva, Javier A. Orso, Martín Beristain,
Dalila Capeletti, Florencia Fantín, Ma. Belén Serra,
Irene Solimano y Jorge I. Suárez
cadas2750@gmail.com
Fac. C. Política y RRII (UNR)

Resumen

El objetivo de este trabajo es exponer de qué forma se aborda la materia “Historia de las Relaciones Internacionales Latinoamericanas y Argentinas” en la facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario. En vinculación a ello, haremos especial énfasis en los diferentes enfoques de la Historia de las Relaciones Internacionales, disciplina que se trabaja desde la cátedra y destacaremos aquellos que teorizan sobre la idea de Integración en Latinoamérica. Para ello, problematizaremos el trasfondo de intereses e ideologías que pueden leerse en cada enfoque. Finalmente, propondremos cuestionamientos en torno a la necesidad de la construcción de nuevas perspectivas que aborden la idea de un imaginario colectivo regional.

Palabras clave: Historia de las relaciones internacionales - América Latina – Integración – Construcción.

“El historiador (...) no tiene por qué humillarse frente al 'científico'. En efecto, él es el único que puede disertar sobre un hecho completamente singular que se denomina el acontecimiento”.

Jean-Baptiste Duroselle

Introducción

El estudio de la historia de las relaciones internacionales latinoamericanas constituye, desde mediados del siglo veinte, y gracias a los aportes de la escuela francesa de Pierre Renouvin y Jean Baptiste Duroselle, una subdisciplina que se nutre de la teoría de las relaciones internacionales, la historia de las relaciones internacionales y la historia latinoamericana con el propósito de promover un pensamiento alternativo y crítico.

En la República Argentina, y en especial en Rosario, en 1929 se crea la carrera de Diplomacia y la Licenciatura para el Servicio Consular, abordándose primeramente como historia diplomática. Con el transcurrir del tiempo, con el advenimiento del gobierno democrático del Dr. Héctor Cámpora, en 1973, se crea la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, desprendiéndola de la Facultad de Derecho, en el ámbito de la Universidad Nacional de Rosario. Con la restauración democrática en 1983, y ante la urgente reforma de la currícula, se incluyen en el ciclo superior dos cátedras vinculadas a esta subdisciplina: Historia de las Relaciones Internacionales Contemporáneas e Historia de las Relaciones Internacionales Latinoamericanas y Argentina. Actualmente, ésta última, forma parte del cuarto año del ciclo superior de la Licenciatura en Relaciones Internacionales de la facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario.

Ante estos hechos, el objetivo del presente ensayo es reflexionar con sentido crítico sobre las diferentes corrientes historiográficas que han empoderado la conformación de esta subdisciplina, qué tipo de perspectiva proponen y hacer énfasis en aquellos que apelan a la construcción de una identidad regional.

Líneas historiográficas que aborda la cátedra Historia de las Relaciones Internacionales Latinoamericana y Argentina.

La cátedra aborda el estudio de las diferentes corrientes historiográficas y sus contenidos desde la base de los conceptos que proponen dos escuelas francesas: Braudel y Duroselle. Si bien las mismas confrontan en sus supuestos, desde este trabajo se intentará encontrar una confluencia entre los mismos para el estudio de los contenidos que la materia presenta.

En primer lugar, es importante destacar los conceptos de *tiempo* y *espacio* que trabaja la teoría propuesta por Fernand Braudel. Este autor reflexiona críticamente sobre los mismos y los desarrolla desde una lógica dialéctica. Postula que

La gama de fenómenos en función de su correspondiente tiempo era múltiple. Simplificando, Braudel las redujo a tres tipos los fenómenos de larga duración, fenómenos de duración media y fenómenos de corta duración. En este sentido, revoluciona la idea de cambio, que lo toma como sucesión cronológica y la idea de duración que lo define como continuidad y permanencia, vinculando el espacio al tiempo, al punto que cuando habla del segundo supone al primero. Y esto permite incorporar el concepto de larga duración que es difícil de entender sin esta doble referencia, ya que unir la historia al espacio implica la descomposición del tiempo en una dimensión geográfica, una social y otra individual. (Braudel, 1970: 10)

En segundo lugar, se destaca el estudio científico que propone Jean Baptiste Duroselle (Da Silva et Orso, 2013), al tomar a la Historia como imprescindible para el estudio de las Relaciones Internacionales. En relación a ello, destaca la diferencia entre fenómeno y acontecimiento.

El fenómeno es el objeto de estudio de la ciencia en general, se percibe (directa o indirectamente) por medio de los sentidos, por lo tanto se enmarca dentro del pensamiento positivista. El fenómeno es independiente del tiempo, por lo tanto puede repetirse. Por otra parte el acontecimiento también es un fenómeno porque es objeto de estudio científico aunque se diferencia por tener características determinadas. Es único, irrepetible y singular, puesto que está fechado y tiene un contexto espacial y temporal particular. Además, tiene una estrecha relación con el hombre, dado que genera una intervención de la mente y en la acción humana. Todo acontecimiento deja huellas y tiene consecuencias en futuros acontecimientos y es la actividad del hombre, en tanto historiador, construir y deconstruir el mismo a partir de las huellas objetivas que el mismo ha dejado. Por lo tanto, este incluye una actividad mental y racional para su conocimiento, comprensión y construcción. (Da Silva et Orso, 2013: 3)

Sobre los aportes de la escuela francesa a la historiografía de las relaciones internacionales, surgen en América latina diferentes tesis propuestas por historiadores argentinos, chilenos y brasileños. En primer lugar, se destaca la obra del historiador argentino Carlos Escudé, quien problematiza el estudio de dos acontecimientos: el conflicto del Beagle entre Argentina y Chile; y la Guerra/Conflicto de las Malvinas entre Argentina y el Reino Unido. En cuanto al último acontecimiento, el autor sostiene que la derrota en Malvinas produjo, a pesar de las pasiones desatadas, que un grupo de intelectuales comenzara a cuestionar las posiciones oficiales de la Cancillería argentina y los mitos territoriales difundidos desde hacía décadas por el sistema educativo (Escudé, 1990). Es decir, en términos braudelianos se produce un cambio.

Entonces, el Dr. Escudé plantea que:

dos acontecimientos históricos en la historia de las Relaciones Internacionales argentinas contribuyeron al surgimiento de un grupo de especialistas, autodenominados amateurs, quienes han sostenido una tesis contraria a la visión predominante, es decir, que la Argentina, a partir del proceso de conformación como Estado nacional, ha perdido territorios a manos de sus vecinos (Brasil, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay. (Da Silva et Orso, 2013: 4)

En relación a ello destaca que la educación argentina impartió un conocimiento erróneo en torno a los derechos territoriales que nos adjudicamos (Escudé, 1990: 5). Lo cual, generó el mito de las pérdidas territoriales. Según el autor, este

ha permitido una revolución paradigmática que contribuyó al mejoramiento de las relaciones internacionales en el Cono Sur, particularmente, relaciones pacíficas y de confianza mutua, que se relacionan con la resolución de todas las disputas territoriales de la Argentina y Chile, y una nueva era de relaciones entre Argentina y Brasil que generaron el

nacimiento del MERCOSUR y posterior UNASUR. (Da Silva et Orso, 2013: 4)

De esta manera, propone una división en líneas historiográficas, por un lado postula que el paradigma ortodoxo sigue siendo el que domina pero la vigencia del cuestionamiento lo priva de previo status de mito cuasi religioso y tabú sagrado (aunque se produzca un cambio, podemos observar en esta situación una noción de continuidad en Braudel). El nuevo paradigma, correspondiente a los autores que sostienen el “mito de las pérdidas territoriales” es de esencia pragmática, en contraste con el viejo que es juricista. El nuevo se apoya en una desmitificación de nuestra evolución territorial, mientras el viejo es irredentista. El nuevo se basa en una concepción económica-tecnológica del poder nacional, a la vez que el viejo descansa primariamente en reflexiones geopolíticas regionales (1990).

Por otro lado, el autor Edmundo Heredia realiza una revisión crítica de la historiografía argentina de los últimos treinta años, en la que se hallan un conjunto de trabajos y de autores de muy desigual formación, orientación y temática. En vinculación a ello, sostiene que “los historiadores han hecho simultáneamente historia nacional e historia de las relaciones internacionales” (1990 :1). Explica que esta construcción de la historia ha sido deficitaria y en relación a ello propone el concepto de historia interregional, estableciendo que estos estudios deberían servir para resolver pacíficamente las controversias que aún subsisten (fenómeno). Propone una división del estudio regional en ocho espacios territoriales: Caribe, Amazonia, Altiplano Andino, Cuenca Platense, Matto Grosso, El Plata, Cuyo, Patagonia. (Clara referencia Sistémica – Braudel). Por otro lado, también realiza una división de las dimensiones para la interpretación de las historia de las relaciones: Espacial, cultural, regiones de frontera, nacionalización de las culturas y formación de los estados nacionales, regiones internacionales, regiones subterráneas.

Según el historiador argentino Mario Rapoport, la historiografía reciente sobre la historia de las relaciones internacionales latinoamericanas y argentinas puede dividirse en dos grandes líneas metodológicas, que responden no sólo a maneras diferentes de abordar el objeto de estudio, sino también a los momentos cronológicos distintos en los que hacen su aparición los autores. El denominador común de todos ellos es que, además de realizar una reconstrucción histórica de determinados períodos, se preocuparon, sobre la base de una visión más amplia que incorpora aportes de la sociología, la economía y las ciencias políticas, por brindar cierto marco conceptual a la investigación empírica incorporando categorías de análisis de aquellas disciplinas, lo cual le da a la historiografía de las relaciones internacionales latinoamericanas un carácter interdisciplinario (Rapoport, 1990).

La primer línea, compuesta por autores como Juan Carlos Puig, se caracteriza por tener una amplia formación jurídica, los cuales están interesados en la identificación de ciertas constantes en la historia de la política exterior argentina y el de la determinación de las diferentes etapas por las que atravesó esa política exterior en función de la forma y los diferentes grados de inserción de la Argentina en la región y en el mundo. La segunda línea, a mediados de 1970 y principios de los 80, representa un cambio en la forma de abordar metodológicamente y empíricamente la historia. Está compuesto por autores como Carlos Escudé y Mario Rapoport. Uno de los aspectos más destacados, que tiene que ver con la metodología de trabajo de esos historiadores, es el uso sistemático de los archivos diplomáticos argentinos y extranjeros, en particular de estos últimos, que habían sido escasamente frecuentados por la historiografía, sobre todo para el período contemporáneo. Sobre la misma lógica que Escudé, pero desde otro ángulo, el autor Joao Paulo Pimenta (Brasil) teoriza sobre la existencia de un mito que configuró los orígenes de la historiografía (Pimenta, 2001). El fin de ese mito es la construcción del Estado- Nación (hecho) bajo proyectos de los miembros de la élite de Buenos Aires y Río de Janeiro.

De esta manera, el autor brasilero explica que el surgimiento de las diversas modalidades del “mito de los orígenes” posee por lo tanto, una clara finalidad política, pues proviene de intentos de legitimación de las nuevas

unidades que serán creadas y en las cuales el pasado era reconstruido con un impregnado contenido de clase, como obra fundamentalmente de las elites que se auto atribuían la función de viabilizar proyectos específicos (acontecimiento).

Además, el historiador brasileño Amado Luis Cervo, quien sigue la línea de pensamiento del historiador francés Duroselle, destaca que la disciplina debe estar anclada en la historia. También, distingue la evolución de la historia de las relaciones internacionales en Estados Unidos y Europa (predominante en Francia- Toma un perfil propio). Es aquí donde la historia de las relaciones internacionales se ha constituido en una subdisciplina que se nutre tanto de las relaciones internacionales, como de la historia, en sus aspectos políticos, sociales, económicos, culturales, etc.

Finalmente, el historiador brasileño Moniz Bandeira expone que la rivalidad de Argentina con Brasil fue reflejo de los lazos imperialistas que el primero tenía con Inglaterra y el segundo con Estados Unidos, y como estas vinculaciones fueron permeando las tesis de conflictos que imperaron durante muchos años entre ambos.

Todas estas corrientes historiográficas son utilizadas como herramientas metodológicas para abordar la problematización de los diferentes conflictos territoriales y las influencias imperialistas de EEUU e Inglaterra en la región.

Finalmente, es interesante rescatar la crítica y propuesta teórica del historiador argentino, Luis Vitale, superando las perspectivas de los demás autores al plantear no solo una línea diferente de la historiografía de las relaciones internacionales, sino también la necesidad de la construcción de una teoría propia para estudiar las particularidades de América Latina y el Caribe. Así expone que la teoría surgirá del estudio de nuestra propia realidad social, política, económica, cultural y su evolución histórica, fundado en una epistemología específica y en un nuevo método de análisis. En este sentido, explica que las investigaciones empíricas de la historiografía tradicional fueron insuficientes al ser procesadas desde un plano positivista y neopositivista. Desde allí, propone comparar nuevas fuentes y descubrir las que fueron ocultadas. Vitale expone como el modelo de desarrollo histórico de Europa Occidental ha desplazado la evolución de Asia, África y América Latina. En relación a ello se pregunta “¿Por qué, entonces, fundamentar una teoría de la historia sobre la base de un continente cuya evolución ha sido excepción de la historia universal?” (1992: 13). Asimismo, sostiene que el problema es discutir no sobre la definición de ciencia general, sino acerca de cada disciplina del saber. No existe una ciencia, sino varias, y cada una de ellas con una epistemología, métodos y técnicas distintas. La historia emplea una teoría y una lógica distinta de las ciencias naturales porque tiene que analizar contenidos diferentes- sociedades en permanente cambio- y por lo tanto, laborar con una epistemología distinta. Vitale presenta las problemáticas de la historiografía en América Latina y el Caribe. Expresa que al no tener una teoría de la historia para estudiar las particularidades de América Latina y el Caribe, no hemos podido todavía precisar los períodos de transición de nuestra historia, carecemos de una teoría que explique la incidencia de la relación etnia-clase en nuestro subconsciente indo-afro-latino. Menos aún, una teoría de la cuestión nacional que se deduzca de la especificidad de nuestra ruptura de nexo colonial y de las posteriores formas de dominación y dependencia semicolonial.

Retomando lo que se expone al principio, “la historia estudia los cambios o metamorfosis de las formaciones sociales en permanente transformación en el espacio y tiempo. La noción de espacio y tiempo interesa especialmente al historiador en cuanto tiene relación con la sociedad, es decir el espacio social, el territorio ocupado por los pueblos y su relación con la naturaleza”. El espacio social no es solo el territorio nacional sino también el internacional (1992). En este sentido se puede leer el sesgo braudeliano en Luis Vitale. Además, éste propone el estudio de la historia regional con una metodología global que integre el análisis regional a la formación social nacional y latinoamericana. Este autor sostiene que los latinoamericanos experimentamos la sensación de pertenencia a una tradición histórica cultural común y de unidad. En vinculación a ello propone el concepto de identidad.

El concepto de identidad que propone Vitale, desde el ángulo histórico-cultural, significa

autoconciencia de pertenecer a una nación, a una clase, etnia o idiosincrasia cultural. La singularidad o diferencia con otros pueblos, la diversidad, como resultado del desarrollo desigual, articulado, combinado, específico-diferenciado y multilineal de la historia. (...) es un proceso en desarrollo, que ha tratado de ser abortado, deformado y mediatizado por el colonialismo externo e interno, el neocolonialismo cultural y las diversas formas de aculturación. Es lo que es y lo que se va construyendo; es un proceso permanente y contradictorio de cambio, de creación y recreación (Vitale, 1992: 313).

En este sentido, resalta el concepto de cambio al establecer que la conciencia colectiva de la *identidad*, siempre en desarrollo, se refleja en variadas formas de autoafirmación y ruptura. Embrionariamente, la identidad latinoamericana surgió como rechazo a la colonización española y portuguesa, y luego como respuesta a la dependencia estructural impuesta por las metrópolis imperialistas.

Definición de Historia de las Relaciones Internacionales

Debemos la definición de Historia de las Relaciones Internacionales, separada de la historia diplomática, a Pierre Renouvin. Cristián Medina Valverde explica muy bien lo que este autor francés expone en sus escritos.

Pierre Renouvin expone sobre la superación de la tradicional historia diplomática para dar paso a la historia de las relaciones internacionales. Caracteriza a la primera como la historia que escribe, estudia las iniciativas o los gestos de los gobiernos, sus decisiones y, en la medida de sus posibilidades, sus intenciones y remarca que, si bien esto es indispensable, todavía está lejos de aportar elementos de explicación suficiente. En el fondo, lo que proponía Renouvin era prestar atención a los elementos materiales (factores geográficos, condiciones demográficas, dinámicas económicas, cuestiones financieras), y por el otro lado, los elementos psicológicos (sentimiento nacional, nacionalismos, sentimientos pacifistas). En este sentido, explicaba que las grandes corrientes sentimentales muestran entonces las fuerzas profundas que son las que han formado el marco de las relaciones entre los grupos humanos y que, en gran medida, han determinado su naturaleza. Por ello, concluye sosteniendo que el estadista no puede ignorarlas; ha experimentado su influencia y está obligado a admitir los límites que le imponen a su acción” (Valverde, 2012: 176).

En la misma lógica, Juan Carlos Pereira, desarrolló, en 1992, un intento de definición del concepto de historia de las relaciones internacionales, señalando en aquel entonces que era

el estudio histórico de las relaciones sociales que se establecen entre individuos, grupos humanos y Estados, que trascienden los límites nacionales y se desarrollan en un medio específico como es el internacional, en constante transformación y en el que las rivalidades entre los cada vez más numerosos actores será constante (2012: 177).

Un par de años más tarde, Pereira entregó una nueva definición, esta vez más precisa que la anterior, cuando afirmó que esta disciplina es el estudio científico y global de las relaciones históricas que se han desarrollado entre los hombres, los estados y las colectividades supranacionales en el seno de la sociedad internacional, espacio desde el cual se aspira a revelar el papel que le corresponde a la Historia dentro de la ciencia de la sociedad internacional, en virtud de su propio desarrollo temporal, y en virtud de la posición de la Historia de las relaciones internacionales en el marco general del

conocimiento histórico.

Con el propósito de clarificar aún más esta corriente historiográfica, este autor sostiene que la historia de las relaciones internacionales debe cumplir con ciertas características básicas. La primera es que debe tratarse de un estudio científico con un método que ha de ser propio y adecuado para resolver los temas de investigación. Dado el objeto de estudio que comprende su labor, esta debe tener un carácter interdisciplinar, recurriendo habitualmente a préstamos hermenéuticos útiles para el desarrollo de la historia como ciencia, por ejemplo, a la ciencia política, economía, sociología, derecho internacional público, a los estudios internacionales anglosajones y otros, como consecuencia de una realidad -la sociedad internacional- que es multicausal y compleja, algo propio por lo demás de un itinerario historiográfico de reciente data y aún en construcción. En cuanto a las fuentes, estas se ensanchan generosamente, trascendiendo el paradigma historiográfico del historicismo rankiano y su tradicional adagio para dar paso a una heteroglosia basada en la interdisciplinariedad. Ello ha significado incorporar a todos los soportes tecnológicos modernos que recogen datos posibles de ser usados en la resolución de los temas de investigación (medios de comunicación, cine, fotografía, Internet, redes sociales, audiovisuales, y demás).

Algo de esto ya había detectado Jean-Baptiste Duroselle cuando nos indicaba que

el historiador del período contemporáneo contempla con desesperación el océano de los archivos y de los tratados, que el hombre ya no escribe tan sólo a mano, imprime. En una palabra se ha hecho conservador. Y agregaríamos que no solo imprime y guarda, también, escanea, captura y digitaliza imágenes a través de todos los soportes que la tecnología moderna le permite, ampliando de manera desmedida el propio concepto de archivo y con ello se impone un reto metodológico enorme para el investigador de la historia de las relaciones internacionales (Valverde, 2012: 177).

En este sentido, se destaca la enorme importancia que esto tiene en la atmósfera de la Historia de las relaciones internacionales dado que “no pocas veces los líderes políticos para respaldar, justificar, legitimar o excusar decisiones en materia de política exterior recurren a la historia. Así también, en muchas ocasiones, la actuación internacional de los países se explica a partir de las representaciones que tienen de sí mismos y de sus historias nacionales (2012:178).

En concepto de Integración en las corrientes historiográficas y sus expresiones históricas

¿Se puede decir que para la Historia de las Relaciones Internacionales Latinoamericanas y argentinas existe un concepto de integración latinoamericana? Las diferentes corrientes historiográficas abordan el tema de la integración desde varios puntos de vista. En este sentido, muchos autores destacan el carácter *multidimensional* del concepto, caracterizado por tintes económicos, políticos, culturales, de las relaciones internacionales, etc. Además, algunos buscan distinguir los procesos de integración desde los países del Norte y los del Sur tal como hace mención Espinoza (2013), el cual destaca el énfasis que realizan los autores de los países centrales en cuestiones de comercio, crecimiento económico y poder internacional, a diferencia de los autores de los países periféricos quienes desarrollan sus trabajos en temas como la contribución de la integración regional al desarrollo, las capacidades de negociación internacional, etc.

Vitale considera a la integración como un proceso en el que la identidad regional es clave para que los pueblos Latinoamericanos se apropien de un sentido común (1992). En relación a ello, nos preguntamos si ¿es esto sólo un

ideario teórico o se puede rescatar de la historia experiencias que intentasen propagarlas en la realidad? En este sentido, se puede rescatar el pensamiento del cubano de José Martí, quien consideraba que era necesaria la constitución de elites nacionalistas que deberían reafirmarse en las masas, en la creación de respuestas a sus necesidades reales y a una unidad hispano-americana. Para poder enfrentar la penetración imperialista estadounidense que afectaba la soberanía de las balcanizadas repúblicas hispano-americanas y contaba con el apoyo de las oligarquías locales. Pero, anteriormente a él hubo otro líder político que logró concretar el inicio de un proceso de integración: Simón Bolívar. En relación a ello, podemos decir que desde la cátedra se abordan los diferentes proyectos de integración latinoamericana que fueron propuestos por líderes políticos y sus intentos de propagación, desde 1810 hasta 2010. Estos procesos se dividen en tres etapas diferentes: el contexto de 1810 representado por la lucha emancipadora y la búsqueda de reconocimiento internacional y defensa de los Estados como entidades independientes y autónomas; el de 1910 en el cual se logra la consolidación de los Estados Nacionales y el comienzo de la inserción internacional y la defensa de los intereses nacionales respecto de los intentos hegemónicos de los Estados Unidos; finalmente, el entorno de 2010 caracterizado por la lucha de la región a favor de la lucha de sus sociedades, la inserción económica internacional, la gobernabilidad, la democracia y la defensa de los intereses comunes relacionado con la situación de periferia. Con respecto al primer período se toman las ideas de Simón Bolívar, Andrés Bello, y otros; y el intento de constitución de la Gran Colombia con el Congreso de Panamá (1826). En relación a ello, el autor Edmundo Heredia sostiene que este proceso fue de “Gestación sin nacimiento” (2006), ya que si bien se encararon procesos de construcción, estos no lograron materializarse a largo plazo y tampoco la historiografía acompañó en su formulación. Según el autor, persiste una tendencia que limita y condiciona el conocimiento de la etapa de revoluciones de independencia de la vida de sus naciones, cada una tiene su historiografía nacional y se hace necesaria una visión o perspectiva comprensivas de la totalidad latinoamericana. En primer lugar, el proceso emancipatorio de América Latina abarca el período comprendido entre los años 1808-1809, cuando comienzan los desórdenes en Europa que conllevaron a la caída del Rey español Fernando VI, y 1830, cuando flamantes naciones americanas son finalmente reconocidas no sólo por sus pares sino por las principales potencias europeas y los Estados Unidos.

El segundo momento, a partir de los años de 1830 y hasta 1900 aproximadamente, vincula la integración regional con la defensa de los intereses nacionales de los Estados que estaban en pleno proceso de formación, organización y consolidación. De acuerdo a lo manifestado por Simón Bolívar en sus escritos, las razones de la unidad hispanoamericana se encuentran en la similitud y coincidencias existentes en una lengua, religión, orígenes y costumbres comunes, en las entidades que otrora habían conformado el Imperio español. No obstante, Bolívar era muy consciente de las dificultades que tal empresa acarrearía: climas e idiosincrasias diversos, intereses opuestos entre los centros y periferias de las regiones, caracteres desemejantes, distancias remotas entre los centros más poblados, extensión territorial, accidentes geográficos dificultosos para los medios de comunicación y transporte de la época y enormes espacios vacíos no colonizados, ni explotados y desconocidos. Por tanto, para Bolívar, muchas veces la idea de la integración terminó siendo más bien una utopía que un proyecto político. En este período se destacan las influencias del pensamiento de Francisco de Miranda, las dificultades y diferencias entre los proyectos y los procesos, y a instancias del mismo Bolívar, se dieron algunas realizaciones prácticas en pro de la integración latinoamericana. Por ejemplo, con la creación de la Gran Colombia en 1819 que congregaba Venezuela y al inexistente Virreinato de Nueva Granada, y la posterior admisión en 1821 de Panamá, Quito y Santo Domingo. Pero, los objetivos que se perseguían, y el proyecto bolivariano de mayor envergadura se realizó en 1826 con el Congreso de Panamá, al cual asistieron Perú, América Central, México y Colombia y, como observadores, Gran Bretaña y Holanda.

Como consecuencia de las intromisiones de potencias foráneas en el subcontinente latinoamericano haciendo peligrar la independencia y libertad ganadas en el periodo precedente, como ser la guerra entre los Estados Unidos y

México por el territorio de Texas entre 1846 y 1848; las actividades del filibustero William Walker en América Central, actividades de exploración, explotación y colonización avaladas silenciosamente por Washington; y otros conllevaron a la organización de tres importantes congresos que procuraron defender al subcontinente hispanoamericano de la injerencia de potencias extranjeras, y de fortalecer los lazos de unión entre las repúblicas americanas. Los mismos fueron: Lima, entre 1847 y 1848; Santiago, en 1856 y nuevamente Lima, entre 1864 y 1865. Lamentablemente, estos congresos no tuvieron otra existencia más que la declarativa, ya que ninguna de las medidas fue finalmente proyectada en políticas concretas. El inconcluso proyecto bolivariano y la ineficacia de los congresos de mediados de siglo, truncaron la idea de la unión continental tal como había sido pergeñada y diseñada de acuerdo a los intereses y necesidades del momento. En este sentido, podemos recordar las palabras del historiador Edmundo Heredia, quien afirma que la integración en América Latina ha constituido un proceso que se gestó, pero que no pudo nacer.

Con respecto al segundo período, el proceso de integración de inicios de 1910, la noción de integración en el continente americano estuvo indisolublemente asociada a la idea de panamericanismo, concepto que tiene su origen a partir de la Primera Conferencia Panamericana que se realizó en Washington entre fines de 1889 y principios de 1890. Desde la cátedra se trabaja el concepto de panamericanismo entendiéndolo como el intento de los Estados Unidos de promover y consolidar su esfera de influencia, en términos políticos como económicos, sobre América Latina, intento que se vio favorecido por el notable crecimiento y expansión económico, industrial, tecnológico, social, ideológico y cultural en las décadas posteriores a la finalización de la Guerra de Secesión (1861-1865) y a la expansión del Destino Manifiesto más allá de sus propias fronteras. Se trabaja el cambio en los principios rectores de la Doctrina Monroe, según lo establecido por el Presidente James Monroe en su declaración de 1823. En efecto, además de comenzar a justificarse el derecho de intervención e injerencia en los asuntos domésticos de otras naciones vecinas, la propuesta de creación de una unión aduanera de alcance continental, que constituye, según Moniz Bandeira, la expresión económica de la Doctrina Monroe (Moniz Bandeira, 2004). Se destacan los posicionamientos de los países latinoamericanos, especialmente de Argentina y de Chile en lo concerniente a la unión aduanera, quienes se manifestaron contrarios a la voluntad norteamericana, y decretaron el slogan *América para la humanidad*, con el claro objetivo de continuar vinculados, política, económica e ideológicamente, a las naciones europeas. El período en el cual se desarrollan estos acontecimientos está marcado, en América latina, por el predominio de gobiernos oligárquicos, fuertemente imbuidos de la cultura europea, y opuestos a toda intervención de los Estados Unidos en sus asuntos internos. Si bien el tratado de arbitraje obligatorio fue firmado por once naciones, ninguna de ellas logró ratificarlo y el mismo jamás pudo entrar en vigor. Nuevos intentos de los Estados Unidos continuarían apuntando en la misma dirección establecida en 1889 con las siguientes conferencias: México entre 1901 y 1902, Rio de Janeiro en 1906 y Buenos Aires en 1910, en la cual queda instituida la Unión Panamericana. Luego de la Primera Guerra Mundial, las conferencias se retoman a partir de 1923 en Santiago. Es notable destacar que la Conferencia de Montevideo en 1933, en la cual se discutieron diversas cuestiones acerca del derecho de intervención en los asuntos de otras naciones, vinculadas a la Política del Buen Vecino que fue inaugurada por el Presidente Franklin D. Roosevelt, autorizó a la Unión Panamericana a elaborar una memoria con las ideas expresadas por Simón Bolívar y sus posibles realizaciones prácticas. A partir de los postulados de Bolívar los países latinoamericanos intentaron concentrar sus esfuerzos en lo que se denominó la panamericanización de la Doctrina Monroe con el fin de que la misma no sirviera como fundamento para futuras intervenciones de los Estados Unidos en el continente. La Conferencia de Buenos Aires de 1936 instituyó el mecanismo de consulta de los ministros de relaciones exteriores en casos de guerra o conflictos entre los países americanos con la finalidad de establecer cursos de acciones cooperativos para el mantenimiento de la paz en el continente. Finalmente, la concreción más cercana que se tuvo del panamericanismo lo constituyó la creación de la Organización de los Estados Americanos en la Conferencia de Bogotá de 1948.

En el tercer período, el entorno del 2010, la noción de integración (que ha evolucionado desde los años de la independencia hasta la actualidad) ha sufrido numerosas modificaciones, debido en gran parte a los acontecimientos, necesidades históricas y coyunturas de las relaciones internacionales latinoamericanas, los vínculos entre los países de la región y la incidencia de otras potencias, especialmente de los Estados Unidos.

En este sentido, la integración está desgajada del panamericanismo y adquiere un carácter más autónomo en el siglo XXI, especialmente en América del Sur, y se da como una respuesta al neoliberalismo de los años noventa.

No obstante, sus antecedentes comenzaron a gestarse durante los años sesenta y tenían un alcance geográfico más amplio, que abarcaba a todo el subcontinente latinoamericano, desde México hasta la Argentina y Chile, a la vez que un espíritu estrictamente comercial, descuidando otros aspectos de la integración como los políticos, militares, tecnológicos, de ciudadanía, etc. El primer antecedente en cuestión es la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC), establecida por el Tratado de Montevideo de 1960. Por lo tanto, podemos afirmar que la idea de integración hacia 2010 ha pasado por dos momentos o etapas. El primero de ellos abarca el período 1960-1990, caracterizado por políticas de corte intervencionistas en la economía de los países de la región, y el período 1990-2010, con un cambio de paradigma hacia una mayor liberalización y desregulación económica. Más adelante, los países andinos que se vieron desplazados del circunstancial aumento del comercio de principios de la década, crearon, en 1969, el Pacto Andino por medio del Acuerdo de Cartagena. A diferencia del mecanismo de integración anterior, el Pacto Andino no propugnaba solamente la creación de una zona de libre comercio sino también una unión aduanera.

Lamentablemente, diversos factores contribuyeron a un freno de las políticas integracionistas, tales como la salida de Chile en 1976; la crisis económica de los años setenta, que provocó un fuerte deterioro de los términos del intercambio para los productos de la región en el comercio internacional; el problema de la deuda; la mayor vulnerabilidad de la región; el agotamiento del modelo de crecimiento basado en el Estado, las ascendientes dictaduras militares con una destacada falta de interés por la integración entre países vecinos propugnando las rivalidades nacionalistas; y el conflicto limítrofe entre Perú y Ecuador en 1981, que se repetiría nuevamente en 1995.

Finalmente, y en consonancia con los valores de la época, la Comunidad Andina de Naciones vive un punto de inflexión en el Acuerdo de Galápagos en 1989, por el cual se abandona el criterio dirigista, nacionalista y centralizado con el fin de articular un espacio común que favoreciera una mayor inserción en la economía internacional. Durante los años que van desde 1960 hasta 1980 se gestan en la región otros mecanismos de integración, de características similares a las que postulaba la ALALC, tales como el Mercado Común Centro Americano (1960) y la Comunidad del Caribe (1973). No obstante, un nuevo punto de inflexión regional se da con la creación de la Asociación Latino Americana de Integración (ALADI) a través del Tratado de Montevideo de 1980, convenio que se perfiló como el sucesor de la anterior ALALC.

El siglo XXI encuentra a la región enfrentada a fuerte crisis económica, social y política a partir de la caída del modelo de crecimiento neoliberal, y los proyectos integracionistas parecen acercarse a los postulados de la Comunidad Andina de Naciones y, podríamos agregar, a los ideales bolivarianos. En este marco, cabe resaltar la creación de la Comunidad Sudamericana de Naciones en 2004 y la Unión de Naciones Sudamericanas en 2008, acuerdos que forman parte de un mismo proceso integracionista. Posteriormente, en 2008, se reúnen los Jefes de Estado y de Gobierno de la región para dar nacimiento formal a la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR). Su tratado constitutivo, firmado en Brasilia el 23 de mayo de 2008, e inspirado en la Declaración de Cusco, la Declaración de Brasilia de 2005 y la de Cochabamba de 2006, reitera y profundiza los principios anteriores a la vez que instituye los órganos de la UNASUR, a saber, el Consejo de Jefas y Jefes de Estado y de Gobierno, el Consejo de Ministras y Ministros de Relaciones Exteriores,

el Consejo de Delegadas y Delegados, una Secretaría General, estableciendo sus respectivas funciones y atribuciones. Por otro lugar, el escritor Eugenio Espinosa, sostiene que la Integración en Latinoamérica y el Caribe debe producir su propia *teoría y práctica*. Expone que es necesario saldar cuentas con la teoría existente, y además realizar una revisión crítica de las mismas.

En este sentido, toma a la Alianza Bolivariana para los pueblos de nuestra América (ALBA) como un proceso de integración regional que en poco tiempo ha avanzado en la creación de mecanismos e instrumentos intergubernamentales de cooperación entre sus miembros. Sostiene que hay que diferenciar entre el concepto de *cooperación internacional* y el de *integración regional*, pero a su vez hay que considerarlos relacionados. Con respecto a este último concepto asevera que es un proceso y una situación de carácter multidimensional: económicos, político, cultural, etc.

Finalmente, se puede destacar el segundo principio del ALBA que expone Espinosa, el cual supone valores, percepciones e intereses comunes compartidos. Tal mecanismo de integración procura la búsqueda de identidad retomando y haciendo freno al contenido ideológico norteamericano, llevado a cabo por el ex presidente de Venezuela, Hugo Chávez. Por otro lado, otros mecanismos de integración actuales como la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC) se dan en un marco de concertación política que hereda del Grupo Río y su antecesora Grupo Contadora. En las primeras Cumbres de esta Comunidad logró la asistencia de los treinta tres (33) países latinoamericanos sin una presencia de países externos a la región es. Además de la superación de temáticas a tratar, rompiendo la lógica de imposición de agenda de Estados Unidos en la región.

Estos son algunos de los procesos de integración actuales que generan la necesidad de rescatar la construcción de la Integración Latinoamericana, no solamente desde los ideales sostenidos por sus predecesores y líderes políticos, sino también como procesos en donde se trabaje la adquisición de una identidad común.

Conclusión

En síntesis, el objetivo de esta breve exposición ha sido presentar la Historia de las Relaciones Internacionales como una subdisciplina que se encuentra en constante construcción, el salto cualitativo que ésta propone en referencia a la historia diplomática y las diferentes corrientes historiográficas que la sustentan.

En un principio, fue preciso remitirnos a los principales conceptos de dos escuelas francesas de las relaciones internacionales, ya que consideramos que los aportes de las mismas son inherentes a la propuesta de esta perspectiva histórica. Con respecto a la primera, se han destacado los principales conceptos de los franceses Jean Batiste Duroselle y a Pierre Renouvin. Por otro lado, la otra escuela francesa de la historiografía, es decir, la escuela fundada por Fernand Braudel, a diferencia de la primera, aporta a nuestros estudios una visión totalizante de los hechos y los acontecimientos que hacen al estudio de las relaciones internacionales. Podemos observar, de este modo, la relevancia que estos autores le imprimieron a la disciplina de las Relaciones Internacionales, al tratarse de estudios complejos y detallados de los principales procesos históricos mundiales, tomando a consideración una multiplicidad de elementos para el análisis (como la cultura, geografía o economía) que proponen una cosmovisión que caracterice los distintos procesos.

Teniendo en cuenta que confrontar las posturas que ambas corrientes trabajan es todo un desafío, decidimos dar

un paso más y trabajar las visiones que desde América Latina, en un recorte espacial desde Argentina, Brasil y Chile, fueron surgiendo a lo largo del desarrollo de la historia de las relaciones internacionales latinoamericanas. En relación a ello, es relevante destacar como los historiadores argentinos (Rapoport, Escudé, Heredia) demarcan sus propuestas desde un lugar diferente a aquellos que han construido una línea de pensamiento proclive a determinados intereses elitistas y correspondientes a la coyuntura histórica de la construcción del Estado Nación.

Desde otro lugar, los historiadores brasileiros destacan la importancia de la línea de pensamiento francesa para el nacimiento de la historia de las relaciones internacionales en su país (Cervo). Asimismo, también hacen énfasis en cómo la rivalidad de Argentina con Brasil fue gestada desde sus inicios, como Estado- Nación, por los lazos imperialistas que tenía Argentina con Inglaterra y Brasil con Estados Unidos.

En último lugar, el escritor chileno Medina Valverde introduce en su escrito la importancia de los aportes de la escuela francesa (Duroselle, Renouvin, Pereira), como repercutió en su país y desde allí cuales han sido sus contribuciones a la subdisciplina

De estos últimos escritos es necesario remarcar el concepto de identidad, trabajado por el autor Vitale, el cual está atravesado por los conflictos territoriales y los intereses imperiales de las grandes potencias. En este sentido, el elemento más destacable del artículo radicó en desarrollar un análisis de la historia latinoamericana, aprehendiendo las diversas corrientes principales tanto de Europa, como propias de América Latina. Es importante, a nuestro criterio, haber tomado en consideración las corrientes latinoamericanas a la hora de comprender la propia realidad actual a la luz de los hechos y acontecimientos históricos de la región.

A partir de ello, buscamos dar cuenta de la compleja realidad histórica en torno a la integración latinoamericana, y sus periodos de desarrollo, tomando en cuenta sus principales ejes y propuestas en torno al contenido de dicha integración. Vemos que este elemento tiene una vigencia muy concreta en la realidad, es decir, que la integración continua colocándose en los ejes principales de agenda de Política Exterior de los países latinoamericanos. Conforme el paso del tiempo y las tendencias ideológicas imperantes, los diversos proyectos de integración han ido variando y mutando para lograr una mayor adaptabilidad y eficiencia.

Actualmente, se pregona una integración multifacética, es decir, abarcando temáticas superadoras de las netamente comerciales, como puede ser una integración económica, social e incluso cultural. Es allí donde radica nuestra pretensión fundamental: exponer que el fin de la cátedra es poner en discusión, frente al análisis crítico del alumnado, al ideario de integración regional en su carácter multidimensional, comprendido en sus diferentes momentos históricos y como posible respuesta superadora de los conflictos, no sólo territoriales en la región.

Referencias Bibliográficas

Da Silva, Carlos y Orso, Javier (2013). “La historia de las relaciones internacionales latinoamericanas. Un área del conocimiento en plena construcción”. En *Historia de las Relaciones Internacionales, XX° Jornadas de Historia de Chile*.

Da Silva, Carlos y Orso, Javier (2010). “La evolución de la integración latinoamericana. Tres coyunturas históricas:

- 1810-1910-2010". En *Revista Historia Regional, Instituto Superior del Profesorado N°3 "Eduardo Lafferriere"*. N°28.
- Escudé, Carlos (1990). "Los conflictos territoriales e internacionales en la historiografía argentina". En Guglielmi, Nilda (coord. gral.) *Historiografía Argentina (1958-1988)*. Buenos Aires: Comité Internacional de Ciencias Históricas.
- Espinosa, Eugenio (2013). "Teoría y práctica de la integración regional, una visión desde el Sur: el ALBA". En Martins, Carlos Eduardo - Compilador/a o Editor/a; Sader, Emir, *Los retos de la integración y América del Sur*. Buenos Aires: CLACSO.
- Heredia, Edmundo (1990). "Relaciones internacionales en el siglo XIX". En Guglielmi, Nilda (coord. gral.) *Historiografía Argentina (1958-1988)*. Buenos Aires: Comité Internacional de Ciencias Históricas.
- Heredia, Edmundo (2006). "Relaciones Internacionales Latinoamericanas. 1 Gestación sin nacimiento", Nuevo hacer – GEL, Buenos Aires.
- Medina Valverde, Cristián (2012). "La historia de las relaciones internacionales en Chile, construcción teórica y balance historiográfico". En Boletín de la Academia Chilena de la Historia, N° 121. Vol. 11, Santiago de Chile.
- Moniz Bandeira, Luiz A. (2004). *Argentina, Brasil y Estados Unidos. De la Triple Alianza al Mercosur*. Buenos Aires: Grupo Norma.
- Pimenta, João Paulo (2001). "El mito de los orígenes en las historiografías argentina, uruguaya y brasileña". En Estado y Nación hacia el final de los Imperios Ibéricos. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rapoport, Mario (1990). "Problemas y etapas en la historia de las relaciones internacionales de la Argentina". En Guglielmi, Nilda (coord.) *Historiografía Argentina (1958-1988)*. Buenos Aires: Comité Internacional de Ciencias Históricas.
- Vitale, Luis (1992). "Introducción a una teoría de la historia para América Latina". En Teoría de la historia para América Latina Buenos Aires; Planeta.

LITERATURA Y PERONISMO

El peronismo es un sueño eterno.

Historia y avatares de la clase obrera en Los que no mueren de Andrés Rivera

Ivana Incorvaia
ivana.incorvaia@gmail.com
UNR-UADER
Carla Benisz
carlabenisz@gmail.com
UBA-UNR-CONICET

Resumen

Nuestra ponencia aborda una novela poco trabajada, al menos de manera puntual, por la crítica de la literatura argentina, *Los que no mueren* (1959) de Andrés Rivera. Si bien el autor goza de premios y reconocimiento en cuanto al mercado, como al prestigio de ciertos espacios de la crítica, su primera etapa y esta novela en particular han permanecido opacadas por el peso de su narrativa posterior. Sin embargo, intentaremos demostrar el interés que *Los que no mueren* puede despertar no sólo por el contexto histórico que envuelve y brota desde la novela, sino también por las voces que conforman la narración y que tienen que ver con la apuesta escrituraria que Rivera ha puesto en juego a lo largo de toda su trayectoria. Estos dos aspectos se conjugan para problematizar el fenómeno que, para entonces, obsesionaba a los escritores de su generación: el peronismo.

Palabras clave: Peronismo – Realismo – Trabajo - Propiedad - Alienación.

La irrupción del realismo.

La obra de Andrés Rivera traspasa varias generaciones, reconoce diferentes etapas, es compleja y voluminosa, pero a pesar de todo esto, y de haber sido Premio Nacional de Literatura, sigue siendo una *rara avis* para la crítica y la investigación académicas, por lo cual su presencia, en las historias de la literatura latinoamericana o argentina, es escasa. Esta pobreza de lecturas se multiplica cuando se aborda la primera etapa de su narrativa, la que desarrolla hacia fines de los cincuenta y que queda opacada por su obra posterior a la década del ochenta, ya convertida en objeto de mercado y de publicidad literaria bajo la órbita de editoriales transnacionales.

Sin embargo, elegimos adentrarnos justamente en ese primer periodo poco trabajado y poco editado a través de la novela *Los que no mueren*, y con ello cuestionar, al mismo tiempo, ciertos lugares de la crítica que cierra este periodo en la temporalidad del *beginning*, como diría Said (1975), caracterizada como un ensayo panfletario dentro del proceso de aprendizaje de un escritor que madura el oficio al dejar de ser militante.

De acuerdo con las periodizaciones generacionales, Andrés Rivera suele ser ubicado dentro de la denominada «generación del 55». El grupo, como se sabe, incluye a los narradores nacidos entre 1920 y 1930 que iniciaron sus publicaciones luego de la caída de Perón. Esta generación de escritores está signada por un hecho de importancia histórica y política, como lo es el derrocamiento de Perón, pero también, y quizás como acompañamiento de esta experiencia histórica, por el impulso de una clara revisión de las tendencias dominantes en el plano de la escritura, vinculadas al fantástico, la que animó a estos narradores a una marcada propensión hacia el realismo. A su vez, el periodo se caracteriza por una intensificación de la vida intelectual y un desarrollo excepcional de los medios masivos de comunicación. Así, se puede considerar que tanto la contaminación de una esfera vinculada a lo comunicacional como el interés intelectual por la circunstancia histórica, repercutieron en la inclusión de temáticas de tipo social, característica decisiva de la generación.

Ahora bien, el vínculo con el fenómeno peronista no debe concebirse de manera mecánica o lineal. Por el contrario, es notorio que su tratamiento literario sufre modificaciones con las posiciones y, en muchos casos, con las incertidumbres que asumen y mantienen los escritores durante este contexto.

El peronismo como fenómeno de masas, su proscripción y el recrudecimiento de la represión tras la caída de Perón, hicieron que muchos intelectuales se preguntaran acerca de la naturaleza del movimiento, lo cual no podía ser respondido simplemente bajo las fórmulas que tanto liberales como comunistas ortodoxos compartieron durante sus años de hegemonía. Sin embargo, aún después del 55, encontramos explicaciones del peronismo como “fascismo posible” (Halperín Donghi, 1956) así como, con toda coherencia, la directora de *Sur* tituló el número inmediatamente posterior a la Libertadora “La hora de la libertad”.

En los límites de la ortodoxia.

Los que no mueren se ubica en el momento inmediatamente posterior a la caída de Perón. La primera edición es de 1959, momento de ebullición política al calor de la resistencia peronista, y cuando Andrés Rivera todavía militaba en el PC. De ahí, su significativa dedicatoria, a Juan Carlos Portantiero, lo cual además lo ubica cercano al grupo de los disidentes que pocos años después, concretamente en 1963, son expulsados del partido. Mientras que Rivera se va apenas un año después y, según Jorgelina Núñez:

Su expulsión del PC en 1964, señaló un camino de divergencias que iba a exceder lo político para fracturar de manera definitiva su avión de las cosas. Alejado de las cuestiones partidarias, prefirió aferrarse a un conjunto de principios hacia los que sigue profesando una lealtad incondicional. Las consecuencias de esa fractura se hicieron visibles en “Ajuste de cuentas”, un libro de relatos que apareció en 1972 y en el que buena parte de la crítica encuentra el punto de inflexión de toda su obra. A diferencia de sus novelas anteriores, en las que la expresión de la violencia es el arma que le sirve para denunciar la opresión social y postular la posibilidad de una transformación futura, en este volumen su mirada da un giro radical (2001).

Los que no mueren, por su parte, pertenece a una oscura primera etapa del autor que habría quedado sellada, incluso por él mismo, luego de la inflexión que significó *Ajuste de cuentas* y de los años que pasó sin publicar. En los ochenta, inicia la serie de novelas que lo consagrarían y que son las referencias siempre mencionadas a la hora de hablar de su obra: *Nada que perder*, *En esta dulce tierra*, *La revolución es un sueño eterno*, etc. Sin embargo, la reedición reciente de *Los que no mueren* así como de su primera novela (en una nueva versión) permite hablar de una relectura por parte del mismo Rivera de su obra primera. Además de que vuelve a poner en circulación obras que parecían destinadas a los anaqueles de las librerías de viejo, lo hace —en un caso— bajo una nueva apuesta escrituraria y —en ambos— con el sello Razón y Revolución, editorial independiente vinculada a la investigación y reedición de clásicos de la izquierda. Gesto que vincula esta obra primera con un universo editorial completamente diferente del que caracteriza su obra consagrada, publicada ésta por sellos multinacionales.

De todos modos, Jorgelina Núñez parece rubricar esa interpretación según la cual, la literatura de Rivera gana especificidad y adquiere valor al dejar de verse minada por la militancia. Sin embargo, previo a ese punto de inflexión que significó *Ajuste de cuentas*, y estando aún Rivera dentro del PC, *Los que no mueren* permite una mirada diferente a la de la ortodoxia del partido, lo cual es posibilitado por las mismas estrategias formales de la narración y es por ello que creemos que la novela debe situarse dentro de esa esfera intelectual que busca salir de los discursos del gorilismo clásico. Aunque no se la puede asociar con la izquierda nacional entonces en ciernes, la novela se esfuerza por generar y dar verosimilitud a un punto de vista proletario. Por ello —es evidente— se encuentra en las antípodas del cinismo de *Sur* y los escritores vinculados a la revista. Esto tampoco significa, de acuerdo con nuestra lectura de la novela, que el peronismo sea reconsiderado tal como lo hiciera un sector significativo de la franja cultural denunciante; mucho menos se siente responsabilidad o culpa por su caída, sino que la angustia expuesta, en todo caso, será más por los fracasos del proyecto político del peronismo: se lamentan los límites inevitables del populismo que terminan de evidenciarse durante la dictadura de Aramburu.

Si bien la opinión manifiesta de Rivera sobre el peronismo destaca la retórica nacionalista como continuación de una política autoritaria (lo cual puede verse en su polémica con Galasso),¹ la novela —al centrarse en las subjetividades contrapuestas de dos obreros— no da lugar al sustrato de clase que alimenta el gorilismo. El foco de la narración es la subjetividad conflictuada de dos obreros pertenecientes a dos

1 En un comentario poco afortunado y tal vez un tanto dispar a la propuesta narrativa que analizamos, Rivera, en su polémica, recurre a un gorilismo clásico al sentenciar, casi como oxímoron indiscutible, la imposibilidad de conciliar ser un intelectual o un verdadero escritor e identificarse como peronista. Asimismo, recupera algunas líneas del PC de aquella etapa de los “frentes antifascistas” y, aunque luego fueron revisadas por el propio partido, dictamina de modo virulento paralelos entre Perón y los distintos fascismos. En efecto, frente a la respuesta de Norberto Galasso, la nueva nota de Rivera como respuesta a dicha réplica se sostiene en la identificación del nacionalismo como derecha inevitable, transformando el rótulo, con el que el mismo historiador revisionista se identifica, en “izquierda nacional”. En esto, además, puede observarse, por parte de Rivera, una caracterización del intelectual deficitaria de los parámetros sartreanos, de gran influencia en los sesenta, que asociaba el carácter de intelectual con el compromiso político y social; a partir de esto, para Rivera parece imposible la existencia de un intelectual de derecha. El debate apareció en la Revista *Sudestada*, entre octubre y noviembre de 2004.

generaciones diferentes de la clase: por un lado, Demetrio, obrero de larga sindicalización bajo la órbita del PC ortodoxo, por otro, Carlos, más joven, que entra en la vida laboral bajo la hegemonía del peronismo y, en consecuencia, personifica al obrero de vida política reciente y cooptada por el peronismo.

La propiedad privada y el cuerpo del obrero.

De todos modos, más allá de las operaciones que el autor y que el mercado realizaron sobre esta obra en particular, creemos que la novela en sí misma ofrece un foco de interés para la crítica por varios motivos

En primer lugar, el foco de la novela anclado en la subjetividad de los personajes permite que la reconstrucción de la historia no sea tanto una puesta en escena epocal, una minuciosa reconstrucción en la que los personajes cubrirían sencillamente una función de la trama histórica, sino que a partir de sus contradicciones se repone esa dimensión epocal implicada pero no del todo explícita. De modo que en este subjetivismo como foco de la narración se puede observar lo que será, con el desarrollo de una lengua literaria ligada a los recursos de la poesía, la marca registrada de la novelística consagrada de Rivera.

Reconocido admirador de Faulkner, también en *Los que no mueren*, Rivera hace uso de los recursos que identifican la narrativa de influencia faulkneriana. Fluctúa el foco de la narración entre distintos puntos de vista, pero con una clara preeminencia de voces obreras, las de Carlos y Demetrio, que funcionan como dos puntos de vista contrapuestos y que muestran —en su contrapunteo, pero también en el interior de cada voz— las contradicciones surgidas, en el seno de la clase trabajadora, por el influjo del peronismo.

Todo se conseguía, para su gusto, de un modo demasiado fácil: los veraneos, las vacaciones, los aguinaldos. Pero los patrones no se morían; tenían más plata que nunca y no se morían, y ésa era una cosa que nadie podía explicarle satisfactoriamente.

Antes, *todo* se obtenía de otra manera, pensaba él. Y lo decía a veces. Entonces le contestaban (el petiso, o Francisco, o Carlos en ocasiones) moviendo las manos y escupiendo rabia por los ojos, *ah, ah, antes, déjese de embromar con antes; ¿antes había esto? Antes, antes.*

Los patrones daban: apretaban los dientes pero daban. Daban uno y ganaban tres, pero apretaban los dientes. *Déjese de embromar con antes. ¿Antes tenía aguinaldo y Comisión Interna y horas pagas por telar parado, y trabajo? Mierda tenía antes.* Escupían rabia por los ojos y a Demetrio le resultaba duro entenderse con ellos (Rivera, 1959: 73-74).

Demetrio se forma en un sindicalismo clasista de una etapa previa y caracterizada por importantes huelgas obreras que funcionaron como gestas propias de la clase, pero que termina opacada, a la vista de los obreros jóvenes, por la política de Juan Domingo Perón de efectivizar los derechos laborales que, hasta el momento, no habían tenido más realización que la de una legislación impotente. El peronismo, entonces, quiebra la lógica de la clase de ser agente exclusiva de sus luchas y obtener las victorias luchando *contra* el Estado. En consecuencia, el Estado como conciliador de clases y de los conflictos entre el capital y el trabajo, vuelve impotente al discurso estrictamente clasista de Demetrio en su intento de rebatir la lógica del populismo.

La idea de la propiedad funciona como una especie de *leitmotiv* simbólico y eje a partir del cual comprender la contraposición entre las dos generaciones de obreros. Por un lado, proliferan las expresiones de los trabajadores que manifiestan el deseo, concebido como una imposibilidad, de ser dueños de algo, del propio cuerpo, del futuro, del bienestar de su familia, es decir, no se trata de ser dueño como propietario, sino como posibilidad de agenciamiento. Por otro lado, la crítica central de Demetrio hacia el peronismo es justamente

que éste no modificó ni alteró las relaciones de propiedad. Más allá de los derechos laborales, los trabajadores no eran dueños de nada más que de vender su fuerza de trabajo, mientras que los patrones son –justamente– “los que no mueren” ni pierden. “Hace doce años que trabajo aquí –dijo Demetrio– y Weldman sigue siendo el patrón. Fue patrón antes del *Hombre*, y los sigue siendo con el *Hombre*. Y por lo que veo no dejará de serlo, él o su hijo” (Rivera, 1959: 89). Esta lógica inalterada de la propiedad mantiene, entonces, la enajenación del trabajador respecto de su propio cuerpo, lo cual determina el trágico fin de Demetrio después de ser echado de la fábrica. Hasta ese final, ya en el contexto de la Libertadora, la realidad de la enajenación resulta incomprensible para los trabajadores jóvenes formados bajo el paradigma de la conciliación de clases.

Este complejo tramado de los discursos políticos de la época se formatea a nivel de la narración y por ello, creemos que la novela no se queda solo en una estética de “redentorismo social” aunque asuma una postura política evidente y acorde, pero no limitada, a la militancia del autor. El redentorismo requiere de ciertas seguridades que la novela reemplaza por un mosaico tan complejo como las mediaciones que existen entre el trabajador y la conciencia de clase, sobre todo tras la experiencia de un gobierno populista como el de Perón.

Según Claudia Gilman:

En *El precio* o *Los que no mueren*, lo que sostiene a los personajes en su papel es una identidad económica social, el lugar que ocupan en las relaciones materiales de producción del sistema capitalista. Esta identidad es colectiva y se actualiza solidariamente con todos aquellos que son funcionalmente idénticos. Lo que cuenta es el alcance, la representatividad. De la masa anónima y equivalente de los trabajadores, en el proceso de individualización que obliga a la literatura a sostener un nombre o un pronombre singular para rodearlo con una frase o una historia, surge el personaje (1991, 49).

La afirmación de Gilman resalta esa estricta caracterización política y social que, más por una cuestión de desarrollo de su poética que de los intereses temáticos, deja de ser privilegiada en la segunda etapa de la obra de Rivera, pero es central en sus primeras novelas. Sin embargo, en cuanto a *Los que no mueren*, si nos centramos en ese sinuoso camino que, en cierto modo thompsoniano, hace de la conciencia de clase un proceso complejo, la bajada de línea política de Rivera de su época comunista, permite hacer de esa individualización del personaje algo más que una tipificación funcional para la reconstrucción histórica, es decir, el espacio para explotar un intenso drama personal de contenido histórico.

Una visión peculiar de la alienación

El relato es guiado por el drama personal de los protagonistas. Entonces, aun en la trasposición de los hechos históricos más densos, predomina una mirada subjetiva; mejor dicho: los hechos históricos aparecen a través de esa mirada subjetiva.

Precisamente, la masa anónima que ocupa un lugar determinado en las relaciones de producción, la clase obrera, es singularizada por Rivera, narrando los acontecimientos a través de la vivencia personal y subjetiva de los personajes. De allí surge una visión, asimismo singular, de la complejidad del entramado social, pero desde la experiencia personal dramática: una suerte de *visión existencialista de la alienación*.

A través de la mirada colectiva pero individualizada en el contrapunteo de los dos personajes obreros, como resultado de la lógica capitalista imperante en el mundo del trabajo, la vida cotidiana se muestra atada a ella en un alto nivel de intensidad, aunque sin hipérbole, sin amplificación ni exageración alguna. Es la

exaltación de una posición ante la vida, ante la vida laboral y económica, pero con el agregado de proyectarse sutilmente en la intimidad, o, podría decirse así: la novela también narra la imposibilidad de pensarse, incluso en la privacidad, por fuera de la vida laboral y económica.

Uno de los fenómenos de la modernidad es la división burguesa entre el espacio público del trabajo y el espacio interior de la casa: “Para el hombre privado aparece por primera vez un espacio vital distinto y opuesto al lugar del trabajo. Ese espacio se constituye en un interior. La tienda pasa a ser su complemento. El hombre de vida privada, que debe contar con la realidad en su negocio, exige de su interior que lo mantenga en sus ilusiones” (Benjamin, 1972: 132). Esta es la experiencia burguesa del “yo poseedor” que construye un espacio interior resguardándolo del mundo del trabajo “donde la desnudez y la sordidez van de la mano, donde la productividad economiza la belleza y el confort para alcanzar el más alto rendimiento monetario” (Rama, 1983: 111). Ahora bien, los obreros y empleados no comparten esta experiencia, sino que para ellos sólo existe el espacio frustrante del “interior de la actividad productiva” (1983: 112).

Hemos terminado de cenar. Lucía plancha, se mueve a mi lado, y yo no olvido a Demetrio, sus cuatro mil madrugadas de tejedor –frío, humo, niebla, cansancio, calor-; pienso en mí que sigo tan fielmente sus pasos.

La miro a ella, a su vientre, a las paredes de este departamento, y digo: ‘Esto es mío.’ ¿Y qué? Alguna vez Demetrio también se sintió dueño de algo, de sus manos, de su cuerpo, de una mujer. ¿Y hoy?

Lucía se vuelve hacia mí, y su rostro pálido habla:

—Demetrio no va a vivir mucho si ustedes no lo sostienen”

Y agrega:

—Un hombre no puede vivir sin que algo lo sostenga.

Esto me lo dice ella, una mujer. Yo miro sus ojos, y oigo sus palabras, y veo sus manos quietas sobre la ropa blanca, planchada, sobre esta serenidad que nos rodea. ‘No puede vivir sin que algo lo sostenga’. ¿Para qué vivimos nosotros? ¿Para levantarnos durante cuatro mil madrugadas, llegar a los telares, pararnos bajo los tubos fluorescentes y sentir la acumulación de la fatiga, el crecimiento de la barba y las canas; y eso es todo? (Rivera, 1959: 27-28).

Así, las esferas de lo social (el trabajo, la fábrica, el conflicto histórico de la clase) y la esfera de lo privado, se narran sin posibilidad de escisión alguna. El hogar, en este sentido, no puede funcionar como refugio, mucho menos como un espacio de confort. El cuerpo materno de Lucía, pareja de Carlos, encierra la vida, y, metafóricamente, se manifiesta como oposición a la muerte anunciada de Demetrio, sin embargo, Carlos vivencia ambas esferas como continuidad, sin la posibilidad de disociar el afuera alienante de la privacidad de su hogar. No obstante intenta refugiarse en la vitalidad del vientre de Lucía, pero su cuerpo, poseído por el trabajo, es el mismo cuerpo reglamentado, disciplinado, también en su ámbito de intimidad.

Estoy aquí, en mi casa, esta tarde de domingo, hartos de la pausa que me separa del lunes, de este trecho de tiempo que me separa de la posesión de mi cuerpo por el trabajo y de saber que la muerte (¿o la humillación de la inutilidad?) no se divisa aún. Pero hoy es domingo, domingo gris, y el mundo está allí, afuera, en los árboles deshojados, en una claridad blanca y floja; y yo estoy aquí, circundado por cuatro paredes, con los hombros que me pesan, cansado de comer, dormir, hablar, esperar, mis ojos sin nada que descubrir, temiendo encontrar mañana, entre los telares, la cara de Demetrio y palparlo en el crujido de mis huesos.

Lucía me alcanza un mate. Oramos como si nos desconociéramos.

Ella se mueve en silencio; en silencio dialoga con esa carne que crece en su vientre y allí parece terminar todo.

Le devuelvo el mate, vacío. Doy unos pasos por el comedor. Hace frío en la habitación y está a oscuras. Retorno a la cocina y me siento. Lucía, desde su altura, deja caer estas palabras:

—Ustedes lo dejaron solo a Demetrio (Rivera, 1959: 63-65).

En la propia voz de su compañera, un ser cercano e íntimo, a Carlos le resuena la impotencia (una impotencia histórica quizás, por el sostenimiento intacto de los modos de producción dominantes) para sacar a Demetrio del lugar donde lo colocó la patronal.

Así, la visión existencialista de la alienación se traduce como el conflicto de clase, tejido o hilvanado,

a veces silenciosamente, en la intimidad del hogar; quizás así sea porque el peronismo no habría viabilizado la posibilidad de la desalienación del trabajador y la sensación de esclavitud que siente el obrero por realizar un trabajo que no le pertenece, continua. Por eso, la contención afectiva de Carlos, el olor a leche –la vitalidad– que él huele en los labios de Lucía, la vida en sus propios labios (ella, como cofre de la vida aunque actuando, a veces, como la conciencia enjuiciadora), no le alcanza para evitar la muerte de Demetrio: la crónica de una muerte anunciada, el deceso producido por un sistema que, lejos de reconsiderarse positivamente luego del golpe de la Libertadora evidencia entonces desgarradoramente que algunas cosas cambiaron pero nada esencial cambió realmente. De ahí que la épica –los años de hegemonía peronista– se transforme rápidamente en tragedia, en derrota histórica, la cual se experimenta subjetivamente como angustia.

La alienación respecto de sí mismo, de su cuerpo, la angustia experimentada por Carlos, son consecuencia de la lógica inalterada de la propiedad que denunciaba Demetrio y que lo conduce incluso a su propio final. Pero que Carlos vivencia como quiebre en la conciencia, en un momento clave de la novela, la declaración de derrota que parece no ser más que un despertar amargo después de un sueño:

Llegamos al sindicato. La puerta estaba cerrada: no había nadie. Golpeamos hasta gastarnos los nudillos; algunos puteaban. Miramos por las ventanas: nadie. Sólo quedaba el busto de la señora, las flores que la rodeaban –cuyo aroma dulzón llegaba hasta nosotros por las banderolas abiertas– y las fotografías del general pegadas en las paredes. Sólo eso dentro del Sindicato.

Me reí calladamente: yo, un hombre tranquilo, fui en busca de un fusil –ahora lo sé– para cortarle, de un golpe, el gesto satisfecho a un tipo que se preparaba a decirnos *jodan, a ver jodan, jodan que se les terminó el dulce*, y con eso obtener que Demetrio pudiera seguir, en paz, junto a nosotros, y algunas otras cosas, muy pocas, que un hombre levanta o hereda a lo largo de su vida. (Rivera, 1959:42)

Referencias Bibliográficas

Benjamin, Walter. (1972). “Paris, capital del siglo XIX”. En: *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.

Gilman, Claudia. (1991). “Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera”. En: Roland Spiller (ed.) *La novela argentina de los años 80*, Lateinamerika-Studien 29. Universitat Erlangen-Nürnberg. Zentralinstitut (06). Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.

Halperín Donghi. (1956). “Del fascismo al peronismo”. En *Contorno*, Nros. 7-8.

Núñez, Jorgelina. (2001). “El silencio de todas las derrotas”. En: *Clarín*, Buenos Aires, 17 de junio de 2001. Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/06/17/u-00611.htm>

Rama, Ángel. (1983). “El poeta frente a la modernidad”. En *Literatura y clase social*. México: Folios.

Rivera, Andrés. (1959). *Los que no mueren*. Buenos Aires: Nueva Expresión.

Said, Edward W. (1975). *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books Inc. Publishers.

NARRATIVAS AMERICANAS CONTEMPORÁNEAS

Relatos de viaje e Interculturalidad. La escritura etnográfica de Bernardo Carvalho

Dr. Miguel Koleff (UNC)
miguel_koleff@yahoo.com.br

Resumen

Se propone en este artículo una lectura de *Mongólia* (2003) del escritor Bernardo Carvalho que permite reflexionar sobre los alcances de la transnacionalización en la literatura del siglo XXI. Esto, en la medida en que el escritor brasileño narrativiza el horizonte geográfico, social y cultural de ese país asiático adentrándose incluso en sus contenidos más profundos ligados al corpus religioso del panteón budista. Se trata de una de las primeras manifestaciones literarias del vecino país en la que el objeto referencial de tratamiento no es el paisaje nacional sino un territorio diferente y extraño al que no lo unen lazos históricos de gestación y/o dependencia ni tampoco vínculos políticos relevantes. Con esta pulsión, el escritor carioca se autoriza a repensar uno de los temas de la discursividad contemporánea: la interpelación del otro y el extrañamiento cultural en la posmodernidad.

Palabras clave: Mongolia – Bernardo Carvalho – interculturalidad – transnacionalización

Na Mongólia, a terra reflete o céu. A sombra
das nuvens corre pelo deserto e pelas estepes.
O céu está sempre tão perto. A paisagem não se
Entrega. O que você vê não se fotografa.
Bernardo Carvalho *Mongólia*

I

Bernardo Carvalho representa un fenómeno curioso en el marco de las literaturas lusófonas porque como buen escritor que es, no se introduce en la tradición literaria repitiendo tópicos conocidos sino que crea sus propias condiciones de lectura desafiándose –incluso– a sí mismo. De este autor tenemos noticias en el año 1993 cuando publica su primer libro de cuentos llamado *Aberração* al que sigue una trilogía constituida por novelas [*Teatro* (1998), *As iniciais* (1999) y *Medo de Sade* (2000)] que –al decir Renata Magdaleno– «tinham tramas mais labirínticas, mais focadas na linguagem e menos na história» (Magdaleno, 2011: 3). Sin embargo, ese matiz escritural no constituirá su marca definitoria porque con la publicación de *Nove Noites* aparece el narrador que hoy no deja de inquietar a sus lectores. Y es difícil explicar la novedad que introduce su escritura al tornarse tan próxima a un sustrato etnográfico que se explicita en pasajes de archivos, correspondencias varias, diarios y bitácoras de viaje, etc. Una irrupción de géneros que sorprendería al propio Bajtin y que pone en evidencia las fronteras lábiles de la discursividad contemporánea tan resistente al canon.

Lo que caracteriza este proyecto creador que nace en 2002 y que se extiende a través de otras publicaciones como *Mongólia* en 2003 y *O sol se põe em São Paulo* (2007) es la conjunción de múltiples narradores para dar cuenta de los hechos relatados. Este artificio escritural supone, por un lado, una desconfianza respecto del narrador omnisciente heredero del siglo XIX pero también de sus otras formas alternativas tal como han sido sostenidas por la preceptiva literaria de manera insistente. Y por otra parte, la convicción rotunda de que los hechos no responden a una única mirada sino que se crean en la trama misma que tejen las diferentes percepciones discursivas. Así, junto a la voz protagónica de la historia desandan camino otras voces que se superponen, se pliegan o se retraen en el trasfondo de las circunstancias puestas en movimiento.

Si esta polifonía es necesaria para asumir el objeto que pretende referenciarse es porque éste se escande fácilmente en la medida en que su complejidad excede los límites de una sucinta descripción. Y es esta apuesta discursiva la que se pretende dibujar en este breve ensayo porque –además de ser una marca singular del escritor–, adviene como una de las manifestaciones más visibles de esta impronta que desplaza los territorios lingüísticos pre-delimitados en correspondencia con las derivas filosóficas e historiográficas de la contemporaneidad.

Estamos lejos de esa construcción de la referencia que encarnaban las literaturas nacionales durante el romanticismo y cuyos flujos estéticos fueron asentados por las vanguardias de comienzos del siglo XX. Éstas llevaban implícita el estrechamiento de nacionalidad, lengua y territorio que las hacía inigualables en el concierto mundial aunque respondieran a idénticos patrones formales. Si el concepto de historia nacido de esas incursiones epistemológicas privilegiaba como parte del corpus oficial sólo algunos textos que se rendían a esas evidencias, dejaban fuera de su composición orgánica aquellas expresiones literarias que no se ajustaban a esas reducidas fórmulas.

Cuando las ciencias sociales ampliaron el espectro y se animaron a transgredir pactos de lectura

estandarizados, pudieron venir a la luz nuevas conceptualizaciones que elaboran otros objetos de investigación. Y en esta extensa referencia, una obra compleja como la de Carvalho no deja de suscitar movimientos de lectura y acomodación cuando conspira de todas las formas posibles para no quedar enredada en las redes epistémicas de la tradición literaria brasileña. En términos de Iain Chambers,

Es la dispersión correlativa a la migración la que irrumpe y pone en cuestión los temas englobantes de la modernidad: la nación y su literatura, el lenguaje y su sentido de la identidad; la metrópoli; el sentido de lo central; el sentido de la homogeneidad psíquica y cultural (1994: 44).

II

Mongolia (2003) de Bernardo Carvalho importa en esta reflexión en la medida en que opera sobre uno de los tópicos de la literatura contemporánea que tiene que ver con el contexto transnacional donde se desarrolla, ya que hace foco en un país asiático e intenta ponerlo en evidencia en sus manifestaciones geológicas, geográficas, sociales y culturales, indagando incluso en sus aspectos más profundos ligados al corpus religioso del panteón budista. Si no es la primera vez, es una de las inaugurales manifestaciones literarias locales en la que el objeto referencial de tratamiento no es el paisaje nacional sino un territorio diferente y extraño al que no lo unen lazos históricos de gestación y/o dependencia ni tampoco vínculos políticos relevantes. Santuza Naves señala que

ao responder a uma jornalista, quando o livro foi lançado, por que motivo escolheu a Mongólia como local de pesquisa, Bernardo disse que é porque a Mongólia é o que há de mais diferente e distante do que ele é e conhece, representando «o oposto, o antípoda» (2005: 54).

La contrapartida, podríamos afirmar en la perspectiva adoptada, glosando al autor. Por esta razón, no resulta extemporáneo incluir la novela dentro del corpus narrativo que se enmarca en la «escritura odepórica» según la definición de Biagio D'Angelo en virtud de la articulación que propicia entre experiencia e inscripción textual (D'Angelo, 2008: 85). En este contexto, la lectura de lo exótico y novedoso no pasa desapercibida sino cobra un especial relieve en diálogo con las propias referencias. En palabras de Chambers,

Aquello que hemos heredado –como cultura, como historia, como lenguaje, tradición, sentido de la tradición, sentido de la identidad- no se destruye sino que se desplaza, se abre al cuestionamiento, a la re-escritura, a un re-encauzamiento (1994: 45)

Los tres narradores de la historia son brasileños y dos de ellos se mueven en territorio mongol. Por causa de la desaparición de uno, es que el otro se ve realizando los mismos caminos por el territorio extranjero para hallarlo. Es esa búsqueda el leit motiv que organiza la trama y la que pone en ejecución las intervenciones escriturales sobre el espacio y los conflictos culturales que trae aparejada la zona de contacto. Son estos aspectos los que aseguran la brasilidad de la novela aun cuando la práctica discursiva mude de escenario. Dicho esto, la indagación literaria no puede menos que detenerse en los cruces culturales que potencia, sean éstos de articulación y vínculo como de escisión y ruptura.

El artículo pretende hacer foco en esta problemática deslindando el campo teórico de la forma más prolija posible. Es el abordaje de las formas religiosas lo que le da densidad teórica al recorrido y lo pone en

el límite mismo de las experiencias culturales profundas de una comunidad establecida. El conflicto narrativo de fondo es así consecuencia directa de esta investida que atraviesa la periferia de una formación social para adentrarse en las interdicciones que la particularizan.

III

Antes de focalizar en la estructura del libro es conveniente hacer una reflexión sobre los para-textos de la primera edición en portugués ya que están prolijamente elaborados y anticipan su curso.

Así, se advierte un conjunto de imágenes tanto en la tapa como en la contratapa. Las que aparecen en primer término dibujan el entorno en el que se asienta el título en una panorámica. Hay dos fotografías montadas que refieren a Mongol Els, en Gobi Altai -en la parte superior- y a la fiesta de Naadam en Karakorum, en la región inferior.

En la contratapa se esboza el tejado de un templo budista en Tsetserleg. Esas fotografías han sido tomadas por el mismo autor y pueden ser atribuidas ficcionalmente al personaje del desaparecido en virtud de su profesión.

En la solapa posterior del libro, una foto de G. Alzakhgui pone en escena al propio Bernardo Carvalho autor en pleno desierto al lado de una carpa insistiendo en la autoridad que tiene el escritor en la medida en que conoce lo que refiere. Un fenómeno semejante al que –según Renata Magdaleno- propone Clifford Geertz en la relación «being here» / «being there» que caracteriza la práctica antropológica contemporánea(2011: 6).

Dos elementos más no pueden pasar desapercibidos: el epígrafe de Franz Kafka sobre la travesía inalcanzable en los palacios milenarios bajo la forma de un laberinto y el mapa de Mongolia con el diseño de las rutas seguidas por los personajes de la ficción. Si el primero instiga sobre los caminos sucesivos a esgrimirse, este último instrumento diseña el trayecto orgánico seguido por el personaje en los dos viajes que emprende. Su utilidad durante la lectura de la novela es incontestable.

IV

El libro de Bernardo Carvalho tiene una estructura polifónica que ejecuta registros escriturales diferentes y que se enuncian en los subtítulos que lo dividen (1.- Pequim-Unlaanbaatar / 2.- Os Montes Altai/ 3.- O Rio de Janeiro). La trama es encabalgada y se sostiene a lo largo del desarrollo narrativo. El embajador de Pekín –devenido hoy un escritor jubilado- le pide al vicecónsul de Shangai que ejecute una orden del Itamaraty según la cual debe ir hasta Mongolia en busca de un joven brasileño desaparecido. Sobre ese muchacho se sabe que llegó a ese país un año antes para fotografiar los templos y escribir un texto para una revista turística. De repente, dejó de dar noticias mientras intentaba abrir una ruta en los montes Altai. La misión del rastreador –además de encontrarlo con vida y explicar su desaparición- es extra-oficial y debe realizarse en forma clandestina para no generar suspicacia alguna.

Quien escribe el relato es el embajador -hoy jubilado y con pretensiones literarias- seis años después de acontecidos los hechos. Es una suerte de alter-ego del autor real que firma el libro. Se basa para ello en la carta-diario elaborada por el vicecónsul a partir de los registros que dejó el desaparecido en dos *molesquines* donde anotaba los trayectos realizados en las dos circunstancias.

Como puede verse, la novela es un producto ficcional que nace de la pulsión autobiográfica de un aprendiz de escritor y que se apoya en otros géneros discursivos vehiculizados para su concreción. Los narradores aparecen destacados por el tipo de letra utilizado que responde a tipografías diferentes.

Ninguno de los tres posee nombre propio. Si el primero es identificado con la profesión que empieza a desarrollar después de jubilado, los otros son mencionados como el Occidental y el Desaparecido, respectivamente. Uno de los guías locales, le añade al segundo un apodo con el que fue reconocido durante su estancia en el desierto. Es una expresión en mongol –*Buruu nomton*– que puede traducirse como «desajustado» en lengua romance.

Los idiomas utilizados son también tres y –en ocasiones– cuatro. Los textos tanto del Occidental como del desaparecido están redactados en portugués; los diálogos entre el Occidental y los dos guías de Mongolia se realizan en inglés mientras que éstos en las consultas locales que realizan, emplean el mongol. En las últimas referencias del segundo viaje, en el valle de Tsambagarav, el guía contratado se ve obligado a traducir el kazajo de los habitantes locales, lo que genera no poca confusión, siendo ésta una de las inflexiones peculiares en la interpretación de los hechos narrados que no puede obviarse. La diferencia idiomática engloba una diferencia religiosa y racial también, que pone al lado de los budistas mongoles el conflicto latente con los kazajos musulmanes.

V

Como se señaló al aludir a los mapas del paratexto, hay dos viajes en el territorio mongol que siguen los protagonistas de la historia. Esto es, el Occidental tras los pasos del desaparecido, con la diferencia de un año entre uno y otro. El primero es un viaje turístico «clásico» que se extiende desde Khövsgöl hasta el desierto de Gobi (Carvalho, 2003, p. 66); el segundo arranca en Altai hasta llegar a Ölgý, en la frontera con Kazajstán. El primero de estos viajes es conducido por Ganbold y el segundo, por Purevbaatar. El Occidental concretiza solo el segundo aunque efectúa las mismas visitas en la capital hechas por el desaparecido.

VI

Uno de los ejes de construcción de sentido de la novela es el discurso turístico descriptivo (Koleff, 1998). El personaje identificado como el desaparecido es un fotógrafo profesional que «tinha sido contratado por uma revista de turismo no Brasil para atravessar a Mongólia de norte a sul» (Carvalho, 2003: 33). Es por esta razón que viaja hasta ese país, interesado por los templos budistas diseminados en la región pero también por la reseña de actividades locales y la cobertura de la fiesta tradicional por excelencia, *Naadam*, en el mes de julio.

La primera tarea profesional –en este sentido– tiene lugar en la localidad de Tsagaannuur donde el personaje pretende «fotografar os tsaatan, criadores de renas que vivem isolados na fronteira com a Rússia, entre a taiga e as montanhas» (Carvalho, 2003: 39). Las páginas dedicadas a este grupo étnico en el diario resaltan las particularidades de su formación y las actuales condiciones de vida con un marcado acento intercultural no exento de valoraciones subjetivas.

A endogamia está matando os tsaatan. E o contacto com o mundo exterior, depois da queda do comunismo no início dos anos 90, só os fez enxergar a própria miséria (Carvalho, 2003: 43).

Las referencias a la pobreza, a la violencia de la prácticas culturales y a la sexualidad reprimida son las

constantes discursivas que se acentúan en sus anotaciones. Es —en este contexto— que aparece una definición de *nomadismo* que —a lo largo de la novela— se revela como una cifra cultural del país.

Para quem sempre idealizou o nomadismo como um modo de vida alternativo e libertário, o confronto com a realidade tem pelo menos um lado saudável. Os nômades não são abstrações filosóficas. Levam uma vida fixa e repetitiva. Qualquer desvio pode acarretar a morte. Todos os movimentos e todas as regras são determinadas pelas exigências mais fundamentais de sobrevivência nas condições mais extremas (Carvalho, 2003: 43).

Entre os nômades, o interessante não é o sistema e os costumes, que são sempre os mesmos, mas os indivíduos ... O nomadismo em si não tem nenhuma graça. A mobilidade é só aparente, obedece a regras imutáveis e a um sistema e a um estrutura fixos. São as pessoas ... O nomadismo é uma estrutura regulada pela necessidade e pela sobrevivência nos seus fundamentos mais essenciais. Não há liberdade, pois não é possível escapar a essa regra (em última instância, poderia dizer isso de qualquer outra cultura). É uma vida regada pelas necessidades básicas da natureza. Uma vida simples, reduzida ao essencial para a sobrevivência. O que conta são os indivíduos, quando não sobra mais nada (Carvalho, 2003: 139).

Se trata —claro está— de un noción que funciona como articulación semántica de la experiencia. Es bien sabido que el «nomadismo» es una de las marcas registradas de cualquier itinerario en Mongolia por su particularidad constitutiva; sin embargo, cifra también el devenir contemporáneo donde el sujeto migrante de la posmodernidad se siente en casa y por eso interesa a la reflexión. Al decir de Chambers,

En la mirada oblicua del migrante que atraviesa el territorio ... A través de los vastos y múltiples mundos de la ciudad moderna, también nosotros nos convertimos en nómades a lo largo de una migración que cruza un sistema demasiado extenso para pertenecernos, pero en el que estamos plenamente involucrados: traduciendo y transformando lo que encontramos y absorbemos en instancias de sentido locales (1994: 30)

Otro capítulo relevante lo configura la descripción de los templos. Un caso prototípico es la semblanza del monasterio que se encuentra a la salida de Bayan-uul en el que se emprolija su caracterización para darle realce. La transcripción en el diario destaca sus rasgos identificatorios con una clara precisión figurativa propia de la destreza de su oficio:

Era uma construção quadrada, de alvenaria pintada de ocre, com uma torre central de madeira e telhado de placas metálicas verdes (...) uma cerca de ripas delimitativa os fundos do terreno. Havia duas estupas caídas na lateral, relicários erguidos em forma de pirâmides do lado de fora dos mosteiros (Carvalho, 2003: 133).

Sumada a esta intención hay una interesante intervención sobre el vocabulario específico que se relaciona a las marcas culturales de la región y de sus habitantes. En el diario del desaparecido se escriben siempre subrayadas para resaltar su novedad lingüística. Es el caso de: Gers (yurtas), teepes (chozas), tankas (telas pintadas con motivos religiosos), entre otras. El autor no deja librada a la imaginación la ponderación fonética de los nombres extranjeros y en una nota al pie añade algunos principios básicos de pronunciación.

Por último, la fiesta nacional desarrollada durante los días 11 y 12 de julio es revista en detalle en las páginas 170-174 mediante extractos que corresponden al texto del desaparecido. En su referencia se acentúa el aspecto folklórico y tradicional del evento, cuya particularidad se advierte en una de las fotografías de la tapa del libro que muestra a los mongoles con sus vestimentas típicas. En esta fiesta se destaca la lucha, que es el deporte nacional (Carvalho, 2003: 172) cuyo registro no puede omitirse.

VII

Al lado del discurso turístico de componente descriptivo, el texto enfatiza también los puntos de quiebre de la «zona de contacto». Según Mary Louise Pratt, este concepto refiere «al espacio en que pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto y establecen relaciones duraderas, relaciones que usualmente implican condiciones de coerción, radical desigualdad e insuperable conflicto» (Pratt, 1997: 26). Aunque en la novela de Carvalho no entre en juego el «encuentro colonial» propiamente dicho ni tampoco la durabilidad de la experiencia, el conflicto cultural que surge del contacto intersubjetivo apunta en esta dirección. Así, los lazos intersubjetivos pueden estar connotados por relaciones de acercamiento y proximidad o bien, por tensiones tejidas en el interior de los vínculos sociales. Entre las primeras son destacados los gestos de acogida y camaradería con que son recibidos los extranjeros durante los recorridos por el desierto. Entre las segundas, el carácter etnocentrista que distancia a los brasileños de sus pares mongoles (y viceversa) y que exige muchas veces la mediación de términos asimilados para poder explicarlas.

En las primeras páginas de la novela, antes de hacer foco en Mongolia, el Occidental confronta las ciudades de Pekin y Shangai. El embajador que tiene a su cargo el cotejo de material, analiza el sesgo que impregnan los fragmentos transcritos en la carta-diario del Occidental a la vez que denuncia los prejuicios canalizados en esas observaciones. Es de destacar un fragmento que discute el valor de la literatura moderna china.

Seus argumentos podiam até ser interessantes, como hipótese, para um estrangeiro que nunca tivesse posto os pés na China, mas eram de uma arrogância, de um etnocentrismo e de uma ignorância constrangedores até para um sujeito como eu, que também não sabia grande coisa mas pelo menos não me atrevia a tamanhos vãos cegos. Eram argumentos que só expunham o seu desespero de saber que nunca poderia compreender aquela cultura, que havia todo um mundo do qual ele nunca poderia participar, por mais que se esforçasse, por mais que batesse o pé (Carvalho, 2003: 25).

Y en relación con el desaparecido, después de leer en una de las *molesquines* el fragmento de la visita realizada al templo de Gandan en Ulan Bator, advierte:

Parecia que eu estava ouvindo a mesma pessoa. De alguma forma, o desaparecido e o Ocidental tinham uma afinidade sinistra nas suas idéias etnocêntricas. A diferença, como eu acabaria entendendo, era que o desaparecido ainda tentava tratar o mundo como aliado. Era mais ingênuo ou otimista. O Ocidental não fazia esse esforço. O desconforto o levava a assumir com naturalidade o papel de adversário. Debatia-se com o mundo. No final de contas, repetiam os mesmos clichês. Execrevam as sociedades orientais pela opressão que atribuíam à religião ou ao partido ou ao que quer que fosse. A Mongólia era um prato cheio. Com o fim do comunismo, o misticismo, cerceado durante setenta anos, tinha reemergido triunfante, como um fantasma recalcado (Carvalho, 2003: 51).

En lo que respecta a la necesidad de términos asimilados, sus huellas aparecen básicamente en el discurso del Occidental cuando depara con elementos culturales que le resultan ajenos y que precisa explicarse a sí mismo antes de evaluarlos en forma general. Esta articulación de los conceptos con las herramientas lingüísticas de la propia cultura no deja de ser también una manifestación del mismo corte etnocentrista antes referido. A través de su uso se le quita particularidad a los eventos y se los inviste de significados estereotipados que –aunque importantes para la propia comprensión– pueden resultar equívocos en relación con las referencias observadas. El embajador ya había intuido esto al escuchar las opiniones de su subordinado

cuando compartieron estadía en Oriente:

Muito do que ele dizia da China, sem nenhum conhecimento de causa, era uma projeção distorcida do que conhecia do Brasil (Carvalho, 2003: 32).

Ahora bien, hay circunstancias concretas que ponen en evidencia la tensión cultural al hacer foco en la diferencia misma. Este rozamiento de las zonas de contacto provoca un cierto crujido que distorsiona la relación y que pone en jaque el normal desenvolvimiento de la trama. Un caso paradigmático es la situación que se le presenta al Occidental cuando está viajando por el desierto y el jipe sufre una avería que lo obliga a detenerse. En ese momento se acercan unos sujetos «desagradables» al auto y el Occidental se siente amenazado con su presencia. Teme que sean ladrones por la forma en la que actúan y por los modos que revelan.

Os sujeitos agora se aproximam e cospem no chão. Como se quisessem nos intimidar. E de fato estamos intimidados. Não dizemos nada. Noto que Purevbaatar calçou as botas. Tínhamos tirado as botas ao chegar. Pergunto a ele por que calçou as botas. E ele diz que está com frio. Como não confio nele, tudo fica pior. Acho que está se preparando para fugir. Resolvo calçar as minhas botas também, por via das dúvidas. Começo a tomar notas para disfarçar a apreensão (Carvalho, 2003:141).

Después, uno de ellos se le acerca para ver lo que está escribiendo

Tento me convencer de que o intruso é gentil, mas a diferença cultural cria uma tensão permanente (141)[El subrayado es mío].

La expresión destacada pone en evidencia cómo los códigos culturales no introyectados generan situaciones difíciles de mensurar. El Occidental ve delincuentes donde el guía reconoce sólo curiosos que quieren ver de cerca razas desconocidas.

Digo a Purevbaataar que, se fosse no Brasil, podia ter sido um assalto. «Estamos na Mongólia», ele responde (Carvalho, 2003: 118).

Y lo hace con aspereza.

La novela *Mongólia* ejemplifica sobre circunstancias semejantes en varios episodios, sobre todo poniendo en escena la figura del vice-cónsul que parece ser el personaje más difícil para adaptarse a otras convenciones diferentes de las propias. Es curioso cómo –por ejemplo- no puede entender el fervor religioso que mueve determinadas prácticas cúlitas.

Entre as monjas, havia algumas muito jovens e bonitas. Para o Ocidental, era difícil deixar de pensar que deviam estar ali para esquecer alguma coisa. O que ele chamava de esquecimento, para elas podia ser libertação (Carvalho, 2003: 75).

El desaparecido –por su oficio- está más atento a la diferencia aunque hay momentos en que parece ganado por el impulso y no mensura la necesaria distancia que lo separa de la otredad.

As monjas me parecem moralmente mais sérias e decentes do que os monges budistas – têm alguma coisa menos impostora e menos promíscua, tal vez mais ingênua e burra (Carvalho, 2003: 76).

Entre las escenas más comprometidas de este choque cultural merecen citarse algunas porque ayudan a componer el corpus. En las páginas 132 y 133 el Occidental se siente engañado por Purevbaatar porque cree que está dando vueltas en círculos con la furgoneta para dilatar el avance. Piensa que está siendo burlado y expuesto a la chacota; en la página 136 desconfía del chofer Bauaa porque estima que ha inventado una avería en el vehículo para aprovechar un almuerzo que le ofrecen los circundantes; en las páginas 158 y 159 se enfurece con el guía porque siente que no cumple el papel que le corresponde como traductor.

Este listado de eventuales conflictos – que podría extenderse, claro, habida cuenta de su exceso en el texto- ayuda a entender lo difícil que resulta el contacto intercultural que –en la mayoría de las veces- se estructura en función de dificultades más que de aproximaciones. La insistencia en eventos de esta naturaleza en la novela permite pensar que Bernardo Carvalho es consciente de este hecho y que hace un esfuerzo notable en ponerlo en evidencia. Tal vez porque, al decir de Chambers,

En el reconocimiento del otro y de la alteridad radical, advertimos que ya no estamos en el centro del mundo. El sentido del centro y de nuestro ser está desplazado. También nosotros, en tanto sujetos históricos, culturales y psíquicos estamos desarraigados y nos vemos obligados a responder a nuestra existencia en términos de movimiento y metamorfosis (1994: 44).

En este mismo contexto, los registros de la propia cultura se convocan como puentes que ayudan en el proceso de comprensión de la diferencia o –por el contrario- la sostienen aun más ahondando las distancias que las tensionan. Obsérvense dos ejemplos a este respecto.

Cuando el Occidental repara en la historias religiosas que dan cuenta de los procesos de iniciación tántricos, éstos le resultan «demoníacos» pero para captarlos recurre a imágenes del candomblé que le proveen de términos para entenderlos (Carvalho, 2003, p. 76). La superiora del templo de Naarkhajid Süm intenta explicar prácticas semejantes al transe y él va traduciendo para sí en función de sus referentes más próximos.

Suglegma diz que a leitura dos sutras provoca uma espécie de alucinação, pela luz que entra pela abertura central no teto dos templos, pelo ar e pela maneira de respirar. «Os deuses entram em você como a luz que vem do alto dos templos», ela diz. É pelo ar e pela luz que os monges se tornam intermediários dos deuses invocados - «cavalos», como diria um representante do candomblé, eu penso na hora (Carvalho, 2003: 80).

En otra oportunidad, cuando quiere identificar los rasgos característicos de los kazajos en relación con los mongoles, se vale de su conocimiento de las culturas latinoamericanas. Este enclave referencial lo autoriza a encontrar semejanzas que funcionan de manera auto-explicativa. Véase el caso de la siguiente cita:

Os cazaques são muçulmanos sunitas, mas parecem ciganos. Uma mulher muito morena, com um lenço rosa-shocking na cabeça e cara de índia guatemalteca (a decoração também lembrava os padrões do artesanato guatemalteco), estava sentada no chão, ao lado do fogareiro no centro da iurta (Carvalho, 2003: 158).

Captados de ese modo, los extranjeros recién avistados pueden ser incorporados al imaginario del viajante sin provocar una irrisión conceptual que imposibilita el vínculo.

VIII

La elaboración del conflicto alcanza el punto máximo con la figura de Narkhajid que desempeña un

papel relevante en la ficción a la vez que pone de manifiesto cómo la diferencia religiosa se alza como verdadero elemento de confrontación cultural. No se trata aquí de una cuestión que involucra creencias particulares o compartidas sino del registro concreto de lo que significa la religión como punto de inflexión intercultural. Es lo que sorprende al Occidental del desaparecido.

«É estranho que uma pessoa que demonstra tanto repúdio pelas igrejas e pela religião, como pude ler nos diários dele, tenha se interessado tanto por uma deusa, não acha? A ponto de mudar todos os seus planos. Foi você que o trouxe ao mosteiro. Deve saber do que estou falando»(Carvalho, 2003: 74).

Narkhajid –según registra el fotógrafo- es la «diosa guardiana del Tantra» lo que supone su importancia dentro del panteón budista. No obstante, al personaje no le interesa demasiado esa información ya que no forma parte de su fe y tal vez poco pueda entenderla. Lo que realmente le impacta tiene que ver con la connotación de su imagen, con su vasta reproducción en los monasterios que visita y sobre todo, la prohibición organizada que le impide acercarse a su verdadero significado ya que nadie quiere hablar sobre ella [Pergunto sobre o mosteiro. Não fazem a menor idéia. ...Ninguém sabe nada de lugar nenhum. Aprenderam a não se comprometer. (Carvalho, 2003, p. 91)]. Esta última cuestión es la que le provoca una curiosidad insalvable y la que explica el segundo viaje que acaba con su desaparición. El hermetismo que se esconde detrás de la diosa funciona como una clave cultural que precisa desvendar ya que su interdicción explica por insuficiente el riesgo de su concepción.

La primera vez que el desaparecido se concentra en la imagen de Narkhajid es en uno de los templos del monasterio de Erdene Zuu, construido sobre los restos de la capital del imperio mongol en Karakorum mientras realiza su viaje turístico. Le llama la atención una pintura en la que aparece una imagen que ya había avistado en el Museo de Bellas Artes Zanabazar de Ulan Bator. Este registro se produce como consecuencia de un falseo de perspectivas en su descripción. Mientras que para la guía del museo se trata de una imagen mítica que explica la conversión de una mujer a partir de su culpa por el extravío en la vida mundana, la referencia en el templo da cuenta de su carácter sagrado y de la devoción que genera (Carvalho, 2003: 58-61) pese a la diversidad de nombres con que se la designa y que genera alguna confusión.

É a mesma deusa que vi no Museu de Belas-Artes e em Erdene Zuu. *Naro Hajodma é Narkhajidma ou Narkhajid*. E este é o seu templo (Carvalho, 2003: 67) [El subrayado es mío].

La imagen en sí no pasa desapercibida fácilmente y en distintas secuencias de la novela se vuelve sobre su descripción enfatizando uno u otro aspecto de su representación icónica. En el primer registro del desaparecido, se la define como

uma entidade demoníaca, com uma coroa e um colar de cinquenta crânios... Tem o sexo exposto e entreaberto. Numa das mãos, traz o tampo de um crânio cheio de sangue, como uma cuia da qual ela bebe. Na outra, segura um cutelo. Com o pé direito pisa num corpo vermelho e com o pé esquerdo, num corpo negro. Dois esqueletos dançam entrelaçados entre suas pernas abertas (Carvalho, 2003: 59).

El carácter demoníaco que se le atribuye es un claro resabio etnocéntrico que – a lo largo de la ficción- irá desapareciendo para confrontar con la diferencia internalizada. No obstante, como punto de partida es relevante para entender la distancia cultural que busca atenuarse en la profundización de sus efectos inmediatos. Diríamos –en este sentido- que este atributo tiene un correlato con la diferencia y la alteridad que se presentan con esas formas aterradoras. El relevamiento en la web le permite al embajador acercarse a su definición aun reiterando el estereotipo:

Narkhajid ou Vajrayogini é uma dakini, divindade feminina *de aparência demoníaca* que representa a força

interior necessária para dominar os desejos, as paixões e as ilusões (Carvalho, 2003: 100) [El subrayado es mío].

Lo mismo le sucede al Occidental cuando verifica con sus propios ojos la descripción hecha por el desaparecido en el diario y la asimila a « uma entidade demoníaca do candomblé» (Carvalho, 2003: 76).

Ya en Erdene Zuu, el desaparecido tiene una primera intuición sobre la pregnancia de la imagen observada en la que destaca un aspecto inconsciente claramente interdictado por los creyentes.

É incrível que haja uma representação tão manifestamente ligada ao sexo e à sabedoria tântrica como esta, a dimensão mais essencial e secreta do budismo mongol e tibetano, e que ninguém saiba nada sobre ela (Carvalho, 2003: 59).

Esta mirada de occidental no es irrelevante porque pone de manifiesto la tensión cultural existente y que no puede reconocerse entre los adscriptos de la creencia de la que participan. Se trata de una cuestión que podría explicarse también en perspectiva inversa si un oriental confronta con representaciones del catolicismo, por ejemplo. Lo cierto es que la mirada «pagana» del fenómeno religioso abre honduras difíciles de asimilar sin precaución.

Al impacto inicial de la imagen observada y su reminiscencia en el museo Zanabazar se suma otra experiencia que pone en marcha –en alguna medida– el ritmo narrativo de la historia. El desaparecido ha concluido ya su tarea en Mongolia y está esperando para regresar cuando para distraer el tiempo libre decide visitar –a instancias de Ganbold– el templo Narkhajid Süm en Ulan Bator que es sólo de monjas y que pertenecen a la secta *kagyupa*, de los sombreros rojos. En ese recorrido, buscando el mejor sitio para sacar buenas fotos, depara con una estatua en el altar que le remite a la imagen plástica anteriormente vista y estudiada. Esta continuidad imaginética no deja de sorprenderlo atendiendo a los detalles de su descripción y sobre todo, a la revelación desenfadada de la manifestación sexual antes advertida.

La novela introduce aquí una variación que le impone un nuevo ritmo ya que el desaparecido entra en contacto con una monja pelada de la que nadie puede asegurar su existencia. Ella se anima a quebrar el pacto de silencio sobre Narkhajid y le revela información singular sobre su origen. Se trata de una leyenda que involucra una acción histórica sucedida en 1937 cuando un viejo lama, um *khamba* (autoridad máxima de un monasterio) huye de la invasión comunista hacia el sur para alcanzar el Tíbet ayudado por una joven monja que anteriormente había violado y que había abandonado los hábitos al momento del encuentro.

No meio do caminho, guiado pela ex-gelema entre as montanhas e o deserto, o velho lama teria tido uma visão: Narkhajid lhe aparecera para revelar que a repressão comunista nunca conseguiria acabar com o budismo na Mongólia. A força não seria capaz de destruir a religião. Em algum lugar entre os montes Altai, o deserto e a fronteira da China, a deusa vermelha que bebe sangue teria revelado ao monge a única coisa capaz de varrer o budismo da face da Terra, o verdadeiro inimigo e o ponto fraco da religião, o que devia ser mais temido, evitado e combatido, o antídoto do budismo, o Antibuda (Carvalho, 2003: 96).

El dato narrativo en sí no ofrece una explicación suficiente ni completa aunque refiere hechos históricos en clave religiosa (como sucede en Portugal con la Virgen de Fátima y sus mensajes sobre la guerra mundial y la derrota del comunismo) que después son explicitados con mejor intención. Ciertamente, el punto problemático donde converge otra vez la lectura pagana con la mística es el acto de «violación» a la que es sometida la joven Suren ya que desde el punto de vista religioso, no hay consumación sexual en sentido estricto sino un ejercicio

tántrico de elevación espiritual que se representa simbólicamente a través del coito. Este acto propiciatorio es realizado por la mediación de Narkhajid que –como todo ente del budismo- no existe en sí mismo sino como estela para el acto de meditación. «Narkhajid não era precisamente uma deusa, mas uma entidade e um meio para atingir a iluminação, um instrumento da prática iogue» (Carvalho, 2003: 98)

Quando já não sabia em que dia estavam, no final do vigésimo dia do sexto mês de 1934, quando os drukpa, uma subdivisão dos kagyupa, costumam celebrar Narkhajid, viu por fim a imagen do corpo vermelho da divindade em movimento, vindo na sua direção. Já não conseguia distingui-lo do próprio corpo. Já não sabia onde estava nem quantas vezes podia ter perdido a consciência. Não sabia mais se estava dormindo ou acordada. Não sabia que estava de olhos fechados. Sentiu alguém dentro de si e, quando abriu os olhos, entendeu que já estava fazendo horas nos braços de Dorj, o grande lama de Ariin Khuree (Carvalho, 2003: 87).

Esta es la lectura oficial de la historia y opera como una explicación mística al hecho religioso.

Ganbold não podia dizer ao certo em que momento a idéia tomou conta do rapaz brasileiro. O fato é que, dois dias depois de ouvir a história de Suren e dorj Khamba, ele já tinha mudado de planos e tentava convencer Ganbold a levá-lo aos montes Altai. Estava obcecado pela idéia de descobrir e *fotografar o lugar exato em que o velho lama teria visto o Antibuda*, em 1937, enquanto tentava fugir dos comunistas. Achava que podia fazer um livro com uma série de fotos de paisagem. Já tinha até o título – O Antibuda, justamente-, mas nenhuma outra pista além do que dissera a monja (Carvalho, 2003: 96) [El subrayado es mío].

Las escenas de esta decisión son reveladoras en la medida en que el desaparecido formula su intención como la necesidad de «fotografiar un lugar» que es lo mismo que decir: sacar a la luz, revelar aquello que está escondido. O como afirma G. Didi Huberman, «Aparecer: ser –nacer o renacer- bajo la mirada de otro» (Didi-Huberman, 2014: 11).

Sobre el final del texto, una situación que se explica como un problema de traducción entre la lengua kazajo y la lengua mongol, revela otra versión del mismo fenómeno en el que están involucrados el mismo *khamba* pero con un joven lama y no una mujer. Se trataría de una modalidad gay de la experiencia religiosa que –por este mismo carácter- es discutida y mantenida en clandestinidad, lo que explica el clima de hermetismo que se esconde detrás de la leyenda sobre la que nadie quiere hablar. El kazajo Baitolda es el responsable de esta relectura y así se lo hace saber, borracho, Purevbaatar al Occidental:

«Você quer saber mesmo o que ele disse? Disse que a visão do velho lama na realidade era a imagem da deusa – Narkhajid, não é?- que o jovem monge trazia tatuada no próprio sexo. Dá para imaginar? O falcoeiro disse que o jovem lama ficou nu para o mestre que havia abusado dele no passado e que o velho teve um choque do qual nunca se recuperou ao ver a imagem de Narkhajid tatuada no sexo do moço, como um demônio» (Carvalho, 2003: 168).

En este punto, puede hipotetizarse que el desaparecido consigue entender este secreto guardado a siete llaves y por eso tiene necesidad de reconstruir la historia. Atando los cabos, percibe que los significados sexuales cifran un relato oculto que exige ser desarticulado. Para captar en pleno esta revelación necesita de un segundo viaje a los montes Altai e internarse en territorio desconocido. Con seguridad, él no puede dar cuenta de la verosimilitud de los sucesos habida cuenta de que persisten sólo como tradición oral, pero lo que ante sus ojos se devela con fuerza inusitada es el tabú que ordena la cultura. De repente ha dado un paso osado que le permite extrapolar el referente paisajístico y adentrarse en el núcleo mismo del sistema cultural que se revela prescriptivo.

...agora ele queria saberr à força onde o velho lama tinha tido a visão, onde tinha visto Narkhajid, ou o monge nu, em 1937, não se conformava A história estava na cabeça dele (Carvalho, 2003: 169).

Para Purevbaatar, «a história de que havíamos passado sem perceber pelo lugar em que o velho lama teria tido a visão em 1937 era uma desculpa esfarrapada» (Carvalho, 2003, p. 149) pero él ignora que el desaparecido hacía de este propósito una idea fija ya comunicada antes a Ganbold después de conocer la historia contada por la monja pelada.

IX

Los temas de la imagen que atormentan al desaparecido tanto como la del paisaje que pretende ser fijado [«*Diz que ele desaparece uma neve quando tentava fazer o trajeto de volta, determinado a encontrar uma paisagem*» (Carvalho, 2003: 130)] son significativos en la medida en que exceden la versión historiográfica o legendaria del hecho narrado durante el viaje. Es claro que nunca podría identificar el sitio exacto de un suceso que aconteció en el pasado pero llevar la problemática que lo ocupa al orden de la imagen no puede pasar desapercibido para traducir la inquietud que lo mueve. En términos de Didi-Huberman, puede decirse que el desaparecido «puso la imagen (Bild) en el centro neurálgico de la ‘vida histórica’» (Didi-Huberman, 2011: 143) ya que «no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir» (2011: 143). La filiación entre los términos *imagen* e *imaginación* puede explicar la situación. «La imaginación no es la fantasía.... La imaginación es una facultad (...) que percibe las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías» según el autor convocado (2011: 177). Se trata de ese punto de articulación entre historia, política, religión y cultura que se ofrece como la clave de comprensión de una lógica secreta que se mueve en su interior y que el registro fotográfico –y geográfico, por cierto- puede promover. En palabras del crítico citado, «la imagen constituye un «fenómeno antropológico total», una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una «cultura» (Kultur) en un momento dado de su historia» (Didi-Huberman, 2013: 43). El personaje consigue así ingresar en esa lógica que le da permeabilidad y abertura al horizonte en el que se gesta el contacto cultural como interpelación ética. Sólo así está en condiciones de regresar a la patria no sin recuperarse previamente del shock que eso significa.

Referencias Bibliográficas

- Carvalho, B. (2003). *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chambers, I. (1994). *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- D’Angelo, B. (2008). Escritas circulares: a viagem e a morte em Mongólia, de Bernardo Carvalho. *SCRIPTA*, v.12(n. 23), 84-97.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente*. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

- Franco Junior, A. (2009). Operadores de leitura da narrativa. In T. Bonici, & L. Zolin, *Teoria Literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas* (pp. 33-58). Maringá-Paraná: Eduem.
- Koleff, M. A. (1998). El discurso turístico. *Aula Abierta*(No. 63), 42-46.
- Magdaleno, R. (2011). Literatura e deslocamento: o cruzar de fronteiras na obra de Bernardo Carvalho. *Badebec*(No.1), 1-14.
- Naves Cambraia, S. (2005). *O ofício do tradutor como etnógrafo-escritor e como escritor etnógrafo. A propósito de Lévi-Strauss e Bernardo Carvalho*. Universidade Estadual de Rio de Janeiro: Inédito.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes e transculturación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Silva Amorim, A. F. (2012). *O hibridismo em Mongólia*. Goiás: Universidad Federal de Goiás.

ARTE, LITERATURA Y POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA

Fricciones entre arte y política. Atalaya y Córdova Iturburu

Lic. Silvia I. Tomas (UNR – CONICET)
silviatomas@hotmail.com

Resumen

Analizaremos las fricciones entre arte y política presentes en el ámbito de la crítica de arte argentina, a través de dos figuras: Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya) y Cayetano Córdova Iturburu, quienes acabaron por romper con sus agrupaciones de pertenencia, es decir, el círculo anarquista que editaba el periódico *La Protesta* (del cual se separa Atalaya en 1926) y el Partido Comunista (que expulsa a Córdova Iturburu en 1948).

Estos autores manifestaron, tal como lo había establecido Charles Baudelaire, que la crítica de arte debía ser parcial, apasionada y política, y que el arte debería ejercer la mayor libertad posible.

Al revisar estos dos momentos de nuestra crítica de arte, los años 20 y 40, atravesados por las referencias a Baudelaire, aparece una nueva luz sobre los motivos de las expulsiones y enfrentamientos, revelándose una configuración particular de los vínculos problemáticos y tensos entre arte y política en nuestro campo artístico.

Palabras clave: Crítica de arte – Arte y Política – Baudelaire – Recepción

Introducción.

Quisiéramos en esta oportunidad llamar la atención sobre una configuración particular de la trama de relaciones entre arte y política, según se manifestó en la crítica de arte argentina, específicamente en la producción y las actividades de dos figuras: el periodista y escritor de nacionalidad peruana, Alfredo Chiabra Acosta (1889-1932), conocido por su seudónimo, Atalaya; y el poeta, ensayista y crítico de arte argentino, Cayetano Córdova Iturburu (1899-1977).

Estos dos actores de nuestro campo artístico y cultural, que estuvieron activos a través de sus publicaciones en revistas y periódicos, coincidieron en la adopción de una postura ideológicamente comprometida, orientada al pensamiento de izquierda, a la que entrelazaron estrechamente con sus ideas estéticas.

Al analizar los documentos a la par de los estudios críticos, vemos desarrollarse los acontecimientos que llevaron a la ruptura con sus correspondientes agrupaciones de pertenencia. Por un lado, el círculo anarquista que editaba el periódico *La Protesta* y su *Suplemento Semanal* del cual Atalaya es dejado cesante en 1926; y, por otro, el Partido Comunista argentino que expulsa a Córdova Iturburu en 1948, hechos relevantes ya que era en el interior de estos grupos donde desarrollaban sus actividades, incluida su labor como críticos.

Al acercarnos a estos casos desde nuestra perspectiva de investigación, hemos hallado (y creemos que no es una casualidad) que en estas dos figuras se registra otra coincidencia: tanto en Atalaya como en Córdova se registra una labor de recepción de la obra de Charles Baudelaire, quien surge como una tercera estrella en la constelación.

En un libro reciente que aborda problemas similares a los que nos interesan, Florencia E. González (2013) elige hablar de “desajustes”, entre el arte y la política, por lo que se ve obligada a agregar que no lo hace en referencia a un estado anterior o posterior de cierta sintonía, sino como concepto que le permite poner en tensión las relaciones cambiantes entre dos polos: arte y política, vanguardia y arte popular, calidad estética y pertinencia política.

En nuestro caso, preferimos interpretar las relaciones entre estos polos a través de la historia de estos críticos y sus relaciones con agrupaciones políticas y bajo la idea de una fricción, de un roce entre dos ámbitos de la sociedad, fricción de la cual puede salir una chispa efervescente ante un punto de contacto o implicar un enfrentamiento irresoluble.

Así, al revisar estos dos momentos diacrónicos de nuestra crítica de arte, la década del 20 y la del 40, atravesados por las referencias a Baudelaire, aparece una nueva luz sobre los motivos de las expulsiones, revelándose la configuración particular que adoptaron en nuestro medio artístico los vínculos problemáticos y tensos entre el campo cultural y el campo de la ideología y la política.

El caso Atalaya.

Luego de que, en 1934, el editor Manuel Gleizer publicara una compilación póstuma de los textos críticos de Alfredo Chiabra Acosta, con un prólogo de Córdova Iturburu, la figura de Atalaya sólo fue conservada y reflatada en ocasiones por algunos de los artistas y escritores que lo conocieron, como Emilio Pettoruti o Carlos Giambiagi.

Hace pocos años, recomenzó el estudio de su crítica de arte y sus emprendimientos editoriales, de la mano de investigadoras como Diana Wechsler (2004), que examinó el rol de la crítica artística porteña durante la década del 20; Patricia Artundo (2004 y 2008), encargada de organizar y editar el Archivo Atalaya de la Fundación Espigas; y María del Carmen Grillo (2008), cuyo trabajo exhaustivo sobre la revista *La Campana de Palo* alberga datos valiosos y correctamente sistematizados.

En sus comienzos, Atalaya le debió a Alberto Ghirardo la publicación de su primera crítica de arte en *Ideas y Figuras* (Nº 81, 31 de Octubre de 1912), un comentario del Salón Nacional de 1912, que a pesar de ser anónimo es atribuible al autor, como lo refiere Patricia Artundo. Los acontecimientos posteriores transitan desde su paso por Rosario entre 1911 y 1914, donde editó la revista *Bohemia* y organizó una muestra con artistas de tendencia moderna, hasta el momento en el que las actividades de Atalaya se consolidarán en Buenos Aires, alrededor de publicaciones vanguardistas como *Acción de Arte* y luego el *Suplemento Semanal* del periódico ácrata *La Protesta*, donde colaboró con comentarios sobre exposiciones y artistas.

El movimiento anarquista había pasado ya por su época de esplendor, luego de haber desempeñado un rol importante en la política argentina a finales del siglo XIX. Según Zaragoza (1996), de una primera etapa marcada por el individualismo, el segundo momento significó el paso al sindicalismo, antes de que otras tendencias terminaran por desplazar a esta corriente como opción ideológica convocante para la clase trabajadora. La filiación de Atalaya con el movimiento tiene ese carácter gregario de la segunda etapa, pero más que de la organización obrera proviene de su asociación al ambiente de la bohemia porteña, que compartió con el mencionado Ghirardo.

En la caracterización que hace Wechsler del campo artístico a principios del siglo XX, la figura de Chiabra Acosta ocupa el lugar de lo que ella denomina “crítica de las barricadas”, ya que el autor se “autorepresenta como la ‘nota discordante’”, opuesta a la crítica canónica de los medios de comunicación legitimantes, como podían ser *La Nación* o la revista *Nosotros* (2003: 174).

Por su parte, en los análisis de Patricia Artundo encontramos cabalmente reflejada la relación conflictiva del crítico con su entorno, debida a la “contradicción entre aquello que le interesaba frente aquello que podía o debía hacer dada su opción por el anarquismo” (Artundo 2004: 21). A raíz de estas fricciones, el espacio ocupado en el *Suplemento Semanal* se fue trasladando a un espacio propio, la revista *La Campana de Palo*, que en su primera época (números 1 a 6, de junio a diciembre de 1925) fue subsidiada por el grupo de *La Protesta*, hasta el momento de la ruptura, donde se edita una segunda época, con nuevo formato de edición.

Si entre los objetivos del anarquismo, en cuanto a lo artístico, se encuentra la vocación de destruir el status de la obra de arte como goce privativo de las clases pudientes, en ese aspecto coincide la postura de Atalaya, que defiende un “artesano”, tanto para la obra como para la crítica de arte, por oposición a una crítica meramente literaria y sin sentido. La pretensión de Atalaya era ser un “obrero” del arte, por eso también su recurso a los seudónimos y el anonimato para sus artículos, y el llamado, en *La Campana de Palo*, a usar la pluma a modo de arado.

Ahora bien, aunque, como marca Santiago Díaz, para los anarquistas la “libertad más que ser un derecho [...] era un *deber*, era un complemento de las demás libertades y no una restricción ante los demás” (2011: 2). No dejan de aparecer contradicciones en esta nueva etapa del anarquismo, particularmente cuando analizamos los debates en torno al arte, el cual en varias ocasiones es juzgado, no por el nivel de libertad ejercido, sino por el rol de concientización social que ejecutaba o dejaba de ejecutar, relegando a un segundo lugar la libertad de experimentación artística.

Así lo rememora Atalaya, cuando considera que “en esa época de efervescencia tolstoyana, sustentaban la ciega

creencia y cuasi ingenua de que una obra de arte debía equivaler a una acción estrictamente moral” (Artundo, 2008: 179).

Nuestro crítico, en cambio, abriga un lugar importante para la libertad: “es capaz de reclamar un compromiso explícito de los artistas, pero reservando para la obra la independencia de toda sujeción a un contenido [...manteniendo la] valoración de las obras de aquellos artistas que hacían profesión de fe de independencia” (Artundo, 2004: 35).

Por esto mismo, su filiación ideológica no le impidió valorar las producciones de los artistas ligados a la vanguardia martinfierrista o de “Florida”, como Emilio Pettoruti o Xul Solar, y cuestionar las obras de los Artistas del Pueblo, vinculados al “Grupo de Boedo”, aunque se hubieran caracterizado por acentuar la función social del arte, pero a través de un lenguaje de representación cercano al naturalismo.

Precisamente, en ocasión de una muestra de grabados de Adolfo Bellocq, Atalaya consideró sobre los trabajos que se hallaban “iluminados por una ingenuidad de buena ley”, debido a su “inspiración literaria y anecdótica”, lo cual carecía de valor para el crítico: “Sólo los temperamentos superficiales confunden lo secundario con lo fundamental” (Acosta, 1934: 294).

Su postura se mantendrá en un punto de crítica inflexible, igualmente divergente de los conservadores y de los ciegos entusiastas. Así lo expresa en un artículo sobre cierta exposición de “Pintura Moderna” francesa. Dice: “Diferimos entonces de los *probables futuristas* —o partidarios de lo nuevo— quienes creen que todo lo que se expuso aquí, eran obras maestras, y de los *pasadistas* que a su vez opinaron, que eran todos mamarrachos” (At., 1927: 4).

Semejante enfoque sobre las artes le generó conflictos desde años muy tempranos. La situación terminaría por decantar en la ruptura y el alejamiento del movimiento anarquista.

En su archivo, encontramos una carta a la redacción de *La Protesta*, donde manifiesta sus diferencias y se anticipa a su expulsión:

Por eso, no se preocupen en decirme que no les convengo [...] No tenga temor en poner en práctica ese gesto que me pondrá de patitas en la calle. En ello, tienen antecesores que los honran. En todas las empresas burguesas, donde trabajé, hicieron lo mismo [...] Dije alguna vez, que por los diarios por los cuales pasé, fueron para mí como otras tantas casas de lenocinio. Y aunque me duela confesarlo, he declarado que en la redacción de *La Protesta*, encontré ese mismo vaho de odios sordos, hipócritas y de mezquinas rencillas [...] También he dicho, que los otros diarios embrutece a su clientela. Desgraciadamente *La Protesta*, no es en esto tampoco una excepción (Artundo, 2004: 354)

Las acusaciones tienen un tono irónico elevado. Atribuir a un periódico anarquista el parecerse a una empresa capitalista y burguesa es quizás la ofensa más grave que podía dirigir Atalaya a sus compañeros, ni que hablar de la imputación de embrutecimiento. Al ser éste el tono de las recriminaciones, no nos sorprende encontrar la comparación entre su condición de escritor y la prostituta explotada en el prostíbulo, un tópico que Charles Baudelaire ya había hecho suyo en el siglo anterior.

Justamente, como mencionamos al comienzo, Atalaya evidencia haber sido un lector atento de la poesía y la crítica de arte baudelairiana, algo que no encontramos analizado en las investigaciones sobre su producción, que solamente señalan el eclecticismo de las fuentes citadas y el pragmatismo de las referencias a modelos europeos.

Sin embargo, ya desde el N° 13 de la revista *Bohemia* (31 de diciembre de 1913), tropezamos con la inclusión

de una traducción de *Morale du joujou* de Baudelaire, aunque más significativo aún es que, tanto en el N° 2 como en el N° 10 de *La Campana de Palo*, se incluye un recuadro con la famosa definición de la función de la crítica, extraída de su *Salón de 1846*: “Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política; es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista que abra los mayores horizontes”. (Baudelaire, 1999: 102)

La referencia nos permite pensar el modo en que Atalaya concibió su propia tarea como crítico, desde una perspectiva libre de condicionamientos, alejada de toda tibieza, y abierta a los nuevos horizontes que planteaba el arte moderno.

Cabe aclarar una pequeña anomalía: en el encomillado del N° 2 está ausente el adjetivo “política”, presente sí en el N° 10, ejemplar que corresponde a la segunda época de la revista, una vez que ya se había alejado Atalaya del grupo anarquista. ¿Podemos atribuir esa diferencia en la primera cita a un error de transcripción? ¿O debemos pensar en una eliminación intencional, tal vez precavida o previendo lecturas desaprobadoras? Por el momento, no contamos con elementos para conjeturar respecto a los motivos ciertos de la ausencia del término, pero cabe señalar el dato como significativo.

Tampoco es esta cita el único caso de referencias de Atalaya a Baudelaire: en otras ocasiones lo menciona como “supremo poeta, monstruo apocalíptico para los espesos burgueses” (“Las exposiciones”, *Acción de Arte*, marzo de 1921; Artundo, 2004: 58), con un enfoque propio de Atalaya, que consistió en exagerar la lectura de crítica social atribuible al francés, aunque no fuera lo más propio del poeta.

En el caso de Chiabra Acosta, el influjo del modelo baudelaireano también se deja leer en el tono irónico y agresivo contra los miembros consagrados del campo artístico, que se repite en muchas de sus publicaciones. En esto aparece un punto de contacto con Baudelaire más profundo que la mera extracción de fragmentos de sus textos, pues implica que coinciden en la automarginación de una sociedad que consideran corrupta o vacía.

También hay una conexión con Baudelaire a través de la defensa de la caricatura, la ilustración y el grabado, así como comparten las repetidas comparaciones y equiparaciones entre poesía, pintura y música presentes en sus artículos.

Al interior de sus críticas, encontramos que Atalaya refiere a las obras de arte a través de ideas como la de una “luminosa vibración”, menciona ciertos “matices ambarinos que se degradan en sonoridades sordas” (“Un cuadro de historia patria”, ca. 1913-14, Artundo, 2004: 53), habla de una “melodía de color” (“Sobre la conferencia ‘Origen y evolución de la pintura contemporánea’ de Alberto Prebisch”, agosto de 1928, Artundo, 2004: 147), y del “anhelo de pintar con lo más puro, lo más prístino del color, urdiendo sinfonías en las que destaque el metálico trompetear de los cadmios y el diáfano murmurar de los rosas sobre líneas de un gran vuelo decorativo” (“Las Exposiciones. Atilio Boveri”, *Acción de Arte*, Buenos Aires, Año 2, N° 16, julio de 1921).

Al evaluar menciones como éstas y el contexto en que se despliegan, llegamos a la conclusión de que Atalaya, sobre todo en la etapa previa a *La Campana de Palo*, adhirió a la perspectiva de Baudelaire que propuso la existencia de correspondencias entre tonos musicales y colores, así como también entre pintura, música y poesía, pues las críticas de Chiabra Acosta, además de estar plenas de comparaciones entre estas artes, contienen afirmaciones como aquella sobre la existencia, dice Atalaya, de una “luz excelsa (...) que se llama poesía, ya se emplee en construir una catedral, en labrar un campo o en tallar una imagen” (At., 1920: 1), enunciación que acuerda con la idea de una poesía universal común a todas las artes, lo cual es el principio subyacente a la teoría de las correspondencias baudelaireana, con el agregado de

que las referencias al mundo del trabajo amplían el campo de la poesía más allá de las artes.

Creemos que, en los avatares del caso de Atalaya aquí desarrollados sucintamente, queda expuesto que no sólo hubo una fricción entre el modo de concebir el arte por su parte, frente al modo defendido por el movimiento anarquista; es decir, la fricción entre una concepción autónoma frente a una moral del arte. Además, hubo una divergencia en el modo de concebir la tarea del crítico de arte, para lo cual el modelo de Baudelaire resultó muy influyente, y difícilmente pudo ser visto con buenos ojos por los miembros del grupo de *La Protesta*.

La importancia de este punto de referencia francés a la hora de evaluar el modo en que se dieron las relaciones entre arte y política, a su vez, quedará ratificada luego de evaluar el caso de Cayetano Córdova Iturburu.

El caso Córdova Iturburu.

La labor de crítica de arte de Córdova Iturburu ha sido muy poco estudiada, por lo que la publicación de Natalia L. Verón y Ma. Gabriela Vicente Irrazábal (2008) tiene un valor capital para nosotros a la hora de considerar este momento de las relaciones entre arte y política, a pesar de algunos puntos discutibles que encontramos en dicho estudio.

Por ejemplo, las autoras analizan al crítico de arte bajo el concepto de “conductor de masas”. Entendemos que quieren hacer referencia a la intención de influir en la opinión del público para moldear el campo artístico; pero, en los hechos concretos, el crítico no llegó a ocupar ese rol, ya que los artículos más significativos se publicaron en revistas que no eran de difusión masiva, e incluso tuvieron oposición, como estamos viendo aquí, de parte de su propia organización de pertenencia, por lo que lo “masivo”, queda fuera de su alcance.

En 1934, como mencionamos antes, Córdova Iturburu prologó la compilación de críticas sobre arte argentino de Chiabra Acosta, con un texto que destaca elementos de su figura y personalidad que parecen haber repercutido en él:

Atalaya era de los que creen. Por eso estaba tan cerca de los jóvenes. Pocos han tenido como él entusiasmos de tan tranquila e inapagable llama. Sus días y sus noches fueron para el estudio. Ante las obras y sobre los libros nadie vio desfilas frente a sus ojos con igual unción maravillada los panoramas del arte [...]

Desgarbado y desaliñado, tosco y titubeante en la expresión verbal, humilde en su aspecto de pobre periodista proletario, pocos escondieron, bajo una apariencia más paradójica, parecido caudal de delicadeza, una sensibilidad más exigente y despierta, igual ternura, inocencia más limpia y un pensamiento más generoso y lúcido. (Acosta, 1934: 8)

En cuanto a Córdova Iturburu, se trata de una figura que proviene de la literatura, no del periodismo, como era el caso de Atalaya, lo que lo introdujo en el entorno de la revista *Martín Fierro*, aunque solamente colaboró allí con un texto de crítica artística y, por lo demás, con poemas. A diferencia de Atalaya, Córdova Iturburu no recurrió a los seudónimos o el anonimato, sino que su nombre permite identificarlo en las publicaciones.

De estos comienzos proviene su vínculo con Raúl González Tuñón, con quien compartirá las páginas en *Contra, la revista de los franco-tiradores*, en 1933, y desde 1935, en *Unidad por la defensa de la cultura*, órgano de la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE), publicaciones en las que el compromiso

político sindicalizado era el cimiento de sus actividades críticas y literarias. Sin embargo, desde esta época podemos leer a Iturburu defendiendo la bandera de la libertad para el arte, lo que terminará siendo el motivo de las fricciones con el PC.

Así, hacia 1933, en “Literatura y propaganda” (Córdova Iturburu, 1933: 5), manifestaba que no había incompatibilidad alguna entre las dos actividades del título, y que, para el arte, “la aspiración revolucionaria es su médula”; dicho esto en el seno de una publicación que se considera “el primer programa estético-político colectivo que vinculó vanguardia estética con vanguardia política en la Argentina” (Saítta, 2005: 13), aunque semejante radicalismo convivía, en el caso de nuestro crítico, con la defensa de la autonomía del arte, como ya lo había establecido en su artículo, “El arte al servicio del hombre”, de 1932 (consultado en el archivo del CeDinCi):

Si el arte debe o no estar al servicio de una determinada doctrina, si puede o no estarlo, es asunto que se ha debatido con largueza. Para los políticos, interesados en el sentimiento universal a sus fines particulares, el arte no sólo puede, sino que debe servir a un ideal político [...] Los artistas quieren la libertad para el arte. La necesitan [...] todo lo que limita esa libertad es un germen de muerte, un principio de descomposición.

La posición del crítico con respecto a las vanguardias (cubismo, futurismo, y más adelante el surrealismo) consistió en erigirlas en punto de referencia ineludible para el arte nuevo, disintiendo con la opinión de la mayoría de los miembros del partido. Según Córdova, la adhesión a la causa de los obreros se podía traslucir en el aspecto del contenido, es decir, de las temáticas abordadas, mientras que el lenguaje debía ser el de la época actual.

En “Hacia una plástica revolucionaria” (Córdova Iturburu, 1936: 13) defiende a los artistas del Salón de la AIAPE, define al arte revolucionario como una unión de fuerza y optimismo, con nuevas formas de contenido y de expresión.

Un arte revolucionario no puede ser eficaz sino es, ante todo, un arte verdadero [...] El camino de un arte revolucionario está marcado, desde un punto de vista técnico por la enseñanza de la tradición pictórica (el cubismo y las escuelas subsiguientes inclusive) y desde el punto de vista del contenido por el drama de nuestra realidad contemporánea.

La diferencia entre arte revolucionario y mera vanguardia artística radicaría entonces en el contenido, aunque en cuanto a los recursos técnicos y formales, es decir, en cuanto a las técnicas de expresión, ambas formas de arte estuvieran en un punto compartido.

El mismo tópico decide trabajar seis años antes de su expulsión, en la nota “El problema del ‘asunto’ en la pintura de Raquel Forner” (Verón e Irrazábal, 2008: 71-72):

El arte puede tener un contenido deliberado. El arte puede ser, sin desmedro de su valor intrínseco como tal, el idioma de un pensamiento o emoción artística, de una emoción o un pensamiento simplemente humano [...] La pintura se recuperó en el impresionismo y el cubismo. Podía, otra vez, empezar a ser un lenguaje.

La tesis de Córdova Iturburu fue que las vanguardias cumplieron una “misión higiénica”, que consistió en

devolver el arte a lo plástico, con posterioridad, el desafío consistía en poner el plano del contenido al servicio de la revolución.

Según Verón e Irrazabal la expulsión del crítico del Partido Comunista argentino se produce por la insistencia en defender esta postura. Los motivos y debates previos a la expulsión quedaron registrados en un intercambio de cartas con un dirigente, Rodolfo Ghioldi, que han sido divulgadas por Horacio Tarcus (1998 y 2001).

Frente a la postura de la dirigencia partidaria, que “sostuvo la necesidad de adoptar un canon estético realista único para la creación cultural de los comunistas” (Tarcus, 1998), los plásticos y escritores en disidencia, abiertos al arte de vanguardia, encontraron en Córdoba una voz que se expresara en las reuniones plenarias, en defensa de las acusaciones de esteticismo, elitismo y deshumanización, aunque no logró revertir la opinión del partido.

Ghioldi, bajo la influencia de las teorías de José Ortega y Gasset sobre el arte, afirma en una de las cartas mencionadas: “nadie puede negar que el rasgo característico del modernismo es la deshumanización del arte” (Tarcus, 2001: 56). Recordemos que el filósofo español realizó tres visitas a nuestro país, en 1916, en 1928, y la última, entre 1939 y 1942, pocos años antes de este debate.

Ya en 1928, el mismo Atalaya había criticado la atribución de deshumanización al arte moderno, considerándolo “una frase literaria y sinsentido” (Artundo, 2004: 149). Para Ghioldi, modernismo era sinónimo de deshumanización del arte, un estado de embriaguez y desequilibrio, provocador de distorsiones e irracionalismo. En cambio, según Iturburu le responde en otra misiva, el español era un “escritor snob” que habló con “ligereza snob”, al aplicar de modo inconsistente y general la idea de “deshumanización” para la totalidad del arte moderno.

Además de la referencia a Ortega, nos llamó la atención que, para la miembro partidario, uno de los errores de Córdoba Iturburu era recomendar el método crítico de Baudelaire.

Has recomendado el método crítico de Baudelaire; si él lo ha aplicado de veras —cosa que dudo en absoluto—, es lo que puede llamarse la crítica sin principios [...] el método señorial y anárquico de Baudelaire significa que ante una obra de arte toda opinión es lícita. Por otro lado, el poeta de la perversión refinada, del misticismo y del coqueteo con la muerte, ¿puede ser de veras un buen crítico de arte? Tú reclamas la plena libertad del artista, del escritor; piedra libre sin limitaciones. Lenin no piensa así, ni Engels (Tarcus, 2001: 56).

Córdoba Iturburu le respondió repitiendo los argumentos que invariablemente sostuvo en cuanto a la función del arte:

[...] pienso que no es posible un arte revolucionario, nuestro, comunista, sin la utilización de los elementos estéticos y técnicos proporcionados por la gran experiencia artística y literaria de nuestra época [...] el idioma artístico de nuestra edad. La sensibilidad del hombre moderno [...] ¿No crees que la visión de nuestras ciudades de cemento y hierro [...] han modificado nuestra concepción de lo bello y lo feo, nuestra sensibilidad estética en una palabra?

Mi concepción del arte político de nuestro tiempo no sino ésta: un contenido revolucionario expresado con el idioma de nuestros días (Tarcus, 2001: 57).

A este respecto, las historiadoras Verón e Irrazabal exponen otro de los puntos que queremos discutir, ya que generalizan extremadamente los aportes de Baudelaire a la crítica de arte, reduciéndolos en cuatro “palabras clave”:

“belleza, temperamento, razón y moral” (2008: 55). De ser necesaria una reducción tan drástica a simples conceptos, deberíamos mencionar algunas ausencias importantes, como modernidad, correspondencias, traducción, imaginación, además de que cada uno de estos términos se carga de significado en la compleja y, muchas veces, contradictoria producción crítica del francés.

En este punto, más allá de que Ghioldi malinterprete a Baudelaire, tiene razón en dudar de que él mismo haya aplicado su “método”, pues poco de metódico tuvo el poeta a lo largo de sus diferentes escritos sobre arte, que fueron mutando de forma, tono y contenido, desde el *Salón* de 1845 a *El Pintor de la vida moderna* (1863).

Por otra parte, Verón e Irrazabal califican a Baudelaire de “romántico”, cuando los estudiosos de su obra han dejado claro hace tiempo que su pertenencia a este movimiento precedente es muy cuestionable, más allá de que haya declarado su admiración por los artistas y poetas del romanticismo.

La recepción que Córdova Iturburu hizo de la crítica baudelaireana coincide en algún punto con la de Atalaya, pues ambos han intensificado el contenido de crítica social atribuido al francés, pero en el crítico de *Contra* y de *Unidad*, está ausente la poética de las correspondencias entre las artes (ausente también de su producción literaria), para mantener solamente el llamado a reflejar la propia época en que se vive, ejercer la libertad creadora de la imaginación y defender la vocación de autonomía de las artes.

Esta forma de pensar fue la que despertó fricciones y lo llevó a enfrentarse a los miembros del partido, el resultado, fue la exclusión de sus reuniones, actividades y publicaciones.

Pero Córdova, una vez aclaradas en términos generales las razones de su expulsión, escogió el camino de la discreción. Ya como intelectual independiente, mantuvo hasta el fin de su vida su lealtad con la Unión Soviética al mismo tiempo que sus convicciones artísticas vanguardistas (Tarcus, 1998).

A modo de cierre.

Consideramos que un mismo proyecto sobre las artes y sobre la función de la crítica de arte, se continúa desde el anarquista Atalaya hasta su colega comunista Córdova Iturburu. Una línea de pensamiento que encontró un antecedente en la figura del crítico francés Charles Baudelaire, al que muchos habían leído como cabecilla del esteticismo del “arte por el arte”, pero que ellos reinterpretaron y se apropiaron como abanderado de la lucha contra la ideología burguesa y conformista.

Baudelaire no operó como una “influencia”, sino como una fuente para elaborar reflexiones propias sobre el modo de interacción entre el arte y las ideologías. En cuanto a Atalaya, hizo carne el estilo crítico del francés, polémico, provocador, categórico y desinteresado. Su conclusión fue que existía una poética profunda y compartida por las distintas expresiones artísticas.

En su caso, Córdova Iturburu rescató la importancia de la libertad e independencia de los artistas, para que así pudieran lograr expresar su propio tiempo, reflejar el heroísmo de la vida moderna en un lenguaje nuevo.

Referencias bibliográficas

- Acosta, Alfredo Chiabra (Atalaya). (1934). *1920-1932. Críticas de arte argentino*. Buenos Aires: Gleizer.
- Anónimo (Chiabra Acosta, Alfredo). (1912) “Salón Nacional de Arte - 1912”. En: *Ideas y Figuras* nº 81, 31 de Octubre (pp. 3-11).
- Artundo, Patricia (2008). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Artundo, Patricia (inv., selec., y prólogo). (2004). *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- At. (Alfredo Chiabra Acosta). (1920) “Malharro”. En: *Acción de Arte* Nº 8 (p. 1).
- At. (Alfredo Chiabra Acosta). (1921) “Las Exposiciones. Atilio Boveri”. En: *Acción de Arte* Nº 16 (pp. 2-3).
- At. (Alfredo Chiabra Acosta). (1927) “Miscelánea de artistas y exposiciones. Pintura Moderna”. En: *La Campana de Palo* Nº 7 (pp.3-4).
- Baudelaire, Charles. (1999) *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor.
- Córdova Iturburu, Cayetano. (1933) “Literatura y propaganda”. En: *Contra* Nº 1 (p. 5).
- Córdova Iturburu, Cayetano. (1936) “Hacia una plástica revolucionaria”. En: *Unidad por la Defensa de la cultura* Nº1 (p. 13).
- Díaz, Santiago. (2011). “El Pliegue Anarco-Libertario: Una mirada Deleuzo-Foucaultiana del Anarquismo Argentino”. En: *A Parte Rei* Nº 75.
- González, Florencia Eva. (2013). *Desajustes sobre arte y política*. Buenos Aires. Paradiso.
- Grillo, María del Carmen. (2008). *La revista La Campana de Palo: arte, literatura, música y anarquismo en el campo de las revistas culturales del período de vanguardia argentino (1920-1930)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Sáitta, Sylvia, coord. (2005) *Contra, la revista de los franco-tiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Tarcus, Horacio. (1998) “La pelea de las vanguardias”. En: *Clarín*, 12 de julio, Suplemento Zona.
- Tarcus, Horacio y Ana Longoni. (2001). “Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdova Iturburu del Partido Comunista”. En: *Ramona* Nº 14 (pp. 55-57).
- Verón, Natalia Laura y María Gabriela Vicente Irrazábal. (2008). *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Wechsler, Diana. (2003). *Papeles en conflicto*. Buenos Aires: UBA.
- Zaragoza, Gonzalo. (1996). *Anarquismo argentino (1876-1902)*. Madrid: De la Torre.

CUERPO Y PERFORMANCE EN EL ARTE LATINOAMERICANO

EL CUERPO EN ACCIÓN

Reflexiones en torno a la problemática de género en el campo artístico.

Clara Esborraz y Luz Victoria Lozano
Claraesborraz23@gmail.com - Victoriatadeo@gmail.com

Resumen

En “El cuerpo en acción” se intenta pensar la aparición de la performance en un contexto de fuerte mutación de las prácticas artísticas. Este clima de crisis en el arte -entre los años 60 y 70- se articula con el incremento de la presencia de la mujer en el campo artístico, la utilización del cuerpo para llevar a cabo obras que toman como tema el género y las construcciones culturales del mismo, llevando al cuerpo a un lugar de presentación, vinculándolo con la realidad y dejando de lado la representación idealizada de éste, que tantos años tuvo lugar en el arte. A partir de estos argumentos reflexionamos en torno a un fragmento de la obra titulada “El santo cuerpo” de la artista colombiana Alejandra Estrada, en el que se ponen en escena la pospornografía y los estereotipos sobre la mujer en la cultura de masas.

Palabras clave: performance, género, cultura de masas

¿Qué es la performance?

Acerca de la aparición de la performance en el campo artístico podríamos reflexionar tomando como punto de partida el ensayo de Jorge Romero Brest que plantea que entre los 60 y 70 se habla de una crisis en el arte. El autor postula que dicha crisis existe pero que no va a decantar en ningún tipo de “enfermedad” en las producciones artísticas, sino que pueden ser un proceso de mutación y cambios radicales en este campo. Romero Brest hace una especie de cronología en la cual va nombrando diferentes movimientos modernos que proponen la liberación del instinto artístico, pero según el autor no lo logran, por seguir respondiendo a los marcos establecidos del arte canónico. Es decir, de alguna manera estos movimientos crean nuevas formalidades y se vuelven a encerrar en éstas.

Siguiendo al autor, ni el Dadá (con el uso del objeto y la performance) ni el Surrealismo llegan a plasmar verdaderamente esta liberación, debido a que pese a que los temas son nuevos (lo onírico y fantástico) los continentes privilegiados siguen siendo los mismos: cuadros, estatuas, estampas. Entiende a esta época como posibilitadora de cambios, sumergida en una atmósfera de contradicciones entre el rechazo hacia lo que viene y el rechazo hacia el pasado. Habla de los happenings como un punto importante de inflexión:

Tan flexible como puede ser el que crean personas reunidas casi por azar, y tan poco incitante a valorar acciones que en él ocurren como para poner al desnudo lo que por obvio no deja rastros. Tal vez haya sido un híbrido, como lo definía Allan Kaprow, pero un híbrido que abrió las posibilidades de que el arte no surja por obra de unos que crean y otros que contemplan, sino por la actividad de todos, instrumentando la participación (Brest, 1974:97)

Es aquí donde Romero Brest comienza a hablar de la “deslimitación” del campo artístico visual, planteando que los creadores de los happenings dan un paso hacia el abandono del campo artístico visual pretendiendo reemplazar la obra por la acción, la proposición de una experiencia.

Frente al rechazo de lo permanente se debe a ese fenómeno de alteración, contrapuesto al ensimismamiento, que Ortega y Gasset señaló en su obra. La obra de arte visual exigía ensimismamiento para gozarla, desde luego a los que tenían posibilidad de ensimismarse, mientras que la alteración en nuestros días lleva a otorgar la mayor importancia a lo contingente. Sólo parece importar al hombre lo que está ocurriendo, ni siquiera lo que puede ocurrir.

Es inútil lamentarse frente al ensimismamiento, la alteración; frente a lo necesario, lo contingente; frente a lo regulado, lo espontáneo; frente a la cultura, la vida. Tal es el clima en que vivimos, por cierto nada propicio para que se creen obras de arte con validez fundada en su permanencia (Brest, 1974:97)

Es decir, la performance como resultado de un proceso cultural en el cual es necesario que el campo artístico rompa con ciertas tradiciones y nuevos lenguajes lo irruman. La pérdida de límites artísticos, fruto de una época en la cual el “ensimismamiento” necesario para analizar y poder penetrar las obras anteriores ya es imposible.

Entonces, ¿Qué son las performances? De una primera lectura podríamos inferir que son obras llevadas a cabo por artistas, que usan su propio cuerpo como soporte. ¿Es posible que el artista de performance pueda salir de su cuerpo y usarlo como soporte de acción?, no, la performance no se realiza en un *con* el cuerpo sino en un *dentro* de él. El cuerpo en la performance está definitivamente vivo, pensarlo como simplemente un medio es inhabilitarlo.

La utilización del cuerpo en estas obras no es casual ni caprichosa, existe una necesidad de poner el cuerpo para transmitir una idea. El artista de performance no sale de su cuerpo para poder utilizarlo como herramienta sino que se apropia de él, lo habita y vive realmente lo que está llevando a cabo. Hay una utilización del cuerpo como referente social, las performances tienen que ver con la sociedad, la humanidad, la política, la memoria, por eso lo necesitan. Guillermo Gómez Peña dice "... no es un acto o una acción sino una opción existencial". Es interesante esta descripción porque nos indica la necesidad de que cuerpo y mente estén conectados ante la acción. La performance justamente viene a concientizar, a hacernos notar esa acción repetitiva corporal con la que estamos acostumbrados a vivir.

De todas maneras el término performance es amplio y tiene muchas facetas diferentes: acción, activismo, arte vivo. Diana Taylor menciona a las abuelas de plaza de mayo y sus acciones como performance política, muy importante para la memoria. ¿Por qué este tipo de manifestaciones podrían pensarse como performance si no hay una intención artística? Es aquí donde se ve expresada la idea de la performance como medio simbólico para la acción, expresado a través del cuerpo y cuyo objetivo es generar concientización, como así también la amplitud de su término.

Esta incapacidad de traducir la palabra en un significado directo y teorizar acerca de *cómo* hacer performance se ve reflejado en una obra de la artista española Esther Ferrer llamada "El arte de la Performance: teoría y práctica", se trata de una conferencia en la cual cuando empieza a hablar sólo dice algunos titulares y luego modula pero no se escucha ningún sonido, a su vez da un papel en el cual solo hay titulares sobre el tema (en la performance, desde la performance, ante la performance, etc.) con líneas vacías para completar.

La obra se refiere a que hay tantas teorías (todas válidas en su opinión) sobre la performance como personas que la realizan y que su teoría y su práctica son inseparables, propone (la performance es una proposición) a los lectores (si los hay) que lo completen ellos mismos, tanto la parte teórica como la práctica. (Correa, 2009: 14).

Estas acciones tienen un espacio y un tiempo y pueden ser acciones cotidianas, puestas en una escena determinada, con cierto contexto histórico. Existen performances que se desarrollan en una muestra en un museo, otras que se desarrollan en la calle, otras ante una cámara. Es decir, cada performance se desenvuelve en diferentes escenarios porque desea conmover a diferentes públicos. El marco de la performance es su espacio de desenvolvimiento.

También el uso del tiempo es muy interesante, no solo por la duración. La artista Malatí Suryodarmo trabaja con animales vivos (caballos, gallos, conejos, peces) que involucra en el desarrollo de sus acciones mediante su visión personal de antiguos rituales indonesios. De esta manera nos acerca a una relación con la naturaleza muy alejada de nuestra experiencia personal actual, lo cual nos posiciona en un espacio atemporal en el que rigen otras normas, mediante el uso del cuerpo, y de cuerpos de animales, nos hace cuestionarnos acerca de la ética de la época.

Retomando a Tylor:

Podemos re-contextualizar, re-significar, reaccionar, desafiar, parodiar performar y re-performar con diferencia. Esa es la promesa del performance como acto estético y como intervención política. Los cuerpos humanos no sólo encarnan estas nuevas subjetividades espectacularizadas, sino que también se ponen en tensión crítica frente a ella (Tylor, 2012: 108)

Un ejemplo paradigmático del uso del cuerpo en las acciones performáticas, puede estudiarse en la obra de la artista cubana Ana Mendieta, sus intervenciones y acciones trabajan temas como identidad, género, raza, nación o exilio. En ellas domina lo íntimo y lo precario en contraposición a la monumentalidad norteamericana en la cual le tocó crecer a causa de su exilio. Sus obras son apenas amontonamientos de barro o flores, como depósitos efímeros de materiales destinados a diluirse sin dejar más huella que una serie de fotografías. La artista utilizó su cuerpo para comunicarse con el mundo, encontrar un lugar en la tierra y definirse a sí misma desde el descubrimiento de las diferencias y hacer de ellas una herramienta de acción.

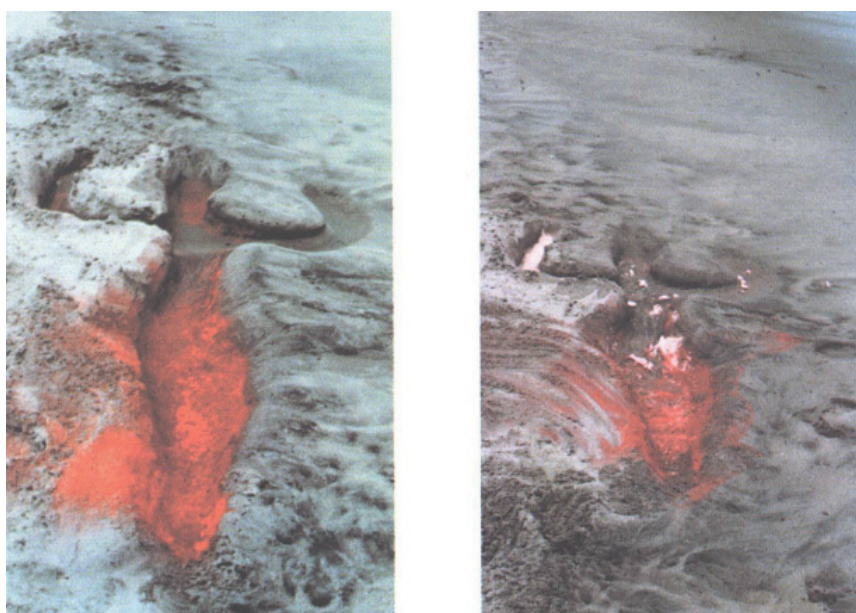


Fig. I: “*Siluetas*” (1973-1980)

Mendieta hace hincapié en el uso del cuerpo como medio semiótico y herramienta para realizar rituales, en los que intenta volver a los orígenes culturales. Muestra su cuerpo femenino, su fascinación por la sangre como algo mágico y poderoso; con rituales relacionándose con sus ancestros, con la tierra, con la geografía a la que pertenece, conectando la naturaleza con la humanidad. Por momentos simplemente camuflando su cuerpo en los paisajes o poniendo el cuerpo en la tierra como identidad cultural.

En la serie ‘ “*Siluetas*” la artista se ha concentrado en una relación física y espiritual con su entorno, representando diferentes cuerpos femeninos, como huellas marcadas en la tierra, barro, arena o hierba, por momentos cubriendo su cuerpo y en ocasiones solo retratando la huella en sí. Mediante obras intimistas le rinde un homenaje a la madre tierra.

Su cuerpo, volviéndolo un espacio de experimentación, de exposición y de visualización: es decir, un texto, un lugar donde los conflictos pueden ser leídos por los otros y por ella misma. Como señala Amelia Jones, el proyecto performativo de Mendieta es ejemplar para comprender las problemáticas de presencia-ausencia que trae a la superficie el body art, el cual no se define por una voluntad utópica de redención social, sino como un dominio político articulado a través de la estatización de su cuerpo imbuido en lo social: no es, por definición, ni crítico ni reaccionario, sino que está abierto a una reacción interpretativa; implica la posibilidad de un compromiso radical en tanto puede cambiar el sentido en el cual pensamos sobre la subjetividad. El body art propone el objeto artístico como un lugar en el que ambos, recepción y producción, van juntos:

un lugar de intersubjetividad (Giunta, 2011: 44)



Fig. II: *Sin título* (1973)

Su obra aborda el cuerpo de mujeres violentadas, el cuerpo como depósito de discriminación social. En 1973 la artista invitó a sus compañeros a su casa y sin saberlo ellos, al llegar a la reunión se encontraban con ella dispuesta sobre una mesa, con sangre en sus piernas, escena que remitía al momento después de una violación. Imagen posiblemente muy perturbadora, ellos no sabían que al llegar a su casa se iban a encontrar con esto, no se podían negar a verlo.

La obra interpela de forma directa al espectador, pues pone ante sus ojos aquello que no quiere ver. La obra de Mendieta es un grito corporal, emitido desde cada punto posible y vivido con plena intensidad. Mendieta no sólo fue una artista con una identidad fronteriza, fue una artista que tanto con su cuerpo como con la silueta del mismo, representó un deseo de comunión con el universo, una necesidad de entrar de nuevo a formar parte de la tierra, que para ella significaba lo esencial, lo que nos da la vida y a donde regresamos al morir.

Acerca del género y sus puntos de encuentro con la performance

“Uno/a no nace mujer sino que se convierte en mujer”, nos dijo Simone de Beauvoir en los años 40. El género es producto de actos internalizados y actuados (Taylor, 2011:15).

Según el diccionario el género se define como un conjunto de seres que tienen caracteres comunes, de esta manera, mediante éstos es posible agrupar, categorizar y aislar un “algo” de “otro”. Se realizan diferentes estudios de género en los cuales por ejemplo se aborda la sexualidad, estudiando el género y la sexualidad aplicada a campos como la literatura, el arte, la medicina, medios de comunicación, etc. Simone de Beauvoir y algunos autores que coinciden con sus planteos teóricos, proponen el uso del término *género* para referirse a las construcciones sociales y culturales sobre la masculinidad y la feminidad, no al estatus purista de ser hombre o mujer; mientras que otros indican que esta rama incluye el análisis del rol que tiene el estatus biológico de ser hombre o mujer.

Tomando el primer concepto como objeto de análisis, podríamos afirmar que las diferentes construcciones al ser culturales están totalmente atravesadas por condiciones geográficas, familiares, de relaciones interpersonales, relaciones grupales y normativas, con cada generación y en el curso del tiempo.

Otra perspectiva para el análisis, podría centrarse en las producciones que emergen de la cultura de masas, en las que –como va a explicarnos Andreas Huyssen– aparece un conflicto en el campo artístico, a partir de la tensión entre la alta y la baja cultura, que se dio durante los siglos XIX y XX que tuvo como desenlace una generización de la cultura de masas. ¿A qué refiere esto?, ¿en qué lugar aparecen aquí las mujeres?

En su texto *La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo*, Andreas Huyssen reflexiona y establece una crítica sobre la generización de la cultura de masas, es decir la asociación de esta a la mujer y por ende como lo inferior, mientras “la cultura auténtica y real sigue siendo una prerrogativa de los hombres”

En una relectura de la novela escrita por Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, el autor analiza la forma en la que esta mujer, aparece definida

Como lectora de una literatura inferior –subjetiva, emocional, pasiva– en tanto el hombre (Flaubert) emerge como escritor de una literatura genuina y auténtica, objetiva, irónica y con pleno control de sus medios estéticos (Huyssen, 199:89-123).

Este hecho se presenta como un indicio para el análisis que va a permitir al autor entender, no sólo las relaciones entre el modernismo como corriente de vanguardia y, la modernización como proceso socio económico, que influyó de forma paradigmática durante todo el siglo XX en la concepción de la llamada alta cultura, como un asunto de carácter masculino y autónomo, mientras a la cultura de masas se le asoció con lo femenino y lo trivial, que se ocupaba únicamente de los asuntos referidos al tocador y a las lágrimas.

En palabras de Huyssen

Es asombroso observar cómo hacia la vuelta del siglo el discurso político, el psicológico y el estético fuerzan obsesivamente una cuestión femenina y de género en la cultura de masas, y en las masas en general, mientras que en la cultura elevada, ya sea tradicional o moderna, permanece claramente en el campo privilegiado de las actividades masculinas (Huyssen, 199:89-123).

Y agrega,

Así Adorno y Horkheimer observan que la cultura de masas “no puede renunciar a la amenaza de la castración”, y la feminizan explícitamente como la reina malvada de un cuento de hadas cuando afirman que “en su espejo”, la cultura de masas es siempre la más bella del mundo (Huyssen, 199:89-123).

Aunque las reflexiones de Huyssen aportan notablemente a comprender el contexto en el que se dieron las discusiones sobre la alta y la baja cultura, en un momento histórico en el que la modernización hacía temer -por llamarlo de algún modo- por la pérdida del aura de la obra de arte frente a su masividad, la crítica establecida por el autor se hace todavía más profunda, cuando nos deja entrever cómo la figura del Flaubert escritor se consolida a partir de la representación de un Otro al que se invisibiliza.

Como explica Huyssen “el temor a las masas en esta época de menguante liberalismo es también el temor a la mujer, temor a la naturaleza fuera de control, temor a lo inconsciente, a la sexualidad, a la pérdida

de la identidad y del YO estable en la masa”.

Podríamos inferir a través de este análisis, cómo la cultura de masas se ocupó significativamente de mostrar ese “contrauniverso” “frívolo”, “superficial”, banal que interesaba a las masas (Otro, mujer) pero que contradictoriamente surgía desde un discurso del YO (masculino) y no desde las masas mismas, por lo cual sería un error pensar que por caracterizar determinados aspectos de la vida cotidiana de las mujeres, la cultura de masas era su interlocutor¹.

Huyssen argumenta que el problema radica “sobre todo en la continua generización de lo devaluado en cuanto femenino” y destaca que:

Al considerar la escena del arte contemporáneo, uno podría preguntarse si la performance y el body art habrían sido tan dominantes durante los setenta sin la mediación del feminismo en las artes y el modo en el que las mujeres artistas articulan las experiencias del cuerpo y de la representación en términos específicos del género (Huyssen, 199:89-123).

El planteamiento anterior nos ayuda a retomar la tesis propuesta por Beauvoir, *no se nace mujer sino que se llega a serlo* a través de una perspectiva artística, integrando las dimensiones performativas que esta adquiere y nos ayuda a examinar, cómo a través del arte las representaciones y el conjunto de los estereotipos, han sido asumidos de forma tal que podemos hablar de una problematización del “eterno femenino” que nutre lo discursivo, pero lo que supera al tornarse práctica activa que atraviesa el cuerpo y condiciona un pasaje distinto por la experiencia de la alteridad.

En cuanto a los roles y supuestos papeles ocupados por hombres y mujeres es interesante el punto que plantea Andrea Giunta sobre un estudio realizado por Linda Nochlin en el año 1971 en el cual se pregunta: ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas? Ella afirma que el problema no radica en sus úteros o en sus hormonas, sino en las instituciones sociales y la educación. Así, la autora parece tener en claro que para que las mujeres sean tenidas en cuenta por la historia del arte sus obras deben ser analizadas y estudiadas, en tanto sabemos que el artista es legitimado por la cantidad de análisis que se han hecho de su obra. Es necesario generar un cambio más profundo, reimaginar el lugar de la mujer en la sociedad y esto se debe llevar a cabo en múltiples instancias y desde las instituciones que la invitan a participar, a salir a un plano social.

¿Existe un arte de mujeres? ¿Que caracteriza al arte femenino: quien lo hace, una sensibilidad particular, la consciencia de una discriminación? ¿Ciertos temas, determinadas texturas o una forma desbordada y desestructurante- como señala Nelly Richard- opuesta a la manera racional y conceptual que correspondería al discurso masculino? (Giunta, 2011:23).

En este marco resulta productivo entender al género sacándolo del contexto de categorización sexual para situarlo en un análisis más amplio, cultural y social. En las obras realizadas a partir de estas concepciones, el cuerpo es necesario porque posee mayores posibilidades expresivas y al ser presentado y no representado

1 Esta paradoja determina como describe Bordieu en gran medida la falsa posición que reviste el campo artístico, pues los artistas son “dominados entre los dominantes”, en tanto son parte de la burguesía pero su producción y su actividad en cierto modo, consiste en intentar contrarrestar algunas de sus tendencias, a la vez que están presos de ese mercado burgués. BOURDIEU, Pierre (1992), Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona, Anagrama

pone en juego otras asociaciones para el espectador.

El arte de acción remite siempre al cuerpo, como elemento de reflexión, material de trabajo y espacio de presentación, y lo hace en un momento histórico en el cual la mujer se plantea como reivindicación básica- en las sociedades occidentales-, el derecho a disponer libremente de él (Correa, año:40).

En un escrito sobre la obra de Carolina Montano, Sabina Florio nombra la tesis lanzada por el movimiento feminista a inicios de la década del setenta del siglo XX que asevera que “lo personal es político”. La autora plantea que dicha tesis reconfiguró nuestra percepción de las sociedades contemporáneas, poniendo en evidencia, además de las conocidas desigualdades, el patriarcado como un sistema de dominación sustentado en que la “esfera pública” pertenece a los hombres y la “esfera privada a las mujeres”. De esta manera queda delimitada la vida de la mujer al plano de la casa, la maternidad y se culpabiliza a aquellas que no son felices viviendo solamente para los demás. Es por esto que artistas mujeres tornan como material estético objetos de uso cotidiano y el plano doméstico, haciendo de lo personal un plano fértil y político.

En su estudio Peggy Phelan plantea que a fines de los años 60, impulsadas tanto por Simone de Beauvoir como por Betty Friedan, las mujeres empezaron a formar grupos y comenzaron a concientizarse sobre su discriminación, dejando de concebirla como hechos aislados sino como la consecuencia de una estructura política. Las mujeres se unieron para protestar contra el modo en el que los sistemas políticos deformaban sus vidas, aspiraciones y sueños.

De esta manera las artistas feministas adoptan principios de liberación de la mujer como fuente de inspiración. Esta primera fase del arte feminista tenía como objetivo generar cambios en el campo del arte y así generar una irrupción de la mujer en el ámbito artístico. Este arte estaba centrado en la problemática del cuerpo femenino. A finales de los años sesenta y principios de los setenta el arte feminista tendió a arraigarse en debates en torno al marxismo y el psicoanálisis, un arte que estableció conversaciones explícitas con teorías lacanianas y freudianas sobre las diferencias de género.

Estas mujeres cobraron consciencia de cómo las estructuras culturales devaluaban su trabajo, omitían su arte, idealizaban y envilecían sistemáticamente sus cuerpos, convirtiéndolos en sujetos de un control intenso. En 1968 se realizó una protesta contra el concurso Miss América, poco antes de concluir la marcha por el paseo marítimo, las manifestantes feministas se quitaron varias prendas que simbolizaban la sumisión feminista (sujetadores, fajas, medias y zapatos) en protesta contra las concepciones limitadas de belleza física, los lanzaron a un contenedor de basura en el que se había escrito “freedom” y luego lo prendieron fuego.

A fines de los años setenta comienza una nueva fase del arte feminista en el cual teoría y práctica se unen. Estas artistas proponen llevar a cabo una revisión de conceptos como arte, política, relaciones existentes entre ambos y la “feminidad” como una construcción social. En los años ochenta se realizan fuertes críticas sobre cómo lo simbólico ha deformado las realidades mentales y políticas de las mujeres, en estos años se generan confrontaciones entre feministas blancas y feministas negras, como así también se generan diferencias entre feministas homosexuales y heterosexuales.

Esto cambia a principios de los años noventa cuando el feminismo comienza a replantearse como

algo que debe combinarse con otros proyectos políticos y teóricos, de esta manera se comienzan a llevar a cabo colaboraciones importantes con hombres homosexuales, quienes, en parte, a causa de la epidemia de VIH/SIDA, reconocen que tienen mucho que enseñar pero también mucho que aprender de las feministas. De esta manera las feministas, los homosexuales y los negros se encontraban en una misma línea de batalla, estableciendo proyectos en colaboración.

<< el cuerpo infectado por el sida>> y <<el cuerpo racial>> poseían a un mismo tiempo puntos afines y disonantes con el <<el cuerpo femenino>>, tal y como habían revelado la teoría y la práctica artística de los años sesenta. La diferencia sexual binaria, que en el pasado había constituido el núcleo del pensamiento psicoanalítico feminista, empezó a concebirse a principios de los años noventa como una herramienta intelectual excesivamente sencilla para entender las diferencias raciales y sexuales. Como era de esperar el reconocimiento de estos factores impulsó el ya anunciado <<retorno del cuerpo>> (Phelan, 2005: 15).

El santo cuerpo - “La princesa de mamá”

“El santo cuerpo” (2013) es una Práctica Artística de Género, de la artista colombiana Alejandra Estrada, en la que se reúnen diferentes ejercicios que inician una indagación sobre el cuerpo. La obra explora la relación que tiene éste con la teoría, y con la forma en la que los discursos de las prácticas artísticas que se inscriben dentro de la problemática de género, particularmente desde la pospornografía, abordan su problemática. De acuerdo con Estrada, la totalidad de la obra presenta una clasificación basada en las cuatro nociones de cuerpo, propuestas por el filósofo Paul Valéry, de las cuales sólo tres fueron trabajadas: el cuerpo íntimo, el que ven los otros y el fragmentado

Para este ejercicio analizaremos únicamente el primer cuerpo o cuerpo íntimo, que consta de una fotografía, dividida en distintos planos, nombrada: *“La princesa de mamá”*. Aunque el título insinúa lo que vamos a ver, podríamos imaginar una pauta publicitaria teñida de color rosa, en la que se ofrece algún producto o juguete para niñas o adolescentes, de fondo revolotean mariposas, ardillas y todo el staff de cursilería, que remite al mágico mundo de las reinas y princesas de la literatura.

Sin embargo, nos encontramos con una figura que parece inanimada; en un plano general se halla una mujer joven, recostada con los ojos cerrados sobre una cama, que bien podría estar muerta descansando en su féretro. Luce una tiara de plata sobre la cabeza, un vestido holgado de color amarillo y sujeta entre sus manos una vara mágica; con su postura evoca a una Bella Durmiente, que probablemente también esté esperando a su príncipe azul.



Imagen 1.a Fotografía en Plano General: "El Santo Cuerpo" de la serie "La princesa de mamá" (2012)

A grandes rasgos esta imagen sintetiza el mito de las princesas tal y como lo conocemos, y llámese Cenicienta, Bella Durmiente, Rapunzel o Blancanieves, -como describe Beauvoir no sin cierta ironía- en todas se estimula el deseo de "esperar del "príncipe azul" fortuna y felicidad, antes que a intentar sola la difícil e incierta conquista. En particular, gracias a él podrá tener la esperanza de acceder a una casta superior a la suya, milagro que no recompensará el trabajo de toda su vida" (Beauvoir, 1949:56).

Sin embargo, aunque los accesorios típicos que remiten a las princesas clásicas aparecen, es en los detalles en los que esta se delata: numerables perforaciones en la orejas y piercings, un tatuaje colorido con el nombre de una mujer en el brazo izquierdo; unas botas Dr Martens, que antaño referían a la clase trabajadora de Alemania y el Reino Unido, que después se apropiaron para su atuendo las subculturas punk y hoy reposan en los armarios de cualquier entendido en moda, como objeto de culto de lo vintage. Atrás quedaron la elegancia y los acostumbrados zapatos de taco alto, que como pasaporte garantizaban el ingreso a la familia real. En vez de una joya, de su cuello cuelga el símbolo de la lucha feminista y *La princesa de mamá*, cambió la varita mágica y una argolla de oro en su dedo anular, por un pene de látex y un anillo vibrador. Ninguno de estos accesorios concede deseos, pero sí placer².

2 Como detalla Beauvoir el uso del pene artificial ha sido una constante desde la Antigüedad Clásica e incluso antes, prueba de ello son los particulares objetos hallados en vaginas y vejigas "y que solo han podido ser extraídos mediante intervenciones quirúrgicas: lapiceros, trozos de lacre, alfileres del pelo, bobinas, alfileres de hueso, tenacillas, agujas de coser y de hacer punto, estuches de agujas, compases, tapones de cristal, velas, tapones de corcho, cubiletes, tenedores, escarbadientes, cepillos de dientes, tarros de pomada, huevos de gallina, etc" (Beauvoir, 1949:138).



Imagen 1.b Fotografía en Plano General: "El Santo Cuerpo" de la serie "La princesa de mamá" (2012)

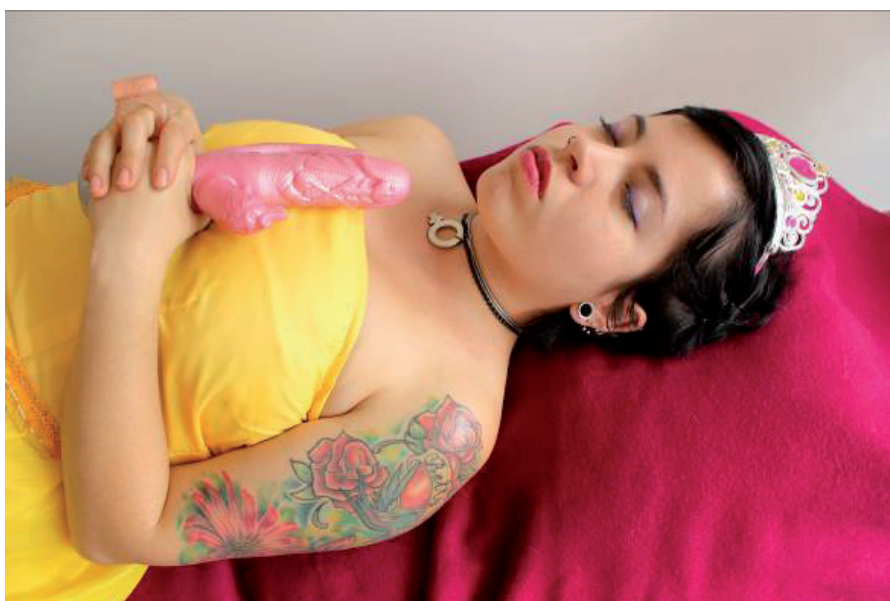


Imagen 1.a Fotografía en Plano Medio: "El Santo Cuerpo" de la serie "La princesa de mamá" (2012)



Imagen 1.d Fotografía Retrato: "El Santo Cuerpo" de la serie "La princesa de mamá" (2012)

Mediante la descripción anterior, observamos cómo la fotografía *La princesa de mamá*, trabaja con la representación y los estereotipos sobre la mujer, para subvertir los imaginarios valiéndose de recursos tomados de la cultura de masas, que pueden ser leídos como frívolos o triviales. Podríamos pensar que en la fotografía se consume *el llegar a ser princesa* a través de dos características: la primera que es el título que la nombra y la configura como acción performativa, de acuerdo con el filósofo J.L Austin, en tanto que el lenguaje lleva consigo acciones determinadas, que hacen algo y funcionan dentro de convenciones específicas.

Es decir, con mucho o poco conocimiento sobre el linaje de la nobleza o películas de Disney World, entendemos de qué nos hablan cuando mencionan a las princesas, igualmente, la expresión *la princesa de mamá* hace parte del argot popular, utilizado entre muchas madres con sus hijas como una expresión de afecto.

En este amplio repertorio de productos, visuales e investigaciones que versan sobre este mismo tema, referenciamos el trabajo de la fotógrafa Mariel Clayton cuyo tema característico es la sexualidad en las muñecas Barbie. Clayton recrea escenarios en las que aparecen Barbie y Ken (y el resto de la colección de muñecos, incluyendo la versión de pelo castaño, bebés y niños) en distintas situaciones como abortando; bulímica; multiplicada en una manifestación anti-aborto mientras pisotea bebés; o como ama de casa desesperada. También vemos a Ken: siendo dominado por su novia con distintos juguetes sexuales de estética bondage; descuartizado por Barbie; vestido como mujer y asesinando a Barbie; o en versión gay, en pareja con otro Ken y con dos pequeñas muñecas adoptadas.³

La segunda característica se manifiesta a través de lo que entendemos como una ritualización del género a través de la indumentaria, pues una prenda de uso común como el vestido, ha sido portada históricamente dentro de la cultura occidental por las mujeres.

3 Para más información consultar: <http://www.thephotographymarielclayton.com/>

Siguiendo a Hall esta acción podría interpretarse como una contra- estrategia para cuestionar los regímenes de los discursos, que:

“Se coloca dentro de las complejidades y ambivalencias de la representación misma y trata de confrontarla desde adentro”. Esta táctica como explica el autor, “está más interesada en las formas de representación que en introducir un nuevo contenido. Acepta y trabaja con el carácter cambiante e inestable del significado y entra, por así decirlo, en la lucha sobre la representación mientras reconoce que, puesto que el significado no puede fijarse, nunca puede haber victorias finales” (Hall, 2010: 419-447).

No obstante, en el reverso de esta práctica puede suceder que las personas se vean atrapadas en su estereotipo, de forma inconsciente “confirmándolo por medio de los mismos términos por los que trata de oponerse y resistir” (Hall, 2010: 419-447).

Sin embargo, la disyuntiva a la que hacemos alusión, no radica en la capacidad de la fotografía de transformar o de fijar los estereotipos, se trata más bien en un sentido foucaultiano, de incidir en la aparición de un nuevo régimen de los discursos, en los que tanto los cambios en el vocabulario, como la aceptación “normalizada” de determinadas imágenes se vuelven “técnicamente útiles” para propósitos determinados. “Se dice de otro modo, son otras personas quienes lo dicen, a partir de otros puntos de vista y para obtener otros efectos” (Foucault, 1993:9-38).

Está claro, que por sí sola una imagen como *La princesa de mamá* no desestabiliza los patrones culturales, de la misma manera que un: *los niños y las niñas* no marca una igualdad de género definitiva. Sin embargo, consideramos que al hacer una operación directa contra el sentido común a partir de una consigna típica, contribuye al cuerpo de representaciones que tergiversan los atributos de un “eterno femenino” al que aún hoy, varias décadas después de *El segundo sexo* no podemos darle fecha de caducidad⁴.

Aun cuando no existe un control absoluto sobre las connotaciones de las imágenes o las palabras, la existencia de estas aporta sobre la inflexión de los significados, pues los llevan hacia otras direcciones e introducen matices sobre los viejos, permitiendo que otras cosas se muestren y se digan.

Esto es lo que se ha llegado a conocer como trans-codificar: tomar un significado existente y re apropiarlo para nuevos significados... Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta (Hall, 2010: 419-447).

Finalmente, podemos señalar que *La princesa de mamá* como obra de representación le apuesta a un juego erótico desde dos bandos: el arquetipo de la doncella inocente convertido en la mujer que ya no espera al príncipe para realizarse en la experiencia sexual, que además se transforma en la metáfora del DO IT YOURSELF que propone la pospornografía, desde esta mirada, retomamos a Rita Laura Segato quien argumenta, que

Aunque es importante pensar en el desmonte de los esquemas naturalizados, la posibilidad de incidir sobre los signos es mayor que la de incidir sobre el sistema y por lo tanto es sobre estos, sobre los que se debe actuar ahora (Segato, 2011: 555- 572).

4 Para Beauvoir, “hasta la Bella Durmiente del Bosque puede despertarse malhumorada, y no reconocer en quien la despierta al Príncipe Azul, puede no sonreír” (...) “la mujer del héroe puede escuchar el relato de sus hazañas con indiferencia y la Musa con la que sueña el poeta puede bostezar al escuchar sus versos”. (Beauvoir, 1949: 83)

Referencias Bibliográficas

BAYÓN, Damian(1974) *América Latina en sus artes*, Mexico, Siglo XXI Ediciones

BEAUVOIR, Simone (1949) *El segundo sexo* traducción de Pablo Palant. Buenos Aires, ediciones Siglo Veinte.

BOURDIEU, Pierre (1992), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama

ESTRADA, Alejandra, (2013) *El santo cuerpo*, Bogotá Licenciatura en Artes Visuales, Universidad Pedagógica Nacional.

FOUCAULT, Michel (1993), *Historia de la sexualidad*. Madrid, Siglo XXI

FOUCAULT, Michel (2010), *Obras Esenciales*, Madrid, Paidós..

GIUNTA, Andrea, *Escribir las imágenes*, Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones, 2011.

Montano, Carolina, *Inoxidable: poesía visual, objetos y performances*, 1era edición. Rosario, 2012

HALL, Stuart (2010) *Sin garantías, trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador (Edit) Eduardo Restrepo, Eduardo, Catherine Walsh, Víctor Vich. Instituto de Estudios Peruanos – Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Universidad Javeriana – Universidad Andina Simón Bolívar.

HUYSEN, Andreas (1986) *Después de la Gran División*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

RECKITT, Helena Ed, Est. Phelan, Peggy, *Arte y feminismo*, Londres. Phaidon, 2005.

TAYLOR, Diana, *PERFORMANCE*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2012.

ROSE, Nikolas (2011), “Identidad, genealogía, historia”, en Stuart Hall y Paul du Gay (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu

SEGATO, Rita Laura (2011) *Raza es signo en Debate sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*. Editores y coautores: Claudia Rosero – Labbé, Agustín Lao Montes, Cesar Rodríguez Garavito. Universidad Nacional de Colombia.

***O processo de inserção da Performance Art no cenário artístico
das Artes Visuais de Boa Vista/Roraima/Brasil***

Tainá Ribeiro Gonçalves
Universidade Federal de Roraima – UFRR
tainawood@hotmail.com
Adriana Moreno Rangel
Universidade Federal de Roraima – UFRR
adriana.moreno@ufrr.br

Resumen

A investigação é sobre a *Performance Art*, considerado uma das expressões artísticas mais reflexivas e transgressoras da arte contemporânea. O objetivo é apresentar o processo de inserção da *Performance Art* no cenário artístico das Artes Visuais de Boa Vista/Roraima. O embasamento teórico-metodológico foca-se nos Estudos Culturais e em autores da área como: Goldberg (2009), Cohen e Archer (2006), que discutem a *Performance* na relação: arte e vida; o corpo como suporte, e como linguagem híbrida. O trabalho é resultado de 3 anos de estudo como *Performer*, por meio das disciplinas ofertadas no curso de artes visuais, e da inquietação em compreender o processo de inserção desse gênero no cenário artístico local. Evidenciar e compreender a trajetória desse Gênero Artístico no Estado de Roraima e seus personagens ainda em processo de inserção no cenário artístico Boavistense que possui influências da Dança, do Teatro, da Poesia e do Happening.

Palavras chave: *Performance Art*; Linguagem Híbrida; Artes Visuais; Estudos Culturais; Roraima.

Introdução

O presente trabalho apresenta o cenário artístico Boavistense enfatizando suas relações e interações e com o desdobramento, construímos um histórico dos artistas e grupos que trabalharam ou trabalham com a *Performance Art* em Boa Vista. A partir disso, refletimos a respeito da recepção do público, sobre o *Performer* em Boa Vista e sua relevância, enquanto gênero para o desenvolvimento das Artes Visuais no cenário artístico local.

Com essa investigação pretendemos compreender o processo de inserção da *Performance Art* no cenário artístico das Artes Visuais de Boa Vista/Roraima.

Diante da dificuldade de encontrar artistas visuais que atuam com essa expressão artística, optamos por realizar entrevistas semi-estruturadas com professores e acadêmicos do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima e com artistas de diferentes segmentos artísticos como, por exemplo, da Dança e do Teatro. Ressaltamos que todas as entrevistas que foram utilizadas nessa investigação foram transcritas na íntegra, exatamente como os entrevistados relatavam as questões.

Como resultado da pesquisa, explanamos sobre a Zoodança e o trabalho da artista Vânia Coelho no grupo *Fibras Tensas* e no grupo *Roraimeira*, explanamos também sobre os Happenings do grupo Cabaret Voltaire, as ações performáticas de Tainá Ribeiro e sobre a disciplina de laboratório de *Performance* do curso de Artes Visuais.

Sendo assim, apresentamos a extensão dessa expressão artística *Performance Art* na capital roraimense, como um gênero artístico capaz de contribuir para o desenvolvimento das Artes Visuais no cenário artístico local, de forma reflexiva, inovadora e transgressiva, e ainda, contribuir em futuras pesquisas na área e produzir um registro para estudos posteriores em áreas afins, dada a escassez de fontes sobre o tema em questão.

O cenário artístico boavistense entre relações e interações

No extremo norte do Brasil, fronteiro aos países da Venezuela e Guyana, fica o estado de Roraima. Território Federal de 1943 até 1988 quando se tornou um estado federado, Roraima possui contexto histórico e ocupação diferenciada de outras partes da Amazônia “[...] onde a economia e o poder nacional giravam em torno da fronteira (a interação interpaíses, e as questões indígenas e da guerrilha/narcotráfico), tornando Boa Vista, capital do estado de Roraima, um pólo ‘administrativo e militar’” (BARROS, 2002 apud MORENO, 2012: 27).

Dessa forma, durante o seu processo de ocupação até os dias atuais, o estado recebeu milhares de imigrantes dos países vizinhos e de diversas regiões brasileiras, principalmente do Sul e Nordeste, em busca de melhorias em terras roraimenses.

É na capital do estado que se reúne a maior parte do poder público. Boa Vista é a cidade com a melhor infraestrutura e a maior em produção de bens e serviços públicos, privados e culturais de Roraima. Por esta razão, a maior parte da população se concentra na capital.

No que diz respeito ao cenário artístico Boavistense, temos poucas informações. Por esta razão, é extremamente complexo construir um panorama histórico da arte roraimense, já que a existência de bibliografia sobre as

manifestações artísticas de Roraima são escassas. Segundo Gomes (2012):

Não há registros esclarecedores da experiência estética do artista brasileiro que reside nessa específica região amazônica de cultura caribenha. Contudo, temos algumas informações ilustradas pela memória social coletiva acerca das contribuições culturais dos indígenas e daquelas trazidas pelos imigrantes nacionais e internacionais (GOMES, 2012: 40).

Este autor explica ainda que essas informações ressaltam a forma da criação espontânea das expressões da Arte nas mais diversas modalidades no decorrer do século XX no estado de Roraima. A construção da sociedade e da cultura local acontece por meio das relações e interações dos diferentes grupos sociais que habitam o estado. Em relação à constituição dessa cultura local, Florissi e Fioretti explicam que:

[...] o sentido da vida, suas práticas e significados são construídos na interseção de muitas culturas, é possível conceber o intenso movimento da construção de identidades locais que se materializam na produção cultural e se refletem em diversas manifestações (2012: 141).

Nesse sentido nos deparamos com um estado de cultura híbrida, expressa nas mais diversas manifestações artísticas. Dessa forma, encontramos na cultura roraimense a influência de vários povos, como dos imigrantes dos países vizinhos e de outras regiões brasileiras, principalmente Sul e Nordeste, e dos povos indígenas do estado.

Os principais espaços culturais ficam localizados na parte central da capital Boa Vista, dificultando o acesso das pessoas que residem nos bairros periféricos. Dentre esses espaços, Florissi e Fioretti destacam o “Museu Integrado de Roraima, a biblioteca Pública Estadual, o Teatro Carlos Gomes, os espaços culturais do Sesc/RR, sedes das Universidades Públicas e das Faculdades privadas[...]” (2012: 140). Porém, o teatro Carlos Gomes encontra-se em uma situação crítica; há vários anos está abandonado. Sobre o cenário artístico atual e os espaços culturais, o professor e ator Nonato Chacon¹ explica que:

Sobre a questão do cenário artístico daqui de Roraima hoje, a gente se encontra em uma situação muito, muito difícil né? Nós estamos só com o teatro do Sesc, o teatro Carlos Gomes está fechado há muitos anos; há um descaso muito grande com a questão cultural aqui no estado, a gente se vê que a casa da cultura ali na Jaime Brasil está entregue as baratas, o Carlos Gomes está abandonado, o Palácio da Cultura ele funciona mas está precisando de muita coisa ali pra que possa... E não há uma vontade política pra que se resolva essas questões dos espaços [...] (Entrevista realizada em 13 de maio de 2014 no Instituto Federal de Roraima).

Desta maneira, os espaços culturais públicos de Boa Vista encontram-se em condições precárias de conservação, como é o caso do teatro Carlos Gomes e do Museu Integrado de Roraima: “Muitos espaços encontram-se fechados, subutilizados ou são inadequados as práticas e atividades culturais” (FLORISSI & FIORETTI, 2012: 142). Por não existirem espaços culturais adequados, muitos artistas utilizam as instalações do Sesc/RR, que possui atualmente o melhor teatro e a melhor galeria da cidade, para fazer apresentações e exposições. A secretaria de cultura foi implantada somente 24 anos depois que o estado deixou de ser território federal.

¹ Nonato Chacon é dramaturgo, ator e professor de teatro. Trabalha com as Artes Cênicas desde 1976 e atualmente com o grupo a bruxa tá solta, desenvolve projetos de intervenção no interior do estado de Roraima.

Para Florissi e Fioretti (2012), a administração cultural em Roraima é um grande desafio, pois desde que foi implantada, o setor não recebe a devida atenção por partes dos agentes públicos. Conseqüentemente, ocorre o enfraquecimento do setor cultural. Recentemente, com a mudança do governador do Estado, a secretaria de cultura foi a única que não teve nomeação de um novo secretário.

[...] Foi criada a secretaria de cultura, mas hoje ela não passa de um cabide de emprego, ela não tem nenhuma política pra se desenvolver, nem de editais, nem de nada. A única coisa que se realiza é o arraial do Parque Anauá, só né? Não tem, é aquela coisa de que você tem que estar com o pires na mão pedindo que tenha uma política de edital para as linguagens artísticas. E agora nós estamos com um novo governador e a única secretaria que ele ainda não escolheu o secretário foi a da cultura, então isso já tira assim... dá uma idéia atual, bem diferente da época que nós éramos território né? que nós tínhamos muita coisa [...] (CHACON, entrevista realizada dia 13 de maio de 2014 no Instituto Federal de Roraima).

Chacon conta que na época que Roraima era território, havia muitos recursos do governo federal para a cultura e que diversos diretores renomados de teatro vinham de São Paulo para ministrar oficinas de dois a três meses. Entretanto, mesmo diante de muitas dificuldades e falta de apoio das políticas públicas locais, os artistas e produtores culturais vêm se organizando ao longo desses anos e buscando junto aos programas do ministério da cultura suporte para a criação de pontos de cultura, com o objetivo de fomentar a cultura local em diversos segmentos artísticos.

Florissi e Fioretti ressaltam a importância dos pontos de cultura e dos coletivos, com destaque para o grupo de teatro e ponto de cultura “A Bruxa tá Solta”, o coletivo Caimbé de Literatura e para o coletivo Canoa cultural, grupos esses que estão fortalecendo e expandindo diversas linguagens artísticas no Estado.

Vale ressaltar outra mudança importante no cenário artístico Boavistense: a criação do fórum permanente de cultura, que nasceu a partir da necessidade dos artistas e produtores locais, com o objetivo de abrir um espaço onde todos possam dialogar e propor sugestões em práticas que “democratizem o acesso e fomentem a produção cultural de qualidade, enquanto um bem público, e que os produtos culturais sejam disseminados e distribuídos de forma equitativa” (FLORISSI & FIORETTI, 2012: 143).

Compreendemos assim que o cenário artístico Boavistense enfrenta muitas dificuldades com relação aos espaços públicos culturais e com a falta de apoio por parte dos governos locais. Entretanto, percebe-se que o panorama artístico local está em pleno desenvolvimento e que há uma grande mudança por parte dos artistas, que passaram a se organizar e a movimentar o cenário artístico Boavistense com a criação de Coletivos e de Pontos de Cultura, democratizando o acesso da população a eventos culturais.

Construindo um Histórico da Performance Art em Boa Vista

Na década de 1980, surgiu no Estado um movimento cultural denominado *Roraimeira*. Segundo Oliveira, Wankler e Souza:

O Movimento Cultural Roraimeira, iniciado na década de 1980, aglutinou músicos, escritores, dançarinos, poetas, fotógrafos, entre outras expressões artísticas voltadas para construção cultural de uma identidade para o povo de Roraima, calcado, sobretudo, nos elementos da cultura e da paisagem natural existentes no estado. (2009: 28)

O movimento *Roraimeira* foi de grande importância para o desenvolvimento cultural do estado e foi a partir dele que surgiram questões sobre a identidade cultural local e sobre arte regional, conforme Moreno:

Este movimento é visto como importante momento cultural e social para o Estado, pois proporcionou à sociedade roraimense conhecer os artistas locais e suas produções, além de iniciar uma reflexão mais profunda sobre sua identidade cultural e sua arte “regional” embebidas de contrastes (2012: 32).

Entretanto, ao selecionar elementos para representar a cultura e a identidade local baseando-se principalmente na cultura indígena, foi negligenciada a especificidade da cultura híbrida do Estado de Roraima, que de acordo com Canclini (1997), pode ser caracterizada pelas mudanças na sociedade em relação às classificações do que é popular e culto, tomando como principais fatores para essa mudança a evolução das tecnologias comunicacionais e a desterritorialização dos povos ao longo do tempo.

Nesse sentido, analisando o contexto histórico local, percebemos que a hibridação da cultura faz parte da constituição do Estado de Roraima. Porém, mesmo diante das constantes transformações que ocorreram no estado desde a criação do *Roraimeira* até os dias de hoje, muitos segmentos artísticos ainda estão enraizados nesse movimento. Tomamos por exemplo as Artes Visuais, onde a temática indígena ainda é predominante. Segundo Gomes (2012: 41), “O artista de Roraima revela nas obras de Artes Visuais elementos estéticos da cultura indígena mesclados aos elementos estéticos da cultura européia”.

Dessa forma, procurando construir um histórico da *Performance Art*, esperávamos encontrar a temática indígena nas *Performances* produzidas em Boa Vista. Nesse sentido fomos procurar informações concretas sobre os artistas visuais que possivelmente trabalharam ou trabalham com essa expressão artística, bem como o gênero artístico que predomina nesse segmento.

Para isso, foi necessário uma pesquisa de campo na secretaria de cultura onde existe um cadastro de artistas locais. O cadastro é um questionário que pode ser preenchido de acordo com o entendimento do artista. Ao receber tais documentos, nos deparamos com diversas incoerências e separamos todos os cadastros que citavam de alguma forma as *Artes Plásticas ou as Artes Visuais*; dessa forma, criamos uma tabela com as informações principais, como Área cultural, Segmento cultural e Técnica.

Ao analisarmos os documentos percebemos que a linguagem mais utilizada entre os artistas plásticos e/ou visuais cadastrados na secretaria de cultura é a *Pintura* e que nenhum dos artistas nesse registro de informações, até o presente momento, havia trabalhado com *Performance Art*.

Vânia Coelho, a Zoodança e a homenagem do grupo Cruviana

Diante da dificuldade em encontrar artistas visuais que possivelmente possam ter inserido este gênero no

cenário artístico Boavistense, iniciamos uma pesquisa em outros segmentos no campo das artes. Nesse contexto, durante a pesquisa, diversas vezes o nome da artista e jornalista Vânia Coelho² foi citado como referência para o estudo sobre a inserção da *Performance Art* em Boa Vista.

A partir disso, a pesquisa de campo foi necessária e entrevistar a artista Vânia Coelho foi importante para compreender melhor a experiência artística dela no estado de Roraima. Para Vânia, o interesse pela arte surgiu na infância; nas suas brincadeiras, sonhava em ser bailarina e cantora. Já em sua mocidade, quando se mudou para Manaus em 1982, fez diversos cursos na área de Dança e artes plásticas, mas foi em 1987 que Vânia começou a fazer apresentações artísticas.

[...] eu comecei mesmo a me apresentar em 87, após uma oficina de dança com um bailarino Roraimense que até já faleceu; o Paulo Baraúna. E nós fizemos aqui uma oficina de expressão corporal; foi até onde é hoje aquele espaço cultural da Universidade federal de Roraima, ali na união operária. E nós fizemos uma oficina lá e no final da oficina o Paulo pediu ao Eliakin³ que ele criasse alguma coisa diferente para finalizar o curso. E aí o Eliakin, bolou, criou, idealizou a “Zoodança”, uma dança que representa o movimento dos animais. (COELHO, Vânia. Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2014, na residência da artista)

Desta maneira, ao final da oficina, foi apresentado o espetáculo “Zoodança”. Os artistas participantes concordaram que o espetáculo deveria ser apresentado mais vezes e para mais pessoas, e desse modo, foi criado o grupo “Fibras Tensas” que realizou várias apresentações na capital e no interior do estado, incluindo comunidades indígenas.



Figura 1- Grupo “Fibras Tensas” imagem cedida por Vânia Coelho.

Ao som do álbum “Zoolook”, do artista francês Jean Michel Jarre, a Zoodança era apresentada com o objetivo de representar o movimento dos animais da Amazônia. Vânia (2014) nos explica que a ação começava com uma cobra grande que aos poucos se transformava em outros animais, como sapo, pássaro, onça, macaco e peixe.

Durante o espetáculo eram utilizados diversos objetos como remos, cordas, colares e tarrafa. Os artistas se vestiam com malhas e usavam máscaras e/ou maquiagem. Vânia nos conta que as apresentações aconteciam tanto em espaços públicos quanto em espaços privados e que quando começavam o espetáculo, sempre causavam impacto nas pessoas presentes, pois a “Zoodança” trazia uma proposta completamente inovadora para a época.

2 Vânia Coelho é uma artista de grande relevância para o cenário artístico local e pioneira no segmento da Dança no estado. Participou do grupo “Fibras Tensas” e do grupo “Roraimeira” e fez apresentações em diversos estados brasileiros e no exterior.

3 Eliakin Rufino é poeta, músico, filósofo e um dos fundadores do movimento Roraimeira.

No início, o grupo “*Fibras tensas*” possuía aproximadamente 12 componentes. Entretanto, com o tempo, o grupo se desfez. Vânia passou a se apresentar sozinha. Alguns integrantes foram embora para outros estados, outros entraram para a Universidade e não puderam mais se dedicar ao grupo.

Quando não tinha mais um grupo, eu comecei a fazer uma “*Performance*” sozinha, com o grupo *Roraimeira*, aí eu fazia as intervenções com a Zoodança. Fazia também uma dança indígena o “*Parixara*”⁴ que é uma dança local aqui né? Dos índios de Roraima (COELHO, Vânia. Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2014, na residência da artista)

A partir de então a artista passou a se apresentar com o grupo musical “*Roraimeira*”, que era formado pelo trio Eliakin Rufino, Neuber Uchôa e Zeca Preto, os fundadores do movimento que posteriormente agregaria outros segmentos artísticos. Identificada com a ideologia do grupo, Vânia levou a Zoodança para diversos estados brasileiros: “A minha presença no grupo ‘*Roraimeira*’ tem isso, por conta de que tem essa identidade cultural de Roraima, de mostrar e de valorizar a nossa cultura, eu assim me identifiquei muito [...]” (COELHO, 2014)

Nos jornais da década de 90, Vânia Coelho, na época conhecida como Vânia Rufino, aparece sempre como destaque da dança regional. Ela dividiu o palco muitas vezes com sua filha Sansara Buriti, e seu amigo, Orlem Marinho. Quando questionada a respeito da *Performance Art*, Vânia afirma:

Eu sempre gostei muito da *Performance*, eu gosto muito de uma bailarina, que gostava do improviso, que é a Isadora Duncan né? Então ela me inspirou muito nessa história de dança com a alma, de improvisar, de ver ali o momento que está acontecendo, aí você cria na hora, sem ter uma técnica, sem nada, como pura emoção, inspiração vem ali no momento. (COELHO, Vânia. Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2014, na residência da artista)

A artista considera a *Performance* como uma ação de improviso, onde o corpo é o instrumento principal:

Por que a *Performance* você, assim... você faz ali, eu estou em um evento e de repente cabe uma *Performance*, eu vou e eu posso me apresentar dentro desse espaço, mas sempre considerando isso né? Que é o corpo, que você esta executando ali, que você esta utilizando como instrumento. (COELHO, Vânia. Entrevista realizada em 20 de fevereiro de 2014, na residência da artista)

Sobre isso, Vânia apresenta como *Performance* somente seus trabalhos realizados de improviso. Entretanto, o conceito de *Performance Art* vai muito além de ações que acontecem de improviso, como já abordado anteriormente. Pode existir improvisação durante a ação performática, porém, há sempre um planejamento prévio da ação, não é necessariamente algo que surge da oportunidade de um dado momento. Contudo, ao colocar o corpo como instrumento principal da ação performática, Vânia flerta com esse gênero artístico. Em 2009, o grupo Cruviana, a pedido do cineasta Tiago Bríglia, refez a Zoodança para o documentário “*Roraimeira: uma expressão amazônica*”. Segundo o artista Cláudio Cruz (2014), que participa do grupo:

É interessante lembrar que a gente resgatou uma *Performance* do grupo *Roraimeira* [...] tanto o Eliakin Rufino quanto a ex- mulher dele a Vânia Coelho, tiveram um grupo, foi o primeiro grupo do estado também de dança, que trabalhava com a *Performance*

muito contemporânea de movimentos dos animais[...] (CRUZ, Claudir. Entrevista realizada em 29 de abril de 2014 na Universidade Federal de Roraima).

No documentário, a *Zoodança* apresentada pelo grupo *Cruviana* é um dos destaques e Claudir ressalta a importância de reviver e registrar essa expressão artística tão importante para o desenvolvimento cultural da dança no estado de Roraima:

O documentário “*Roraimeira: uma expressão amazônica*”, a gente que participa! Tem um grande arquivo vivo daquilo que a gente produziu. Daquilo que a gente conseguiu resgatar fazendo essa trajetória, de *Performances* artísticas em Roraima. A gente também fez um grande trabalho de pesquisa com o Eliakin e com a Vânia pra resgatar isso. (CRUZ, Claudir. Entrevista realizada em 29 de abril de 2014 na Universidade Federal de Roraima).

A *Zoodança* foi uma expressão artística que ultrapassou os limites da dança, trazendo uma proposta inovadora para época. Na sua criação, fez a junção de diversas linguagens: música, poesia, dança e teatro com os movimentos do Hatha Yoga⁵ e do Tai Chi Chuan⁶. Dessa forma, o grupo *Fibras Tensas*, com a criação da *Zoodança* na década de 80, influenciou diversos grupos que surgiram posteriormente, como por exemplo, o grupo *Cruviana*, que se destaca por trazer a proposta de miscigenar várias linguagens como teatro, poesia, dança e movimentos acrobáticos.

Sendo assim, encontramos diversos elementos na *Zoodança* que são características da *Performance Art*, como por exemplo, a hibridação de linguagens, a inovação, pois não existia em Boa Vista nenhuma expressão artística do gênero, o corpo como instrumento e obra e a combinação de objetos cênicos e movimentos corporais contemporâneos para causar impacto visual. Dessa forma, identificamos a *Zoodança* como a primeira manifestação artística performática em Boa Vista.

“O Cabaret Voltaire”

No ano de 2010, as aulas da primeira turma do curso de Licenciatura plena em Artes Visuais tiveram início na Universidade Federal de Roraima. Conforme Gomes (2012), a criação do curso de Artes Visuais contribuiu na elaboração de sugestões para o desenvolvimento do cenário artístico e amplia a produção de conhecimento que trata da cultura artística local (2012). Além disso, abre-se espaço para novos artistas e, sendo um curso que visa formar professores, colabora para o desenvolvimento dos procedimentos educacionais relacionados ao ensino da arte.

Em 2011, o grupo “*Cabaret Voltaire*”⁷ foi criado pelas acadêmicas da primeira turma do curso de Artes Visuais. O grupo tinha por objetivo realizar *Performances Artísticas* em Boa Vista e passou a existir depois

5 Hatha Yoga - Conjunto assistemático de práticas psicofísicas e ritualísticas, que visa transcender a consciência baseando-se no fortalecimento físico.

6 Tai Chi Chuan - Série de movimentos meditativos lentamente executados. Originalmente criado pelos chineses como sistema de exercícios de relaxamento e meditação.

7 “*Cabaret Voltaire*”, assim denominado como homenagem ao local frequentado pelos dadaístas na Suíça, onde realizaram diversas experimentações no âmbito artístico no século XX

que a professora Larissa Gonçalves trouxe para suas aulas, na disciplina Criatividade e Expressões Artísticas,

alguns conceitos sobre *Performance Art*.

O grupo era formado inicialmente por Acsa Ribeiro, Bruma Nattrodt, Gabriela Monteiro, Kapoi R. Gonçalves, Maiara Souza, Thaylline Silva e Tainá R. Gonçalves, com a exceção de Kapoi Gonçalves irmã de uma das componentes, todas eram alunas do segundo semestre do curso de Artes Visuais.

A primeira *Performance* apresentada pelo grupo foi “*As Palavras de um mestre mudo*”. A ação ocorreu no corredor central do bloco I, na Universidade Federal de Roraima. O objetivo do grupo era criticar algumas normas da instituição e alguns professores do curso. A ação foi planejada para ter a participação do público já que, sem essa interação, a *Performance* não teria significado.

Posteriormente, o grupo realizou outras *Performances* como “*Prato de sangue*” e “*Pedaço de carne*”. A primeira tinha como objetivo criticar a mídia sensacionalista de Boa Vista e foi realizada ao final de uma oficina com o Artista Ronald Duarte em 2012.

Já “*Pedaço de carne*” buscava chamar a atenção para a questão da reificação da mulher na sociedade contemporânea. Ela foi realizada no final da exposição coletiva “*Arte é Fato*” no espaço multicultural da Orla Taumanã em 2013.



Figura 3- “*Pedaço de carne*” (2013) Foto: Roger Martins

As apresentações do *Cabaret Voltaire*, na maioria das vezes, eram planejadas para ter a participação direta do público. Percebe-se claramente a existência de diversos elementos teatrais em suas ações; Acsa Ribeiro, ex-integrante do grupo, explica que no início as ações eram mais intuitivas. Com o tempo, o grupo foi se “lapidando” e compreendendo os conceitos de *Performance Art*. A teatralidade, contudo, ainda era vista em suas ações, por conta disso, atualmente entendemos a maioria das ações realizadas pelo grupo *Cabaret Voltaire* como *Happenings*.

Para Cohen (2002), o *Happening* se enquadraria no teatro por ser uma forma de expressão que possui o atuante, o público e o texto em um espetáculo ao vivo e se associaria a idéia de um *free theatre* (teatro livre). A liberdade de atuação está presente tanto nos aspectos formais quanto ideológicos da proposta.

Nas suas características, o *Happening* acontece como uma ação, onde geralmente não há uma reprodução e não há roteiros completamente definidos. Por se tratarem de ações com o objetivo de aproximar o espectador do artista, os eventos possuem estrutura flexível.

No *Happening*, não há separação entre o espectador e a obra; na verdade, a participação conjunta do público e dos proponentes na ação é característica desse gênero.

A característica anárquica e experimental dessa expressão provocou uma ruptura com as convenções teatrais, pois já não existe a preocupação com a representação e a encenação. O *Happening* surge na arte contemporânea como uma linguagem híbrida, que desconstrói conceitos da arte pré estabelecida e antecede a *Performance Art*.

O grupo “*Cabaret Voltaire*” fez sua última apresentação em 2013, já que as integrantes seguiram caminhos diversos: “Depois de um tempo, o grupo meio que ele foi ficando inativo, inativo até que ele se separou porque aí, cada uma de nós foi trilhando um caminho diferente, nem todas permaneceram na *Performance*” (MONTEIRO, 2014). Cada integrante seguiu sua linha de pesquisa e o grupo “*Cabaret Voltaire*” ficou nos registros, na memória e na história da arte Boavistense.

“A Máscara nossa de cada dia”, “Que índio é esse?” e “Quadrado negro sobre fundo branco”.

Meu⁸ interesse pela *Performance Art* surgiu no início do curso, quando a professora Larissa Gonçalves levou alguns conceitos de *Performance* para a sala de aula. A ideia de fazer uma arte que fosse de encontro com tudo que vinha sendo feito no cenário artístico das Artes Visuais em Boa Vista me agradou muito.

Ao criar o grupo “*Cabaret Voltaire*”, desejei construir Ações Performáticas que fizessem considerações a respeito do que acontece em nossa sociedade. Porém, não tínhamos um conhecimento sólido a respeito desse gênero artístico e muitas de nossas produções possuíam características das artes cênicas. Com o tempo, compreendemos que o que fazíamos eram *Happenings*.

O grupo se desfez ao longo do curso. Continuei minha pesquisa voltada para a *Performance Art*, com o intuito de construir minha poética dentro desse gênero artístico. A partir de então, as *Performances* que realizei após término do grupo Cabaret Voltaire, não foram elaboradas de maneira intuitiva. Os trabalhos seguintes foram embasados e esquematizados minuciosamente. Nesse momento, eu já havia assumido a postura de *Performer*.

A primeira *Performance* que realizei sozinha foi “*A Máscara nossa de cada dia*”. Ela foi apresentada como trabalho final da disciplina de laboratório interdisciplinar e foi realizada no centro de Boa Vista em 2013. Com essa *Performance*, quis chamar a atenção para as máscaras que vestimos todos os dias. Em cada lugar ou situação, assumimos posturas diferentes; muitas vezes, essas posturas contradizem as ideias que temos de nós mesmos. Quem somos de fato? Qual é nossa verdadeira identidade? Durante a *Performance*, passei o dia com uma máscara sobre o rosto e realizei tarefas cotidianas no centro da cidade.



Figura 4- “A máscara nossa de cada dia”. 2013. Foto: Acsa Ribeiro

Em outra ocasião, elaborei a *Performance* “*Que índio é esse?*” realizada onde se encontra o monumento “*Tamanduá*” no centro de Boa Vista em 2013, para a disciplina de arte e representações culturais na Amazônia. Nesse trabalho, quis representar o “índio urbano”⁹, ou seja, os índios que vivem na capital Boa Vista e os problemas que geralmente os afetam, como por exemplo, o desemprego, a violência e o vício.

Não representei o índio de forma idealizada como costumamos ver em muitas obras de artistas locais. Tentei retratar o índio que busca a melhoria de vida na cidade, mas que às vezes, acaba enredado por vícios e pela violência. Desejei representar o “índio urbano”, aquele que usufrui dos meios tecnológicos, que anda na moda, que desconhece sua origem e é discriminado pela sociedade urbana e pelos índios das comunidades rurais.



Figura 5- “*Que índio é esse?*”. 2013- Foto: Roger Martins

Ao contrário da *Performance* anterior, priorizei nesta a reflexão sobre problemas sociais locais contemporâneos.

Na *Performance* “*Quadrado negro sobre fundo branco*” realizada na praça das águas em 2014, decidi fazer uma crítica às Artes Visuais e ao modo como ela vem sendo ensinada na capital. A *Performance* surgiu de questionamentos que passaram a existir diante da proximidade da minha conclusão de curso e também por parte dos meus alunos do ensino médio, do Colégio Universitário Cristão da Amazônia onde leciono a disciplina de Artes Visuais.

Questões como: *Qual o valor da arte? Para quê e para quem se faz arte? Qual o público que frequenta as exposições artísticas? Porque é tão difícil de entender a arte Contemporânea?* Surgiram por parte dos meus alunos. E Segundo o que penso, no estado de Roraima, essas questões possuem um peso maior, já que somos um estado novo, distante dos grandes centros urbanos do país e em Roraima, exposições artísticas não acontecem com muita frequência. Nesse contexto pensei em realizar uma *Performance* que abordasse essas questões, mostrando o distanciamento entre as Artes Visuais e a sociedade.

Desta maneira, meu corpo se tornou uma releitura “viva” da obra “*Quadrado negro sobre o fundo branco*” de Malevich¹⁰. Para a execução do trabalho, me tornei uma obra de arte e fui de encontro ao público, utilizando mecanismos para afastar as pessoas, como por exemplo, o papel filme enrolado em meu corpo, enfatizando a ideia de que “uma obra de arte deve ser protegida”. Por onde passava, delimitava um espaço para que as

⁹ O pesquisador e historiador Prof. Dr. Reginaldo Gomes aborda algumas autodefinições ainda pouco estudadas pela academia sobre as diferenças entre o índio da cidade e o índio na cidade que, no fim das contas, são definidos como índios urbanos.

¹⁰ Kasimir Malevich criador do movimento artístico russo Suprematismo que surgiu por volta de 1913 e evidenciava uma nova proposta pictórica, de formas geométricas básicas, quadrado, retângulo, círculo, cruz e triângulo. Sempre acompanhadas de poucas cores, a rigidez das formas puras e a simplicidade da geometria se apresentam de forma crua em diversas obras. Dentre as obras mais conhecidas está o “Quadrado negro sobre fundo negro”.

peessoas não ultrapassassem, evitando assim a aproximação. Nas mãos, carregava uma placa com os dizeres “AFASTE-SE SOU UMA OBRA DE ARTE” – para enfatizar a noção prosaica de que uma obra de arte não deve ser tocada.



Figuras 6, 7- “*Quadrado negro sobre fundo branco*”.2014 - Foto: Roger Martins

Como *Performer*, acredito que a *Performance* é um gênero artístico que precisa dialogar com o público. A *Performance Art* deve ser entendida como um gênero que permeia a arte contemporânea trazendo conceitos, propondo reflexões a todos que presenciam a ação.

Conforme Calazans (2012), o modo como percebemos, interpretamos ou compreendemos a Ação *Performática* tem relação íntima com a essência do *Performer*, pois o artista coloca em sua ação sua bagagem de vida e suas inquietações. O espectador a entende de acordo com seu contexto e seu repertório de vida. Dessa forma, há uma troca entre o artista e o público.

Quando planejo uma *Performance*, reflito sobre o quê e como abordar, para que o público, além de viver a experiência, possa construir suas interpretações e entender aquela ação como detentora de um conceito surgido nas inquietações do artista.

Laboratório de Performance

Inicialmente, um dos objetivos da disciplina de laboratório de *Performance* ofertada pelo curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima era elaborar e desenvolver estratégias de experimentação em processos e práticas artísticas da *Performance*. Acresce que, aproveitando a oportunidade de estar cursando a disciplina, foi realizado um estudo com intuito de acompanhar o desenvolvimento dos alunos, sabendo que muitos deles estavam mantendo contato pela primeira vez com conceitos relacionados a essa expressão artística.

Nesse sentido, no decorrer das aulas, existiram muitos debates e questionamentos por parte dos alunos do sexto e oitavo semestre a fim de compreender esse gênero artístico. Percebemos uma grande preocupação em definir a *Performance Art*. Entretanto, ao longo das aulas, os alunos passaram a entender que esse gênero artístico não possui uma única definição e ao término da disciplina, realizaram *Performances* como: “*Admirável mundo novo*”, “*Ouro de touro*”, “*Fogos de artifício*”, “*Legenda para quem não houve mas se emociona*”, “*Nada a dizer*”, “*Pulso-cor*”, “*Novo olhar*”, “*Quanto vale ser diferente?*”, “*O que é um homem belo?*”, “*Justiça*”, “*A mulher da Modernidade*” e “*Quadrado negro sobre fundo branco*”.

Aqui destacaremos a *Performance* “*Admirável mundo novo*”, realizada ao término da disciplina, com o

objetivo de fazer uma breve explanação a respeito das ideias abordadas nesse trabalho.

“Admirável mundo novo”

A *Performance “Admirável mundo novo”* (2014) foi realizada pelos acadêmicos Clarisse Martins, Josiney Veras e Acsa Ribeiro. Segundo Clarisse Martins “Essa *Performance* foi realizada com intuito de refletir sobre os efeitos da tecnologia nas estruturas sociais e até nas percepções de tempo e espaço”.

A execução da obra aconteceu no centro da cidade de Boa Vista, em frente ao camelódromo, por volta do meio dia. O trio se sentou junto a uma mesa, trajando roupas extremamente quentes para a ocasião. Usando óculos 3D e aparelhos tecnológicos, não trocaram palavras ou olhares. Eles representavam uma família na hora da refeição. A atenção deles estava voltada apenas para seus aparelhos eletrônicos.

Durante a ação, os artistas revezavam entre si em uma esteira e em um simulador de caminhada. Segundo eles, os dois momentos combinados remetem ao homem contemporâneo, um indivíduo sem tempo para si, sempre atarefado e que mantém relações superficiais com os outros.



Figura 8- “*Admirável mundo novo*”. 2014- Foto: Tainá Ribeiro

Clarisse Martins em seu memorial descritivo, explica as ideias que permeiam a obra:

Com bases nos textos lidos e refletindo na ação realizada, percebi que o mundo contemporâneo possui algumas semelhanças com a obra literária *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Na obra o autor descreve uma sociedade do futuro na qual o Estado tem o domínio total da vida dos indivíduos, um mundo onde são controladas as ações e os sentimentos das pessoas. Outra característica marcante na obra diz respeito à inserção de uma droga chamada *soma* que era distribuída nas fábricas como uma cota diária. Seu consumo era comum e proporcionava fuga da realidade, deixando as pessoas se sentirem melhores. Podemos fazer uma comparação entre a *soma* com os produtos midiáticos embalados e distribuídos intensamente pelos meios de comunicação de massa que conduzem os espectadores a um percurso diário e banal de mensagens descontextualizadas, efêmeras que proporcionam prazer e nenhum esforço mental. O autor imaginou um futuro totalitário em que predominam o culto à ciência e a tecnologia, relações descartáveis, consumo desenfreado e fuga através das drogas. Um mundo movido pela busca interminável por diversão, beleza e preenchimento do vazio. (MARTINS, Clarisse, 2014: 07)

A *Performance “Admirável mundo novo”* traz uma proposta crítica e reflexiva a respeito do homem contemporâneo. No espaço em que foi realizada, chocou pela visualidade nonsense¹¹. Entretanto, quando damos atenção à cena, tudo é harmonioso; os objetos utilizados na *Performance*, a postura dos artistas e o local

¹¹ Originada do francês essa expressão significa sem sentido.

fazem parte de um todo que se completa e nos convida a refletir sobre o modo como vivemos hoje.

O público, o performer e a relevância da Performance art para o cenário artístico boavistense

Nas *Performances* apresentadas no presente estudo, além do planejamento da ação e dos conceitos abordados, existem outros fatores cruciais durante as apresentações: a presença do público e suas impressões sobre o que foi apresentado.

Quando o *Performer* opta por realizar sua obra em um ambiente público, deve estar ciente dos riscos que corre e compreender que ao se trabalhar com essa expressão artística, não exerce controle absoluto sobre a sua ação. Sendo a *Performance Art* um gênero artístico que pretende se aproximar da vida, não há como prever a reação das pessoas para a Ação *Performática* desenvolvida em um espaço público movimentado.

Além da experiência vivida pela audiência, diversas interpretações são feitas pelo público diante da obra; porém, o público Boavistense ainda não está familiarizado com essa expressão artística. A *Performance* é constantemente interpretada como um espetáculo de teatro e nunca associada às Artes Visuais.

A *Performance Art* é um gênero onde o corpo do artista se faz presente como ferramenta e obra. A relevância dessa expressão artística existe desde o seu surgimento, quando esta se constituiu como uma arte fronteira e de ruptura. Para a professora Larissa Gonçalves:

Relevância da *Performance* em Boa Vista é fundamental, pela necessidade de fomentar o exercício expressivo/criativo na cidade/Estado e pela possibilidade grandiosa de laboratório que este território - Amazônia/lavrado/fronteira...indica de pesquisa e matéria prima para o exercício desta linguagem artística. (GONÇALVES, Larissa. Entrevista realizada por correio eletrônico no dia 02 de junho de 2014).

Diante de um cenário artístico, onde a pintura aparece como a linguagem mais utilizada pelos artistas visuais de acordo com a análise feita no cadastro da secretaria de cultura, é compreensível que a *Performance Art* ainda seja vista com estranheza e desconfiança pelos artistas e pela sociedade. Sendo assim, insistir nessa expressão artística é relevante para o desenvolvimento das Artes Visuais e da arte contemporânea em Boa Vista.

Considerações finais

Ao iniciar essa investigação nos propomos a refletir acerca do processo de inserção da *Performance Art* no cenário artístico das Artes Visuais de Boa Vista/Roraima. Para tanto, percorremos diversos conceitos dessa expressão artística e compreendemos que a *Performance Art* caracteriza-se por ser híbrida, possui suas origens no futurismo, dadaísmo e na Bauhaus e aparece na história da arte contemporânea como um gênero transgressor, no sentido de propor o rompimento do tradicionalismo na arte.

Na *Performance Art*, o corpo do artista é utilizado como suporte, objeto e obra. Sendo o corpo do *Performer* o texto visual da composição, a *Performance* é uma arte efêmera onde o tempo e o espaço são cruciais na sua execução e a presença do público decisiva para a vivência da experiência estética. Os registros aparecem como

importantes meios de propagação dessa expressão artística.

Dessa forma, construímos um histórico da *Performance Art* em Boa Vista e identificamos os artistas que desenvolveram trabalhos nesse gênero na capital do estado. Para isso, evidenciamos o cenário artístico local, percorremos os espaços culturais, os segmentos artísticos, as dificuldades encontradas nesse meio e o avanço no setor cultural.

Ser *Performer* em Boa Vista é não ter medo de se expor, é ter coragem de expressar suas inquietações por meio de um gênero artístico que é visto com estranheza e desconfiança por parte do público.

As manifestações encontradas nessa expressão artística são voltadas na maioria das vezes para questões relacionadas à sociedade e ao mundo contemporâneo. A relevância da *Performance Art* para o desenvolvimento das Artes Visuais no cenário artístico local, está na atitude desses artistas em propor a reflexão para questões que envolvem a nossa sociedade, por meio de um gênero da arte contemporânea inovador e transgressivo.

Na história da arte contemporânea, a *Performance Art*, possui influências de várias linguagens artísticas e tem com sua antecessora o *Happening*. Em Boa Vista o processo de inserção desse gênero artístico vem acontecendo de forma parecida. Sendo assim concluímos que a *Performance Art* ainda está em processo de inserção no cenário artístico Boavistense e neste contexto em específico possui influências da Dança, do Teatro, da Poesia e do *Happening*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Archer, Michael. (2008). *A arte contemporânea: Uma história Concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOA VISTA/RR. (2014). Secretaria de Cultura do Estado de Roraima. *Fichas cadastrais, artistas locais*.
- Calanzans, Danielle. (2012). *Corpos Convergentes: Visualidade da Performance na arte e no cotidiano*, 2012. 118p. Dissertação (Mestrado em artes) – Universidade Federal do Pará, Belém.
- Canclini, Nestor Garcia. (1997). *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP.
- Cohen, Renato. (2002). *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Duarte, Eunice. *Orlan do outro lado do espelho*. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/Duarte-Eunice-Orlan.html>>. Acesso em: 16 abril 2014.
- Gil, A.C. (1999). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas.
- Gil, A. C. (2007). *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas.
- Glusberg, Jorge. (2009). *A arte da performance*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Glusberg, Roselee. (2006). *A arte da Performance: Do futurismo ao presente*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Jesus, João; Gomes, Reginaldo; Duarte, Rosângela (Org). (2012). *Arte e cultura na Amazônia: Novos Caminhos*. Boa Vista: Editora da Ufr.
- Martins, Clarisse, (2014). *Admirável Mundo Novo*. Memorial Descritivo. Centro de Comunicação, Letras e Artes. Departamento de Artes Visuais. Universidade Federal de Roraima.
- Melim, Regina. (2008). *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar.
- Moreno, Adriana. (2012). *Cultura e identidade híbrida na obra do artista plástico Roraimense José Augusto Cardoso*. 2012. 122p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de pós – graduação em Letras da

Universidade Federal de Roraima, Boa Vista.

Muller, Maristela. (2010). *Arte contemporânea: O corpo como transgressão e reflexão*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)- Centro de artes – ceart. Departamento de artes plásticas, Universidade do estado de Santa Catarina.

Minayo, M. C. S. (Org.). (2001). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes.

Paludo, Luciana. (2008). *Corpo, fenômeno e manifestação: Performance*. 135p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de pós- graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Silva, Rafael; Monteiro, Cátia; Monteiro, Carla. *Identidade e poesia musicada: Panorama do movimento Roraimense a partir da cidade de Boa Vista como uma das fontes de inspiração*. Ano III, nº6, p.27-37, jul./dez. De 2009.

Tinoco, Bianca. *O corpo presente e o conceito ampliado de Performance*. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap) 18º, Transversalidades na Artes Visuais- 21 a 26/09/2009- Salvador. Bahia.

No puede no haber cuerpo: La mirada y el cuerpo en las fotografías de “Ese Maldito Pozo” de Andrés Borzi.

Silvia Mirta Kuschnir
smkuschnir@gmail.com

IES N° 28 “Olga Cossettini”, EPAV “Manuel Belgrano”

Resumen

Hay situaciones en las cuales en la fotografía habita lo “intratable”, no sólo en el sentido barthesiano de “lo diferido” sino como aquello que lo es tanto desde el *arche* fotográfico como desde los mandatos éticos y políticos, aquello que no puede ser tratado en los términos en los cuales se presenta a la mirada y al sentido. En el Pozo de Banfield, el fotógrafo Andrés Borzi se encuentra con uno de esos “intratables”.

Intentamos en este escrito, dar cuenta de las operaciones de construcción de imagen y de sentido de las fotografías que integran “Ese Maldito Pozo”, a partir del posicionamiento de la mirada y del cuerpo del fotógrafo –como testigo, resto y huella–, entendiendo se trataría de operaciones de resemantización de una serie de significantes de circulación social vinculadas a lo que Maurice Halbwachs llama la “construcción de los marcos sociales de la memoria”.

Palabras clave: fotografía, cuerpo, desaparecidos, representación

Se rehace negándose

...su rostro es no más que un proyecto entre pasado y porvenir

Juan Gelman

¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen?, se pregunta Jacques Rancière en torno a las fotografías de Alfredo Jaar sobre el genocidio de Ruanda. ¿Qué es lo que vuelve a imágenes de lo intolerable, tolerables?, podemos preguntarnos enfrente a imágenes del genocidio argentino durante la última dictadura cívico-militar.

Quizá el que somos concientes que nos encontramos frente a dispositivos visuales. ¿Quizá el que la mediatización que produce el fotógrafo al construir texto en torno a ese acontecimiento nos permite ingresar en la imagen convocado por ella, interpelado, inclusive conmovidos, pero concientes de que se trata de una ficción, de una construcción textual?

Aún así, las imágenes de Andrés Borzi no nos permiten demasiado la distancia. Y en el instante en que nos estamos acercando, “la imagen quema” —como expresa Didi-Huberman—. Quema con lo real, quema con el deseo que la anima y con su intencionalidad, quema por su audacia y su dolor, y también quema por la memoria (Didi Huberman, 2008:51). La mirada se ve convocada a ingresar, a preguntar, a mirar más allá de lo visible. La oscuridad, la ilegibilidad nos involucran desde algo más que la mirada. Es necesario acercarse. Es necesario mirar una y otra vez para ver qué es eso que pasa en la imagen que nos intriga.

Una primera mirada nos acerca a paredes descascaradas, a pasillos y habitaciones de un edificio abandonado. Pero sabemos de qué edificio se trata y nuestra mirada, y nuestro cuerpo, se preparan para ver algo más que las paredes. En otros fotógrafos de la memoria —estoy pensando en *El lamento de los muros* de Paula Luttringer— es la palabra la que en articulación con las imágenes instala el sentido, o más bien, el sentido fluye en el transitar de nuestra mirada entre las fotografías y las palabras. Pero aquí son pocas las palabras: un fragmento de la Carta a la Junta de Rodolfo Walsh¹, aquel que refiere a la existencia de campos de concentración en nuestro país. Aún así, en su economía, funciona como anclaje de las imágenes.

Sabemos de qué se trata pero no sabemos qué se espera de nosotros frente a esas imágenes. No hay imágenes del horror y sí las hay. Es que no es preciso lo que se nos da a ver: el ocultamiento, la invisibilización parecieran ser la norma.

Si recorremos toda la serie, en algunas fotografías es más evidente la presencia de cuerpos. Cuerpos desnudos y translúcidos, espectros que habitan un espacio que no habilita nuestro ingreso —y sí lo hace—, cuerpos que están en otro tiempo —y son presente—. ¿Nos encontramos frente a un desajuste, a un *fuera de quicio*² en la construcción de la imagen dando cuenta de lo desquiciado que se representa?

1 “Colmadas las cárceles ordinarias, crearon ustedes en las principales guarniciones del país virtuales campos de concentración donde no entra ningún juez, abogado, periodista ni observador internacional. El secreto militar de los procedimientos, invocados en la necesidad de investigación, convierte a la mayoría de las detenciones en secuestros que permiten la tortura sin límites y el fusilamiento sin juicio”.

2 Referimos al sintagma *out of joint* y al abordaje derridiano. Cfr. Derrida, 2002:36 y ss.

Rancière refiere a la “resistencia a la anticipación” propia de las imágenes del arte y en ella encuentra el anclaje de la capacidad política que tienen. El cuerpo, el propio cuerpo del observador, se vería involucrado al tener que acercarse, recorrer la imagen, buscar eso que en la imagen construye sentido y que no es evidente. En torno a otras imágenes, donde no hay cuerpos sino solo paisajes, el filósofo argelino descubre mecanismos que creemos nos permitirían ingresar en la significación de estas fotografías: el desplazamiento de un afecto de indignación a otro de atención, de curiosidad, de involucramiento del cuerpo en tanto “el ojo no sabe por anticipado lo que ve ni el pensamiento lo que debe hacer con ello” (Rancière, 2011: 104).

El fotomontaje funciona a modo de estrategia que redensifica, que otorga un plus de sentido resignificando los espacios representados. Es lo humano, son los cuerpos, lo que otorga sentido a esos espacios. Nos acercamos, reconstruimos siluetas, en unas imágenes más precisas que en otras: uno, dos y hasta tres cuerpos translúcidos habitan los espacios, los recorren. Y a partir de la presencia de esos cuerpos las fotografías dejan de ser instante detenido en imagen para ser temporalidad que se resiste a la muerte. Es el presente que se mete el pasado para llenar esos huecos que se resisten a la lectura o quizá, en clave benjaminiana: son esos vacíos del presente que denuncian la injusticia –la justicia por venir– y que nos convocan a buscarla en un tiempo otro.

Resto y espectro

En muchas imágenes de los Centros Clandestinos de Detención Tortura y Exterminio (en adelante CCDTyE) es la economía, la carencia, lo despojado, la ausencia o la palabra la que instala la corporalidad. En las fotografías de “Ese maldito Pozo”, como en otros ejercicios de memoria³ mediante fotografías, el borramiento del cuerpo de la víctima se expone a través del cuerpo semiborrado de un familiar ¿Es el tiempo que desdibuja y oscurece? En parte sí, pero también es la imposibilidad de la imagen completa de la víctima o quizá más aún, la asunción de la imposibilidad de representar la desaparición como verdad plena, de que algunas verdades sólo pueden expresarse como desgarró, jirones de lo real, fragmentos de velo roto (Didi-Huberman, 2004: 241 y ss).

Solo una de las fotografías de la serie pareciera vacía de cuerpos, la que muestra lo que fuera el CCDTyE desde el exterior, aquella que lo muestra en el presente. El blanco y negro, como también la iluminación nos hacen dudar entre ubicarla en el pasado o el presente. Volvemos a mirar. Hay huellas en la imagen que la traen al presente introduciendo, en ese acto, lo humano en la imagen: son las inscripciones en las paredes las que hacen presente la palabra, la voz. Son expresiones que desde el hoy dialogan con el pasado del sitio representado y que incitan a la memoria y la justicia.

En el resto de las imágenes el modo de representar difiere sustancialmente. Difiere, se distancia en el tiempo y el espacio –y nos distancia, nos marca nuestra extranjería–. Es un espacio-otro con una lógica-otra. Es un espacio de excepción donde el modo de hacer presente el fuera de lugar y el fuera de quicio del campo se provoca a través de desajustes que instalan el pasado en el presente (en el presente de la imagen y en la memoria), proponiendo un ejercicio de memoria que pareciera en un primer acercamiento a las fotografías traer el pasado el presente ¿Pero es eso lo que se nos da a ver? ¿Son representaciones de lo que fuera el Pozo de Banfield como CCDTyE a partir de generar una ficción? ¿Se intenta representar a los desaparecidos que pasaron por ese CCDTyE?

3 Estamos pensando en fotografías de Julio Pantoja, Lucila Quieto y Marcelo Brodsky.

Es cierto que ya no se trata de espacios vacíos, testimonios de las desapariciones sino ocupados y transitados pero no por seres humanos que hoy se hacen presentes a través de la imagen. Los cuerpos –siempre desnudos, siempre cuerpos masculinos– se nos presentan como espectros. Espectros que en su mayoría apenas podemos percibir como siluetas, espectros que en algunos casos llevan una capucha o tienen los ojos cubiertos, que suben o bajan escaleras, recorren pasillos, se detienen en ellos o que están en cuchillas, encadenados o estaqueados. Espectros que nos asedian pero que parecen no darse cuenta de que los miramos. Lo inhóspito que se nos presenta a la mirada excluyéndonos: ojos cubiertos, ojos que no nos miran, cuerpos vueltos de espalda. En las fotografías donde vemos primeros planos puede reconocerse un rostro aún cuando está en parte cubierto⁴. Esas fotografías nos muestran el rostro del fotógrafo. Aunque las demás fotografías no nos permiten ver sino intuir, quizá todas podrían pensarse como autorretratos del fotógrafo. ¿Quiénes son esos espectros que Borzi instala en el Pozo de Banfield sino él mismo exponiéndose en imagen?⁵

Podríamos pensarlo desde la lógica del testigo, de aquel que toma el lugar de quienes no pueden dar testimonio. Borzi poniendo su cuerpo en lugar de los desaparecidos, en lugar de su hermano. Suponemos que también se trata de autorretratos dando cuenta de la propia desaparición, del semiborrado, de la pérdida de una parte del propio ser y de la imposibilidad de la desaparición plena.

El cuerpo presente en la imagen como huella y resto. Es ese resto que es el sobreviviente, ese resto que se construye en un proceso de fracturas y que no remite al todo ni como fragmento ni como detalle, que es *eso que queda* de la política genocida.

El cuerpo desnudo, desnudado, ciego o desgarrándose en un grito silencioso, intentando dar cuenta de la experiencia vivida, sentida. “Estaba todo rodeado de un halo tan extraño, misterioso, de silencios y sonidos que sólo se escuchan ahí adentro, o que sólo escucha uno en su cabeza” –expresa Borzi.

¿Cómo dar cuenta de lo que se siente, de la corporalidad atravesada por la experiencia de la tortura, de la deshumanización? Borzi expresa que los muros no eran suficientes para contar lo que pasó. En palabras del fotógrafo:

“Y después de quedarme en ese lugar solo con mis silencios, mis miedos y mis preguntas (recuerdos de mi generación, de mis amigos desaparecidos, de mi hermano), aún no encontraba la forma de contar en imágenes lo que allí había pasado [...] La única manera que encontré fue agregando al ser humano. Pero ese humano está y no está, aparece pero es transparente, nos permite ver el lugar en su totalidad pero nos dice que por allí pasaron otros”.

No serían suficientes las huellas en los muros para hablar de lo que pasó allí. En el caso de otros muros no muy distintos de los que muestra Borzi, Paula Luttringer acude a la palabra. Son las palabras las que, como parte de dispositivo visual, instalan lo humano en el espacio del campo. Pero también son las palabras las que instalan el fluir entre presente y pasado. No son palabras de la fotografía sino las voces de mujeres que sobrevivieron a los campos. Voces que de algún modo son también las voces de la propia fotografía, también sobreviviente. Borzi pareciera sentir la necesidad de restituir los cuerpos como presencia allí donde no están volviendo a aparecer a los desaparecidos. En sus fotografías no son las huellas en los muros sino la mirada del fotógrafo sobre esas huellas las que nos hablan de la política del campo, de las desapariciones. Tampoco se trata de huellas en los muros sino en los cuerpos que se exponen en lugar de quienes no pueden dar testimonio de lo que sucedió allí. Lo ficcional expone lo imposible de ver tanto en el pasado como el presente de quien se representa como víctima, como cuerpo violentado, torturado, como un desaparecido: invisibilizado,

4 Nos referimos a seis fotografías que se han presentado como trípticos.

5 Otros fotógrafos, como Marcelo Brodsky, que han realizado ensayos fotográficos sobre la experiencia concentracionaria en Argentina también han trabajado con autorretratos.

habitando los espacios del presente como un espectro.

Decíamos que lo humano está presente en estas fotografías, pero no lo humano pleno, lo humano como lo que queda, como el resto, como la exposición del quiebre, de lo desarticulado, de la imposibilidad puesta en imagen. Nos preguntamos una vez más: ¿es el cuerpo del fotógrafo en lugar de quienes no pueden dar testimonio? ¿Es el fotógrafo en lugar de su hermano Cacho? ¿Son los espectros del pasado que nos interpelan, que nos asedian y a cuya voz debemos entregarnos? ¿O es el propio cuerpo del fotógrafo que se nos hace presente en el modo en que le es posible exponer su modo de ser ahí (aquí)?

Quizá datos del fotógrafo nos acerquen al por qué de las decisiones de construcción de imagen. Andrés Borzi es un fotógrafo documentalista que ha trabajado en diversos proyectos vinculados a los derechos humanos. Tiene un hermano desaparecido. Oscar, Cacho, militante de la Juventud Trabajadora Peronista y delegado del gremio del vidrio de la fábrica en la que trabajaba, desaparecido desde el 1º de mayo de 1977. Comienza trabajar sobre el Pozo de Banfield cuando deja de ser dependencia policía hacia el año 2006 y sus fotografías han sido expuestas en distintas ciudades y espacios como muestra itinerante desde el año 2008. “Ese maldito pozo” no fue su única producción que refiere a nuestra historia reciente. Su última producción: “El nido roto” gira en torno a la casa Teruggi-Mariani. Quizá debamos pensar a estas imágenes desde el “deber de memoria” y pensar en la figura del testigo como parte de la construcción de discurso visual.

El cuerpo-testigo, sí, pero también el cuerpo-huella-resto que se hace presente en imagen. *Resto* que no indica sólo una parte del todo, lo que queda de un proceso de selección y segregación sino las fracturas, las cesuras (Agamben 2002:170-171).

El resto no es el todo es una parte ni da cuenta de él, el resto es el no-todo –su negación–, al estar separado –quizá fuera pertinente pero no es la expresión que usa el autor, el decir: “diferido”, pensar en una presencia diferida y en la temporalidad que importa pensar en la diferencia–. Imposibilidad de coincidencia entre la parte y el todo e “imposibilidad que de que el todo y la parte coincidan con sí mismos y entre ellos” (Agamben, 2002:171). En base a citas de la *Carta a los romanos* de Pablo, Agamben expresa que la cesura no separa sólo la parte del todo sino a lo que podríamos expresar genéricamente como la parte de la no-parte –al pueblo del no-pueblo según texto de Agamben, al desaparecido de los sobrevivientes, a la no-vida-no-muerte de la vida y la muerte como parte de la vida–. De la cesura no resultaría el resto como fragmento –como una parte que remite al todo– sino de *lo otro* que no es el todo pero que está vinculado a él y tiene identidad por ese todo del que está excluido.

Acerca del sentido de resto, en referencia a Auschwitz, Agamben expresa:

En el concepto de resto la aporía del testimonio coincide con la mesiánica. Como el resto de Israel no es todo el pueblo ni una parte de él sino que significa precisamente la imposibilidad de que el todo y la parte coincidan con sí mismos y entre ellos; como el tiempo mesiánico no es el tiempo histórico ni la eternidad, sino la separación que los divide; así el resto de Auschwitz – no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino *lo que queda entre ellos*⁶ (2002:171).

Quizá la referencia anterior permita poner de relieve las relaciones entre resto y memoria. Lo que es imposibilidad sería así, a la vez, espacio de articulación temporal. En los términos de Agamben, el resto separa y articula. Pensado en bajo este punto de vista, la dislocación entre tiempos y espacios que se hacen presente en las fotografías posibilitarían que

6 El subrayado es nuestro.

las imágenes devengan testimonios de una verdad velada, jirón de lo real, imposibilidad de verdad plena pero verdad que daría cuenta de las condiciones de construcción de la memoria en el marco de la última dictadura Argentina. Relaciones que se expresarían a través de la presencia de las huellas en los cuerpos y de la corporalidad presente –representada, presentada enfáticamente– como huella-index: el cuerpo del sobreviviente, del testigo; como huella, que es a su vez resto (eso que queda del proceso de dislocación pero no sólo eso, eso que se opone a la *no-vida-no-muerte* –el referente de la imagen– a la vez que da cuenta de ella).

Tanto en las fotos tomadas dentro del campo como las que son producidas desde fuera de él dan cuenta desde la corporalidad presente como huella, de la dislocación temporal que habilita pensar en el resto. Las huellas de lo humano: las paredes evidenciando la supervivencia de la palabra, de la posibilidad de narrar, de la pulsión de lo humano –en el límite de lo humano– las huellas de la identidad, de la historicidad, de los afectos, presentes mediante la corporalidad propia en lugar –indicando– del cuerpo del hermano.

El fuera de quicio y la memoria

¿La presencia y la articulación son lo que habilita la memoria de la verdad del campo? Suponemos que más bien es lo disyunto, lo imposible–posible, lo que no debiera estar y está, la imposibilidad temporal que hacen presente la distancia, la cesura, la diferencia. Los cuerpos engrillados, tabicados, estaqueados... ¿podrían haber sido fotografiados? Si lo hubieran sido o si hubiera una representación plena de lo sucedido en los campos nos encontraríamos con otras miradas. Podríamos, en ese caso, preguntarnos qué nos diría una representación de los detenidos desde la mirada de los genocidas. No es lo que vemos. Una serie de mecanismos de intervención de las imágenes aseguran la distancia: las transparencias de los cuerpos, sí, pero la inclusión de fondos que evidencian el paso del tiempo. Son situaciones posibles en el pasado en espacios que indican el paso del tiempo: paredes descascaradas, manchadas, paredes que evidencian que ciertos objetos fueron retirados de ellas. Es el pasado fluyendo en el presente.

Hay otras fotografías donde el fotógrafo –y nosotros puestos en su lugar como observadores de la escena– pueden acercarse solo en parte a la visión de lo que sucede. La mirada está velada por la falta de luz. Sólo se distinguen siluetas. Podemos ver, podemos estar en el lugar de quienes tenían derecho a la mirada pero sólo bajo la condición de ver solo en parte. Una de las fotografías nos permite ver esta imposibilidad: una silueta se asoma desde una ventana a un espacio que parece ser el aire-luz de un edificio. Una silueta de un hombre con los ojos vendados. ¿Las complicidades? ¿Los silencios? Suponemos que sí. No he tenido acceso al espacio representado pero me recuerda el patio del ex CCTyE Virrey Ceballos, donde no podemos dejar de ver las miradas posibles de quienes habitaban los edificios que rodean a un patio interno desde el cual se accedía a los calabozos y a la sala de tortura, a un patio que seguramente fue observado una y otra vez por quienes vivían en esos edificios y que fue, también, una y otra vez silenciado. La expresión de Borzi en una entrevista afirma esta percepción: “Todos sabíamos lo que estaba pasando allí y muchos se empeñaban en negar y otros aceptaban escondidos tras el algo habrán hecho”.

Hay otro grupo de fotografías que trabajan el cuerpo desde otro lugar: es el rostro del propio fotógrafo. No hay habitaciones ni pasillos. Rostros sobre una pared. Nosotros frente a ellos como frente a quien(es) está(n) siendo fusilado(s). Hay hoyos en las paredes. Uno de los hoyos coincide con la boca del retratado, otro fue intervenido con manchas oscuras.

Estaríamos frente al registro del fusilamiento, del asesinato del propio fotógrafo en imagen. No hay distancia para pensarnos como asesinos, se nos ubica demasiado cerca del retratado, demasiado cerca como para sentir el muro con las huellas detrás del cuerpo transparente del retratado. Y ese demasiado cerca no nos ubica ni en el lugar del retratado ni de quien pudiera estar frente a él. De diferentes modos se nos está incluyendo por exclusión. Se nos hace partícipes de la verdad en la imagen pero como extranjeros, exponiendo la imposibilidad de acercarnos a la verdad completa, de que hay cosas en las que no podemos ingresar. Vemos frente a nosotros ojos en los que no puede reflejarse nuestra mirada, ojos vendados o que no nos miran⁷. Podemos ver y no.

Las fotografías de Borzi se nos presentan como dispositivos textuales, donde el cuerpo nos dice y calla, donde el cuerpo no fue destituido de la palabra sino que es capaz de tomar decisiones sobre qué decir y qué callar, instaurando, de algún modo una restitución simbólica sobre el cuerpo deshumanizado en la tortura. La palabra silenciada que, sin embargo se está expresando. La muerte oponiéndose a la posibilidad de la desaparición plena. Lo que no debiera haberse visto, expuesto a la mirada.

Vemos un cuerpo que ha sufrido y no los cuerpos sufrientes de quienes están detenidos en ese espacio como imagen cristalizada en la fotografía. Sabemos que quien fotografía está tomando esa fotografía, se está fotografiando, ha sobrevivido. Hay una suerte de desplazamiento de la experiencia del encierro y la tortura. No es el horror puesto en imagen desde la estética de lo pornográfico. Es un cuerpo que ha sentido el horror y lo ha visto, que es huella, pero es a su vez un cuerpo que siente, que produce discurso, que nos interpela. Un cuerpo que no nos mira, que nos excluye de parte de la verdad, que nos indica que no podemos comprender plenamente pero que nos convoca a hacerlo. El cuerpo destituido de la palabra la recupera y lo expresa, pero también recupera la capacidad de callar de no decir, de permitirnos ver y velarnos a la vez. Es la posibilidad de decir humano desde la construcción de estrategias discursivas que a la vez que propuestas estéticas expresan una propuesta ética y política.

La mirada de algunas de estas fotografías podría ser la de un detenido. Estas fotografías oscuras podrían haber sido escenas observadas por quien se corría la venda y algo lograba ver... Pero una víctima no podría haber dado cuenta de su experiencia en el campo (de su desaparición). Se trata de miradas desde un lugar muy cercano al de las víctimas plenas pero de quien puede mirar y fotografiar. Podría ser la mirada de un sobreviviente. Son miradas de quien ocupa el lugar de quien está testimoniando por delegación ante la imposibilidad del testigo pleno de dar testimonio por sí mismo (Agamben, 2002:15 y ss). En este hablar por delegación se hace presente la laguna, lo oscuro, lo velado y también lo que no puede ser dicho. No es la exposición de la destitución de la palabra, sino la posibilidad de decir desde la asunción de la imposibilidad de ser testigo pleno. En palabras de Agamben: “Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar” (2002:34).

Esos dos registros, el de lo nombrable y el de lo que no puede ser nombrado convertido en imagen son dos aspectos que hacen posible la interpretación de estas fotografías. Lo que no puede ser nombrado como expresión de los límites que aparecen en la voz del sobreviviente, del testigo más que como clausura. “En qué lengua podría hablar la soledad”... “la soledad de la palabra” (Gelman y Alonso, 2009:20). Es también lo que Derrida destaca como clave de un poema de Paul Celan⁸ sobre el testigo y el testimonio: la imposibilidad del testimonio pleno, los límites de la palabra dando como condición desde la que se da cuenta de una experiencia límite (Forster, 2000).

7 Dos fotografías de Marcelo Brodsky construyen imagen desde mecanismos similares. Nos referimos a *Jugando a morir II*. Diana, Leo y Dany. Miramar, 1974. Copia en gelatina de plata, 30 x 40cm y *Autorretrato fusilado*. Plaza de San Felipe Neri, Barcelona, 1979. Copia en gelatina de plata.

8 “Nadie/ testimonia por el/ testigo” escribe Celan en “Gloria cineraria”. Disponible en: http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/paul_celan.htm.

¿En qué registro se puede hablar de la experiencia del campo? ¿De qué modo se puede representar la deshumanización si no es a través de un lenguaje atravesado por la misma imposibilidad?

Escribe Juan Gelman:

Del espesor de la experiencia. Hay discursos que rozan determinado espesor, parecen expresarlo, pero un despegue, una distancia, una nota no falsa, pero distraída los distingue. La ajениdad de esos discursos –cualquiera sea su universal aceptación- certifica de nuevo esta perra soledad... (2009:20)

Las opacidades, la oscuridad, la niebla, el fuera de campo... permiten evadir la impudicia de exponer lo intransferible: la imposibilidad de ponerse en el lugar del testigo pleno de la experiencia del campo, expone, en el mismo acto, las condiciones que rodean y son propias de la ilocalizabilidad del campo y de la desaparición como también la (im) posibilidad de la imagen (y del lenguaje) de dar cuenta de ellos (Forster, 2000).

Lo innombrable también debería ser abordado desde otro lugar. ¿Puede el testigo, el que testimonia asumiendo la representación de quienes no tiene palabra, testimoniar la muerte o la desaparición? Es un límite que refiere al terreno de la palabra y también de lo ético. Derrida reflexionando en torno al testimonio destaca el sentido del juramento y lo sagrado que creemos pueden permitirnos acercarnos a la comprensión de esas ausencias, de la negación a la representación del momento de la muerte. El testimonio sería [...] “a la vez, esfuerzo por narrar lo acontecido y margen para el secreto, es aquello que da cuenta sin un tercer testigo que lo legitime y eso mismo que deja algo guardado, lo intestimoniabile por indecible” (Forster, 2000:11)

Quizá en los trípticos donde se nos dan a ver rostros de fusilados que van a morir pueda leerse el juramento.

Es el momento de la muerte pero no es la muerte. Son las marcas en los muros, es el hueco en el muro que coincide con la boca que nos está gritando. Es la no-muerte expresada en la palabra asesinada que es capaz de hablar. Es un acercamiento al horror a través de negarnos el ingreso en la mirada. Es el momento previo a algo que no podemos ver. Es la exposición de las huellas del horror pero sin exponerlo plenamente. Lo ilegible, las opacidades refieren, creemos, a la dimensión del juramento, de lo sagrado como condición del testimonio.

Frente al ideal de la transparencia que se sostiene en la generalización de la prueba y en los métodos de verificación y contrastación desarrollados desde tiempos pretéritos por el aparato académico-científico, se levanta otra lógica del discurso, otro modo de la representación, es la voz susurrante y entrecortada, la voz encriptada y secreta del testimoniante, de aquel que no busca una constatación empírica ni intenta despejar, por la vía de lo irrefutable del documento [...] aquello que la memoria y el lenguaje logra apenas rozar (Forster, 2000:12).

El cuerpo y la mirada como actos de resistencia

Acordamos con Gilles Deleuze en que “No toda obra de arte es un acto de resistencia, y sin embargo, de cierta manera, lo es” (*cit in* Didi-Huberman, 2008: 40). En este sentido podemos pensar a las fotografías como parte de los acciones de lucha simbólica por la memoria, acciones que incluyen una resemantización de significantes de circulación social, entre ellos el significante *desaparecido*, ligada a la necesidad de contrarrestar las políticas de borrado de la última

Dictadura argentina, resemantización que tiene una dimensión no sólo ética sino política.

Ricoeur expresa que las huellas no pueden hablar de ausencia pero en esa misma expresión establece la posibilidad y es lo que creemos que se juega en el caso de los ejercicios de memoria en torno al desaparecido. Como las huellas no hablan por sí, propone enfocarla dotándola de una dimensión semiótica. En términos de Ricoeur, la huella es presente como inscripción y, a la vez, signo de lo ausente. Ninguna huella hablaría de ausencia. Por ello habría que “dotar a la huella de una dimensión semiótica, de un valor de signo, y considerar la huella como un efecto-signo, signo de la acción del sello sobre la impronta” (2004:545). Las huellas no pueden hablar del pasado, no hablarían por sí sino que las hacemos hablar en tanto son signo de lo ausente. Ahí el sentido del ejercicio, de la acción, como propia de la memoria.

El pensar la huella-index nos remite a algo que ya no está, pero que está unido a ella desde una relación presencial. La huella, que está en el presente, nos permite hacer aparecer –en la memoria y en la historia– un objeto que se vincula con ella vivencialmente. Huellas, marcas, depósitos, que son huella de luz pero también de saberes, de historia, de ideología.

En una lucha que también –pero no sólo– es simbólica, el sintagma “aparición con vida”, como en el presente el sintagma “necesito verte hoy” se vinculan no solo a expresiones de deseo de tinte utópico, sino a propuestas posibles. La reinstalación de la vida donde se quiso no-vida-no-muerte, la restitución de identidades, del sentido de pertenencia, de la memoria donde se quiso desmemoria. La historización de los espacios es parte de esta misma lucha, lucha importa la creación de las condiciones para que la memoria sea posible, la construcción de lo que Halbwachs (2004) llama los “marcos sociales de la memoria”.

*

Mirar fotografías es mirar miradas, posicionamientos frente al mundo que dejan huella en la imagen. Hay miradas como las de los fotógrafos de la memoria que trabajan sobre una materia tan fugaz a la cámara que requiere de estrategias que activen miradas en profundidad. Quizá parezca impropio hablar de arte frente a estas imágenes. Aún así la denominación de *arte crítico* (Richard, 2007: 88) nos permite acercarnos a descubrir la potencia política de las imágenes. Entendemos que tal potencia reside en la capacidad de rearticular la mirada sobre nuestro pasado, sobre el espacio que habitamos y entonces sobre el modo de habitarlo.

Mirar estas fotografías es encontrarnos con imágenes que evidencian las fracturas y opacidades y abren espacios que posibilitan la inserción de lo humano –de la memoria, de la mirada, de la palabra– allí donde se quiso eliminar lo humano. De ahí que leer miradas como la de Andrés Borzi puede permitirnos visualizar estrategias desde las cuales pensar modos de resistencia.

Referencias bibliográficas:

- Agamben, Giorgio. (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, Walter. (1940). “Sobre el concepto de historia”. En (2007) *Conceptos de filosofía de la historia*. Terramar: La Plata.
- Derrida, Jacques. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques. (1995) “Fe y saber: Las dos fuentes de la “religión” en los límites de la mera razón”. En: Derrida. (1996) *La Religión*, París: Seuil. Disponible en: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/fe_y_saber.htm (acceso 14 de julio de 2011).
- Didi-Huberman, Georges. (2008) “La emoción no dice yo: Diez fragmentos sobre la libertad estética”. En: Didi-Huberman, Georges *et al. Alfredo Jaar: La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona: Paidós.
- Forster, Ricardo. (2000) “El imposible testimonio: Celan en Derrida”. En: *Pensamiento de los Confines*. Buenos Aires, N° 8: pp. 77-89.
- Forster, Ricardo (2009). *Benjamin: una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.
- Gelman, Juan y Alonso, Carlos. (2009). *Bajo la lluvia ajena*. Barcelona: Libros del zorro rojo.
- Halbwachs, Maurice. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Longoni, Ana y García, Luis Ignacio. (2013). “Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos”. En: Blejmar, Jordana *et al* (edit.). *Instantáneas de la memoria: Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Nancy, Jean-Luc. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rancière, Jacques. (2011) “La imagen intolerable”. En: *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, Jacques. (2008) “El teatro de imágenes”. En: Didi-Huberman, Georges *et al. Alfredo Jaar: La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Richard, Nelly (2007). *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Acerca de las manifestaciones culturales en Latinoamérica

-Mensajes controversiales presentes en las expresiones escénicas contemporáneas latinoamericanas-

Norma Ambrosini

norma_ambrosin@ hotmail.com

Instituto Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga

La quadrille (Compañía intermitente de investigación en la *performance*)

Resumen

‘La nada’ es un concepto que, en este texto, se describirá con el peor de sus significados: como objetivo. Su origen es de fácil localización: el imperialismo y el sentido que le será otorgado aquí no es otro que lo que la socióloga argentina Ana Wortman define como vaciamiento ideológico.

La cultura comienza a depender en su totalidad, no sólo de lo económico sino también hacia un lugar donde se cree que la negociación es imperiosamente necesaria y que se expresan ‘lealmente’ ideas, cuando no se percibe que éstas ya no nos pertenecen. Y, en lugares donde el poder está reforzados por el poder político que quienes lo poseen se otorgan, será necesaria una lucha menos pretenciosa dado que la opinión ni siquiera existe o se reservan para cuestiones (¿‘más esenciales’?) que ‘lo cultural’.

Nuestro lugar de debate, como artistas, se encontrará, entonces, en la forma en que decimos y en los espacios que ocupamos.

Palabras claves: Vaciamiento ideológico- Vanguardia vs. Popular- *Performance*- Señales representativas

Introducción

A manera de una escueta introducción, comenzaremos este texto diciendo que, los responsables del mismo, nos hemos desarrollado en varias manifestaciones culturales dentro y fuera de Latinoamérica. Frente a dicha experiencia, quienes en estas áreas, tratamos de comportarnos con libertad de expresión y sinceridad absoluta a nuestras creencias y sentimientos, encontramos este texto catártico. Ha nacido a consecuencia del enfrentamiento ante las diferentes posturas halladas ingenuas y sin fundamentos fehacientes, que reflejan una falta de reconocimiento respecto del campo geográfico-histórico-cultural que nos encontramos transitando.⁹

Como se aprecia en la cita inicial, las sensaciones conflictivas respecto de las expresiones escénicas que forman parte de nuestro entorno ya eran, para nosotros, un tema de reflexión. En este texto, y luego de una distancia considerablemente mayor recorrida, trataremos de develar un estado de las manifestaciones culturales que consideramos estancado, improductivo e irrelevante desde un punto de vista de ‘progreso’ según la escuela de Fráncfort y en particular el filósofo y Theodor Adorno pero, por sobre todo, desde las instancias de ‘representación’, ‘localización’, ‘visibilidad’ y ‘valoración’ de un sentir común.

Una copia infinita de estilos, técnicas y escenarios, nos rodean bajo la nómina de ‘moderno’, ‘vanguardia’ o ‘contemporáneo’, interdisciplinar, multimedia, danza-teatro, video-danza, teatro de acción, etc. Estamos convencidos (creemos comprender por qué y este texto tratará de revelarlo) que: 1) generamos un arte que aseveramos vanguardista (ocultando su verdadera procedencia), 2) creemos que el arte que creamos nos representa y que muestra nuestra identidad, 3) basamos nuestro arte en técnicas copiadas de países que sabemos son ‘dueños de la verdad y del progreso’ (a veces obsoletas, improductivas, reaccionarias), 4) luchamos porque nuestro arte se integre al catálogo de obras universales, no por todo el mundo comprendidas, pero si por todo el mundo consumidas (discurso conflictivo) y 5) hay una valoración de las ideas en relación a su universalidad (ocultando una deseo de masificación tras los rótulos de ‘moderno’, ‘contemporáneo’.) Dichas convicciones nos llevan a reconfortarnos durante el escueto tiempo en el que nuestra ignorancia nos manifieste que nuestro arte es único, original, representativo y lo suficientemente seductor como para convencer a quienes tienen el poder del juicio de valor que procederán a comunicar a los demás ‘mortales’ lo que deben o no consumir. Pero solo durará este encanto, hasta que nos transformemos nuevamente en calabazas y notemos que un ‘acto creativo’ similar fue realizado hace x tiempo atrás en algún incierto lugar, representando otros interrogantes, otras etnias, otros conflictos, etc.

No puede transitarse un arte en estas condiciones, porque resulta ser un fraude, no solo para quien lo ejecuta, sino también para el observador/espectador. Frente a este panorama, no debe sorprendernos que, los lenguajes se hayan disparado hacia las improvisaciones, los eventos espontáneos, las *performances*, etc. que a simple vista, nos resultan desequilibrantes, desordenadas o caóticas ya que, todos estos actos podrían interpretarse no solo como catárticos, sino que además resultan ‘relevantes’ desde el punto de vista de la localización, la raza, la sexualidad y la etnia y por sobre todo, se manifiestan en consecuencia de practicarlos con tremenda sinceridad.

El valor a ‘la novedad’

Uno de los dilemas esenciales de la contemporaneidad es la comunicación ya que encontramos frente a un nuevo

enfoque respecto de ésta. Sin juicio de valor afirmaremos simplemente que no es ni mejor ni peor, solo ‘diferente’. Sumado a esto, existe una cualidad bajo rótulos como: ‘novedad’, ‘vanguardia’ u originalidad, que resultan ser intenciones que se traducen en una idea de la desvalorización de aquello que no es actual. Para mayor comprensión, debemos detenernos en el proceso de gestación de dicho mecanismo de ‘modernización’ y por ende, de ‘aceleración’ que este conlleva ya que, la velocidad ejercida por los medios junto con el desarrollo tecnológico, no solo han acortado las distancias físicas y temporales, sino también las que se refieren a la relación inmediata de resultados. Creemos que hemos absorbido este ‘bienestar’ ligado a la rapidez de respuestas, pero que éste proceso no ha sido ‘sinceramente’ absorbido, sino que hemos pecado de inocentes, creyendo que adquiriendo ‘ciertas’ ventajas, podríamos seguir manteniendo nuestra ‘particular’ visión de nuestro entorno y de nosotros mismos.

Es muy interesante lo que plantea la investigadora y periodista canadiense, especialista en temas de antiglobalización, Naomí Klein, al afirmar que los jóvenes son capaces de comprender un mecanismo que nosotros los adultos no. Si bien éstos tienen una visión más realista de las marcas, como dice la autora (quien irónicamente aclara que quizás sea porque han nacido ‘vendidos’) anexaremos que, para nosotros, la problemática reside en otro sitio. Justamente en el conflicto registrado en visualizar que los jóvenes, han crecido sin interrogantes históricos y que, como consecuencia, esto deriva en la existencia de una ausencia de valor y de enjuiciamiento moral acerca de las negociaciones. Por lo tanto, deberá existir, una clara comprensión de dicha ausencia, ya que en esta generación (o parte de ella) no será evidente un cuestionamiento histórico en relevancia a lo que acontece (tanto histórica como artísticamente.)

La cita del crítico marxista, Franco Moretti: “... un Mercado pequeño no es uno grande reducido a escala (...) es un sistema diferente, en el que las proporciones se alteran, porque los pequeños mercados tienden a concentrarse en las formas ‘fuertes’ y dejan a las ‘débiles’ desaparecer de la vista. Pero al hacer esto reducen el número de opciones...”, creemos, blanquea, sobremanera una cruel realidad. Esta afirmación nos hace conscientes de la idea de ser generadores de una discriminación basada en la supervivencia del más apto (situación que ejercemos mediante la reproducción de un modelo que no ha nacido pensado para nosotros y produciendo, como consecuencia, este mecanismo de suicidio para nuestras sociedades.) Es así que, como resultado: Toda cultura que adopte un sistema no propio, pierde ‘elementos’ de identificación en el camino, aniquilando posibilidades. Por lo tanto creemos que lo importante sería entonces saber dónde reside el poder. Y la utopía es: que éste sea móvil ya que creemos como Klein que los medios hoy son ‘casi’ dueños de la cultura pero, como ella, también somos conscientes de la existencia de una alternativa genuina, basada en la lucha contra las grandes empresas, en busca de los tres pilares sociales como son: el empleo, las libertades públicas y el espacio físico. Somos realistas y entendemos que los caprichos culturales siempre han dependido del capricho de los poderosos y que con este exceso de control, será con el que deberemos lidiar para poder crear, o simplemente pensar en negociar (a pesar de que consideremos a esta actitud, perversa para la cultura, ya que determina un lugar del artista a veces ‘sin escapatoria’ frente a dicho panorama.)

Y si se cree que “... estar anticuado es el único crimen intelectual que aún existe.” - como afirma Anselm Jappe (filósofo y teórico especialista en el pensamiento de Guy Debord), debemos revertir ese pensamiento, revisando las circunstancias y considerando que, luego de un período, lograremos interpretar que el estar anticuado, es una circunstancia de algún ‘alguien’ que desea saber más, pero que sus posibilidades son otras, por una aparente y ‘no tan simple’ razón: la de vivir descentralizado y sin posibles condiciones de intercambio de su saber, ya sea para la obtención de mercancía que posea información o para develar información expresada en su manera más básica.

Vanguardia Vs. Popular

Resulta devastador pensar que ‘casi’ todo resulta realizado según un beneficio y que éste, lejos está, de aquellos ideales poéticos o utópicos que recorran la idea del placer, del gozo o aquellos que perseguían la simple e intrínseca intención de comunicar o expresar un impulso vital, casi primitivo... Este panorama, sumado a la clara idea de que la propaganda pierde su eficacia cuando se muestran sus intenciones, nos demuestra que nunca estaremos seguros de cuánto absorbemos de tal o cual mensaje. Lo perverso de esta situación es permanecer en manos de otros y con la posibilidad de estar bajo el efecto de las intenciones ‘macabras’ de otros.

En un texto de periodista y ensayista argentina Beatriz Sarlo-servirá como ejemplificador entre lo culto y lo popular. La autora hace referencia, a la incapacidad que nos otorga la TV para releer mensajes (a diferencia de los libros.) Nosotros consideramos que es la imposibilidad que nos otorga, dicho mecanismo de comunicación, de ejercer ‘opinión inmediata’ acerca de sí mismo, lo más relevante de este medio. Ampliando el campo de análisis hacia las demás artes, vemos que por ejemplo, en la música o en el teatro, nos encontramos casi en la misma situación que con la TV., determinando que ésta se encontraría, entonces, más cerca del arte escénico que del lenguaje escrito. Solo cuando es utilizada como medio de comunicación (Noticieros o manifestaciones periodísticas) es, donde se articula hacia el lenguaje escrito pero es, justamente, en este punto, donde hay un nuevo aspecto a tener en cuenta. La TV pierde credibilidad frente a la palabra escrita, ya que por mas connotaciones morales que un periodista tenga, el formato de la TV está basado en un mecanismo que se sostiene ‘ante nada’ por vínculos económicos.

Uno de los puntos más interesantes de este diálogo entre el politólogo e investigador, Oscar Landi- realizador de la Tesis en discusión- y la autora, es la relación que se plantea entre la TV y la vanguardia, dando a entender que ambos han creado nuevos híbridos. Para nosotros, ambas han combinado elementos, pero, según nuestra opinión, difieren en su intención original. Una, basa sus objetivos en las ideas de renovación estética y en un discurso crítico, y la otra ejerce su efectividad basada en un planteo resultante de manejos de situaciones de poder y por ende económicas. Clarificamos: las ideas de la TV nacen a partir de lo económico y su obligación es vender para no desaparecer. La TV en cuanto a los géneros que entrecruza llega a un ‘trato’, no destroza nada, ya que todo, para ella, en determinado momento, deberá ser negociable. Sumado a esto, consideremos que la vanguardia ha sido y es elitista desde siempre y en el campo de las hibridaciones (que es el nuestro, específicamente) esta ‘especificación’ es aún más notoria, ya que los que la han apoyado y ‘comprendido’ en profundidad, han sido los ‘sabihondos’ de ramas artísticas ya establecidas. La TV., en cambio, no se basa en conocimientos anteriores, ya que todo su sistema se hace a través de mecanismos de seducción manipulada dentro de las técnicas empresariales y no necesariamente basada en preferencias estéticas.

Por lo tanto, el lugar de los intelectuales continúa siendo discriminatorio. Ya vimos que este tipo de manejos, ha dado como resultado la no aceptación de aquellos ‘personajes’ a los cuales no les ha sido posible entrar en el tren de la ‘velocidad tecnológica’ (en el anterior ítem) y en estas instancias, aparece como eliminación de aquel quien, según nosotros, ‘no comprende’. Por lo tanto: No le quitemos al monstruo (la TV) su única virtud, que es la de ser admirada por ‘casi todos’ los demás (dirían los intelectuales) mientras que, amparados en la vanguardia, no dejan de aparecer una seguidilla de ‘novedades’, sin criterio serio de análisis, de valoración o de gestación alguna, enmarcadas en dicho término cuyo contenido antecede a las circunstancias que se muestran. Por lo tanto, creemos que debemos mantenernos alerta a los rótulos y movernos dentro de los mismos con sumo cuidado, definiéndonos como artífices de nuestro propio destino pero, por sobre todo, siendo los negociadores constantes del mismo.

El Vaciamiento ideológico

‘La nada’ es un concepto que ha sido utilizado en diferentes situaciones pero aquí principalmente se describirá el peor de sus significados: como objetivo. Y su origen es de fácil localización: el imperialismo. Porque una cosa es la idea igualitaria en pos de un objetivo ‘humanitario’ y otra es lo que la doctora en ciencias sociales Ana Wortman define como vaciamiento ideológico.

Si opinamos, como la autora, que la extranjerización creciente de la economía produjo una transformación radical de las formas de organización social vigentes en la Argentina (es decir que, en realidad, la instancia de debate se pierde en pos de un compromiso implícito con un modelo que eligieron los gobernantes para todos los demás) dicha decisión ha traído la catastrófica consecuencia que hoy padecemos: el individualismo. La cultura comienza a depender en su totalidad, como vimos, no sólo de lo económico sino que ‘voluntariamente’ y casi ‘generalizadamente’ se traslada hacia un lugar donde se cree que la negociación es imperiosamente necesaria y que se expresan ‘lealmente’ ideas, cuando no se percibe que éstas ya no nos pertenecen. Las empresas ejercen su mecanismos con total libertad debido a un terreno fértil (‘la nada’ localizada como vínculo común) que agiliza dichas negociaciones; esta nueva cultura.

Reformulamos la afirmación respecto de las nuevas generaciones: Quizás, entonces, los jóvenes, no tengan memoria de participación, porque han nacido bajo esta nueva cultura del vaciamiento. Ha sido realizado tan bien el trabajo, que no solo resulta difícil volver a caminar, sino que nos plantea dudas respecto de nuestro propio pensamiento e inquietudes preguntándose (solo algunos) si realmente nuestras intenciones son fieles a lo que fuimos.

Si consideramos, entonces, que la cultura ocupa espacios para decir y que en su germen ‘debe’ contrariar, como opina el filósofo y psicoanalista León Rozitchner, nuestro lugar de debate, se encontrará en la forma en que decimos y en los espacios que ocupamos. La paradoja, en Argentina, resultará de hallar una organización de dicha espontaneidad creativa para que logre expresarse igualitariamente (sin ser idéntica) ya que, en coincidencia con el autor, opinamos que aquí, en nuestro país y pudiendo generalizar aun más diremos que, en Latinoamérica, pensar soluciones es un hecho crucial y si no se hace algo entre muchos, nos vamos todos al abismo.

Cuerpo y *performance*, en búsqueda de nuestras señales representativas

La actitud de falta de interrogantes se plantea en consecuencia de varios acontecimientos, como ya hemos observado. A pesar de poder afirmar que habrá que tomar decisiones en cuestiones culturales y que hay mucha gente que no es consciente de esa carga, nos atrevemos a ‘disculparlos’ y lo hacemos porque creemos que cuando un arte se parece TANTO a otro, una estética TANTO a su original, cuando se hacen COPIAS, se encuentran tan ausente dichos interrogantes y la idea de participación, como la originalidad en la gestación desde aquellos que se autodenominan creadores.

La *performance* es un medio catalogado, por algunos críticos, como *snob* y por otros, como expresiones

coyunturales y representativas reales de idiosincrasias sociales. A favor en contra, controversial en sí misma y desde su gestación, no deja de general constante opinión. Tanto por su definición ‘indefinible’, como por su poder abarcativo de lo ‘inabarcable’, la/lo hacen a la/el *performance* resultar un medio posibilitador de manifestaciones ‘democráticas’ en cuanto estrato de poder se manifieste y frente a casi cualquier problema de base existente, según nuestra particular percepción (y lo más interesante aún, con una clara posibilidad de abordaje de lo que dimos en llamar los ‘graves’ universales.)

Estos ‘graves’ resultan ser temas como el género, la identidad, la diversidad sexual o la inserción social, que no pueden tolerar mayor espera. La *performance* es la oportunidad de acabar con la agonía del camino infinito de la burocracia de la espera de aceptación. Allí es donde cabe la idea de hacer saber acerca de la *performance*, de hacer reconocer que algo está ocurriendo, que no hay ‘está bien’ o ‘está mal’, porque lo subjetivo tiene cabida para un análisis escénico y la *performance* debe analizarse a través de nuevas áreas, de nuevos supuestos.

La mayoría de las artes responden a un deseo de aceptación en masa, es decir de MERCADO. Esta idea de aldea global, se vincula a una colonización cibernética de intenciones mercantilistas, no de intenciones igualitarias de oportunidades, sino simple y básicamente de oportunidades de comprensión de discursos universales, para el veloz proceso de mercantilismo. Dicho esto, podemos confirmar que la *performance* no es comerciable. Es una de las pocas artes que no tiene precio. Sus expositores se auto convocan y autofinancian. No es redituable. Y si lo es, no resulta sostenible porque su caducidad es casi inmediata. Es decir: lo efímero de su transcurrir hace que su desarrollo sea tan perenne, que no brinde posibilidad de ‘aprenderse’ académicamente aunque se intente, pero sí se comunica y para describir sus posibilidades diremos que, lo más importante para quienes la estudiamos es: 1) hacerla pública, 2) transmitir su procedimiento generativo; 3) comunicar su sustentabilidad; 4) reconocerla como bisagra esclarecedora de elementos que las disciplinas ‘disciplinadas’ encubren; 5) aceptar que luego de transitarla la experiencia artística no es la misma, incluso la experiencia expresiva no es la misma.

A saber, un evento *performático* como las Madres/Abuelas de Plaza de Mayo girando alrededor de la pirámide se ejemplifica como *performance* política, en la cual el elemento discursivo/verbal-escrito no ha sido suficiente y en el cual el cuerpo debe involucrarse como entidad expresiva para recibir respuestas, para llamar la atención, para aminorar el dolor, gestualizar el transcurrir, etc. El gesto corporal necesario aparece como resaltador de una intención intrínseca que ha resultado insuficiente, en la cual, la circularidad se ve como ritual. Si en cambio, presenciamos otro tipo de evento, como por ejemplo, el de una persona que ‘masacra’ su cuerpo, aquí se habla de lo intrínseco y personal de su género, de su rol social, de sus conflictos, etc. A pesar de que su intención haya sido la misma que la de las madres: ‘poner el cuerpo en sitios donde no alcanzaban las palabras’, a pesar del resultado, la *performance* intercede por no haber sido inicialmente suficiente y a veces se excede.

Diana Taylor, profesora de Estudios de *performance* y directora fundadora del Hemispheric Institute of Performance and Politics (N.Y.U.), define *performance* como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad. Antonio Prieto en “*Los estudios de performance: una propuesta de simulacro crítico*” cita al fundador de los Estudios de Performance, Richard Schechner para definir la *performance* diciendo que para éste, abarca cualquier tipo de actividad humana desde el rito hasta el juego, pasando por los deportes, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana, las ceremonias sociales, la actuación de roles de clases, de género y también la relación del cuerpo con los medios masivos y el Internet. Para algunos, entonces, la *performance* quizás sea una puesta en escena y para nosotros, lo identitario de una cultura. De todas formas lo más interesante sigue siendo que, al ser compleja su definición, sea necesaria imperiosamente la acción, porque ha nacido para definir lo que excede los límites y lo diferenciable entre representar y presentar, confundiendo y complicando las circunstancias de

quiebre entre lo real y lo ficticio.

Por lo tanto resultaría acertado pensar que la identidad latinoamericana es una ‘ficción’ en constante reconstrucción (dicha afirmación es sostenida también por Simón Frith, en su trabajo “*Música e identidad*, refiriéndose a la música en particular pero que podemos trasladar a las manifestaciones artísticas en general) cuando define dicho concepto, no como una cosa, sino como un proceso experimental. Por lo tanto confirmamos que la identidad es una búsqueda eterna, una historia que a manotazos se desea escribir. Si bien no es nuestro objetivo ni nuestra misión social, la de cuidar nuestro patrimonio (o lo que queda de él) nuestros miramientos deben ser cuidadosamente elegidos. Para comprometernos en una intención de dichas características deberemos ver la concepción de arte y al artista semejante a como Rosana Guber lo define desde la antropología en su trabajo, “*IV: El trabajo de campo como instancia reflexiva del conocimiento*”. *El salvaje metropolitano A la vuelta de la Antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.*”, como un estilo de trabajo de campo denominado SALVATAJE -término que claramente trasmite las imperiosas necesidades en nuestra situación latinoamericana cultural actual. Gastamos energía en defender un sistema, instituciones y métodos de análisis que otros han escrito por nosotros, sin siquiera evaluar si son realmente efectivos para nuestras expresiones. Debería importarnos aquello de lo que no se escribe, la otra Latinoamérica.

Deberíamos, en este punto, rememorar la afirmación que realiza Frith cuando asevera que solo podremos comprendernos si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva y a pesar de ser móvil como hemos definido y de verla como un ‘yo en construcción’ debemos ser conscientes que, tanto la identidad como el arte son una cuestión ética y estética. Proponemos volver un tanto hacia atrás, hacia el origen de nuestra propia raza, hacia lo ritual, para poder observar y observarnos y veremos que, si hablamos de *performance* en un punto hablamos de una vuelta a aquello primitivo, donde no había conceptos, definiciones, disciplinas ni escrúpulos... (Por así decirlo) Creemos que, el permitirnos *performar* nos conectará con el hecho más intrínseco que la humanidad requiere para comprenderse a sí misma.

No nos permitamos olvidar que cada quien hace lo que puede y para algunos separarse del origen es un desarraigo. Educativamente se comienza desde el inicio (en el marco de respeto de un aprendizaje histórico.) Cualquiera diría que ‘se debe’ comenzar por el principio. El problema es que nuestra historia latinoamericana no estuvo escrita desde el principio. El principio no nos perteneció nunca. Nuestro principio, como las artes del movimiento, no logró documentarse hasta mucho después del principio de los demás y del nuestro propio. Debieran existir programas que permitan descubrir, aprender pero, por sobre todo, experimentar ‘desde el principio’.

La experimentación, la vanguardia son ‘agresivas’ al mercado, hasta lograr ‘mercadizarce’. Son ‘buenas agresiones’ pero agresiones al fin. Terminan siendo elitistas porque el mercado coincide con la educación. El mercado es unidireccional como nuestra enseñanza. Recordemos que lo nuevo que sucede tapa todo lo demás. La elite siempre tiene dinero para conservar y los demás no. Lo importante será que, en la creación, exista el pensamiento crítico, porque éste será el filtro de lo que realmente perdurará, siendo conscientes que el camino que hacemos es el que podemos recorrer y que ‘los demás’ lo hacen posible. En nosotros esta pensar críticamente cuán parecido soy a los que me rodean. A quién represento cuando ME presento (mediante una *performance*) y no cuando ‘represento’ (como en las demás artes escénicas.)

Del mercado, entonces, obtengo lo que deseo pero, en algún ínfimo punto, trataré de poder elegir, me exigiré hacer el intento (aunque no esté completamente seguro de ser yo mismo quien elija) pero en esa pequeña articulación, si bien no lograré modificar la realidad total, lo haré tratando de sobrellevar este descontrol, hacia una forma ‘levemente’ más sana y por sobre todo, creyendo aplicar nuestra mas intrínseca sinceridad.

Citamos el trabajo “*El arte de acción*” de Miguel Ángel Peidro porque creemos que fue visionario y porque nos invita a imaginar el arte digna e igualitariamente.

A finales del S.XX. el arte en general va a ser performativo: inmediato, efímero, renunciando a los valores estéticos y técnicos y recogiendo la interdisciplinariedad, lo contextual o lo relacional...(…) la performance rompe con el imperio de la obra de arte como objeto, ataca al sistema establecido de mercado, no permitiendo la separación del artista de su obra. Mezclando vida y arte. Pasando el artista a ser sujeto y el objeto de la obra de arte, reuniendo al artista, obra audiencia en un mismo momento...

Para ir finalizando, expondremos un punto de vista acerca de la *performance* desde las opiniones generadas de uno de sus artistas más representativos, como resulta ser el performer, escritor y comentarista de radio, Guillermo Gómez Peña, miembro fundador de la agrupación LA POCHA NOSTRA, en el capítulo *En defensa del arte de performance* del libro *Estudios avanzados de performance* de Diana Taylor y Marcela Fuentes donde aclara que: la principal obra de arte de los *performers* resulta ser su propio cuerpo, a pesar de que muchos de ellos son exiliados de las artes visuales. Citamos: “... nosotros somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados. Debido a esto nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género.” Para finalizar reflexionando de manera genial:

El performance también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas; nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuras; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad. En el momento en que termino este párrafo me muerdo la lengua al descubrirme excesivamente romántico. Sangra. Es sangre real. Mi público se preocupa.

Por lo tanto, la *performance* es (o puede ser) tanto una práctica como una epistemología. Por un lado, permite transmitir conocimientos a través del cuerpo y por otro, permite un alejamiento de la circunstancia como para ser vistas ciertas intenciones como eventos *performáticos* o estudiarlos como tal. La *performance* puede ser tanto medio como mensaje. Y hay una frase esclarecedora, la del artista visual de origen colombiano, Álvaro Villalobos que inspecciona los límites de la tolerancia, y los lugares y posicionamiento dentro de una experiencia de estas características cuando dice: “*El reto en este performance no es solo de lo que puede soportar el artista, sino de lo que puede tolerar el público, confrontado con una realidad que prefiere no ver.*” Se plantea que el público es el que termina la *performance*. Siempre o casi siempre, se persigue la idea que bien describe el experto en cultura y medios de comunicación, Jesús Martín Barbero: que el *acto performático* resulte como un puñetazo para que al espectador no le sea posible ver el mundo de la misma manera. O la que afirma uno de los mayores representantes del teatro de vanguardia del siglo XX, Jerzy Grotowski en el texto *el Performer*: “*El performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro*” y completa el antropólogo y escritor peruano Carlos Castaneda: “*Es alguien que es consciente de su propia mortalidad.*”

En concordancia con Grotowski y Schechner creemos que la *performance* ha existido siempre. El primero hablaba de ‘aquello’ donde las distinciones estéticas no son válidas y el segundo localizaba su origen en el corazón de las tradiciones asiáticas o africanas, comprendiendo que la *performance* se extiende más allá de un escenario. Lo importante para nosotros es dejar claro respecto de lo que esta disciplina aporta a nuestras problemáticas estéticas y

más aun podríamos decir de supervivencia estética. Si el poder engolosina, sea este esporádico, escueto o duradero, la propuesta de su traspaso constante nos permitirá poder ser ‘a la vez’ vencedor-vencido, docente-alumno, padre-hijo, conductor-peatón, varón-mujer, artista-espectador,... saliendo del lugar que el sistema insiste en otorgarnos, para pasar a ser realmente un medio para el flujo de conocimientos y saberes. Norberto Campos en lo que fue el primer intento de crear una carrera designada con el nombre de Expresión Corporal, dijo: “*Estudiar pero también vivir en armonía con lo primero, lo hondo. Lo primero que me trajo y lo último que va a dejarme: mi cuerpo.*”

Referencias Bibliográficas:

Wortman, Ana. *E-latina*. Instituto de Investigaciones Gino Germani- Facultad de Ciencias Sociales ciudad de Buenos Aires, Julio-Octubre 2002. e-l@tina.15-12-2004

Klein, Naomi. (2001). *No logo. El poder de las marcas*, Buenos Aires: Ed. Paidós.

Jameson, Frederick. (1991). *Ensayos sobre el postmodernismo*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

Moretti, Franco. *New Life Review*. Instituto de Altos Estudios Nacionales en Ecuador y la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación de Ecuador, 2000. <http://newleftreview.es/authors/franco-moretti>. 15-12-2004

Jappe, Anselm. *Krisis– Kritik der Warengesellschaft*, Octubre de 2002. <http://www.krisis.org/1998/las-sutilezas-metafisicas-de-la-mercancia>. 15-12-2004

Sarlo, Beatriz. *Punto de Vista- Revista de Cultura*. Fundación Pablo Iglesias, 1992. <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/44.pdf>.17-12-2004

González, Horacio; Rozichner, León; Kaufman, Alejandro; Massuh, Gabriela. *Argumentos, Revista de Análisis y crítica*. Instituto de Estudios peruanos, 2004. <http://revistasiigg.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/34/31>. 17-12-2004

Taylor, Diana. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*, <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>. 27-06-2012

Prieto, Antonio. *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*. Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA, 2005. http://www.academia.edu/6885010/Los_estudios_del_performance_una_propuesta_de_simulacro_cr%C3%ADtico. 27-06-2012

Frith, Simón. (1996). *Música e identidad*. En: Stuart Hall & Paul Du Gay (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003 Cap 7 pp. 18-213

Guberes, Rosana. (1991). *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la Antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Legasa

Peidro, Miguel Ángel. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/el-arte-de-accin-miguel-angel-peidro.html>. Diciembre 2007

Gómez Peña, Guillermo. (2011) “*En defensa del arte del performance*”. En: Taylor, Diana; Fuentes, Marcela. *Estudios avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

Grotowski, Jerzy. (1993) *El performer*. En: *Revista Mascara*. Escenología Asociación Civil. (Sin posibilidad de visualización de numero de pp.)

ESPACIOS DE ENCUENTRO Y MEMORIA

Un mural habitable. Espacio/ mural Abuelas de Plaza de Mayo filial Rosario

Alejandra Buzaglo

alejandrabuzaglo@yahoo.com.ar

Facultad de Arquitectura, Planeamiento Y Diseño. UNR.

Resumen

El proyecto y construcción de este “mural habitable” en el Parque Scalabrini Ortiz de la ciudad de Rosario es un trabajo realizado en el marco de la Campaña Nacional “Murales con Historias. 35 años de Abuelas de Plaza de Mayo” promovida por Abuelas de Plaza de Mayo. Abuelas filial Rosario convocó a este equipo de la FAPyD¹ que viene abordando, desde la extensión, la investigación y la docencia, la compleja articulación entre Arquitectura, DDHH y Memoria. La especificidad disciplinar posibilitó desarrollar un “mural habitable”, un espacio arquitectónico que estimula la reflexión y la acción colaborando a la difusión de la búsqueda de los niños robados durante la última dictadura cívico-militar en Argentina. El mural habitable es de forma curva, contiene en la parte cóncava el texto “te estamos buscando”, y desde el exterior se puede ver el logotipo de Abuelas de Plaza de Mayo. La irrupción en un parque público intenta llamar la atención de la población acerca de la existencia de casi 400 nietos y nietas que aún viven con su identidad cambiada. La propuesta del obrar colectivo implica asumir que los arquitectos necesitamos de otros actores y materiales para pensar y actuar, tanto desde la tarea transdisciplinaria como *abriendo la escucha* a aquellos sectores que no participan del mundo disciplinario/ disciplinado y que son fundamentales para la construcción de los *materiales* del proyecto en un sentido amplio.

Período de Ejecución. Inicio: Dic. de 2012/ Finalización: Nov. de 2013

1 El Área en DDHH de la FAPyD dirigido por la arq. Buzaglo desde 2006 hasta 2011 inclusive es el antecedente y origen del equipo que actualmente y desde el año 2011 conforma el Espacio Curricular Optativo “Arquitectura, DDHH y Memoria” en la FAPyD. <http://www.ddhhunr.blogspot.com.ar>

Datos institucionales:

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario; Asignatura Optativa: Arquitectura, DDHH y Memoria; Abuelas de Plaza de Mayo Filial Rosario; Asociación Amigos del Bosque de la Memoria.

Fuentes de financiamiento. Abuelas de Plaza de Mayo filial Rosario y aportes voluntarios de la comunidad rosarina

Palabras clave. DDHH- Memorial- Obrar

Desarrollo del proyecto.

Objetivos generales

1ro- Indagar sobre la relación entre arquitectura y arte, en torno a la interrogación y redefinición de los recursos disponibles para nuevas aproximaciones al proyecto de los memoriales en el espacio público.

2do-Promover la integración entre los componentes Académico (Proyecto Universitario) y Comunitario (Sociedad Civil)

3ro- Precisar estrategias comunicacionales para acercar la problemática a la mayor cantidad de actores posible, trabajando desde un espacio intersubjetivo e intergeneracional, que actualice la lucha por los Derechos humanos

4to-Construir conocimientos en un proceso que se sustenta en la idea de *pensar el hacer*: desde el proyectar, al construir y habitar el espacio.

Objetivos específicos:

1º-Colaborar con Abuelas de Plaza de Mayo a la difusión de la búsqueda de los nietos y nietas robados durante la última dictadura cívico-militar en Argentina.

2º-Reflexionar sobre los memoriales, los soportes materiales y su relación con la producción de subjetividad en el proceso memorial.

3º-Desarrollar estrategias proyectuales participativas para la elaboración y construcción de memoriales en el espacio público a partir del trabajo colectivo.

Metodología

Se desarrollan dos instancias:

1º- Una investigación exploratoria, descriptiva y explicativa con estudio de proyectos, de diversos tipos de documentos, bibliografía y visitas al lugar. Profundizamos en la producción de algunos artistas contemporáneos que optan por intervenciones alternativas más vinculadas a las performances que a los monumentos tradicionales como vehículos para la construcción de la memoria.

2º-Diseño de procesos proyectuales complejos a partir de intervenciones experimentales basadas en las estrategias de la Investigación Acción Participativa que propone: incentivar la autogestión, la participación activa, la articulación y organización de los sujetos involucrados.

Etapas y alcances

Podríamos hablar de una primera etapa de proyecto referida a la elección del lugar para el espacio/ mural en la ciudad de Rosario, superpuesta parcialmente con una convocatoria abierta que el equipo realizara a la comunidad, participando con el aporte de materiales; una segunda etapa de ejecución de las partes-componentes del espacio memorial y una tercera etapa de montaje de los elementos en el parque. A poco de empezar el proyecto se superpone la gestión de los recursos económicos disponibles y la coordinación logística para el montaje y el acto-fiesta de inauguración.

Una parte importante de nuestra metodología de trabajo consiste en ampliar los *materiales del proyecto*, en un intento por detectar, articular y hacer presente deseos convergentes, dispersos, incluso ocultos, que permitan precisar estrategias comunicacionales para acercar la problemática a la mayor cantidad de actores, para trabajar desde un espacio intersubjetivo e intergeneracional, que actualice la lucha por los DDHH. En ese sentido se realizaron entrevistas, conversaciones y presentaciones sucesivas antes y durante las etapas de definición del proyecto con:

- 1- Norberto Puzzolo – fotógrafo autor de la instalación “Evidencias”, en el Museo de la Memoria de Rosario-, aportando su experiencia en torno al trabajo con Abuelas de Plaza de Mayo.
- 2- Miembros de Abuelas de Plaza de Mayo, Iván Fina -nieto y representante de la filial Rosario- acercando precisiones indispensables de la organización.
- 3- Amigos del Bosque de la Memoria -una organización social integrada por familiares, militantes populares y sobrevivientes de la represión de la última dictadura cívico-militar en Argentina, custodios del citado bosque.
- 4- Militantes de organismos vinculados a los DDHH, acercando experiencias en torno al trabajo de la

memoria

- 5- Rubén Chababo- Secretario de DDHH de la MCR y Director del Museo de la Memoria de Rosario. Es importante recordar que cuando se sanciona la ordenanza de creación del Museo de la Memoria, se incorpora un espacio para el Bosque de la Memoria en el Parque Scalabrini Ortiz.
- 6- Miembros de la Municipalidad de Rosario, a través de las Secretarías de Cultura, de Obras Públicas, de Parques y Paseos.

Para coordinar acciones en el espacio público.

Respecto de la elección del lugar para el espacio/mural, el relevamiento de la utilización del Bosque de la Memoria para los actos del 24 de Marzo fue decisivo. Constatamos que año tras año se recurría al alquiler de gazebos de lona para que los asistentes al acto lo hagan a la sombra. Resultaba paradójico que en el *Bosque de la Memoria*, fuese necesario alquilar *sombra*. A partir de esta preocupación se visibilizó un Paraíso de gran magnitud que arroja una sombra de 22 metros de diámetro, escala muy próxima a la que cubre habitualmente el acto. Además *abrazar al Paraíso* resultaba muy sugerente para la dimensión simbólica de este espacio.

Por otra parte, la forma circular añadía otras cuestiones. El “circulen, circulen...” con que las fuerzas de seguridad instaban a retirarse a las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo que se reunían reclamando por sus hijos e hijas desaparecidas, que generó las ya míticas *rondas*, fue clave para la forma de este espacio. Se define a partir de tres círculos concéntricos que aluden a la cantidad máxima de personas que podían reunirse durante el estado de sitio.

Los tres círculos son excéntricos respecto del tronco del Paraíso ya que, a partir de un cálculo astronómico preciso, la posición de la sombra arrojada el 24 de marzo a la hora del acto definió la ubicación del espacio/mural.

Si bien la campaña a nivel nacional de las Abuelas proponía el proyecto de un mural, probablemente la especificidad disciplinar predominante en el equipo haya entendido esta oportunidad para la propuesta de un espacio para la reunión, la reflexión, la difusión, un dispositivo que funcione a la vez a escala urbana en el parque para la visibilización del Bosque de la Memoria, entre otras cuestiones que fueron motivo de nuestras indagaciones. Respecto de la imagen del mural decidimos incorporar un lema que circulaba en Abuelas Filial Rosario “te estamos buscando” y el logo de la organización que era bastante desconocido ya que relevamos que la mayoría de las personas consultadas creía que era el pañuelo blanco que identifica a las Madres. Los textos e imágenes se incorporan a los planos curvos definidos por elementos verticales con mini losas prefabricadas.

De la experiencia de trabajo en el espacio público surge la inquietud por las cuestiones vinculadas a soluciones de bajo mantenimiento, que soporten el vandalismo en condiciones de perdurabilidad razonable, y que permitan ser restauradas en caso de ser necesario, por personas sin formación técnica específica. En ese sentido se decidió el uso de las mini losas de hormigón armado prefabricadas, sin pintar, a las cuales se revistió utilizando la técnica del trencadis (cerámicos y losa partida de pequeñas dimensiones) que se enseñó en talleres de construcción. Durante la primera parte del año asistieron a los talleres los estudiantes de la Asignatura Optativa

Arquitectura Memoria y DDHH, y en el segundo semestre se incorporaron miembros de las organizaciones vinculadas a DDHH, y personas que se acercaron por distintos motivos (interés por conocer la técnica del trencadis, personas que habían donado materiales, amigos que querían compartir desde el hacer).

El plano soporte del mural es un plano *permeable*, que puede atravesarse. Se define por elementos verticales que tienen una dimensión plana sobre la que los textos e imágenes se imprimen. Como la escritura se realiza sobre tres planos distintos, recurrimos a la técnica anamorfosis que produce especulaciones sobre la mirada y los puntos de vista.

La utilización de fragmentos de espejos en el texto “te estamos buscando” desplegó otros sentidos respecto del tema de la Identidad que es clave en Abuelas. Es interesante destacar que la convocatoria abierta por redes sociales y múltiples medios de difusión para donar materiales para la construcción del mural era precisa. Se solicitaban tazas y platos, vajilla en desuso, cuestión que aludía a los primeros encuentros camuflados de Abuelas en la confitería “Las Violetas” en Buenos Aires. Refería también a pensar la *abuelidad*. La convocatoria tuvo un nivel de participación insospechado que incluyó la donación de otros materiales, incluso el espejo. Esta cuestión no es menor ya que refiere a una preocupación que venimos trabajando en relación a la valoración de los recursos disponibles² que implica, entre otras cuestiones, la posibilidad de extender el campo ético en torno a las preocupaciones por la sustentabilidad de las propuestas. El *abrir la escucha* también refiere a esto: estar dis-puestos a incorporar cuestiones no pre-vistas, constituirnos al ras de la experiencia que es a la vez una forma de entender el hacer colectivo.

Algunos resultados, a modo de conclusiones provisionarias:

El mural *define* el lugar donde se realizan los actos³, *señala* el Bosque de la memoria⁴, además ha sido incorporado como imagen en campañas de difusión de Abuelas⁵, pero en estos temas consideramos que lo realmente importante es el *trabajo de hormigas* que va construyendo la memoria, de boca en boca, durante las jornadas de proyecto, las tardes de taller, las reuniones con las instituciones, las convocatorias, los actos organizados y las situaciones cotidianos que se dan por estar pensado como un espacio de encuentros.

Por otra parte, el trabajo con la anamorfosis para reconstruir los textos y las imágenes incorporadas al espacio/mural, intentan movilizar a quienes circulan por el espacio público. Es además una apertura al juego. La disposición de las mini losas en tres planos diferentes coincidentes con tres circunferencias concéntricas que generan unos pequeños laberintos, lugares “entre” que atraen a los niños que, a la vez, se ven reflejados en los fragmentos de los espejos.

2 BUZAGLO, ALEJANDRA (2013): “La tectónica de lo disponible como estrategia de producción en la arquitectura contemporánea. Interrogaciones sobre ética y estética en las construcciones colectivas de Rural Studio y Al borde”

3 El 24 de marzo pasado se utilizó el espacio/mural para el acto que viene desarrollándose todos los 24 de marzo a partir de las 10hs en el Bosque de la Memoria.

4 Si bien existe un cartel que señala “Plaza Bosque de la Memoria”, éste pasa inadvertido tanto por su escala como por su ubicación dentro del follaje del bosque. Relevamos además que resulta un lugar desconocido para la mayoría de los rosarinos. Este espacio/mural intenta constituirse en una referencia más visible.

5 Proyecto de HIJOS Rosario y Abuelas de Plaza de Mayo Filial Rosario: “Un aire a vos. Los nietos que buscamos”. En Carlucci-Fina aparece el espacio/ mural. La Campaña de Abuelas de Plaza de Mayo Filial Rosario “Quiero verte hoy” fue lanzada el día de la inauguración del espacio/ mural

Verificamos que el paraíso elegido como lugar para cobijar los actos del 24 de marzo regala una sombra que, acompañada por este espacio cóncavo, invita a ser habitado para el ocio así como para diversas actividades educativas por parte de las escuelas de la zona.

Referencias bibliográficas

Bourdieu, Pierre (2000). “Espacio social y poder simbólico”, En Bourieu, Pierre *Cosas dichas*. Gedisa Editorial. Barcelona.

Haraway, D. J. (1995). “Conocimientos Situados”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres, La invención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra

Hoheisel, Horst (2009). “El arte de la memoria- la memoria del arte”. En Revista A&P arquitectura y derechos humanos, N° 20, FAPyD- UNR.

Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (2003). Comp: "Monumentos, memoriales y marcas territoriales", Editor Siglo XXI de España, Madrid.

Latour, Bruno (2008). “Re ensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red.”, ed. Manantial, Buenos Aires.

Torre, S (2006). “Ciudad, memoria y espacio público: el caso de los monumentos a los detenidos desaparecidos”. En “Memoria & sociedad” Vol. 10,

Young, J (2004). “Cuando las piedras hablan”, En Rev. Puentes, año 1 n° 1, Edición del Centro de estudios por la memoria. La Plata.

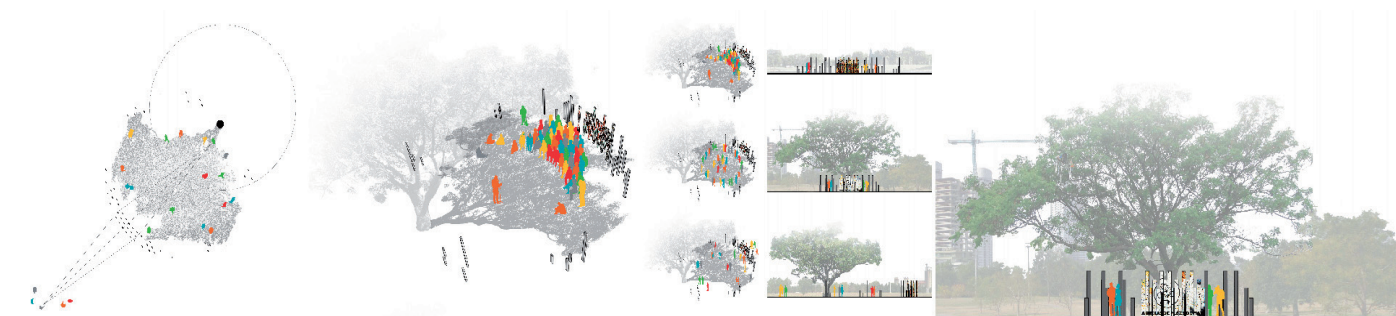
Anexo imágenes



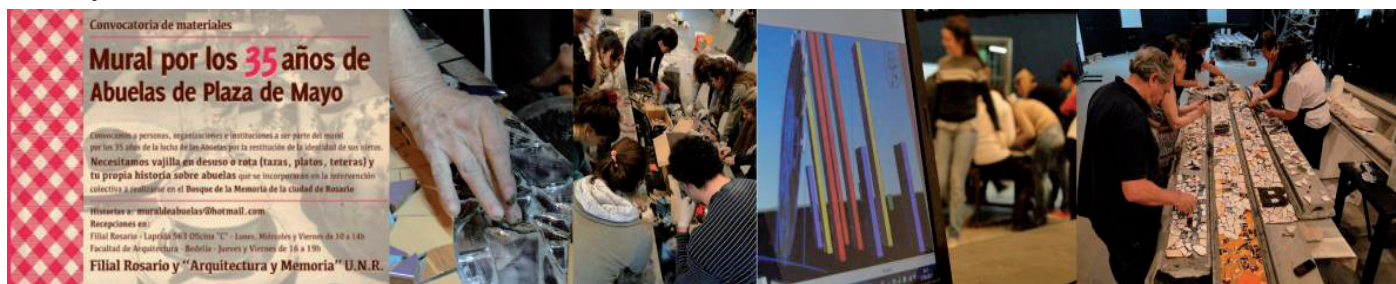
Campañas de difusión a nivel nacional y local/ incorporación del espacio-mural a “Un aire a vos. Los nietos que buscamos”



Relevamiento del Bosque de la Memoria/ Parque Scalabrini Ortiz. Señalización existente. Gazebo utilizado durante actos anteriores



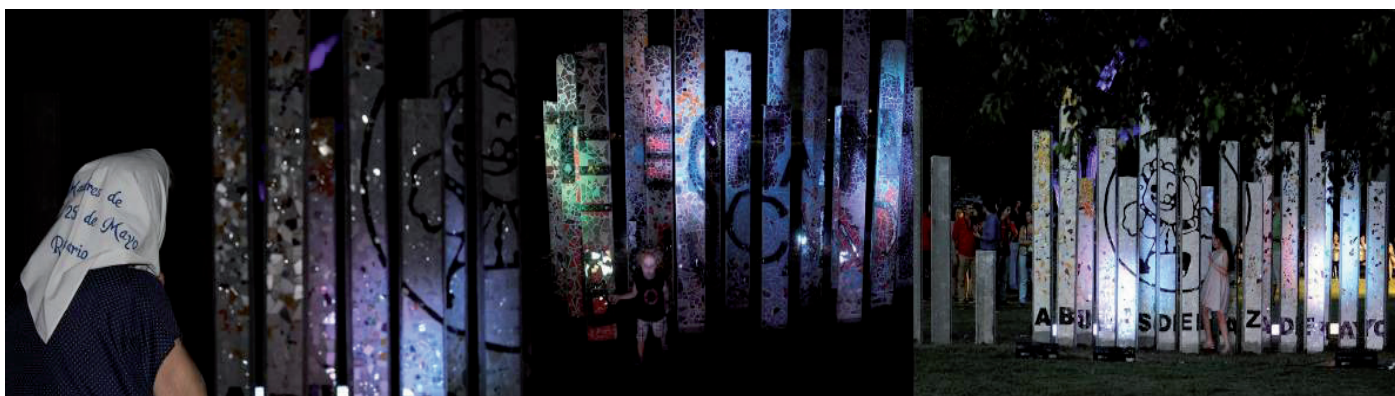
Especulaciones proyectuales en torno a la ssombra del Paraíso, el habitar posible del espacio, anamorfosis: los textos y la mirada



Convocatoria abierta/ trabajo de construcción colectiva con estudiantes, docentes de la FAPyD, UNR, familiares y sobrevivientes



Acto del 24 de marzo de 2014 bajo la sombra del Paraíso/ Participación de Madres de Plaza de Mayo Filial Rosario



Hedor y pulcritud: dos modos de encontrarse en América

Daniel Viu
danielviu@gmail.com
(FAPyD-UNR)

Resumen

El trabajo que aquí presentamos se refiere a una instalación efímera construida en las terrazas del Museo de la Memoria de Rosario. Allí realizamos, entre docentes y estudiantes, una obra que permitió que se de *el goce del ver aparecer* un espacio construido entre muchos. En esta experiencia docente, trabajamos a partir de lo que denominamos *Talleres del Obrar*, nos referimos a un proceso en el que lo que más importa no es la obra sino el obrar. La temática propuesta por el Museo, nos puso a reflexionar sobre *las fronteras*, de donde surge la confrontación entre lo local y lo internacional, cuestión que ha venido planteando problemas a la teoría y el hacer del arte y la arquitectura latinoamericana. Las disputas entre lo propio y lo ajeno así como la posibilidad de asumir códigos extranjeros para expresar historias particulares han constituido retos para la producción de discursos e imágenes dentro del mapa latinoamericano.

Palabras clave: Arquitectura-Arte-Memoria-DDHH-Instalaciones

Chapas. Madera. Hedor y pulcritud ¹

Repensar nuestra propia práctica frente a contextos y espacios de producción hegemónicos, ¿cómo sostener un lugar de resistencia y de creación de otro modo de producir y transformar

Colectivo Araña Galponera (Mendoza)

Durante el año dos mil doce, el Museo de la Memoria se plantea trabajar un eje temático que aborde “las fronteras”. En ese marco, desde la materia optativa Arquitectura Memoria y Derechos Humanos realizamos, entre docentes y estudiantes, una instalación efímera en las terrazas del museo que permitió que se de *el goce del ver aparecer* un espacio construido entre muchos. Un obrar que es la posibilidad de ser con otros, es así que pensamos la construcción de conocimientos, la posibilidad de reflexionar desde el hacer.

La instalación Hedor y pulcritud fue desarrollada en el marco de la Asignatura Optativa Arquitectura, Memoria y DDHH (FAPyD/UNR). Allí, construimos los conocimientos articulando tres ámbitos: docencia, investigación y extensión para pensar y darle forma al proyecto arquitectónico. En esta experiencia docente, trabajamos a partir de lo que denominamos *Talleres del Obrar*, nos referimos a un proceso en el que lo que más importa no es la obra sino el obrar. Ese obrar se va definiendo de manera participativa dejando siempre lugar a cierta indeterminación del procedimiento y, por consiguiente, del espacio arquitectónico en su definición última. Es un obrar que se demora para que la experiencia atravesase el cuerpo de los actores y de esa forma pase a constituir parte de nuestra memoria. Esta construcción del conocimiento sólo es posible si la experiencia de Taller cohesiona el grupo (docentes, estudiantes, actores institucionales, barriales), construyendo un lugar donde se establecen relaciones, se articulan espacios, se establecen nexos de intermediación para el análisis y comprensión de los fenómenos de una realidad determinada. Es importante rescatar el trabajo colectivo como instancia de reencuentro y de pertenencia, como espacio de intercambio, de cooperación, de afecto, de contención. Es decir que, en la medida en que los participantes interactúan entre sí en torno a una temática, el trabajo se constituye en una experiencia social, donde se desarrollan distintos modos de comunicación, de vínculos, de participación, conformándose en un lugar de producción social de objetos, hechos y conocimientos.

Esta manera de construcción del *conocimiento situado*, es decir, de conocimientos producidos en una realidad que se visualiza a partir de una trama compleja, tiene que entenderse el marco de los paradigmas emergentes que entienden la construcción de conocimientos no en una relación sujeto-objeto, sino en la relación sujeto-sujeto. No hay un objeto externo, una forma que se manipula y que está por fuera del proceso de proyecto. Se trabaja desde lo que Constantin Iliadakis -refiriéndose a Juan Pablo Renzi- La Razón Compleja, “una razón mucho más compleja que de alguna manera comprende todos los mecanismos del pensamiento, que no descarta las zonas instintivas, afectivas e inconscientes” (2010: 6), incorporando el máximo de complejidad posible, entendiendo que aquello que se va a construir surge de la superposición de múltiples informaciones que son portadoras culturales activas e interdependientes, aquellas que brindan los distintos actores (el Museo

¹ El presente trabajo reflexiona sobre la instalación efímera realizada en las terrazas del Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario en el año 2012. Se trata de un trabajo teórico práctico de la materia Optativa Arquitectura, Memoria y Derechos Humanos que se dicta en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la UNR.

de la Memoria, los estudiantes, los docentes, los movimientos sociales) la ciudad, el territorio, las técnicas, los materiales, los recursos, la logística que hace posible la construcción.

La temática propuesta por el Museo nos puso a reflexionar sobre las fronteras, en principio, aquellos límites a veces tangibles, físicos, un muro, muchos muros, en Berlín, en Israel, en México, en los barrios cerrados, pero otras veces las fronteras están ocultas, pueden ser fronteras idiomáticas, sociales, culturales. A estas reflexiones, se suma la confrontación entre lo local y lo internacional que ha venido planteando problemas a la teoría y el hacer de la arquitectura latinoamericana. Las disputas entre lo propio y lo ajeno, así como la posibilidad de asumir códigos extranjeros para expresar historias particulares, han constituido retos para la producción de discursos e imágenes dentro del mapa latinoamericano. La noción de globalización acerca otros problemas y exige la revisión de algunos conceptos. ¿De qué frontera queremos hablar? ¿Qué frontera nos interesa hacer visible?

Pensar las fronteras haciendo una intervención en pleno centro de la ciudad, nos indujo a pensar inmediatamente en las periferias, en los barrios alejados, marginados, a trabajar con una referencia profusamente estudiada en los ámbitos académicos vinculados a la arquitectura y la planificación urbana: la relación centro/periferia pero a partir de una mirada compleja que multiplique significados, apelaciones, recursos. Las ideas para el proyecto crecen teniendo muy presente lo que Leda Valladares dice sobre el problema de la música: “cuando el canto pierde rugidos y lamentos, magia y sabiduría ancestral, se perfeccionan proezas, la voz se decolora y se convierte en juego estético o simple pasatiempo (...) así pasamos al canturreo híbrido que nos inunda y anestesia” (2000: 25). Creemos que es posible construir desde otras preocupaciones, desde otros registros estéticos, aquellos que están al margen o incluso a contramano del pensamiento ilustrado, hegemónico, masivo, cibernético, pensar en las particularidades y defender las diferencias. En esta breve presentación del tema queda enunciado uno de los dramas de nuestra América Profunda, la convivencia, las contradicciones, los conflictos entre lo que Rodolfo Kusch (2000) llama: hedor y pulcritud.

Hedor y pulcritud son dos modos de encontrarse en América. El primero representa la manera mítica y religiosa de instalarse en la tierra, donde el hombre habita su paisaje y comparte con la naturaleza y sus dioses un espacio comunitario estructurado simbólicamente. Esta es la *América profunda*. Kusch sostiene que

la pulcritud expresa la manera excluyentemente racional como se sitúa la civilización occidental donde, por el contrario, el hombre recorta y construye su paisaje con el centro en la urbe, allí donde estructura conceptualmente su espacio social, es la *América de superficie*. Mientras que uno está comprometido con el hedor y lleva consigo el miedo al exterminio, el otro en cambio es triunfante y pulcro y apunta a un triunfo ilimitado, aunque imposible (2000: 45)

Así como el pensar “culto” exigió históricamente la exclusión, en nombre de su racionalidad, de todo pensar bárbaro, constituyendo la tradición que Kusch nombra como pensamiento indígena y popular, “la pulcritud” exigió remediar todo el hedor posible. Si el “hedor” representa el sesgo telúrico del buen salvaje² la “pulcritud”

2 El buen salvaje o mito del buen salvaje es un lugar común del pensamiento europeo de la Edad Moderna, que nace del contacto con las poblaciones indígenas de América. Este mito, aun hoy en día, se ha convertido en parte del imaginario de muchas personas sobre la relación entre los pueblos civilizados y los primitivos. Desde el famoso texto de Cristóbal Colón en que dice haber llegado al paraíso terrenal, la imaginación se desbordó para atribuir todo tipo de bondades ingenuas a los indígenas (los naturales, como se les llamaba en los documentos españoles de la época). A ello también contribuyó en gran medida Bartolomé de las Casas con su Brevisima relación de la destrucción de las Indias. El papel de parte del clero y de los propios reyes puede verse

es, por el contrario, la razón abstracta europea.

Se trata de activar un amplio espacio abierto, vacío casi todo el tiempo, que sin embargo está muy expuesto a la mirada de todo aquel que pasa por una de las esquinas más transitadas del centro de la ciudad de Rosario. Un espacio elevado tan sólo un metro sobre las veredas que circundan la terraza, en diagonal a la Plaza San Martín. Un lugar privilegiado en el que se quiere interrogar al paseante desprevenido y hacer presente la periferia marginal de Rosario.

Chapas onduladas y maderas en las terrazas de un edificio de alto valor arquitectónico, un paisaje emergente, una ocupación con elementos dispersos, sin orden aparente, que va cubriendo el edificio desde la calle subiendo por sus paredes. Se piensa en intensificar la práctica de lo real expresando nuevos aspectos de la misma, recurriendo a lo artístico no como carencia de funciones sino como la posibilidad de que las formas lleguen a provocar nuevos significados. El proyecto de arquitectura en tanto práctica artística supone, como plantea Ticio Escobar, una revelación: “debe ser capaz de provocar una sensación de extrañamiento y develar otros significados de la realidad que permitan un replanteamiento de la misma” (1981: 36).

Quien pasea en proximidad de la instalación puede llegar a descubrir y comprender que las chapas están dispuestas de manera tal que sólo desde un lugar se puede leer Hedor y Pulcritud. Se ha trabajado la instalación recurriendo a la *anamorfosis* -investigaciones sobre la perspectiva iniciadas en el renacimiento- y las posibilidades que aportan los nuevos programas de computación³, lo cual nos permitió trabajar la espacialidad de la intervención en su relación con la mirada, con el lugar, con la complejidad de la percepción y la posibilidad de recomponer un texto a partir de buscar comprender algo que a simple vista no se entiende, que necesita de una demora del paseante, de un detenerse, convencidos que, como plantea Milan Kundera, la intensidad de la memoria es directamente proporcional a la lentitud y la velocidad es directamente proporcional al olvido (1995).

Lo artístico, como su condición, es un acto de algún modo de “dar a mirar” nuevamente y, en ese acto, recuperar el disenso. Es también un desafío que reivindica la capacidad activadora y comunicativa que recurre a imágenes espaciales y textos. Nos preguntamos ¿Cuándo comienza la obra? ¿Cuál es el cuerpo de la obra? Si con esto se quiere decir que la obra es en situación, que ese “trabajo” tiene materia pero también acciona ¿dónde estaría el límite de dicho cuerpo? ¿Es en su estricta materialidad o será en la mirada de sus espectadores, de los sujetos que conmueve? Si fuese esto último, el artista/los artistas (el colectivo que la produce) hacedor de la obra, no es el único productor de sentidos, la obra está siempre incompleta, en constante construcción de sentidos.

Otra de las preocupaciones recurrentes del grupo surge de preguntarnos ¿qué pasa cuando concluye una intervención artística en un museo, en el espacio público, cuando se retira, cuando termina su periodo de exhibición? Solemos ver depósitos, contenedores, repletos de desechos producto del desarme de las mismas y nos preguntamos por la disposición final de los materiales que construyeron la obra. Esto siempre nos ha

en la convocatoria en que discutían sobre la naturaleza y la justificación de la conquista y la explotación económica de América (polémica de los justos títulos o de la guerra a los naturales) y el corpus legislativo de las leyes de Indias.

³ Nos referimos en particular al Sketch up, con el cual se desarrollaron en profundidad los planos precisos para la instalación, en apoyo a las maquetas físicas tradicionales.

inquietado y tratamos de ampliar la idea de los recursos reutilizando los materiales de la instalación al finalizar la misma.⁴

Mientras pensamos la instalación estamos también trabajando en un barrio de la zona oeste, en barrio Ludueña, en el Bodegón Cultural Casa de Pocho (Lepratti), construyendo el espacio para la radio comunitaria La Ludueña. Allí necesitamos terminar de cubrir la estructura del techo, y aquí podemos trabajar con chapas y maderas cuyo destino final permita ser utilizada para cubrir el espacio de la radio. Las letras pintadas en las chapas, que escriben “Hedor y Pulcritud”, son reorganizadas de manera que escriban en el alero del ingreso un nuevo texto: la ludue.

La idea de una instalación como una detención de algo que sigue en transformación siendo objeto de una nueva propuesta que será luego vuelta a transformar, viene trabajada en el campo del arte, en Rosario, en las “Bicicletas” realizadas por Fernando Traverso.⁵ Pensamos que la obra es un momento intermedio en el que los materiales tienen un propósito pero que al finalizar la exhibición éstos van a formar parte de otro proyecto que ya está presente al pensar la instalación. La obra efímera es aquí un momento de demora hacia una condición de cierta perennidad en un compromiso social de una comunidad que reorganizará esa materia.

Referencias bibliográficas

Constantin, María Teresa (2010). “Juan Pablo Renzi (1940-1992) La Razón compleja”. Rosario: CCPE/OSDE.

Escobar, Ticio (1981). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: Museo del Barro.

Kundera, Milan (1995). *La lentitud*. Buenos Aires: Tusquets.

Kusch, Rodolfo (2000). *Obras Completas*. Tomo I. Rosario: Fundación Ross.

Valladares, Leda (2000). *Cantando las Raíces*. Buenos Aires: Emecé Editores.

4 Esta cuestión ha sido desarrollada por Buzaglo, Alejandra (2012). “La tectónica de lo disponible”. Rosario: FAPyD-UNR.

5 Fernando Traverso ha realizado estenciles con la imagen de una bicicleta en muros de las calles rosarinas, luego una pintada de estenciles en telas acercadas por aquellos que les interesaba tener una copia, luego expuestas como banderas en el atrio del Museo Castagnino, trasladadas e instaladas posteriormente en el interior del Museo, y tiempo después retiradas por los dueños de las telas en otro acto, para posteriormente ser fotografiadas en el sitio que cada quien decidió, y montar otra muestra con dichas fotos. Todo en un lento proceso de varios años, desde la primera imagen de la bicicleta (sin firma del autor, con un n° de referencia) hasta la última exposición realizada, por ahora.

PRÁCTICAS COLABORATIVAS

Contactos culturales en torno a la poesía visual: Edgardo Antonio Vigo y Julien Blaine. Activación, estallido y perforación

Ornela Barisone
CONICET-UNR-UADER-UCSF
ornelabarisone@gmail.com

Resumen

En la presente comunicación pretendemos dar cuenta de intercambios postales, reescrituras y remisiones intertextuales entre Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina) y Julien Blaine (Marseille, Francia). Estas comunicaciones en sus diversos soportes, reconstruyen el diálogo previo a la difusión del arte correo en los setenta.

Nuestra hipótesis señala que los contactos culturales de Vigo con Blaine, contribuyeron a evidenciar la consolidación de la poesía visual como género transnacional en el contexto argentino. En ese sentido, los intercambios con Francia fueron decisivos para la publicación en ese país de los *poemas matemáticos barrocos* de Vigo (Ed. Contexte, Francia, 1967), de la continuidad del recurso a la circularidad y la perforación y de la expresión dibujada.

Palabras clave: Julien Blaine – Edgardo Antonio Vigo – poesía visual

Memoria de un contacto

Cuando interrogamos a Julien Blaine hace un par de meses, las referencias más concretas fueron sobre los contactos establecidos en torno al arte correo en los setenta y sobre la revista *Doc(K)s*. Nuestro interés estaba en indagar qué recuerdos permanecían del contacto previo con Edgardo Antonio Vigo “nousavonsété en correspondancedès 1969. Et je suisallé le rencontrer en chair et en os en 1975 à La Plata et épistolaiement nousavonsmaintenunotrecontactjusqu’àsamort” (Barisone, 2013). De repente, surgió la respuesta esperable ante la pregunta sobre si había hablado con Vigo acerca de la definición y el concepto de la poesía matemática barroca y, en ese caso, qué podría decir sobre ello. Transcribimos a continuación sus enunciados:

C’estunetrouvaille: l’aboutissementd’unerecherche. Une lecturemultiplédifférente parce que en profondeur, en épaisseur. Une surface simple devientainsi multiple. Une lecture simple devientainsicomplexe. Unepoésieévidentdevientchangeante. Changement de signes hors des alphabets... Alors, làencore, l’écrituredevienttotale et la poésieaussi (cf. Adriano Spatola: *Verso la poesiatotale*). Le baroqueestl’art du mélange: la lutte des contraires, la fusion entre le réel et le virtuel, le grotesque et le magnifique. L’expression des sentiments par le geste et la voix, êtresanscésdans le mensonge et la vérité, mélanger, multiplier, additionner en sachant que la mortestmanifestementtoujoursprésente. Utilisertoutes les couleurs, toutes les odeurs. S’épuiserdans les détails. Et Edgardo Antonio, en connaissance de cause, de ce baroquehistorique, l’a repris à son compte et la renducontemporain” (Barisone, 2013).

Esta referencia directa, permite establecer una trayectoria (De Certeau, 2007) que vincula dos propuestas diferentes y que inscriben el escenario de la poesía visual en los sesenta como transnacional. Nos referimos a los contactos culturales establecidos entre Julien Blaine (Marseille, Francia) y Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina). Como veremos, se trata de describir y articular las instancias complejas de esos intercambios, mediados por ediciones artesanales, revistas, xilografías y manifiestos.

“La escritura deviene total” así como la poesía, dice Blaine citando a Spatola. El barroco en Vigo siguiendo al francés, implica una lectura contemporánea del arte de la fusión y de la mezcla (*melange*); nos atreveríamos a decir, una estrategia más que bordea la pretendida *integración* (Barisone, 2013a).

Si bien no será objeto de este trabajo desarticular las operaciones del barroco y la matemática en la poesía de Vigo, elegimos este punto de inicio para evidenciar cómo las perforaciones, las formas geométricas y el uso del color estaban siendo reconocidos por la contraparte francesa que, en 1967 decide editarle al platense los *Poèmesmathématiquesbaroques*.

Blaine, un “activista-revulsivo” del armado

En *De la poesía proceso a la poesía para y/o realizar* (1969), Edgardo Antonio Vigo señala el escenario de la novísima poesía (como llama a diversas modalidades de experimentación de la poesía visual) destacando el pasaje de la cosa al armado y del armado a la realización del poema. Esta posición que puede seguirse en diversos intentos del platense con mayor especificidad en estos años, ha sido pensada por él mismo en términos de “estética de la participación” (1969).

Nos encontramos con la reseña de Vigo en este ensayo sobre una de las producciones de Blaine.

Titulada *Poema para armar*, había sido incluida en la *Expo Novísima* del Di Tella. Cedamos momentáneamente la palabra a Vigo en su descripción de la propuesta que, por otra parte, se adjunta en la sección “Datos y testimonios” del texto mencionado en primer lugar:

“**JULIEN BLAINE** activista-revulsivo en Europa de toda la tendencia límite del arte contemporáneo, es el autor de “**POEMA PARA ARMAR**”, consistente en una barra de hielo que se consume lentamente (por el contacto del ambiente cálido) dejando caer su componente (el agua) en un recipiente previamente colocado a ras del suelo; sobre la barra y pendiendo del espacio una bola estrujada, realizada con un papel de diario, las instrucciones son: cuando el observador-contemplador (hasta aquí cumpliendo su papel de contemplar la desaparición de la barra de hielo) ‘**ve**’ que la barra de hielo se ha transformado en agua debe proceder a prender fuego (**participante-condicionado**) a la bola de papel citada, haciendo desaparecer la obra. Otro objeto no-conservable. **BLAINE** agrega acá algo muy importante dentro del proceso poético que estamos analizando, es el ‘**observador participante**’ el que debe ‘**armar**’ la obra y por supuesto destruirla. Pero todavía estamos en el proceso del ‘**armado**’ de un plano a seguir, en cierta forma, rigurosamente. Si bien se desencadenan en el ‘**proceso**’ varias etapas diferenciadas (cambio de imágenes del trabajo y posición frente al mismo observador que ve así modificadas sus conductas –de observador pasará a **activo-participante**– él dará fuego) seguimos todavía con el concepto-centrador un tanto tiránico de la cosa” (Vigo, 1969: 6-7. Mayúsculas y negrita en original).

Estas especulaciones de Vigo, inscriben la poética de Blaine en una línea que al platense le interesa instaurar. La participación y la activación del poema por parte del espectador estaba contenida en el “manifiesto dibujado” de Mayo de 1968¹ como apelación y señalamiento del “gesto del corte”. Las perforaciones representadas, luego serán instrucciones directas y “obligatorias” en *Cettecarte et autresfaits*. Es el título de un libro participativo de Julien Blaine publicado en el año 1968 por la editorial *Approches*².

La tapa del mencionado es sugestiva respecto de un recurso vigente en la poesía concreta: un círculo, cuyo contorno no está dibujado sino que pareciera “recortarse” sobre un fondo blanco. El foco sobre la figura circular es un corte sobre la linealidad del título “*Cettecarte...*” con letras negras mayúsculas. Es el participante quien se verá exigido a completar la reiteración morosa resultante de la línea.

La primera página combina texto e imagen. Una declaración “*réditorial*” que combina símbolos matemáticos (mayor, menor, igual) “*la façon, le besoin d’accéder étant + que l’accession Alors – (moins) l’accession il n’y a plus que le faire = l’action*”. Con esta frase, Blaine ubica en primer lugar el hecho, la acción. La imagen que acompaña la página es una reproducción con fondo blanco y superposición de letras.

Cuando avanzamos en las páginas nos damos cuenta que las letras unidas formaban palabras, siguiendo la linealidad del significante a la que refiriera De Saussure (1945) en alguna oportunidad. Además, el conjunto no sólo está ubicado ocupando la parte central e inferior del espacio delimitado sino que presenta una tipografía difusa, como si mirásemos a través de una lente descalibrada. Leemos a contrapelo de la velocidad que se le pretende imprimir a la letra: “la tentación de la lectura es muy fuerte”. En este sentido, se constituye en un material que apunta a deslegitimar las representaciones asociadas a la lectura lineal (de poemas discursivos). Las letras aumentan y disminuyen, el foco se sitúa sobre algunas palabras cortadas en particular. Pareciera querer aplicar al mismo texto diversos efectos.

El método radica en una serie de operaciones para que el participante realice; además, “prohíbe”

1 Nos referimos al “Manifiesto en forma de ideogramas” (1968). Éste se ha explorado como manifiesto extratextual (Cippolini, 2011) en otro texto de nuestra autoría.

2 Cabe destacar que esta editorial fue fundante en los desarrollos de Vigo y en su configuración de un escenario transnacional de la poesía visual.

expresamente pasar de página antes de efectuar las indicaciones. En este aspecto, funciona la intervención de Vigo sobre el participante condicionado por la acción. El primer lugar de corte sobre la línea punteada está en el ángulo inferior derecho de la página. Luego, encontramos un subtítulo “LE CERCLE” (mayúsculas en original) cuya flecha señala el espacio a perforar. La flecha previa se acrecienta en tamaño y grosor, señalando la esquina superior derecha punteada.

El próximo letrero blanco y negro recomienda ver lo que sucede en el otro lado de la página, con un subtítulo “LE TRIANGLE”. Incluye una pequeña constelación de palabras que se origina en un centro. La disposición circular de las palabras obliga a rotar el papel o girar la cabeza para leer “*le jeuau fil des pages*”.

Posteriormente Blaine inserta un triángulo en el círculo; las líneas son a mano alzada y la flecha negra apunta a la derecha del círculo, en el supuesto centro. Con esto, advertimos que no se trata de un triángulo rectángulo en el que el centro coincide con el semieje invisible del círculo. La indicación es “*à nepasdécouper*”.

Cettecarte es un poema visual en el que letras y números son utilizados con una función específica; tienen un valor por su ubicación en un juego. En este caso, son cartas de loba de los cuatro palos (corazón, rombo, pique y trébol). La remisión es tautológica, en la medida en que Blaine opera una modificación, mezclando las esquinas de los palos con una ubicación contraria. A ello se le suma que, el espacio de contención de los cuatro palos es la gran carta que incluye un diseño de los cuatro palos superpuestos: todas las imágenes son autorreferenciales.

En la siguiente página se observa una lista vertical de pictogramas ordenados sobre una cuadrícula, con barras negras que alcanzan algunos de ellos. En la página posterior, aparecen trazados de líneas con diverso espesor y punteado en los cuales se establecen trayectos que inician y acaban en distintos sectores del espacio. Entendemos la correspondencia del pictograma con sectores de círculos pintados asociados a relojes. En ese caso, el número a la derecha de la propuesta señala el “tiempo” utilizado o transcurrido. El juego visual se observa en la delimitación del blanco o negro deja visibles triángulos con diversos ángulos de apertura.

El retrato de la lectura que propone Blaine apunta a la figura del narciso, al espejo de la línea con la expresión “*portrait du lecteur en narcisse*”: “*sense de lecture recto / sense de lecture verso*”. Ambas expresiones, la lectura en el anverso y reverso, están espejadas. El espejo (un círculo sobre el que aparece la palabra “*miroir*” [del francés, espejo]) es el punto de la vocal i que presenta un aumento de su tamaño en relación con el resto de las letras que conforman el pronombre personal singular “ich” (yo). El círculo negro ahora reemplaza el ideograma anterior por un signo de interrogación. Cada una de estas páginas presenta una continuidad semántica y en cuanto al recurso ideogramático. La siguiente es una gran J (jota) con el punto como espejo conformando el pronombre “je” (yo). A continuación dos puntos, dos círculos negros. Luego, “Io” (yo en italiano) y finalmente tres puntos suspensivos que concluyen en la página de I (yo en inglés).

Las páginas siguientes contienen el recurso del círculo a partir del *collage*. Combina una fotografía referida a monumentos o construcciones verticales a las que le agrega el punto negro (“*Julien Blaine le fabricant de i*”). De ese modo, las fotografías intervenidas recorren las ciudades de París, Londres, entre otras para finalizar en un plano medio del cuerpo.

Julien Blaine en *Diagonal Cero*

“Es evidentemente ante todo y a pesar de todo la escritura una superficie violada caligráficamente” (Blaine en Vigo 1962: 9)

El número veintiuno (1967) de la “cosa trimestral” *Diagonal Cero*, dirigida por Edgardo Vigo, se inicia con una primera página titulada “Manifiesto de la ‘oquedad’”. La presentación contiene un círculo perforado y un medio círculo (cuyo límite es la esquina inferior izquierda de la página). Esta perforación requiere, como contrapartida, la página monocroma (roja) que el participante deba superponer para completar el efecto de horadación coloreada.

Uno de los textos incorporados a esta edición es “Para empezar con la semiótica. Notas teóricas de Julien Blaine”³ (Vigo, 1962: 5). Cuenta Blaine en entrevista a Bartolomé Ferrando que:

Existió una revista de poetas muy jóvenes en Aix en Provence, *Les Carnets de l'Octoeor*, en 1962. Una época en la que pensaba que el vocabulario debía ir más allá del propio vocabulario, y que debía **incluir necesariamente signos diversos, un conjunto de elementos semióticos** propios de un segundo vocabulario, o **la variación de gestos tipográficos llevado a cabo ya por Mallarmé, Dadá y el Futurismo**. Con respecto a esto último no se pretendía en absoluto ser la continuación de éstos, sino más bien mostrar lo que eran y dónde estaban situadas nuestras propias raíces. No éramos el fruto, pues, de lo que había existido, sino que más bien considerábamos a éste como **nuestro punto de arranque en una dirección todavía desconocida**, con el fin de indicar y clarificar que no habíamos surgido de la nada (2007. Negrita en original).

Los epígrafes inaugurales del texto de Blaine en *Diagonal Cero*, presentan una referencia a los números dos, tres y cuatro de *Carnets* y exhiben las posibilidades combinatorias de la letra como imagen refiriéndose a la aventura de las búsquedas técnicas. Se remite al “eclecticismo de la obra” y a la ignorancia o desprecio en poesía de nuevas técnicas “porque examinamos o el grito o la técnica y tanto uno como otra parecen insuficientes, es la suma de ambos lo que hace verdaderamente el poema, confrontarlos es cometer la injusticia de estudiar la desintegración de una unidad” (Blaine cit. en Vigo, 1962: 7). Estas cuestiones nos hacen pensar en la separación entre el signo lingüístico y el plástico como operación de la crítica y, por el contrario, la intención de la constitución de *laimagentexto* (como dijera Mitchell) en el escenario de la poesía visual.

El poema de Julien Blaine “interpretado libremente por Edgardo Antonio Vigo” constituye un ideograma basado en el motivo visual de la palabra “Alors” (Ahora). La estructuración se acerca a la poesía concreta y alterna entre mayúsculas e imprenta minúscula para conformar la palabra diagonalmente y linealmente. El motivo se retira con una pregunta “¿y ahora?” o “¿ahora?” (“Alors?”), es decir, la palabra seguida de un signo de interrogación que puede ser leído como el *Nowde BarnetNewmann* y la lectura del sublime vanguardista en Lyotard (1998) o como un gesto político de recomienzo en términos de secuencia temporal “¿y ahora qué? ¿Cómo sigue esta historia?”.

La secuencia se interrumpe debido al cambio en el tamaño de la fuente y color (del negro pasa al rojo y la palabra completa está en imprenta mayúscula). La “O” es el eje simétrico del espejo, su corte se establece en diagonal: otra forma de perforación del círculo. El cambio radica en los puntos suspensivos finales, como

3 La traducción del francés la realiza la esposa de Vigo, Elena Comas.

resignación (“y ahora...””) o como preámbulo (“ahora...” [vendrá...]). En una lectura “lineal” si se quiere, es posible observar una duplicidad semántica: la lectura del presente-resignación o la lectura del interrogante-preámbulo. Sin embargo, la interpretación de Vigo, pareciera estar en el uso de los colores y las tipografías.

Esa técnica puede nacer durante dos estadios de la creación poética: la escritura y la composición.

Al comienzo está la vida subyacente del poema y la sensación compleja que se convierte en exteriorización: el poema se limita al grito que es los temas.

Luego la técnica se instala caligráfica o tipográficamente y ese diálogo concluye en una armonía que cambia la naturaleza del grito y lo hace único (Blaine *Ailleurs*, N° 2 cit. en Vigo, 1962: 7).

Con esta cita, es posible establecer una propiedad del grito. La *pintura grito* a la que refería Greco⁴ es aquella que apela por su relación con lo real (Barisone, 2014 b). La aventura (también término utilizado por Blaine) radica en la especificidad del grito (los temas) y la técnica, resultante de una armonía. “La poesía es otra cosa, está más allá”, señala Blaine y describe las variaciones de la letra⁵.

“Maleable”, “someter a ciertas roturas”, “quebrar los bordes”, “desgarrar las soldaduras”, son expresiones utilizadas por Blaine para designar los gestos necesarios de la poesía visual como aventura. El objetivo pareciera cumplirse ante la explicación del proceso de transformación tipográfica⁶. Nos referimos a una experiencia cíclica que evidencia la pérdida, la resignación, la destrucción para volverse otra cosa (aunque conserve las propiedades de aquello que la constituyeron como otra). Este proceso de transformación es el que

4 Un aspecto interesante que Vigo, creemos profundizará y que, asimismo, unificará con su estética de la participación es la concepción de Greco de la *pintura grito*. El gesto poético vital, estaba también contenido en las *cosas* de Santantonín (Lucero, 2013) y permitía trazar paralelos (Barisone, 2014). Dice Alberto Greco en 1954, durante su estadía en París que: “No es, como los demás creen, un atentado a la forma, al menos para mí. Esto sería ridículo. Creo en la forma de lo informe. Creo que es una posición en contra de la forma geométrica, del cálculo matemático mental, como estructura para la futura obra plástica. Nunca sentí la geometría ni las matemáticas; decididamente no las entiendo. Nunca me han emocionado. No las niego, pero creo en la otra pintura, en la pintura vital, en la pintura grito, en la pintura como una gran aventura de la que podemos salir muertos o heridos pero jamás intactos, algo así como entrar a un gran bosque sin ideas preconcebidas.” (Cit. en Macro Museo. s/f. El destacado es nuestro). Los *Vivo-Dito*, ampliamente recuperados en la tradición del informalismo y el conceptualismo latinoamericano en particular y, en relación con España (por el tránsito en la ciudad europea del protagonista), exhiben el gesto del señalamiento: un dedo vivo, una mostración estética por sobre la obra prehecha.

5 “Una A también es maleable. Sometida a ciertas roturas puede dar una E (acostar la A sobre el lado izquierdo, borrarle lo que era su unión superior y que se ha convertido en la articulación inferior y estirar la empalmadura que estaba del lado derecho y que ponemos ahora en la parte superior del signo) una F (llevar el lado izquierdo de la A perpendicularmente a la línea, borrar la unión superior para llevar el lado derecho en ángulo recto con el lado izquierdo), una H (romper la cima de la A y apartar ambos lados), una K (poner la A en punta de flecha, quebrar los dos bordes de la barra mediana y hacerla resbalar hasta el borde de la A), una N (llevar el lado izquierdo de la A perpendicularmente a la línea, quebrar los extremos de la barra mediana y colocarla al pie del lado derecho en ángulo recto con la línea), y una Y (dar vuelta la A, desgarrar las soldaduras de la barra mediana y llevarla al pie del anterior vértice que es la base efímera en la prolongación del lado derecho)”. (Blaine *Ailleurs* N° 3 cit. en Vigo, 1962: 8)

6 “Los signos gráficos que no quedan comprendidos en el estrecho recinto de nuestro alfabeto pueden aumentar la potencia del texto, esto ya se ha visto después de las iluminaciones medievales hasta los caligramas explosivos del siglo XX.

Esos signos pueden ser solamente el marco, la decoración del texto y son los recortes y los textos-ilustrados (el trazo de unión es muy importante, esta ilustración es más que una participación, debe haber un entrecruzamiento); no se trata de un aporte del texto al recorte o a la ilustración sino de series de descubrimientos que permiten llegar a una unidad la cual puede ser dentro de su perfección un nuevo grito poético.

Del origen a la conclusión ha tenido lugar un continuo diálogo entre el poeta que tuvo la idea primera y el material (ese marco-signo tejido junto con el poema) que responde y dicta a veces.

Antes de considerar un texto posible que aún siendo comprensible no incluiría más que signos desconocidos (la abstracción de signos alfabéticos está realizada, serían entonces signos figurativos) es necesario examinar el signo que reconocemos porque está compuesto de otros signos conocidos pero que no son comprensibles al primer momento porque la composición es nueva.

Esto se limita en general a las nuevas familias vocabularísticas engendradas por nuevas invenciones, el hombre transformado en extraterrestre, por ejemplo transformará también su vocabulario” (Blaine cit. en Vigo, 1962: 11).

también ejerce, con el agregado del *collage* en *CetteCarte*.

En este orden de ideas el quiebre, el desgarrar de la tela o del papel es el ejercicio participativo condicionado y espacial que activa la perforación. Blaine dice en el número quinto de *Ailleurs*: “El artista debe ser más fabricante que inspirado (...) Frente al inspirado, el fabricante (examinador, inventor, interrogador, creador, mistificador, explorador, constructor, mentiroso, productor, pionero, fundador, descubridor). El pobre inspirado ha expirado” (cit. en Vigo, 1962: 10).

En *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Silvia Dolinko reflexiona sobre la experimentación operada por Vigo en las xilografías. Las intervenciones en los últimos números de *Diagonal Cero* serían “relecturas en términos gráficos del creador del *espacialismo*”. Estas referencias, como dijéramos, permiten articular transnacionalmente el escenario de la poesía visual. A Vigo, el *Homenaje a Fontana*⁷ (Nº 2- *monoxilografía*) le vale un premio en el Festival de las Artes de Tandil (275-276). Los cortes y las perforaciones, las horadaciones en el papel “ampliaban la ‘expansión’ espacial de la obra y otorgaban un nuevo sentido a la exploración del soporte (276). A ello se le suma el *Homenaje a Fontana*, publicado en el número 27 de *Diagonal Cero* (1968: 25) cuyo soporte es un papel blanco sobre el cual se realiza el tajo vertical característico.

Según la cronología elaborada por Vigo el 3 de abril de 1967, inaugura una exposición en la Galería Kraft-Moreno (Buenos Aires) de Xilografías de tipo experimental. Allí expone la serie de cinco –correspondiente cada una a una vocal destruida- *Homenaje a Julien Blaine*. Además expone *Homenaje a Lucio Fontana 1/4* (Vigo, Biopsia 1966-67).

Un artículo escueto en el diario *La Prensa* relata la exposición xilográfica de Vigo en la Galería Kraft-Moreno: “En el *Homenaje* (...) [Vigo] perfora el sostén con formas circulares –probablemente valiéndose de un sacabocados- e incluye formas similares en la composición, aunque ya no horadadas”. En la misma nota, se destaca como “lo más importante de la muestra” el *Homenaje a Julien Blaine*. El platense

ha impreso un taco sobre papel plegado, presentando el trabajo con el sostén un tanto distendido. La idea es atractiva, aunque riesgosa; cuando el autor desenvuelve el papel sobre el cual realizó la impresión, y lo fija irregularmente sobre otro sostén, la imagen impresa se fracciona hasta casi perderse, mientras el papel cobra volumen con sus pliegues, como una gran papirola, y es en sí la imagen, lo cual parece incongruente en cuanto al grabado (E.R, 1967: 7).

Es J. F. Bory quien en un texto publicado en el número 21 de *Diagonal Cero* destacaba a Vigo por “los agujeros que hace dentro de sus textos”, ya que “permite[n] la superposición de realidades estructurales” (Vigo, 1962: 16). Por su parte, Blaine remite a esta superposición en las ediciones artesanales:

C’est dans le trou que se trouve le secret, la vérité et la découverte sous un aspect plastique réussi. Les ressources innombrables de la cavité! Le poète est artiste. Il pratique le collage et le découpage. Il fabrique le livre et à partir d’un seul livre il compose plusieurs livres. Le résultat est une œuvre d’art unique et un recueil poétique. Un recueil qui en fin de compte... L’écriture devient totale et la poésie aussi (cf. Adriano Spatola) (bis). Le poète est aussi un artisan (Barisone, 2013).

7 Lucio Fontana, con su *manifiesto blanco* (1946) aboga por “la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música (...) Las antiguas imágenes inmóviles no satisfacen las apetencias del hombre nuevo formado en la necesidad de acción, en la convivencia con la mecánica, que le impone un dinamismo constante”. La unidad de espacio y tiempo amerita una “estética del movimiento orgánico” que viene a reemplazar a la de “las formas fijas”.

Julien Blaine invita a Vigo en 1967 a participar del *Premier inventaire de la poésie élémentaire* desde el 20 de Junio al 13 de Julio en la Galería Denise Davy (Paris, Francia). Vigo exhibe sus *Poemas matemáticos (objetos)*. En esta ocasión, el catálogo anuncia que el francés presentará su libro *Essai sur la sculpture ou la recherche de l'intégralité du O*.⁸

El concepto de *élémentaire* tiene el sentido de *élément*. En su recensión, Blaine destaca que se trata de diferentes líneas (de las cuales provee ejemplos). Por un lado, la línea concretista de la letra y la palabra como el elemento, su materia tipográfica o dactilográfica. La segunda línea, apunta al estudio de una “nouvelle poésie dont l'élément est un rapport photographique entre le signe suggéré sous l'objet photographié et la fragmentation linguistique reproduite aux côtés de la première représentation” (1967). La tercera línea, está representada por el objeto como elemento:

Mais les travaux qui apparaissent les plus remarquables dans cette exposition sont bien ceux des poètes qui ont choisis comme élément l'objet (la balance de Chieko Shiomi, la bouteille de L. Pazos), la machine (L. Lijn, E. M. de Melo E. Castro, A. Arias – Misson, le computer de Brian Cane) ou plus simplement le **libre éclaté, éclatement produit par des découpages et des pliages** (C. Arden Quin, E. A. Vigo, A. Silva Estrada).⁹

La cuarta línea detectada por Blaine en la exposición es la participativa “les oeuvres qui réclament la participation du public” y la quinta son las búsquedas de lenguaje puro (“les pures recherches de langage dont l'élément reste la phrase mais qui est reconditionnée, emboutie, détruite, refaçonée, composée en fin pour créer un espèce d'esperanto aussitôt accessible”).

Esta recensión se vuelve interesante no sólo por la importancia que adquiere Vigo a los ojos de Blaine, sino porque algunas de estas líneas sugeridas son trayectos que el platense ha recorrido. Ejemplos son los pasajes de Vigo por el concretismo (y su relación con Madí [Barisone, 2013 a]), la exploración del *collage*, la búsqueda de lenguaje puro (poesía matemática), la participación como estética. En el catálogo un fragmento a la izquierda sintetiza a modo de verso: “l'élément / poétique et sa / calligraphie, / et sa / typographie, / et le / collage, / et le / dessin, / et l' / object” (Blaine, 1967).

Sin embargo, podríamos considerar otro aspecto interesante de la cita del francés, quien destaca el *estallido real*, el *grito incisivo y personal*¹⁰ semejante a la *pintura grito* de Greco. En Vigo, según Blaine, hay un estallido del libro debido a sus perforaciones.

8 Este “ensayo” de Blaine es un libro de artista ilustrado con papel multicolor. Presenta cortes circulares que conforman ventanas a través de las cuales se ve. Contiene configuraciones ideográficas. Al respecto, marcaría una línea editorial observada en los *poemas matemáticos barrocos* de Vigo publicados en Francia en el mismo año.

9 En el catálogo, evidenciamos una lista de expositores. Carmelo Arden Quin de nacionalidad argentina, aparece como Francés dado que en ese momento estaba radicado allí. Otro dato interesante en la participación de Dieter Roth (Islandia). Claramente, Vigo pretende inscribirse en esta línea. El recurso a la circularidad y la perforación (aunque con efectos ópticos) se observa en el *Kinderbuch* (1957, 28 páginas, 32 x 32 cm. Edición con espiral). Sobre esta producción, el mismo Roth ironizando y frente a la tautología como problema para el modernismo greenberiano decía: “It's so easy, children can't protest. You push it over to them and they say 'aahhh circles and squares'”. En 2013 se llevó a cabo una exposición en el *Museo de Arte Moderno* de Nueva York sobre Dieter Roth en el que aparecían sus libros de artista y trabajos caligráficos. La configuración del escenario de la poesía visual como transnacional se organiza en torno a estos intercambios.

10 Al respecto, cabe recordar el extracto de Blaine publicado primeramente en el número 7 de *Ailleurs* y luego en *Diagonal Cero*. “De abstracción en abstracción se puede llegar a una nueva concepción caligráfica. Si esta es absoluta solo se llega a los jeroglíficos mayas o egipcios o... a las letras mágicas de los hechiceros africanos, a los pictogramas de los brujos indios; evidentemente ese fin ya es valioso pero como poseemos esa maravillosa gama de veintiséis letras que puede dar hasta cien mil, un millón, mil millones de palabras, los signos solo podrán ser una herramienta o un material suplementario utilizable en el momento en que la escritura normal no basta (...) Hallar un grafismo que incluyera no solamente el juego de nuestro alfabeto sino también cierta ideografía propia de cada poeta” (cit. en Vigo, 1962: 12).

La perforación pareciera ser el dispositivo que nuclea las intenciones de Blaine y Vigo. Como hemos mostrado, los intercambios no proponen jerarquías sino que constituyen un continuo de ideas, reelaboraciones e intenciones comunes mediadas por la acción¹¹. Vigo aprovechará de Blaine el contacto con la participación, el interés por la *imagentexto* y, primordialmente, la figura del “artista-revulsivo”. En ambos casos, la apuesta es la superación de la línea, la opción por la multidimensión. Blaine dirá de Vigo que los libros de Vigo son un estallido y un cambio, también una manipulación en la que las letras se salen del alfabeto para la integración en una poesía otra (irreconocible como poesía en los términos en los que se venía pensando, al menos): “une poésíeévidentedevientchangeante” (Barisone, 2013). En este contexto, la poesía visual, la poesía elemental, la novísima poesía constituyeron intentos transnacionales de la salida de la literatura a la cosa, de la ampliación de lo poético.

Referencias bibliográficas

- Barisone, Ornella (2014). “La escapada de la línea: Edgardo Antonio Vigo en la construcción de la poesía visual como género”. En: Revista *Laboratorio*. Universidad Diego Portales: Chile. En prensa.
- (2014 b). “Migraciones en el escenario transnacional de la poesía visual”. En: *Jornadas Arte en el Sur 2014*. Museo de Bellas Artes F. Rawson, San Juan. En prensa.
- (2013). *Entrevista a Julien Blaine*. Mimeo.
- (2013a) “Hacia un arte-otro: Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración”. En: *AACA. Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, Zaragoza. Nº 25: s/p
- Blaine, Julien (1966). *Robho*. Les Carnets de l’Octéor.
- (1967). *Essai sur la sculpturale ou a la recherche de l’intégralité du O*. Paris: Ed. Denise Davy.
- Blaine, Julien (cur.) (1967): *Premier inventaire de la poésíeélémentaire*. 20 Junio-13 de Julio, Galería Denise Davy. Paris.
- (1968). *Manifeste de Maisous forme d’idéogrammes*. Paris: Ed. del autor.
- (1968). *Cette carte etautesfaits*, Paris: Approches.
- (1969). *Petitprécis d’Érotomanie*. París: Ed. Agentzia.
- Cippolini, Rafael (2011). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- De Certeau, Michel (2007). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana.
- De Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Dolinko, Silvia (2012). *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- Exposición Internacional Novísima Poesía /69. Cat. Exp. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella.
- E.R. “Artes Plásticas. Antonio Vigo”. La prensa. 15/04/1967. p. 7. En *Biopsia 1966-7*. Edgardo Vigo, CAEV. La Plata.
- Ferrando, Bartolomé (2007). “La travesía de lo poético. De la poesía discursiva escrita a la poesía acción y performance. Una conversación con Julien Blaine”. En: revista *Recre@rte*, Nº7: 1-4 <http://www.iacat.com/Revista/recrearte07.htm> 18/07/14.
- Fontana, Lucio (1946). “Manifiesto blanco” en Cippolini, Rafael (2011). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Greco, Alberto. (1962?). *Manifiesto Vivo-Dito*. Manuscrito. En: ICAA DOCS. Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

11 Resulta interesante destacar algunas postales que Vigo intercambiara con Blaine durante los sesenta. Blaine asesora a Vigo en las búsquedas y en los contactos (a Chopin, a Garnier, a Perfetti, a Bob Cobbing). Por su parte, Blaine afirma haber recibido los catálogos y revistas del Grupo Diagonal Cero (Postal 9/9/68). En otra oportunidad, el francés comenta los textos seleccionados de Gómez de Liaño y el objeto óptico de Vigo como apuestas relevantes en un número de Diagonal Cero (26/11/69), advierte a Vigo sobre el envío de *Approches* y agradece la publicación del prefacio de su texto.

- Lyotard, Jean-François (1998). *Lo inhumano* (Charlas sobre el tiempo), Buenos Aires, Manantial.
- Mitchell, William J. Thomas (1984). "What is an image?" En: *New Literary History*, N° 3: 503-537.
- (1994) "Beyond comparison: picture, text and method". En: *Picture Theory. Essays on visual and verbal representation*. Chicago y Londres: University of Chicago Press. pp. 83-109.
- (1994) *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2000) "Más allá de la comparación. Imagen, texto y método". En: Monegal, Antonio (comp.), *Literatura y pintura*. Trad. al español de Ana Romero Madrid: Ed. Arco Libros. pp. 223-254.
- (2009) *Teoría de la imagen*. Trad. del inglés Yaisa Hernández Velázquez. Madrid: Akal.
- (2005) "There are no Visual Media". En: *Journal of Visual Culture*. N° 2: 257-266.
- Roth, Dieter (1957): *Kinderbuch*. Reykjavik, Iceland: Forlag Ed. 1957.
- Vigo, Edgardo Antonio. *Fichas de Exposición Internacional de Novísima Poesía*. La Plata, CAEV. Biopsia 1969.
- (1969) *Del poema proceso a la poesía para y/o realizar*. La Plata: Ed. Diagonal Cero.
- (1968) "Homenaje a Fontana". En: *Diagonal Cero*, La Plata. N° 27: 25.
- (1967): *Poemas matemáticos (objetos)*. En: Blaine, Julien (cur.): *Premier inventaire de la poésie élémentaire*. 20 Junio-13 de Julio, Galería Denise Davy. Paris.
- (1967): *Poème mathématique baroque*. Paris: Contexte.
- (1967) (Cur.) *Exposición xilografías experimentales*. Buenos Aires, Galería Kraft-Moreno. 3 de abril. En: *Cronología Vigo*. Biopsia 1966-67. CAEV, La Plata.
- (1967) *Homenaje a Julien Blaine*. Biopsia 1966-6. CAEV, La Plata.
- (1967) *Homenaje a Lucio Fontana ¼*. Biopsia 1966-67. CAEV, La Plata.
- (1962) (Dir.) *Diagonal Cero*, La Plata. N° 21.

Archivos

Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina.

Archivo personal Julien Blaine, Francia.

Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art. Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

Proyecto circular como dispositivo para la enseñanza del arte latinoamericano contemporáneo en el nivel terciario

Lic. Valeria Lepra/Lic. Julio E. Pereyra¹

IENBA-UDELAR

colectivocircular@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo trata sobre las posibilidades de transformación y adaptación del dispositivo pedagógico Circular el cual trabaja sobre arte latinoamericano contemporáneo. Para dichas transformaciones Circular toma en cuenta cinco aspectos que considera fundamentales a la hora de realizar el diseño de la propuesta específica. Los mismos son:

-Familiaridad con la temática, la cual podría estar vinculada, entre otros, a los orígenes disciplinares de los participantes, sus niveles educativos, el grado de reflexión sobre la temática misma.

-Coherencia con las posibilidades de acceso. Con esto nos referimos al acompañamiento de las prácticas en función de las posibilidades de acceso reales que los participantes tengan a la producción artística de referencia del curso.

-Hincapié en prácticas colaborativas, ya que consideramos que estas suponen un ejercicio de generación de vínculos productivos, en donde cada participante asume un rol activo en la producción del conocimiento propio tanto como en el del otro.

-Diseño y explicitación de una agenda de trabajo: Esta condición nos parece indispensable a la hora de lograr una más efectiva participación en los procesos que vayan derivando del desarrollo del curso. Establecer los límites del campo de trabajo de antemano puede permitirle al estudiante atenerse a los mismos o proponer fugas o rupturas.

-Posibilidad de transformación de formatos: En función de las características anteriores esta última es casi esencial para el funcionamiento del colectivo tal cual se lo diseña como dispositivo didáctico. Es la posibilidad del cambio y la adaptación lo que le permite una reformulación que habilita el transcurrir por diferentes espacios de la enseñanza.

Palabras Clave: Educación artística, arte latinoamericano, cultura visual.

¹ Julio E. Pereyra desarrolla su Maestría en Enseñanza Universitaria por la UDELAR y Valeria Lepra desarrolla su Maestría en Educación Artística por la UNR; ambos constituyen Circular como un espacio de investigación-acción en torno a las posibilidades de desarrollo de un espacio de enseñanza de arte latinoamericano en el ámbito universitario.

Reseña histórica.

Circular como colectivo dedicado a la enseñanza de las artes surge en el año 2012 como respuesta a una necesidad que detectamos, de espacios de reflexión sobre la producción artística latinoamericana. Esta ausencia de contenidos sistematizados en nuestras formaciones nos llevó a profundizar en la temática a través de cursos formales o de una acción autodidacta. Al mismo tiempo comenzamos a pensar en cuáles serían los modelos más adecuados para el desarrollo de un espacio de producción de discurso en relación a la situación del arte latinoamericano.

El primer modelo elegido fue el de la propuesta curatorial de Mari Carmen Ramírez para la muestra “Heterotopías, medio siglo sin lugar” el cual nos da la pauta de que la principal característica que asumiremos es la de abandono de un modelo apegado en exceso a la seguridad dada por la cronología, los lugares de origen y la coherencia en estilos. Como propone Ramírez:

Más que ilustrar, el modelo constelar, aquí sugerido, condensa a manera de “puntos luminosos” ya sea puntos específicos o bien una sensibilidad histórica que pone en relación abierta a artistas y obras a lo largo de ciertos desarrollos o lecturas claves. En términos lingüísticos este modelo estaría operando bajo el principio metonímico: en él, la parte dice (por momentos) más que el todo, a través de un proceso más acorde a nuestro mundo que, como bien nos recuerda Foucault, es simultáneo, fragmentado, discontinuo. Si consideramos que ningún modelo es capaz de abarcar cualquier totalidad, el enfoque pars pro toto de la metonimia nos permite destacar el fragmento dentro de su muy consciente totalidad inalcanzable; la cual, incluso, es vagamente definible en teoría e indemostrable en la práctica. La maleabilidad de este plástico modelo, por otra parte, brinda la posibilidad de establecer la lectura simultánea de las obras seleccionadas –a manera de estrellas dentro de una constelación para integrar con un golpe de vista lo histórico y lo cultural, así como lo formal o lo estilístico. (Ramírez, 2001)

Es así que comenzamos tomando como recurso formal el del llamado modelo constelar, desarrollando focos de atención a partir de los cuales orbitar los problemas sobre los que queremos trabajar. Esto supuso el establecimiento de vínculos entre producciones alejadas en el tiempo o espacio, que responden a diferentes formatos o lenguajes, pero cuyo “parecido de familia” emerge desde las problematizaciones que se plantean en los vínculos con su entorno.

A su vez el vínculo con el profesor Fernando Miranda, a partir de diferentes propuestas, nos puso en contacto con el modelo de la cultura visual, los aportes de Fernando Hernández, lo que nos permite la utilización de referencias de la cultura de los medios, más allá de las referencias propias del campo del arte, entendiendo que lo cotidiano también forma parte de la construcción de sentidos en el territorio de lo estético.

Puede resultar interesante cómo este proceso referido a las modalidades de análisis es reseñado en su trabajo por el Arq. Roberto Langwagen :

En general el acercamiento epistemológico tradicional de la Historia del Arte decimonónica y desarrollada hasta mediados del siglo XX, se la conoce hoy como formalismo por su abordaje en búsqueda de una interpretación cierta de los artefactos visuales canonizados por el Arte muy influenciada por el positivismo filosófico. En el proceso evolutivo sufrido por la historia del Arte, surge la Iconología con Panofsky que trasciende el encare formalista para intentar llegar al significado que hay en la imagen, más allá de lo material y que es de naturaleza simbólica.

La postura epistemológica de los Estudios Visuales se ubica en la pérdida de la frontera delimitada entre el objeto de estudio y sujeto que estudia, para mirar como sujeto aquello que estoy preparado para ver, es decir, mis circunstancias emocionales, mis condicionamientos sociales, mi historia personal, entre otros. Los estudios Visuales comenzaron a destejer las tramas de interpretaciones únicas para empezar a ver las postergaciones provenientes de limitaciones raciales, el peso del discurso sexista, el olvido de los pequeños relatos no hegemónicos, lo local que es sepultado por la globalización cultural. (2014)

Las herramientas didácticas de Circular como dispositivo de enseñanza.

A la hora de plantearse el desarrollo de las diferentes propuestas, Circular se basa en una serie de herramientas didácticas con las cuales cree que puede optimizar los resultados en su relación con los estudiantes. Algunas palabras de Hernández sirven como advertencia a la hora de desarrollar un dispositivo dentro del territorio de la educación:

Si en todos los campos del saber, el problema de los límites y los deslizamientos es una cuestión que está a la orden del día; si vivimos en una sociedad de complejidades en la que por primera vez en la historia, nos encontramos con que el ciclo de renovación del conocimiento es más corto que el ciclo de vida del individuo; si las identidades se configuran a base de fragmentos y emergencias, se requiere no solo un replanteamiento absoluto del sistema educativo, sino apropiarnos de otros saberes y de otras maneras de explorar e interpretar la realidad. Saberes que ayuden a dar sentido a lo emergente y cambiante y a comprendernos a nosotros mismos y al mundo en el que vivimos tanto el profesorado como el alumnado (desde la educación infantil a la universidad). (Hernández, 2005)

Atentos a esto las propuestas dentro de las cuales desarrollar nuestro trabajo son:

-Atención a la familiaridad de los participantes con la temática. Una de las principales razones por las que Circular es un dispositivo adaptable, tiene que ver con los diferentes públicos con los que trabaja. A la hora del diseño tomamos en cuenta factores como los orígenes disciplinares de los participantes, sus niveles educativos, el grado de reflexión sobre la temática misma. Ejemplo de esto podría ser CIRCULAR, instalación desarrollada en la Sala Pareja del IENBA, donde desde el punto de partida del diseño de la propuesta se pensó en un grado de complejidad alto, acorde a un público básicamente constituido por estudiantes, docentes y profesionales del campo del arte.

La muestra se compondrá entonces de: reproducciones de obra, textos críticos de los proponentes, así como un conjunto de textos críticos de otros autores y copias de documentos que serán presentadas como material de archivo. Esta modalidad supone trasladar al espacio de la sala la forma en que estas reflexiones se producen, proponiendo estrategias para pensar el lugar del arte latinoamericano, lo que reviste a la muestra de un interés docente. La mención a lo docente no es una tema menor, en cuanto los proponentes no trasvisten su rol docente por el de artistas/autores. “circular” es un dispositivo que apela a la reflexión sobre una temática en particular y no a la contemplación estética del mismo. Entenderlo como una instancia de contemplación estética sería asumir un camino de fetichización de la obra que se aleja de los objetivos que desde este dispositivo se proponen. (Lepira Pereyra, 2011)

-Coherencia entre las posibilidades de acceso y las aspiraciones del dispositivo empleado. No se trata ya de pensar el acceso en términos de ver el original, sino en nuevas modalidades de circulación de los productos-obra, que proponen una forma nueva de relacionamiento que no opera ya en términos de lo formal. Nos referimos a una forma más democrática, con todas las dificultades que esto trae, de acceso a la obra a través de Internet, en un ocurrir que es distinto al de la institución museística. No se trata de suprimir otras formas de acceso a la imagen, pero sí de poner en valor estas modalidades que garantizan la igual participación de todos. Eso supone también posar la mirada en imágenes que son ajenas al territorio del arte y sin embargo configuran un acontecer estético. Es desde este lugar que nos interesa introducir la reflexión de Brea como posibilidad para pensar un nuevo régimen de la mirada y la posibilidad de un nuevo existir para el arte.

La pregunta ahora sería: ¿puede la institución-social-arte reorganizarse para sobrevivirse y perpetuarse bajo esas nuevas condiciones? ¿Puede el régimen de creencia, de relación con el fantasma que comparece en su espacio, aplicarse ahora a una tipología fantasmática totalmente diferencial, al nuevo tipo de imaginario en lo que destila una energía simbólica fundamentalmente distinta? ¿Puede pasarse por alto que el condicionamiento de materialización característico de aquella episteme escópica queda en ésta en suspenso? ¿Puede defenderse que ni la cristalización en objeto singularísimo, ni la fetichización que hace posible la forma de su mercantización característica –negadas las posibilidades de una economía de distribución a favor de la clásica de comercio, el tradicional marchandismo del arte– constituyen postulaciones “sine qua non” de lo que llamamos arte? ¿Puede considerarse que el tipo de sustracción-

condensación de energía simbólica que se obtiene del proceso de espacialización (en lo que implica de separación del flujo de acontecimiento) es igualmente prescindible? ¿Puede haber “arte” como tal que no “espacialice”, que no demande “lugar” para ser presentado? ¿Puede la institución-arte sobrevivirse a esa exigencia, puede haber de hecho institución-arte sin la exigencia de que las imágenes del arte ocurran en sus lugares, en sus edificios-espectáculo, en sus espacializaciones? (Brea, 2007)

-Hincapié en prácticas colaborativas, ya que consideramos que estas suponen un ejercicio de generación de vínculos productivos, en donde cada participante asume un rol activo en la producción del conocimiento propio, tanto como en el del otro.

Utilizar tipos de pensamiento coherentes con la complejidad, no simplificadores ni reductores. Para ello se requieren formas de pensamiento estratégico y comprensivo, esquemas flexibles y reversibles. Es decir que trabaje con la incertidumbre, el azar, la diversidad, las transformaciones, el movimiento; que busque bifurcaciones más que caminos únicos, diferencias más que uniformidades. Se trata de un pensamiento abierto, crítico y autocrítico, que acepta la incertidumbre y la frustración propias del conocimiento. (Souto, 2010)

De este modo se busca favorecer el trabajo en pequeños grupos o comunidades en el entendido de que propiciando el encuentro entre diversidad de miradas se promueve un tipo de relacionamiento entre las personas como promotoras de conocimiento que enriquece y tiende a problematizar aquello que se produce desde un sólo lugar. Esta idea se ve reafirmada en la reflexión de Miranda:

Una segunda idea que nos interesa destacar es la que tiene que ver con el tipo de prácticas que deberíamos promover para transformar lo pedagógico. Es así que los formatos que hemos venido desarrollando en nuestros trabajos de investigación tienen que ver en lo que podríamos denominar prácticas relacionales, fundados en la intención de que el sentido del arte y de las imágenes visuales se construye en la medida en que tengan algo que ver con nuestra vida, individual y colectivamente

Esta condición relacional no otorga la relevancia al imagen de manera estricta, sino que su importancia y posibilidad están ubicados en los interjuegos que puedan producirse con unos sujetos en condición activa respecto de aquello. (Miranda, 2014)

-Diseño y explicitación de una agenda de trabajo: Esta condición nos parece indispensable a la hora de lograr una más efectiva participación en los procesos que vayan derivando del desarrollo del curso. Establecer los límites del campo de trabajo de antemano puede permitirle al estudiante atenerse a los mismos o proponer fugas o rupturas.

-Posibilidad de transformación de formatos: En función de las características anteriores esta última es casi esencial para el funcionamiento del colectivo tal cual se lo diseña como dispositivo didáctico. Es la posibilidad del cambio y la adaptación lo que le permite una reformulación que habilita el transcurrir por diferentes espacios de la enseñanza.

La educación de la cultura visual propone una actitud abierta en relación al mundo, a la sociedad, al otro, y a las prácticas culturales y en este sentido, es considerada como “una metodología viva” (Hernández, 2013) que nos impulsa a cuestionar y seguir aprendiendo, nos aproxima “daqueles pensamentos que nos movem, colocam em xeque nossas verdades e nos auxiliam a encontrar caminhos para responder nossas interrogações”. Estos transitos y desplazamientos nos ayudan a “impedir a “paralisia” das informações que produzimos e que precisamos descrever- analisar. movimentan-nos, em síntese, para multiplicar sentidos, formas, lutas”. (Meyer, Paraíso, 2012) en (Martins, 2014)

Consideraciones finales

Este recorrido no pretende ser una presentación acabada de nuestro trabajo, siempre en proceso. Sí, establecer, sin embargo, posibles modos de ver la práctica docente en el campo de las artes visuales ubicando el foco en el arte contemporáneo latinoamericano como una caja de herramientas que nos permita abordar problemáticas

diversas y cercanas como las nuevas agendas de los estados referenciando ejes como: memoria, identidad, diversidad.

Referencias bibliográficas

- Brea, José Luis. (2007). “Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*”. En: José Luis Brea, *cultura-RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona: Gedisa
- Hernández, Fernando. (2005). “Investigación sobre la cultura visual: una propuesta para repensar la educación de las artes visuales”. En: Ricardo, Marín Viadel (edit.). *Investigación en educación artística*, Granada: Universidad de Granada-Universidad de Sevilla.
- Langwagen, Roberto. (2014). “Encuentros y desencuentros entre Imagen y Diseño”. En: Arianna, Fasanello (comp.). *Cultura Visual, Investigación y Educación Artística*, Montevideo: Universidad de la República. CSIC-IENBA-EUM.
- Lepira, Valeria; Pereyra, Julio. (2011). Documento de circulación interna del IENBA.
- Martins, Raimundo. (2014). “¿Cómo las subjetividades y los artefactos pedagógicos nos ayudan a aprender?” En: Arianna, Fasanello (comp.). *Cultura Visual, Investigación y Educación Artística*, Montevideo: Universidad de la República. CSIC-IENBA-EUM.
- Miranda, Fernando (2014). “Pedagogía, imágenes visuales y lugares educativos”. En: Arianna, Fasanello (comp.). *Cultura Visual, Investigación y Educación Artística*, Montevideo: Universidad de la República. CSIC-IENBA-EUM.
- Ramírez, Mari Carmen. (2001). *Heterotopías, medio siglo sin lugar. 1918-1968*, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Souto, Marta. (2010). “La clase escolar. Una mirada didáctica de lo grupal” En: Alicia W.de Camilloni [et al.], *Corrientes didácticas contemporáneas*, Buenos Aires: Paidós.

OBRA Y PENSAMIENTO DE RODOLFO KUSCH

Rodolfo Kusch y la existencia en América

Mauro Emiliozzi
esperaactiva@gmail.com
Asociación de Filosofía y Liberación.

Resumen

El presente texto fue elaborado en base a la disertación ofrecida en torno a algunas categorías que definen al pensamiento del filósofo argentino Rodolfo Kusch.

Palabras clave: pensamiento seminal, mero estar, otredad, hedor

Uno de los principales problemas que aún tenemos los filósofos en América Latina es determinar si hacemos o no filosofía. De hecho, lo que estudiamos en nuestras carreras universitarias se reduce a mero “pensamiento argentino y latinoamericano”, como si desde la periferia no alcanzáramos la jerarquía suficiente como para hacer filosofía. Pensemos que este asunto encuentra un punto de partida muy importante en el debate entre Leopoldo Zea y Augusto Salazar Bondy, alrededor de la pregunta sobre la existencia de una filosofía en nuestra América. Ese debate se da alrededor del año 1968, pero ya en 1953 Rodolfo Kusch publicaba *La seducción de la barbarie*, realizando un planteo ontológico muy profundo, con un contenido filosófico específico, y bastante antes de que una generación de filósofos se atreviera a hablar de filosofía y de liberación en América.

La propuesta de Kusch puede entenderse como una antropología filosófica, si tenemos en cuenta su relación con la crítica que Martin Heidegger realiza a la historia de la metafísica occidental. El cambio de paradigmas que propone el pensador alemán va desde el cuestionamiento al sujeto cartesiano hacia la identificación de un hombre en tanto existente sin más. El *ego cogito* como fundante de todo lo real es discutido por Heidegger, al proponer una analítica existencial que parte del *Dasein*, del hombre arrojado en el mundo ante sus posibilidades, desde una perspectiva existencial y vivencial, donde la antropología y la filosofía comienzan a dialogar de una manera. Kusch realiza una recepción muy particular de este pensamiento, vinculándolo de una manera heterodoxa pero muy rica, con el pensamiento andino. Kusch va al noroeste argentino y realiza sus investigaciones en plena Quebrada de Humahuaca, un lugar muy distinto del que podemos visitar hoy en día, que es ya una zona mucho más turística. Allí, logra establecer una distinción entre el pensamiento *causal* y el pensamiento *seminal*. El pensamiento *causal* es el que le permite a la ciencia moderna afirmarse, observar, determinar y objetivar todo, incluso a los sujetos. El pensamiento *seminal*, se ubica en cambio en una búsqueda más originaria. Heidegger, al reestablecer la división ontológica entre *ser* y *ente*, también se aproxima a lo originario. Hay sin embargo, una distinción fundamental. En el pensamiento occidental, el *ser* nos remite a una esencia. Pensemos en la noción de ser nacional, desde una perspectiva europea en permanente conflicto bélico, esta idea remite siempre a una esencia, que si la interpretamos ontológicamente desde América, vamos arribar a conclusiones muy distintas, porque *ese mero estar* nomás que propone Kusch como categoría fundamental, termina disolviendo su esencia en el *demonismo* de la naturaleza, del “hervidero espantoso” del mundo en que estamos arrojados.

A partir de ahí se establece una diferencia notable entre un *ser* que tiene una connotación opresora, colonialista y de dominación sobre todo lo que es periférico, y un *mero estar* que nos permite pensar en una dimensión existencial mucho más fértil, que acepta la posibilidad de lo diverso y de lo contingente.

Una de las categorías fundantes de la Filosofía de la Liberación, que ya aparece en Kusch es la categoría de *otredad*. La filosofía occidental concibió ciertas respuestas a la filosofía cartesiana que pensaba el mundo desde la perspectiva del *yo*. Sartre, por ejemplo, fundaba la existencia de un *yo* desde la mirada de *otro*. Kusch va a ir muchísimo más allá, planteando que ese existencialismo es una ideología de las clases medias europeas, y va a establecer la existencia del *otro* a partir de la categoría de *hedor*, como experiencia radical. Aun cuando nosotros tomemos esta diferencia como algo positivo, y vayamos a una villa a hacer trabajo voluntario, o al altiplano, y pensemos desde una perspectiva de “diálogo intercultural”, nunca vamos a ser totalmente parte de

ese *hedor*. Ese *hedor* lo que nos está revelando es la *otredad* más radical en la que podamos pensar, esa *otredad* que Sarmiento categorizó dramáticamente en términos de *civilización* y *barbarie*, en función de instaurar la pulcritud. Pensemos que siempre que se habla de modernizar las estructuras políticas y sociales en América lo que se está proponiendo es imponer la pulcritud por encima del *hedor*. Cuando realicé mi tesis de licenciatura intentando vincular el pensamiento de Kuch con las prácticas político-sociales de los movimientos piqueteros, una de las cuestiones que salieron a la luz fue esta, la de la contraposición entre *hedor* y pulcritud. Cada vez que una protesta se instala a modo de acampe en una plaza o en un espacio público, la primera reacción que aparece en los medios de comunicación es la de preguntarse “¿a dónde va a ir a hacer sus necesidades esta gente?” o se hace referencia a la suciedad y el desarreglo que quedan como saldo una vez terminada la protesta. Esto pareciera ser lo que interesa a determinada “opinión pública” por sobre los factores que dieron lugar a la protesta en sí. Lo que está quedando de relieve en última instancia es la división entre pulcritud y *hedor*.

Pero lo que Kusch nos está proponiendo no es un retorno a un pasado ya perimido, sino el poder pensar en una dialéctica distinta donde conviven dos realidades que se contaminan la una con la otra. Es decir que no se trata de imponer la barbarie por sobre la civilización, o la civilización sobre la barbarie, sino de ser conscientes de que para alcanzar nuestra autenticidad debemos partir de *ese mero estar* que nos permite alcanzar el *ser*, pero desde una dimensión domiciliada en nuestra propia realidad y bajo nuestras propias circunstancias. Por eso, la resolución que encuentra Kusch se da en la categoría del *estar-siendo*.

En función del tiempo que tenemos, esto es apenas una presentación muy “a vuelo de pájaro” por sobre el pensamiento de Kusch, pero que puede ser profundizado adentrándose en su obra. Existe una edición de su obra completa en cuatro tomos, lanzada hace algunos años por Editorial Ross y también hay un documental muy recomendable que se llama *Hombre bebiendo luz*. De todas maneras, todo esto que estuvimos diciendo tenemos que relacionarlo también con lo que ocurre dentro de una Universidad que se pretende muy crítica, pero que no logra salir del círculo cerrado trazado por una modernidad europea, que aún con sus variantes y matices ha demostrado que está totalmente agotada en términos históricos, políticos y sociales, y en términos filosóficos evidentemente también. El desafío entonces es dejar de hacer mera historia de las ideas, para hacer verdadera filosofía, como lo hizo Kusch, y tratar de abordar los fenómenos que nos interpelan, desde categorías que nos sirvan para pensarnos a nosotros mismos.

Esa es la riqueza fundamental del mensaje que nos deja Kusch, y tal vez en esa riqueza se encuentre también el motivo por el cual el pensamiento de Kusch pasa desapercibido en los ámbitos académicos, o es directamente corrido a un costado, situación que nos va a explicar y cuestionar ahora Silvia Binchi...

La Universidad frente al pensamiento de Rodolfo Kusch

Silvia Bianchi
(UNR)

Resumen

El presente texto fue elaborado en base a la disertación ofrecida en torno a la situación de Rodolfo Kusch como autor “maldito” en los ámbitos académicos.

Palabras clave: autores malditos, universidad

Para comenzar, quiero agradecer esta invitación sin dejar de mencionar a mi querida amiga y gran militante Sonia Contardi, que como forma de resistencia creó acá adentro estos Encuentros, que son un ejemplo de ruptura con los formalismos académicos y cientificistas. Para ella va mi más profundo recuerdo y agradecimiento...

Yo quisiera ante todo remitirme al espacio en el que estamos y preguntarnos a la manera de Kusch, cual es nuestro *domicilio existencial* de formación académica. Estamos en un convento, y en este momento estamos en la ex iglesia de este convento “profanado”, como le digo yo. Deberíamos pensar un poco en la historia de esta Facultad y hasta en ese concepto de Universidad como “lo universal”.

Como primer criterio quiero afirmar que es imposible pensar en la producción de conocimiento por fuera de un proyecto político y de sociedad. Esos proyectos son los que determinan los valores, las relaciones con otras sociedades, la relación con la naturaleza, las relaciones económicas... Y nosotros, lo aceptemos o no, estuvimos y estamos en una Universidad que produce conocimiento para un determinado proyecto político. Este es el primer criterio que debemos asumir y discutir quienes transitamos por este convento profanado. Este convento tiene una historia propia, tradiciones y corrientes filosóficas, antropológicas, del arte, históricas -y lo remarco porque con los historiadores tenemos un grave problema- a partir de las cuales se explica por qué un extraordinario pensador como Rodolfo Kusch es un “maldito”. Porque estos claustros medievales, pretendidamente “neutrales” en función de una supuesta autonomía universitaria ¿son realmente autónomos?, ¿somos independientes de un determinado proyecto político a la hora de generar conocimiento? Porque es un hecho que el que más se pretende independiente es en realidad el más político, porque es funcional a un proyecto, aunque no lo sepa o no lo quiera reconocer. Es necesario recordar también que esta fue la Facultad que tuvo más desaparecidos. Y digo esto porque me parece fundamental poder pensarnos desde la historia de esta institución y reflexionar a partir de allí, qué es lo que le transmitimos a nuestros alumnos.

Entonces, vuelvo a la pregunta de por qué determinados autores como Kusch son “malditos”, al punto de llegar a prohibir cualquier mención a ellos dentro de los claustros y de no permitir su debate ni la discusión de su obra. Acá muy pocos saben que la biblioteca que perteneció a Leopoldo Marechal fue donada a esta Facultad. ¿Alguno se enteró? Yo me acabo de enterar. Espero que al menos estén acá y no en la casa de algún funcionario... Marechal, al igual que Kusch es un “maldito”. ¿Y qué significa ser “maldito”? En primer lugar implica proponer algo que al menos ponga en duda el status quo del pensamiento dominante, de aquellos que tienen el privilegio de decir que es científico y que no es científico. Y por otro lado, ser “maldito” implica un compromiso profundo con el tiempo histórico que le tocó vivir. Cuando uno asume ese compromiso tiene aciertos y errores, porque se hace parte de las contradicciones de esa época, asumiendo ser sujeto de esa contradicción. Si uno busca en las teorías, en las filosofías del conocimiento y del arte, lo puro, lo armónico y lo sacrosanto -o lo *pulcro*, diría Kusch- que vaya al reino de los cielos, porque los que vivimos en este mundo terrenal somos sujetos de la contradicción. Esto es lo que comprendió y asumió Kusch, y ese compromiso lo llevó a adherir al movimiento de masas latinoamericano más importante del siglo XX, que fue el peronismo. Eso lo hizo también un “maldito”.

Para terminar, y darle la palabra a Delfina, quiero destacar que aún en democracia, cada vez que quisimos realizar algún taller o actividad académica sobre Kusch fue absolutamente prohibido. Nos ocurrió

en dos ocasiones al menos, y no pudimos ni siquiera dar la discusión. Y yo considero que es imposible analizar el lugar en el que estamos y para que estamos sin leer a un filósofo como Kusch. Es imposible pensarse antropólogo, filósofo, artista, escritor, sin acercarnos a la propuesta de la antropología filosófica kuschiana. Es evidente entonces que hay prácticas de la dictadura que siguen vigentes a la hora de legitimar determinadas corrientes de pensamiento. Si no adherís al pensamiento hegemónico, no vas a ser legitimado, no tenés derecho a existir. Por eso son tan importantes estos espacios extra académicos, donde una puede venir y hablar libremente.

A mí me gusta en general terminar con alguna breve lectura, en este caso de un gran pensador, antecesor de Kusch, que es Scalabrini Ortiz, otro de los “malditos”. Scalabrini era un gran pensador pero no vivía de eso, sino que era agrimensor. Entonces solía viajar para medir campos, tarea por la cual le pagaban y de eso vivía. Entonces, cuando surge la figura de Perón, comienzan a desatarse las contradicciones internas del intelectual y la primera reacción de Scalabrini es decir “Perón es milico, los milicos ya nos dieron el golpe en el 30 y responden a un proyecto anti popular”... Y en uno de sus viajes como agrimensor, en el año 44, cuando no existía ni el celular, ni Internet, ni nada de eso, llega a Formosa, frontera con el Paraguay donde habitaban los indios matacos que apenas hablaban la “castilla”. Llega a una pulpería, con piso de tierra, donde ni siquiera había luz eléctrica... y así andaba Scalabrini, en la búsqueda interna de su “domicilio existencial”, buscando su estar, más que su ser... y como hacía frío se van a la pulpería a tomar algo y dice el relato (Galasso, 2008: 337):

[...] yo conocí a esa gente por otros viajes, a orillas del Pilcomayo, y conocía esa jerga especial, cargada de gerundios. Por eso, para entrar en conversación les dije: -Y muchachos, ¿cómo estando? Uno de ellos me miró hondamente, sin movérsele un músculo de su cara, impasible, pétreo. De pronto, mientras una luz de simpatía se encendía en su mirada, habló fuerte y seco, con voz grave, remarcando cada sílaba: - Estando bien. Estando un coronel Perón... Patrón pagando... Indio cobrando.

Referencias bibliográficas

Galasso, Norberto. (2008). Vida de Scalabrini Ortiz. Bs. As. Colihue.

Aproximaciones a la América profunda. Experiencias de un taller de lectura

Delfina Goñi
delfig111@hotmail.com
(UNR)

Resumen

El presente texto fue elaborado en base a la disertación ofrecida en torno a una experiencia de un taller de lectura sobre Rodolfo Kusch realizada por dos estudiantes de Antropología.

Palabras clave: experiencia, lectura colectiva, pensamiento propio.

Primero que nada quiero agradecer la invitación a este espacio, sobre todo por la posibilidad de tener un lugar y una voz como estudiante, desde acá, para poder compartir una experiencia. Esto me hace pensar que todo aquello que uno trae de su historia propia, del ámbito de la experiencia o “lo personal”, parece que quedarán fuera de nuestra formación, no fueran parte de un conocimiento legítimo, o mejor dicho, legitimado por la Academia. Lo que más se admite acá es repetir teorías de otros (algo de esto estuvieron hablando ya). Me parece muy importante desde uno mismo darle valor a la experiencia, me refiero a lo que sentimos, vivimos, deseamos, heredamos, para construir desde ahí algo nuevo.

Este taller de lectura lo hicimos el año pasado, en el 2013, con un compañero que no pudo venir. Fue pensado a partir de haber leído *América Profunda* individualmente y de haber sentido desde allí la necesidad de reunirnos. Kusch llegó a nosotros diríamos “de casualidad”, de haberlo escuchado nombrar, un poco de boca en boca; también estuvo presente la recomendación de un profesor, aunque no estaba incluido en ninguna materia. Fue entonces que lo leímos cada uno por su cuenta y luego nos reunimos sintiendo que la lectura *tenía que ser* colectiva. Digamos, más bien lo que teníamos era una intuición; intuíamos que algo había “más allá”, que el propio Kusch nos estaba proponiendo, y que solos (individualmente) no podríamos alcanzar. Y también, intuíamos que lo que Kusch nos venía a decir tenía profundamente que ver con nosotros. Tenía mucho más que ver con nosotros que otras teorías, otros conocimientos y otros autores que veníamos estudiando en la facultad. Entonces fue que decidimos hacer un taller, más que nada un grupo de lectura, y para ello comenzamos pensando un nombre y un lugar. El nombre que le pusimos fue “Taller de lectura Rodolfo Kusch. Pensamiento latinoamericano desde América Latina” y tomamos una frase del autor que dice “crear el mundo es, en verdad, darle sentido”. Quisimos sumergirnos en algo que creíamos necesario para nuestra formación antropológica y que nuestra facultad no nos estaba ofreciendo. De ahí nos dijimos que no queríamos hacerlo en la facultad. ¿Y por qué no? Porque queríamos que Kusch llegara a otros lados, creíamos que podía llegar a otros públicos, y que la facultad en ese sentido nos iba a limitar. Íbamos a seguir “en la misma” -digamos, reproduciendo lo mismo- si lo hacíamos dentro de estas paredes, “encerrando” de alguna manera el conocimiento. Entonces nos pusimos a pensar dónde podía ser y se nos ocurrió la Biblioteca Vigil, por su historia. Nosotros, mi compañero y yo, no somos de acá, venimos de Entre Ríos, pero escuchamos mucho acerca de esa biblioteca y de todo lo significó el Complejo Vigil en Rosario, muy importante como lugar de resistencia popular durante varias décadas, hasta la última dictadura. Y de alguna manera llevar esa lectura a ese espacio nos pareció que tenía un significado profundo. Cuando fuimos a la Vigil por primera vez nos encontramos que allí había una biblioteca provincial, la “Eudoro Díaz”, que estaba funcionando en ese lugar desde el último golpe. Ahí nos contaron que el Complejo Vigil había sido devastado en los 70 y sus espacios fueron usurpados por la dictadura. Asimismo nos contaron que el año pasado la Vigil se estaba reorganizando y en un proceso judicial de recuperación del patrimonio, con lo cual a fin de año les devolverían sus espacios. La gente de la Eudoro Díaz nos ofreció un lugar para hacer el taller, y justo la sala que estaba disponible era donde albergaban todos los libros que habían quedado de la vieja Biblioteca Vigil, libros históricos e inéditos ya. En este sentido el ambiente acompañó mucho para plantearnos recuperar aquel pensamiento, aquellos procesos de resistencia que fueron silenciados por la historia oficial y aquellas ideas que en la Universidad han sido y son negadas o dejados de lado.

La respuesta que tuvimos fue sorprendente, se acercaron personas que a la facultad a lo mejor no hubieran entrado; se acercó gente del barrio y pudimos sostener un diálogo muy rico desde los distintos

saberes y lugares de pertenencia. Hubo algo que se generó y es que Kusch a todos nos permitió pensarnos a nosotros mismos. Sentíamos que lo que leíamos tenía que ver con nuestras vidas, ya sea cuando debatíamos la cuestión del *mero estar* que nos remitía a algunos a nuestras abuelas, en mi caso en un pueblo de Entre Ríos donde sucedía que su forma de vida o su manera de “estar en el mundo” tenía que ver con lo que Kusch nos venía a decir sobre esta América Profunda. O por ejemplo, surgió la pregunta acerca de quién es “el otro”, gran cuestión antropológica ¿quién es ese otro cuando voy por la calle? En Kusch esta pregunta es constante, y sentimos que quizás en nosotros también. Pudimos reflexionarla colectivamente desde las contradicciones que ese “otro” nos genera; al que a veces le tememos, al que a veces queremos tener más cerca y que también sentimos cerca pero que siempre es un “otro”, diferente, lejano, y cercano a la vez. Pensarnos en relación al otro fue una de las cuestiones tal vez más importantes que nos trajo la filosofía de Kusch. Por eso decimos que no es un pensamiento abstracto, no está abstraído de nuestra propia historia, sino que parte de ella, del suelo americano indio y mestizo; y por eso también lo sentimos “más nuestro” que el pensamiento hegemónico universitario, al cual también pertenecemos y del cual participamos. Pensar una filosofía nuestra latinoamericana no significa desechar ni rechazar otras necesariamente, como suelen interpretar algunos defensores del conocimiento académico dominante. No dicotomizamos, creemos en la necesidad de pensar y construir conocimientos *desde acá* y en todo caso, sí, darle prioridad a eso antes que a otras “grandes teorías” elaboradas en otros lugares y en otros tiempos históricos.

Para finalizar, habernos encontrado con personas que se interesaran por Kusch y que muchos de ellos quisieron antes compartirlo y no encontraron un espacio donde hacerlo, nos devuelve a nosotros una hermosa experiencia.

HISTORIA, CULTURA Y POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX. DESDE LA REVOLUCIÓN CUBANA A LAS DICTADURAS DE FIN DE SIGLO

Desmembrando representaciones...

Una propuesta teórico metodológica para el análisis histórico de las estrategias de disciplinamiento y control social y las actitudes sociales durante la última dictadura militar (1976-1983) en el sur santafesino

Mariana Alicia Ponisio
mariana-ponisio@hotmail.com
Facultad de Humanidades y Artes-UNR

Resumen

Esta ponencia tiene por objeto presentar las líneas generales de un proyecto de investigación cuyo objetivo es detectar, reconstruir y analizar las estrategias de control y disciplinamiento social desplegadas durante la última dictadura militar (1976-1983) en una región específica del sur santafesino, delimitada por las localidades de Correa, Cañada de Gómez, Armstrong y Las Parejas. La propuesta privilegia el estudio de los alcances que adoptó la dimensión represiva y pone énfasis en la indagación sobre las actitudes y comportamientos sociales que se desarrollaron en relación con las prácticas desplegadas por el régimen militar en ese espacio regional. Esto nos posibilitará rastrear los diversos grados de colaboración, consentimiento, aprobación, así como también el desarrollo de oposiciones y resistencias al régimen, reparando en las fluctuaciones de estos comportamientos a lo largo del período.

La elección se fundamenta en la insuficiencia de estudios regionales y locales que den cuenta de las estrategias de control social implementadas por el régimen militar en espacios distanciados de los grandes centros urbanos del país. Frente a esta carencia historiográfica, interrogarnos sobre la especificidad que invistió a las relaciones entre el civiles y militares en localidades *pequeñas e intermedias* del interior de la provincia de Santa Fe se vuelve prioritario.

Palabras clave: última dictadura militar – localidades *pequeñas e intermedias* – represión - control social – actitudes sociales.

Fundamentación del proyecto de investigación.

La investigación se centrará en el período comprendido por la última dictadura militar (1976-1983) y estudiará la región delimitada por las localidades de Correa, Cañada de Gómez, Armstrong y Las Parejas. Este recorte se fundamenta en un conjunto de prácticas político-institucionales y culturales compartidas por las localidades mencionadas, posibles de ser rastreadas en el período bajo estudio. Sin embargo, proponemos una periodización flexible que permita desplazar la mirada hacia los años precedentes para contextualizar las tramas de sociabilidad, los actores, sus identidades y sus prácticas. En esta dirección, buscamos recuperar la dinámica de las relaciones existentes entre los espacios municipales y comunales, y las asociaciones e instituciones “representativas” de la comunidad. Nos referimos a: las organizaciones vecinales, las asociaciones mutualistas, culturales y deportivas, entidades comerciales e industriales, la Iglesia y las asociaciones o grupos vinculados con ella y los medios de comunicación locales, con la pretensión de complejizar los análisis que sitúan sólo su atención en los funcionarios y agencias estatales. Señalaremos que la región se encuentra ubicada al sur de la provincia de Santa Fe y tiene cercanía en uno de sus puntos con la frontera de la provincia de Córdoba y en otro, con el centro urbano más importante de la provincia, la ciudad de Rosario. Por su ubicación geográfica, las actividades económicas que históricamente predominaron giraron en torno al agro y a su vez funcionaron industrias ligadas a la producción de maquinaria e insumos para el campo, además de representar una zona de crecimiento de la industria de la madera. Es pertinente aclarar que si bien estas localidades se encuentran fuera del *hinterland* rosarino, están dentro de su ámbito de influencia, conectadas al gran centro urbano por una red de rutas y caminos que tienen como arteria principal la Ruta Nacional N° 9 lo que permite que la circulación de personas, por actividades económicas, políticas, educativas, culturales y/o personales, sea fluida y dinámica. Este recorte espacial también se sustenta en la necesidad de estudiar las formas particulares que adoptó el accionar represivo en espacios distanciados de los grandes centros urbanos provinciales representados por las ciudades de Rosario y Santa Fe y otras áreas con una fuerte densidad obrera y fabril, como sucedió con las localidades del cordón industrial o Villa Constitución sobre las que se dispone mayor conocimiento sobre la represión implementada en esos años. Esto conduce a la indagación sobre la represión y las estrategias de control social desplegadas en nuestra región de estudio, donde en el imaginario colectivo ancla fuertemente la idea de que allí “no sucedió nada”. En tal sentido, procuraremos explorar su historicidad, así como desmenuzar o desmembrar los “sentidos comunes”, imágenes o representaciones construidas en esos espacios locales respecto del periodo bajo análisis. Asimismo, la perspectiva de análisis seleccionada se funda en la siguiente premisa: esta región no ha sido objeto de investigación hasta el momento y, en este sentido, representaría un aporte original al momento de pensar regiones y localidades *pequeñas e intermedias* que permitan complejizar los estudios sobre la problemática de la represión y/o la relación entre sociedad y dictadura, sobre todo si tomamos en cuenta la escasez de análisis regionales y locales sobre las estrategias de disciplinamiento y control social implementados durante la última dictadura militar.

La represión fue uno de los principales dispositivos disciplinadores utilizados por el régimen militar y es necesario analizarla en el área porque no hay datos claros y fiables al respecto, recopilar la información disponible y reconstruir hechos represivos y modalidades de persecución. Si bien en la región analizada no existen evidencias de centros clandestinos de detención y la cantidad de víctimas de la represión es numéricamente menor a la de los grandes centros urbanos ya mencionados, datos empíricos dan cuenta de una multiplicidad de

casos que se vinculan a nuestro espacio de estudio y remiten a persecuciones, amenazas, secuestros y asesinatos de docentes, estudiantes, obreros, delegados sindicales y opositores políticos, lo que vuelve necesario su estudio. No obstante, entendemos el concepto “represión” desde un enfoque multicompreensivo que, junto con la violencia física, la vincula con estrategias de disciplinamiento y control social (Prada Rodríguez, 2012). Por esto, el análisis no quedará restringido a la represión física sino que buscará identificar otros mecanismos disciplinadores o de control social que el régimen militar desplegó para modelar los comportamientos y actitudes de quienes vivieron el período. Con esto buscamos analizar los alcances de la acción represiva en espacios ampliados de la sociedad civil como la administración pública, el sistema educativo, los lugares de trabajo y los ámbitos de sociabilidad.

Examinar la “micropolítica local” (Lvovich, 2010) permitirá detectar rupturas y regularidades en los espacios de gestión municipal y comunal apuntando al análisis de las políticas de depuración, disciplinamiento y/o cooptación de funcionarios estatales. A su vez, se estudiarán las relaciones entre el gobierno militar y los partidos políticos denominados “procesistas”, poniendo énfasis en el Partido Demócrata Progresista debido a su presencia en el sur de la provincia de Santa Fe. También se examinarán las iniciativas desarrolladas por los funcionarios provinciales, municipales y/o comunales en la aplicación de mecanismos disciplinadores y de control social, entendiendo que estas estrategias adoptaron modalidades particulares en función de las realidades locales específicas donde fueron implementadas. Asimismo, se analizarán las articulaciones entre la dimensión local del régimen militar y las diferentes “fuerzas vivas”, conformadas por las instituciones extra-gubernamentales y algunos sectores de la comunidad, centralmente, la Iglesia católica y las asociaciones vinculadas con ella, que articularon sus discursos y políticas “oficiosas” a las estrategias oficiales de disciplinamiento social. Para esto, será necesario reconstruir la red de relaciones personales y vínculos político-institucionales, con una historia previa posible de ser rastreada, que estructuraron las prácticas y tramas de sociabilidad, a nuestro juicio inseparables de las articulaciones entre civiles y militares a escala local durante el período de la última dictadura militar. Nos posicionamos desde una perspectiva que considera al Estado y sus agencias como una arena de disputas donde existen tensiones, articulaciones complejas, continuidades y rupturas que deben ser exploradas (Bohoslavsky y Soprano, 2010). Por tanto, entendemos que todos estos elementos nos permitirán diseñar un “mapa” de los comportamientos sociales que incluyeron diversos grados de colaboración, consentimiento, aprobación, así como también el desarrollo de las oposiciones y resistencias al régimen, reparando en las fluctuaciones de estos comportamientos a lo largo del período.

Racconto historiográfico sobre el período y la temática.

A la hora de abordar la última dictadura militar (1976-1983) encontramos ensayos e investigaciones que provienen de diferentes disciplinas pertenecientes al campo de estudios de las ciencias sociales. Los profesionales de la historia, en una proporción importante, evitaron el tratamiento del pasado cercano y fue recién entrada la década del ‘90 cuando comenzaron a aparecer estudios sobre las relaciones entre dictadura y partidos políticos (Quiroga, 1994; Yannuzzi, 1996; Tcach, 1996), al tiempo que se publicaba el primer trabajo de compilación sobre distintos temas que versaban sobre la dictadura (Quiroga y Tcach, 1996). Habría que esperar hasta la década del 2000 para que se publicaran algunos trabajos de síntesis (Novaro y Palermo,

2003; Quiroga, 2004; Novaro, 2005) a los que se sumaron nuevas compilaciones (Quiroga y Tcach, 2006; Crespo, Lida y Yankelevich, 2008). Por otro lado, surgieron los estudios sobre la memoria, que contribuyeron a inaugurar una vertiente de análisis para los nuevos abordajes sobre la última dictadura (Da Silva Catela, 2001; Jelin, 2002) así como aparecieron trabajos sobre las representaciones que surgieron sobre ese pasado en los años postdictatoriales (Crenzel, 2008). Lo cierto es que hasta hace pocos años nos encontrábamos frente a una producción bibliográfica donde primaban los abordajes generalizantes que extendían a todo el país los resultados de investigaciones realizadas sobre Capital Federal y los grandes centros urbanos de Buenos Aires. Sin embargo, el proceso de fortalecimiento que en la última década experimentó el campo académico e historiográfico de la Historia reciente se nutrió de nuevas investigaciones sobre temas y regiones que no habían sido estudiadas. Allí destaca la aparición de estudios que han comenzado a cuestionar las miradas “porteñocéntricas” sobre el período así como los análisis sobre el accionar represivo y los comportamientos sociales de actores y sectores específicos. Se observa una preocupación por rastrear las prácticas represivas anteriores a la dictadura (Franco, 2012), así como por reconstruir sus memorias (Zapata, 2001).

Con respecto a los estudios sobre la represión, para el espacio aquí analizado, se encuentran las investigaciones de Gabriela Águila sobre la implementación y las modalidades del accionar represivo desplegado durante la última dictadura en Rosario y su *hinterland* (Águila, 2008) y un estudio sobre la dimensión represiva en los usos del espacio público durante la última dictadura en la ciudad de Santa Fe (Alonso, Bomerá, Citroni, 2007). En relación a las estrategias de disciplinamiento y control social se abre una línea de trabajos que se ubican dentro de la historiografía europea y nos brindan herramientas teórico-conceptuales para poder pensar el ejercicio y las modalidades represivas en el caso nacional (Aróstegui, 2013; Prada Rodríguez, 2012; Oliver Olmo, 2005; González Calleja, 2012). En esta tónica, se inscribe el artículo de Águila que analiza las estrategias de disciplinamiento social y acción psicológica durante los primeros años de dictadura en la ciudad de Rosario (Águila, 2014) y la compilación sobre procesos represivos y actitudes sociales entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur (Águila y Alonso, 2013). Asimismo, dentro de los estudios sobre comportamientos y actitudes sociales en dictadura se abre una variada gama de trabajos. Las ya citadas investigaciones de Águila, analizan la contracara de la represión, poniendo el foco en los comportamientos de algunos sectores de la sociedad rosarina. Otra de las referencias bibliográficas regionales proviene de los trabajos de Luciani sobre las tramas entre régimen y sociedad (2009) y las representaciones y experiencias vividas por la juventud en Rosario (2013). También encontramos investigaciones sobre espacios locales de la provincia de Buenos Aires que analizan consenso y dictadura en la ciudad de Lincoln (González Canosa 2011) y la legitimación del régimen militar en la ciudad de Junín (Máspoli, 2013). Debe considerarse la investigación del caso Melincué, que si bien se inscribe dentro de los trabajos sobre memoria, representa un abordaje local pertinente. Desde el campo sociológico, se han reconstruido las actitudes sociales en el nivel micro a través del abordaje de producciones audiovisuales (Lastra, 2008) y, recientemente, ha sido analizado el comportamiento de las clases medias no involucradas de manera directa en la lucha política, a través de una perspectiva particular que analiza una heterogeneidad de sitios, tomando por casos a la ciudades de Buenos Aires y San Miguel de Tucumán y al pueblo de Correa (Carassai, 2013). Respecto de las relaciones entre dictadura y partidos políticos, encontramos los trabajos ya citados de Quiroga, Yannuzzi y Tcach. Por otra parte, la compilación de estudios sobre funcionarios e instituciones estatales en Argentina nos brinda perspectivas de análisis para pensar al Estado y sus agencias (Bohoslavsky y Soprano, 2010). En esta dirección, se ubica la pionera línea

de estudios propuesta por Lvovich que enfatiza en la dimensión “micropolítica” de la dictadura apuntando a la reconstrucción de las relaciones entre civiles y militares (2010) y los trabajos sobre funcionarios y políticas educativas en la provincia de Buenos Aires durante la dictadura (Rodríguez, 2012). Tributaria de estas nuevas miradas fue la perspectiva ofrecida por los estudios regionales, que posibilitó profundizar el análisis sobre espacios acotados recortados por los propios investigadores. Resultan interesantes las reflexiones teóricas que nos ofrece Jensen en torno a la articulación entre historia local y regional y pasado reciente para pensar la última dictadura en Bahía Blanca (2010).

Llegados a este punto, y haciendo un breve *racconto* de toda la producción bibliográfica recabada, quienes situamos el foco de nuestras preocupaciones en el campo de la Historia reciente y, precisamente, en las particularidades del accionar represivo en vinculación con las actitudes y comportamientos desarrollados por la sociedad civil durante la última dictadura, no podemos eludir enfrentarnos a la insuficiencia en la producción de estudios regionales y locales que permitan dar cuenta de las estrategias de control y disciplinamiento social implementados por el régimen militar en espacios distanciados de los grandes centros urbanos del país. Frente a esta carencia historiográfica, interrogarnos sobre la especificidad que invistió a las relaciones entre el régimen militar y la sociedad civil en localidades *pequeñas e intermedias* del interior de la provincia de Santa Fe se vuelve prioritario. Es necesario contribuir al campo de la historia reciente, apuntando a la comparación de los resultados de la investigación con las experiencias disponibles sobre otros ámbitos regionales, tensionando así las perspectivas generalizadoras y alumbrando nuevos temas y problemas que a su vez, pueden (re)pensarse a escala nacional.

Sobre las perspectivas metodológicas y las fuentes.

Las perspectivas teórico-metodológicas brindadas por la Historia regional y la Historia social permiten pensar la región en tanto recorte que remite a las prácticas sociales y culturales específicas que se conjugan en ese espacio determinado. La reducción de la escala de observación permitirá focalizar el estudio de las interacciones sociales, volviendo al espacio recortado no sólo marco de referencia sino también objeto de análisis, definido en gran parte por la existencia de un *corpus* de fuentes específico. Esto permitirá establecer articulaciones, comparaciones y problematizar sobre las rupturas y/o continuidades con lo acontecido en Rosario y en otros espacios locales y regionales de la provincia y del país. Asimismo, se apelará constantemente a la referencia nacional debido a que las estrategias de control social implementadas en esos espacios locales específicos deben comprenderse dentro del despliegue de los mecanismos disciplinadores del régimen militar. No obstante, nos remitiremos a un nivel más próximo que nos permita profundizar en el análisis de los contextos y las prácticas y experiencias concretas de sus actores. La noción de “control social” será utilizada como herramienta para abordar el campo de las relaciones y los conflictos sociales en un entorno empíricamente observable durante un período concreto, otorgando precisión e historicidad a un concepto complejo que en el plano de la teoría se vuelve amorfo (Oliver Olmo, 2005). La utilización de documentos constituirá el recurso metodológico con mayor peso, contemplando su procesamiento y decodificación según la metodología histórica. Asimismo, se recurrirá a las herramientas brindadas por la Historia oral, tomando en cuenta el bagaje conceptual que aportan los estudios sobre la memoria, ya que entendemos que en los relatos de los actores que se entrevistarán

podremos encontrar recuerdos y memorias mediados por el paso del tiempo (Schwarzstein, 2001; Portelli 2003-2004) que permitan complejizar la investigación a partir de la triangulación de las fuentes.

Respecto a la consulta y relevamiento de fuentes documentales, implicará la búsqueda, registro y consulta exhaustivos de un amplio repositorio de documentos. Entre ellos, el más importante proviene del fondo documental de la ex *Dirección General de Informaciones de la provincia de Santa Fe (DGI)*, ubicado en el Archivo Provincial de la Memoria, dependiente de la Secretaría de Derechos Humanos de la provincia de Santa Fe. El mismo posee un importante potencial para las investigaciones que se inscriben en el campo de la historia reciente por el contenido de su fondo documental. Contiene una variedad de documentos producidos por el organismo de inteligencia y por otras entidades ya que se encargaba de recibir y remitir información. Estas fuentes son fundamentales a la hora de la reconstrucción de los hechos en lo que concierne la dimensión fáctica pero también aportan un matiz a la investigación sobre los criterios que adoptaron las fuerzas de seguridad -principalmente la policía- en el momento de implementar estrategias de control. Por otra parte, en el *Archivo General del Ejército* se puede acceder a los libros históricos del II Cuerpo de Ejército, donde se registran actividades desarrolladas en estas localidades que se encontraban bajo su órbita, en particular tareas vinculadas a la “acción cívica”.

Al mismo tiempo, contamos con la documentación burocrática-administrativa de los Municipios de Cañada de Gómez, Armstrong, Las Parejas y de la Comuna de Correa. Este *corpus* documental está conformado por Libros de Decretos, Libros de Actas, Libros de Ordenanzas y Resoluciones y Libros de Pavimentación Urbana, entre otros. Estas fuentes revisten un carácter original ya que no han sido consultadas y representan un gran potencial para el proyecto de investigación en curso debido a que brindan información específica a la hora de reconstruir la “micropolítica” local. Poseemos conocimiento del mismo ya que se ha iniciado la labor de relevamiento de información aunque aun existen fuentes inexploradas debido a que la documentación no se encuentra organizada, lo cual deja abierta la posibilidad de aparición de nuevas fuentes. Por otra parte, nos abocaremos al estudio de las fuentes periodísticas de la región, como así también de las que se producían en la ciudad de Rosario pero tenían circulación e influencia en nuestro ámbito de interés. La prensa de carácter estrictamente local reseñaba los acontecimientos que ocurrían en las ciudades/pueblos y sus alrededores brindando datos precisos e información predominantemente ceñidas a la categoría “eventos sociales”, donde tomaban carácter público determinadas prácticas y comportamientos que remitían a la vida privada de los habitantes, al tiempo que registraban las actividades de las instituciones y organizaciones “representativas” de la comunidad. También se analizará prensa de la ciudad de Rosario con el objeto de poder reconstruir, por un lado, la pertinencia otorgada a sucesos ocurridos en el interior provincial y, por otro, la información a la que accedían los habitantes de localidades que estaban distanciadas del gran centro urbano. Para el análisis de la prensa en general tendremos en cuenta la particularidad del período, en el cual el Estado ejercía una fuerte censura, impuesta o asumida implícitamente por los medios. Por último, el Archivo de la ex *Dirección de Inteligencia de la Policía de la provincia de Buenos Aires (DIPBA)* puesto a disposición de los investigadores en los últimos años, representa un potencial reservorio de fuentes.

Así mismo, realizaremos entrevistas personales con pregunta posterior a quienes hayan desempeñado en la etapa analizada actividades político-institucionales, sociales y culturales, pero también a quienes hayan vivido el período y estén dispuestos a relatar sus vivencias. Esta herramienta nos posibilitará acceder a temas, problemas, debates, ideas, es decir, al conocimiento de algunos hechos y situaciones que se revelarán como

información histórica de sus protagonistas, pero también como experiencias y prácticas concretas. Esto permitirá rastrear vivencias y considerarlas en tanto construcciones sociales y subjetivas que aportan elementos a la historia en forma significativa. Al mismo tiempo, se complementarán con otras fuentes potenciales que pueden proveernos nuestros entrevistados como escritos y archivos personales.

Referencias bibliográficas

- Águila, G. (2014). “Disciplinamiento, control social y ‘acción psicológica’ en la dictadura argentina. Una mirada a escala local: Rosario, 1976-1981. En: *Revista Binacional Brasil-Argentina*, vol. 2, núm. 3 (en prensa)
- _(2008). *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983. Un estudio sobre la represión y los comportamientos sociales en la dictadura*. Buenos Aires: Prometeo.
- _(2007) Dictadura, sociedad y pasado reciente en un contexto regional. El Gran Rosario entre 1976 y 1983, en Fernández (comp.) *Más allá del territorio: la historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario: Prohistoria.
- Águila, G y Alonso, L. (comp) (2013) *Procesos represivos y actitudes sociales. Entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur*. Bs As: Prometeo.
- Alonso, L; Boumerá, A y Citroni, J (2007) “Confrontaciones en torno del espacio urbano: dictadura, gobierno constitucional y movimiento de derechos humanos en Santa Fe (Argentina). En: *Historia Regional*, N° 25, pp. 11-32
- Bohoslavsky, E. y Soprano, G. (Ed.) (2010). *Un Estado con rostro humano. Funcionarios e instituciones estatales en Argentina (desde 1880 a la actualidad)*. Buenos Aires: UNGS-Prometeo.
- Carassai, S. (2013) *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González Canosa (2011) “Consenso y dictadura. Consideraciones analíticas a partir de un legajo policial sobre un conflicto en la ciudad de Lincoln durante la última dictadura militar argentina”. En: *Naveg@merica*, núm. 7.
- Jensen, S. (2010) *Diálogos entre la historia local y la historia reciente en argentina. Bahía Blanca durante la última dictadura militar*. Ponencia presentada en XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles.
- Lastra, S (2008) “Cuando el horror se vuelve cotidiano. Aproximaciones a la vida cotidiana en la dictadura militar argentina a partir de las producciones Audiovisuales...” En: *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, núm. 8.
- Luciani, L. (2013). *Juventud en dictadura. Representaciones, imágenes y experiencias juveniles, Rosario 1976/1983 -Tesis de doctorado-* Rosario: UNR, FHYA, Escuela de posgrado, Mención en Historia.
- _(2009). “Actitudes y comportamientos sociales durante la última dictadura militar en argentina (1976-1983). Algunas consideraciones respecto de cómo analizar la compleja trama entre régimen y sociedad” En: *Naveg@merica*, núm. 3.
- Lvovich, D. (2010) “Burócratas, amigos, ideólogos y vecinalistas: el reclutamiento de funcionarios municipales de Morón durante la Dictadura Militar (1976-1983)” En: Bohoslavsky, E. y Soprano, G. (Ed.) *Un Estado con*

rostro humano. *Funcionarios e instituciones estatales en Argentina (desde 1880 a la actualidad)*. Buenos Aires: UNGS-Prometeo.

_(2008) “Las historiografías española y argentina en perspectiva comparada”. En: *Páginas*, núm. 1 (en línea)

_(2009) “Sistema político y actitudes sociales en la legitimación de la dictadura militar argentina (1976 – 1983)” En: *Ayer. Revista de historia contemporánea*, núm. 75, pp. 275-299.

González Calleja, E. (2012), “La represión estatal como proceso de violencia política”. *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea*, núm. 10, pp. 315-335.

Máspoli, E. (2013) “La legitimación del ‘Proceso de Reorganización Nacional’ en el ámbito local. Actores y estrategias discursivas en torno a la Primera Exposición Internacional de la Producción, la Industria y el Comercio. Junín, 1977. En: *Mundo Agrario*, vol. 14, nº 27, diciembre 2013, en línea.

Oliver Olmo, P. (2005), “El concepto de control social en la historia social: estructuración del orden y respuestas al desorden”. *Historia Social*, núm. 51, pp. 73-91.

Portelli, A. (2003-2004) “El uso de la entrevista en la historia oral”. En: *Anuario*, núm. 20, pp. 35-47.

Prada Rodríguez, J.(2012)“Entre Escila y Caribdis. Contribuciones a un debate necesario”. *Hispania Nova.*, núm. 10, pp. 403-425.

Rodríguez, L. (2012). *Civiles y militares en la última dictadura. Funcionarios y políticas educativas en la provincia de Buenos Aires (1976-1983)*. Rosario: Prohistoria.

Schwarzstein, D. (2002) “Memoria e historia”. En: *Desarrollo económico*, vol. 42, núm. 167.

Zapata, A. B. (2011) *Memorias de trabajadores sobre el accionar de la Triple A en Bahía Blanca. Del aparente anonimato del terror a la fiambarrera de la CGT*. Ponencia presentada en IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Buenos Aires.

Movimiento estudiantil universitario en los años '60. Argentina y Brasil en perspectiva comparada

Laura Luciani, UNR
lauluciani@gmail.com

Resumen

Este artículo se propone abordar en clave comparada los movimientos estudiantiles de Argentina y Brasil emergentes en la década del '60. Si bien en ambos casos es posible advertir una trayectoria de lucha y movilización previa, la instalación de las dictaduras -de 1964 en Brasil y 1966 en Argentina- llevó a los movimientos estudiantiles de cada país a cuestionar primero las políticas educativas y constituirse luego en opositores al régimen. Mas allá de las singularidades que presenta cada caso, es posible advertir algunos elementos comunes sobre los cuales profundiza este artículo, la radicalización de los discursos y prácticas estudiantiles, el carácter contestatario que adquirió el movimiento frente a la dictadura, la resignificación y emergencia de nuevas agrupaciones políticas estudiantiles y los intentos por parte de las dictaduras de desarticular a estos movimientos.

Palabras clave: movimiento estudiantil, dictadura, cono sur, radicalización política

En este artículo nos proponemos abordar las experiencias de movilización estudiantil en dos países del cono sur, Argentina y Brasil durante la década del '60. La elección de casos no es azarosa, aun cuando los estudiantes universitarios se movilizaron y constituyeron en un sujeto político relevante en esta coyuntura a lo largo de América Latina; tanto en Argentina como en Brasil se desarrollaron en contextos dictatoriales. En ambos casos los estudiantes universitarios se organizaron y cuestionaron tempranamente la política universitaria de las dictaduras, constituyéndose en uno de los sectores opositores más significativos. Siguiendo este planteo y considerando que el estudio de cualquier movimiento impone la necesidad de resituarlos históricamente, en sus luchas, contradicciones, particularidades y alcances¹, nos proponemos acercarnos brevemente a las trayectorias y formas organizativas estudiantiles que emergieron en cada uno de estos países y que dan cuenta de una historia de acción y movilización previa que abonaron la experiencia estudiantil en los años '60.

Nos centraremos en los movimientos estudiantiles en los años '60, luego de producidos los golpes de estado de 1964 en Brasil y 1966 en Argentina para analizar sus cambios, trayectorias y derroteros permitiendo pensar los procesos en forma comparada y en clave latinoamericana; dimensionando las particularidades que tienen los movimientos estudiantiles en esta parte del mundo. Es decir, nos interesa entender a los movimientos estudiantiles como experiencias que se reconfiguran en forma casi simultánea en diversas partes del mundo para esa década, como volcanes que estallan al unísono, que asumen identidades, discursos y prácticas singulares en esa coyuntura, con sus propias trayectorias y derroteros.

Los movimientos estudiantiles en Argentina y Brasil en el siglo XX. Algunas consideraciones preliminares

En la historia de los movimientos estudiantiles de América Latina, un hecho significativo lo constituyó la lucha por la reforma universitaria emergente en Argentina en 1918, extendida luego a otras partes del continente. En Córdoba, el movimiento estudiantil surgió demandando cambios profundos en la universidad a la cual consideraban no se correspondía con la realidad económico política del país². El movimiento estudiantil se expandió involucrando al resto de las universidades del país³ y permitiendo la creación de la primera organización estudiantil a nivel nacional la Federación Universitaria Argentina (FUA). En julio se constituyó el Primer Congreso Nacional de Estudiantes que contó con el acompañamiento del gobierno nacional y sentó las bases para la reforma educativa: la incorporación de los estudiantes y graduados en la representación del gobierno de la universidad (gobierno tripartito), la autonomía universitaria y autarquía financiera, gratuidad de

1 Tal declaración puede parecer obvia e incluso ingenua, sin embargo suelen presentarse estudios sobre “el movimiento estudiantil” que niegan o desconocen la propia historicidad, génesis, desarrollo y las fricciones internas que lo jalonan modificando sus estrategias de acción o direccionamiento, mientras se dedican a teorizar en abstracto sobre ese sujeto que no es homogéneo, uniforme, ni unidireccional. En esa línea también negamos el carácter vanguardista, revolucionario que suele atribuirse a los movimientos estudiantiles y que lejos de contribuir a su comprensión anulan la posibilidad de entramarlos en los contextos sociales, políticos, económicos emergentes.

2 Argentina se encontraba en proceso de expansión en su desarrollo capitalista como país exportador de materias primas, al tiempo que se abrían canales de participación política antes obstruidos. Para entonces era presidente Hipólito Irigoyen, líder de la Unión Cívica Radical, primero elegido gracias a la ley 8871 que declaraba el voto secreto y obligatorio. A ello se suma un contexto internacional intenso y cambiante donde destacaban la primera guerra mundial, la revolución mexicana, la revolución rusa y la presencia cada vez más significativa de Estados Unidos en América Latina.

3 Existían entonces la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Santa Fe, la Universidad de La Plata y la Universidad de Tucumán.

la enseñanza, libre docencia, libre asistencia, concurso para la selección docente, fortalecimiento de la función social de la universidad y unidad latinoamericana (TUNNERMAN, 2008: cap. V). La reforma trascendió las fronteras de país involucrando a los universitarios latinoamericanos y permitiendo vínculos fluidos entre ellos⁴.

El inicio de la organización estudiantil en Brasil tuvo un camino diferente y las consignas de la reforma del '18 impactaron recién en la década del '60 (FORACCHI, Marialice, 1972: cap. VII). Recordemos que en Brasil las universidades fueron de creación reciente, excepto las de Río de Janeiro (1920) y Minas Gerais (1927) el resto se constituyeron luego de los años '30⁵. Asimismo la dispersión geográfica existente y la poca unidad de las organizaciones estudiantiles de carácter local hicieron difícil la articulación de un organismo a nivel nacional. Fue en el marco de Estado Novo cuando surgió la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), que cuestionaba la política educativa autoritaria y planteaba:

a universidade aberta a todos (...) a vigência nas universidades do "exercício das liberdades de pensamento, de cátedra, de imprensa, de crítica e de tribuna"; o rompimento da dependência da universidade diante do Estado, (...) a livre associação dos estudantes dentro da universidade" (CUNHA, Luiz Antonio, 2000: 165).

Desde mediados de la década del '40 el movimiento estudiantil organizado a través de la UNE fue consolidando su lugar como instancia organizativa, contando con gran adhesión popular y siendo un actor político de significativa importancia frente al estado.

Como podemos advertir en ambos casos existieron formas organizativas estudiantiles que emergieron entre los años '20 y '30, en el marco de afianzamiento de las instituciones educativas superiores y de avance de la clase media, profundizándose ese contexto hacia las décadas siguientes, cuando una nueva coyuntura económico-política modificaba sustancialmente las bases de las universidades latinoamericanas.

En los años '50 y '60, las universidades latinoamericanas se popularizaron. Con ello señalamos el significativo crecimiento de la matrícula universitaria que implicó un aumento de estudiantes en su mayoría de clase media y en menor grado de sectores trabajadores. Ese aumento se debió en parte a los cambios económico-sociales que la posguerra trajo aparejada. En los dos países, el proyecto modernizador había permitido un crecimiento económico considerable, cierta movilidad social y el crecimiento de la población universitaria. En Argentina entre 1958 y 1967 el número de estudiantes universitarios de todo el país se incrementó en un 75%, y se crearon durante este período nuevas universidades tanto públicas como privadas. Asimismo luego de la caída del gobierno de Perón en 1955 la universidad adquirió nuevas cuotas de autonomía y estabilidad político institucional que le permitieron su desarrollo (BARLETTA, Ana, 2000: 2). En Brasil, el incremento en la enseñanza secundaria trajo aparejada un aumento en la demanda de enseñanza superior, permitiendo la consolidación de universidades privadas e instituciones educativas propiciadas por el gobierno federal frente a las ya existentes universidades estatales (CUNHA, Luiz Antonio, 2000: 165 y ss; BUCHBINDER, Pablo, 2010).

4 En 1921 se desarrolló en México el Congreso Internacional de Estudiantes, se sumaron entre los años '30 y '60 el Congreso Universitario Americano (Uruguay, 1931), Primer Congreso Iberoamericano de Estudiantes (México, 1931), el Congreso de Estudiantes Latinoamericanos (Chile, 1937), en los años cincuenta se desarrollaron asimismo los primeros tres Congresos Latinoamericanos de Estudiantes (Uruguay, 1955; Argentina, 1957; Venezuela 1959) y el cuarto Congreso se desarrolló en La Habana, Cuba en 1966, entre otros (BIAGUINI, Hugo, 2000, p. 60 y ss).

5 Cabe recordar que en 1930 se crea el Ministerio de Educación y en abril de 1931 el Estatuto Básico de las Universidades Brasileñas, potenciando el desarrollo de tales instituciones.

Si los años '50 fueron aquellos en que se discutió en torno a la modernización y el desarrollo (PLA, 1980), los '60 trajeron consigo el ideal revolucionario y la redefinición del discurso antiimperialista. Muchos fueron los procesos que abonaron ese camino: las guerras de Corea y Vietnam, los procesos de descolonización en el llamado Tercer Mundo, la guerra de Argelia, el Concilio Vaticano II y la redefinición del rol social de la Iglesia, el conflicto chino-soviético, la emergencia de una cultura juvenil contestataria pero especialmente la revolución cubana de 1959. Así el clima intelectual y académico de los años cincuenta y el primer lustro de la década siguiente giró en torno a algunas cuestiones específicas. Por un lado, el problema del desarrollo del subcontinente que tuvo un fuerte anclaje en el pensamiento económico de la CEPAL y las teorías desarrollistas. En ese marco de debates académicos se avanzó hacia el cuestionamiento y resignificación del rol de la universidad como actor en el proceso de transformación social. Esos cambios permitieron además comprender la rapidez con la cual se incorporaron en el ámbito universitario y especialmente en el movimiento estudiantil las discusiones en torno a reformismo o revolución y el rol de la universidad en ese proceso.

La participación estudiantil se construyó tanto desde el debate académico como desde la intervención política sobre las cuales operó el proceso de radicalización de finales de los '60 y especialmente la preocupación en torno al rumbo de América Latina y el escenario revolucionario. Las organizaciones estudiantiles que surgieron hacia principios de la década en los dos países dan cuenta de los cambios que el nuevo contexto internacional trajo aparejado. La UNE en Brasil comienza un proceso de radicalización que llega a su auge durante el gobierno de Goulart con la lucha por la reforma universitaria⁶. Vale recordar que era un contexto de profunda movilización social donde las organizaciones sindicales (campesinas y obreras) y estudiantiles planteaban una agenda de demandas específicas al gobierno, la puesta en marcha de reformas de base. Estas abrían un abanico de modificaciones sustanciales para la estructura social y política del país al proponer una reforma agraria, bancaria, urbana, universitaria, etc. En esos primeros años '60, la UNE participó de las campañas en defensa de la educación pública y en los arduos debates cuestionando la ley de Directrices y Bases que fue aprobada en diciembre de 1961 (FIGUEIREDO, 2005). Asimismo reivindicaba la reforma universitaria en un sentido radicalizado, donde se planteaban el fin de la cátedra vitalicia, la reforma curricular y principalmente el cambio en la composición de los consejos de las universidades reclamando una mayor participación estudiantil. Las llamadas huelgas de un tercio⁷ movilizaron a estudiantes en todo el país paralizando las universidades. Para difundir la reforma universitaria se conformó además la UNE Volante que recorrió las capitales del país formando asambleas que debatían la reforma. Para Saldhana de Oliveira (2005: 48) la UNE buscaba concientizar a los estudiantes universitarios respecto de la importancia de la reforma en tanto “é uma luta fundamental, a partir da qual desdobram-se todas as outras”, insertándola en el conjunto de problemáticas sociales que vivía la realidad brasileña y politizando así ese proceso al tiempo que lo vinculaba con las otras grandes demandas de los sectores populares.

En Argentina, si bien no alcanzó el proceso de radicalización vivido en Brasil, el movimiento estudiantil mantuvo sus premisas reformistas a través de la FUA, al tiempo que se constituía en un actor principal de los hechos políticos. Durante el peronismo los estudiantes mantuvieron posiciones opositoras al régimen y apoyaron decididamente el golpe de 1955. La coyuntura abierta por el golpe de estado planteó una época de

6 La declaración de Bahía en 1961 daba cuenta del carácter adquirido por la UNE, con un fuerte sesgo nacionalista, popular y reformista. Reclamaban la democratización de la enseñanza y el acceso amplio de los sectores populares a la educación superior así como una universidad al servicio de las clases menos favorecidas (SANFELICE, José Luis, 2008, p. 72).

7 Reclamaban que un tercio de los representantes en los consejos universitarios lo conformaran los estudiantes.

relativa libertad y los estudiantes tuvieron sus espacios de representación en las universidades nacionales. En 1958, y en el marco de una nueva política educativa del gobierno de Frondizi, estalló un nuevo conflicto. En ese año se dictó una ley que permitía la instalación de instituciones educativas privadas, el hecho movilizó a estudiantes reformistas de todo el país en defensa de la educación pública (laica) frente a la llamada “educación libre”. Fue un período de revitalización para la FUA y se incrementó el número de centros y federaciones (ROMERO, 1998, p. 66). Al mismo tiempo surgieron sectores estudiantiles católicos que conformaron agrupaciones humanistas e integralistas y cuestionaron las posiciones del reformismo, señalando nuevos matices políticos al interior del movimiento. Las diferentes posiciones pervivieron a lo largo de la década del 60, sin embargo ya instalada la dictadura de Onganía y con la represión creciente sobre los estudiantes universitarios, reformistas e integralistas se unieron circunstancialmente para oponerse al régimen. Si la movilización por Laica o Libre fue una coyuntura clave para el movimiento estudiantil universitario, otro elemento central lo constituyó la influencia de la revolución cubana. Las posiciones antiimperialistas y el cuestionamiento al proyecto modernizador que hasta poco tiempo atrás muchos estudiantes apoyaban fueron foco de nuevos debates (CALIFA, 2008: 80 y ss). La crítica al reformismo, la emergencia de nuevas opciones políticas tanto desde la izquierda como del peronismo complejizaron aun mas el panorama posterior al golpe de estado de 1966.

Las dictaduras del cono sur y la oposición estudiantil

En 1964 las Fuerzas Armadas brasileñas realizaron un golpe de estado al gobierno de Joao Goulart e instalaron una dictadura que duró casi dos décadas. Dos años mas tarde, en Argentina un nuevo golpe de estado -el quinto en lo que va del siglo- se perpetró contra el gobierno de Arturo Illia. Esta dictadura sin embargo no tuvo la continuidad de la brasileña. En un contexto de fuerte movilización y radicalización social el régimen entró en crisis dando paso a un nuevo gobierno democrático en el año 1973, gobierno que duró muy poco: en 1976 la última de las dictaduras del siglo y la más cruenta se instaló en el país.

Varios autores coinciden en señalar que la dictadura de 1964 abrió una nueva etapa en el cono sur (ANSALDI, 2004; GARRETÓN, 1997; BORÓN, 1991), caracterizada por la intervención de las Fuerzas Armadas en tanto institución y bajo los lineamientos de la Doctrina de la Seguridad Nacional, adquiriendo cuotas aún mayores de violencia, articuladas con el cercenamiento de las formas de participación política y social hasta entonces existentes. En definitiva se proponía despolitizar y desmovilizar la sociedad. Asimismo se plantearon la gestión estatal desde una perspectiva tecnocrática, burocrática y con fuerte cuestionamiento a la política y la democracia (O'DONELL, 1992). Sin profundizar las características que definieron a cada caso, nos interesa detenernos en el despliegue de políticas universitarias que se desarrollaron en ambos países.

Para Pablo Buchbinder (2010: 18-22) las dictaduras no tuvieron objetivos similares respecto de las universidades. El autor sostiene que en Brasil los militares se propusieron un proyecto modernizador que propició “*el desarrollo universitario en base a un modelo homogéneo que combinaba las actividades de enseñanza, de investigación y extensión. Aspiraba, en este contexto, a fortalecer la escolarización sobre todo en las áreas tecnológicas*”. Siguiendo los planteos del autor, la dictadura argentina habría tenido una política menos desarrollista respecto de la universidad y su objetivo principal estaba centrado en desactivar el llamado “*peligro comunista*” que se concentraba en las casas de estudios. Si bien acordamos con el autor en que la política universitaria no fue idéntica en uno y otro caso y el desarrollo de la investigación y el fortalecimiento

de las universidades fue mayor en Brasil; consideramos que ambas dictaduras se plantearon reorganizar y reorientar las universidades al tiempo que pretendían desactivar los focos de politización existentes.

En Brasil, días después del golpe, fue incendiada la sede de la UNE y las universidades fueron e intervenidas. Se detuvieron estudiantes y docentes, se propuso quitar autonomía a la universidad y reestructurar al movimiento estudiantil eliminando los órganos de representación existentes. En esa línea en noviembre de 1964 se dictó la llamada ley Suplicy de Lacerda que implicaba la desaparición de la UNE y de las Uniones estadales de estudiantes (UEE) como órganos de representación estudiantil y se creaba la Dirección Nacional de Estudiantes (DNE) con sede en Brasilia y las direcciones estadales (DEE). De este modo el Ministerio de Educación buscaba controlar al movimiento estudiantil (CAVALARI, 1987: 49).

Párrafo aparte merecen los acuerdos MEC-USAID ya que afectaron a la población universitaria y fueron resistidas por los estudiantes. Estos acuerdos referían a la intervención norteamericana en la educación brasilera a partir de las negociaciones realizadas entre el Ministerio de Educación y Cultura de Brasil y la Agencia Norteamericana para el Desarrollo Internacional (USAID). La reforma propuesta por estos acuerdos atravesaba todos los niveles de la educación -desde la primaria hasta la enseñanza superior- pero los dos más cuestionados giraban en torno a la educación superior y se firmaron entre 1966 y 1967. En líneas generales implicaba concebir a la universidad como una unidad empresarial donde debían encontrarse y reestructurar las “fallas” del sistema para hacerla rentable, lo cual significaba racionalizar la universidad impulsando las carreras tecnocráticas que fueran funcionales al desarrollo del país al tiempo que articulaba estrategias de control y desmovilización estudiantil. La reforma universitaria pretendía articular el proyecto de universidad y educación de los militares con las demandas sociales respecto del acceso a la educación superior⁸. Sin embargo las modificaciones establecidas no sólo no implicaron una mayor democratización de la educación universitaria sino que restringió aún más las posibilidades de educación para los sectores populares⁹.

La dictadura instalada en 1966 en Argentina también modificó significativamente la vida política e institucional de las universidades. Los primeros meses del gobierno de Onganía signaron las relaciones entre régimen y universidad: intervención, restricción y represión. En julio se produjo la llamada Noche de los Bastones Largos, hecho en el cual la Policía Federal ingresó a una de las universidades más grandes del país, la UBA, desalojando y reprimiendo a docentes y estudiantes. En agosto se dictó la ley 16912 que suprimió la autonomía universitaria, el gobierno tripartito y prohibió la actividad política estudiantil. En 1967 se sumó la Ley Orgánica de las universidades que profundizaba las medidas implementadas. A las ya estipuladas se sumaban ahora las restricciones en el cupo de ingreso y en el mantenimiento de las condiciones de regularidad del alumno (DE LUCA, 2006).

Lejos de desarticular al movimiento estudiantil, las políticas implementadas por las dictaduras, colaboraron en su crecimiento y radicalización. A pesar de los esfuerzos de la dictadura brasileña la UNE no desapareció sino hasta finales de la década. En 1965 realizó su congreso n° XXVII, el último oficial y público, con 400 delegados de todo el país. De allí en más siguió funcionando en la clandestinidad convocando a tres congresos

8 En Brasil las universidades tenían una plaza limitada de vacantes. Para ingresar, era necesario realizar un examen con una puntuación mínima que en teoría permitía el ingreso a la facultad. Sin embargo para esos años la cantidad de personas que estaban en condiciones de hacer una carrera universitaria era mayor a las vacantes existentes. Este era uno de los problemas que la reforma pretendía modificar.

9 Aun cuando la reforma universitaria pretendía atender la demanda social respecto de la enseñanza superior, las medidas tomadas no lograron cubrir las expectativas y el gobierno militar tendió a potenciar las universidades privadas (MENDONÇA, 2000)

más antes de disolverse. El 22 de septiembre de 1966 se instauró como el día de lucha contra la dictadura, en esa fecha y a través de marchas realizadas en todo el país, el movimiento estudiantil repudiaba la violencia y el apresamiento de centenares de estudiantes. En este marco el movimiento estudiantil de la Universidad de San Pablo se constituyó en una de las fuerzas más importantes en el desarrollo de la oposición a la reforma educativa de la dictadura.

En Argentina la oposición a las medidas implementadas se desarrolló especialmente en el primer año de dictadura y se desplegó en las diversas universidades a través de las regionales de la FUA y las organizaciones estudiantiles existentes, especialmente los centros de estudiantes y las agrupaciones políticas que recuperaban el legado reformista. En cada universidad la acción estudiantil adquirió diferentes matices en tanto articulaban el cuestionamiento a la política universitaria de la dictadura con problemas locales. Algunas de las movilizaciones se sucedieron en la universidad del Litoral, de Córdoba y la de Buenos Aires y fueron reprimidas mediante accionar policial, la muerte del estudiante Santiago Pampillón en Córdoba fue el hecho más dramático en la confrontación entre fuerzas represivas y estudiantes. En el caso argentino algunos autores señalan que los años 67 y 68 fueron de reflujo del movimiento estudiantil y si bien hubo confrontaciones importantes en algunas universidades estas fueron opacadas por la lucha estudiantil que se desplegó en 1969 (YUSZCZY, 2010: 116)

1968-1969, de la oposición a la radicalización política

Como es posible advertir los primeros años de dictadura fueron de oposición y movilización contra el régimen. En ambos casos el movimiento estudiantil enfrentó las políticas universitarias y fue duramente reprimido. Esos primeros años de lucha consolidaron un camino de experiencias fecundas que serían resignificadas posteriormente. 1968 en Brasil y 1969 en Argentina fueron años de intensa movilización y radicalización social donde los movimientos estudiantiles ocuparon, por su propia trayectoria de oposición, un lugar central.

Repasemos los hechos. En 1968 la dictadura brasileña pretendió profundizar el control sobre la política educativa al tiempo que militarizaba aún más el conflicto con el movimiento estudiantil. En marzo, un enfrentamiento entre la Policía Militar y estudiantes de Río de Janeiro que reclamaban por mejores condiciones del comedor universitario conocido como “el calabozo”, dejó el saldo de un estudiante muerto y la apertura de una nueva brecha entre sociedad y gobierno militar (LANGLAND, 2006). En junio, y mientras el movimiento estudiantil –a pesar de sus líneas políticas divergentes- planteaba el diálogo, se desarrolló una manifestación pacífica frente a la sede de Ministerio de Educación en Río de Janeiro, la policía militar volvió a reprimir al movimiento estudiantil resultando muertos varios estudiantes. El hecho generó una de las movilizaciones más significativas de la coyuntura *la passeata do cen mil* contra la dictadura. En julio los estudiantes de San Pablo promovieron la articulación con el movimiento obrero (especialmente a partir de la huelga de OSASCO) y la toma de distintas facultades donde estudiantes y docentes se organizaron en Comisiones paritarias para debatir la reestructuración de la universidad. En octubre dos hechos de diferente cariz iniciaron la desarticulación del movimiento estudiantil. Por un lado el conflicto entre los estudiantes de la Universidad de San Pablo y grupos del Comando de Caza a los Comunistas que provocó la muerte de un estudiante y la represión policial. Por otro el desbaratamiento del XXX Congreso de la UNE que se llevaría adelante en Ibiúna, San Pablo e implicó la detención de ochocientos estudiantes, entre ellos los dirigentes principales del movimiento (RIBEIRO DO VALLE, 1997: cap. IV).

En Argentina el movimiento estudiantil que se opuso a la dictadura había mantenido distintas luchas fragmentarias desde la instauración de la dictadura en 1966. Sin embargo en mayo de 1969, el asesinato de un estudiante de medicina en una manifestación por el aumento de la tarifa del comedor universitario en Corrientes hizo estallar el conflicto. En Rosario el repudio no se hizo esperar y los estudiantes se manifestaron rápidamente ante este hecho convocando a asambleas, paro y movilizaciones. El 17 de mayo, dos días después del suceso en Corrientes la movilización de estudiantes rosarinos por la zona céntrica de la ciudad culminó con la represión policial y la muerte de otro estudiante. El hecho provocó la creación del comité de Lucha de estudiantes de Rosario que intentó mantener la movilización estudiantil en alza y articular la demanda estudiantil con la de otros sectores, especialmente las organizaciones sindicales. El 21 de mayo se convocó a la Marcha del Silencio donde participaron miles de manifestantes que se dirigían al radio céntrico de la ciudad. La movilización intentó ser abortada por las fuerzas policiales que patrullaban la zona, provocando el enfrentamiento con los manifestantes que ocuparon durante un día el centro de la ciudad. En el desalojo violento de un grupo que intentaba ocupar una radio local se produjo el asesinato de Luis Blanco, un estudiante de 15 años. En ese marco de intensa movilización las fuerzas policiales se vieron desbordadas debiendo declararse a Rosario zona de emergencia bajo el control directo del comandante del II Cuerpo de Ejército (VIANO, 2000; ROBLES, 1999). La movilización estudiantil no se circunscribió a este caso. En Córdoba coincidieron en el mes de mayo la protesta iniciada por los estudiantes en repudio de los hechos ocurridos en Corrientes y Rosario y la agitación obrera por demandas laborales. Las sedes de la CGT lanzaron un paro nacional para el 30 de mayo y las sedes cordobesas sumaron el día 29. Los estudiantes adhirieron a la jornada y ese 29 de mayo, luego de la muerte de un obrero se produjo el enfrentamiento entre las fuerzas represivas y obreros y estudiantes, enfrentamiento que duró dos días e implicó la ocupación de la ciudad por parte de los manifestantes. El Cordobazo culminó el 31 de mayo con treinta muertos y centenares de heridos (GORDILLO, 1996).

En ambos casos podemos encontrar elementos comunes que caracterizan las particularidades que el movimiento estudiantil adquirió en esa coyuntura y que marcan una bisagra en la historia de los movimientos estudiantiles en América Latina. Un primer elemento es la emergencia de un movimiento estudiantil radicalizado que se enfrenta a las fuerzas represivas, que pretende ocupar el espacio urbano y cuestiona las lógicas represivas y autoritarias del estado. Ese cuestionamiento se traduce en prácticas contestatarias frente a la acción policial o militar. María Ribeiro Do Valle, en su análisis sobre el movimiento estudiantil en Brasil, señala que ese 1968 es una coyuntura donde las posiciones iniciales de diálogo son fracturadas por las lógicas represivas y el inicio de acciones violentas. Es decir que en esa coyuntura se revalidan las opciones revolucionarias y el enfrentamiento violento frente al aparato del estado. Ese planteo que la autora sostiene para el caso brasileño es posible retomarlo en la experiencia argentina ya que un elemento que caracterizó las movilizaciones fue la expresión contestataria y combativa de las manifestaciones frente a la represión.

Asimismo no es casual que en esa coyuntura se revitalizaron o emergieron las experiencias de izquierda revolucionaria –armada o no- vinculadas a los movimientos estudiantiles. No olvidemos que en Brasil entre 1967 y 1968, a partir de la crisis surgida en el seno del PCB e influenciadas por el proceso revolucionario cubano, el foquismo y la revolución cultural china, surgieron las organizaciones de izquierda armada más importantes. En 1967 surgió Ação libertadora Nacional; al año siguiente, el Partido Comunista Brasileiro Revolucionario y Política Operaria (POLOP). Entre el '67 y '68 surgieron las agrupaciones estudiantiles de Guanabara y San

Pablo conocidas como Disidencias Estudiantiles (DI'S) (CARONE, 1984). De origen diferente, Ação Popular surgida en 1962 a partir de la Juventud Católica Universitaria pasó a llamarse AP marxista-leninista, y la influencia más notable en este período provino del maoísmo (DIAS, 2008). Si bien su peso en el seno de la sociedad no fue gravitante tuvieron una presencia significativa en el proceso de radicalización del movimiento durante el año 1968 y en la organización que la UNE adquirió en esa coyuntura.

En el caso de Argentina la radicalización del movimiento había permitido la emergencia de distintas vertientes ideológicas que tensionaban al movimiento. Si la diferencia más importante se había registrado entre las agrupaciones reformistas y las agrupaciones de vertiente católica como el integralismo, en los años '60 se produjeron cambios significativos. Por un lado se modificó el reformismo a partir del surgimiento del Movimiento Nacional Reformista en 1964 y Franja Morada en 1967 que se planteaban inicialmente como agrupaciones progresistas dentro del espectro reformista (ROMERO, 1998: 163 y ss.). En 1968 se sumó la fractura del Partido Comunista y la creación del Partido Comunista Revolucionario que implicó la fractura de la Federación Juvenil Comunista y la emergencia de nuevas agrupaciones de izquierda en el ámbito estudiantil como el Frente de Agrupaciones Universitarias de Izquierda (FAUDI) vinculada al PCR, Tendencia Universitaria Popular Antiimperialista Combativa (TUPAC) vinculada a Vanguardia Comunista, Tendencia Estudiantil Revolucionaria Socialista (TERS) de línea trotskista, entre otras. Todas ellas acordaban en la necesidad de un cambio revolucionario y en el cuestionamiento al reformismo, pero variaban en sus posicionamientos respecto de la FUA así como respecto de las estrategias de organización y participación. A ellas se sumaron las organizaciones peronistas especialmente el Frente Estudiantil Nacional y la Unión Nacional de Estudiantes y con ello lo que Ana Barletta (2000) señala como el inicio de la “peronización” de las universidades. Todas ellas actuaron en el proceso de 1969 y sus discursos y prácticas se radicalizaron profundamente, negando la opción el diálogo con el gobierno de facto y alejándose claramente de las posiciones reformistas más tradicionales. De hecho el saldo de las movilizaciones estudiantiles de 1969 en Argentina significó la crisis de las posiciones reformistas frente a las nuevas agrupaciones de izquierda y el creciente ascenso del peronismo. Asimismo la consolidación y emergencia de las organizaciones guerrilleras urbanas se dieron en el marco de este proceso de radicalización política de la sociedad y de lucha contra la dictadura que marcaría los años subsiguientes y que encontraría expresión fecunda en el seno de la universidad.

Debemos destacar que en ambos casos y más allá de las tendencias políticas de las diversas agrupaciones que jalaron al movimiento estudiantil, surgieron novedosas formas de acción, el comité de Lucha, las asambleas en Argentina, los comités paritarios en las facultades de San Pablo, Brasil son ejemplo de ello. Están nuevas instancias organizativas señalaban la democratización como elemento central en la lucha iniciada al tiempo que otorgaba mayor presencia y significación a los estudiantes y sus demandas respecto de las organizaciones políticas. Eran instancias representativas, dinámicas y democratizadoras del movimiento estudiantil en la medida que permitían dar mayor poder deliberativo y resolutorio a las bases.

Si el carácter contestatario, violento y radicalizado del movimiento fue uno de los aspectos comunes, otro fue la necesidad de articular las propias demandas con el resto de la sociedad. En este punto cabe señalar no sólo los esfuerzos por articular demandas estudiantiles y obreras existentes en todos los casos, sino la búsqueda de apoyo social que se verificó en la masividad de las concentraciones. En Brasil ya mencionamos *la passeata do cen mil*; incluimos el acompañamiento de cortejo fúnebre del estudiante asesinado en marzo, Edson Luiz que convocó a cincuenta mil personas, siendo una de las concentraciones más importantes desde

el inicio de la dictadura -comparable con el cortejo fúnebre del presidente Getulio Vargas- y dando cuenta del apoyo social que rápidamente concitó el movimiento estudiantil. La movilización del 18 de mayo en Rosario implicó la movilización de diversas columnas que contabilizaban a más de diez mil personas. En Córdoba la manifestación del 29 de mayo congregaba a muchos más, sólo la columna de obreros de IKA contabilizaba cinco mil manifestantes¹⁰. En el caso brasileño esa convergencia duró poco tiempo, especialmente porque el carácter violento que adquirían las movilizaciones y el discurso que la prensa construía en torno a ello modificaron las simpatías que los estudiantes habían concitado. Si la primera mitad del '68 se caracterizó por las manifestaciones callejeras de gran apoyo social, la segunda mitad del año planteó la vuelta a las reivindicaciones específicas y la lucha en las facultades. Al mismo tiempo las instancias de solidaridad con el movimiento estudiantil decayeron. Ese cambio se debió a diversos factores. Por un lado, la línea dura de la dictadura no sólo se propuso reprimir al movimiento sino lanzar una intensa campaña en su contra. Por otro, la radicalización de la lucha estudiantil y la opción por la lucha armada fueron elementos de peso en el quiebre de las relaciones entre movimiento estudiantil y sociedad (RIBEIRO DO VALLE, 1997: 188).

En Argentina, la situación fue diferente, en principio porque las movilizaciones señalaban un descontento generalizado que trascendía la lucha estudiantil pero que reconocía la fuerte represión sufrida por ese movimiento. Si bien en Rosario podemos señalar que los hechos de mayo significaron un fuerte componente estudiantil, en Córdoba se produjo la combinación de la lucha con el movimiento obrero, donde los estudiantes tuvieron un rol menos preponderante¹¹. Asimismo en Rosario, en septiembre del mismo año se produjo otro proceso de movilización masiva conocido como el segundo rosariazo cuya fuerte composición proletaria señalaba que el movimiento contestatario frente a la dictadura excedía a las acciones estudiantiles.

Por último resta señalar el rol del estado y de las fuerzas represivas en los casos estudiados. En Brasil se verifica que las fuerzas represivas desarticulaban el movimiento. La preeminencia de la línea dura del gobierno de facto impuso una acción mayor sobre el movimiento, especialmente quebrado con la detención de cientos de estudiantes en el XXX congreso de la UNE de octubre. El gobierno de Costa Silva endureció su posición y como corolario, en diciembre de 1968 se decretó el Acto Institucional n° 5¹². Con un movimiento estudiantil que ya evidenciaba su crisis se reorganizó la estructura de la enseñanza universitaria. Entre fines del '68 y principios del '69 se dictó la ley 477 que implicaba la sanción de aquello que se considerara delito político en la universidad. Se iniciaban entonces los sumarios a docentes y estudiantes. Así junto a la persecución y el exilio, estas sanciones colaboraron en el proceso de desmovilización en la universidad. El movimiento estudiantil entró entonces en una fase de reflujo, la UNE se disolvió en 1969 y sólo una década después, pudo convocarse un nuevo congreso.

En Argentina los sucesos de Cordobazo y el resto de los "azos" iniciaron la radicalización política de la sociedad. Entre finales de los '60 y mediados de la década del '70 se generaron múltiples y variadas opciones de organización, movilización y lucha que se verificaron especialmente en las instituciones educativas y en los ámbitos laborales¹³. En el ámbito universitario la radicalización política planteó una serie de demandas y

10 "Córdoba, desolación e incertidumbre", *La Voz del Interior*, 31/05/69, p. 10.

11 La significación del movimiento estudiantil en el Cordobazo es tema de debate. Algunos autores minimizan su participación o desconocen la presencia de estructuras organizativas. Otros autores en cambio sostienen a convergencia del movimiento obrero- estudiantil en la organización del paro y movilización del 29 de mayo. (GORDILLO, 1996).

12 Con ello se disolvió el Congreso, se suspendieron las garantías individuales como los recursos de hábeas corpus, y el ejecutivo tuvo plenos poderes, también se censuraron los medios y se reestructuró e intensificó la acción represiva.

13 Las experiencias señaladas se vieron sin embargo eclipsadas por el rol que adquirió en estos años la lucha armada como

reivindicaciones que el movimiento estudiantil recuperó hacia los años 1971-1973. Esas demandas si bien se articulaban en torno a problemáticas específicas de la realidad institucional como el ingreso irrestricto, pronto derivaron en la articulación con un movimiento más amplio donde lo político excedía al rol de la universidad y a sus necesidades. Con las tomas de escuelas y facultades en el '73 contra el continuismo, el movimiento estudiantil alcanzó su punto más álgido de organización y movilización. Esa coyuntura evidenciaba además los cambios sufridos en ese proceso de lucha. Si las agrupaciones reformistas no habían desaparecido de la escena y aún lideraban la federación estudiantil, disputaban el espacio de la universidad y a los estudiantes con las nuevas agrupaciones de izquierda, y las organizaciones peronistas, las más tradicionales como el FEN, la UNE y de creación más reciente, la Juventud Universitaria Peronista vinculada a la Tendencia Revolucionaria (GILLESPIE, 1998). Los años siguientes marcaron, sin embargo, el reflujo del movimiento estudiantil producto del proceso de derechización del estado que reorientó su política educativa hacia la depuración de los claustros. Ese cambio que se abrió ya en democracia con la gestión del ministro de educación Ivanissevich, se profundizó luego del golpe de estado del 24 de marzo de 1976.

Conclusiones

Nos hemos detenido en este artículo breve y esquemáticamente en algunos de los elementos más significativos en la emergencia, consolidación y radicalización de los movimientos estudiantiles en Argentina y Brasil. Hemos señalado la necesidad de historizar las experiencias con el objetivo de comprender las tradiciones recuperadas en las luchas de finales de los '60. En esa línea también reconocemos la necesidad de reinsertar la especificidad que tienen estos movimientos en los países en que surgen. En esa línea destacamos la trayectoria de demandas y reivindicaciones sostenidas durante el siglo XX, la consolidación de la universidad como núcleo central en el proyecto modernizador de los años '50 y '60 y los debates que en ella se generaron, el impacto que la revolución cubana tuvo en el ámbito universitario y en la emergencia de nuevas formas de plantear la acción política.

Asimismo hemos pretendido recuperar los procesos de movilización en los años '68 y '69 en clave comparada, entendiendo las matrices de su carácter contestatario, de cuestionamiento al régimen autoritario, de articulación con la sociedad, de reflujo y desarticulación. Los movimientos estudiantiles del '68 en Brasil y el movimiento obrero-estudiantil del '69 en Argentina se han cristalizado en una imagen de movimiento contestatario, impidiendo comprender el proceso del cual emergieron. Como hemos enfatizado, en ambos casos los estudiantes universitarios tenían trayectoria de organización y movilización que se resignificaron en esa coyuntura específica. En este proceso convergieron tres elementos centrales: las tradiciones propias de los movimientos, el impacto de procesos revolucionarios en los discursos, prácticas y debates en torno al sentido de la universidad y la política educativa de las dictaduras que promovió el disciplinamiento y despolitización de los claustros. En Argentina se sumaba además la resignificación de la experiencia peronista por parte de un creciente número de estudiantes, dando cierta especificidad a la experiencia.

Si los estudiantes se constituyeron tempranamente en foco opositor a la dictadura en los dos países, incrementando vía de transformación de la sociedad. En ese marco fueron dos las organizaciones político-militares más importantes de las desarrolladas en el país, la guerrilla de arraigo peronista Montoneros y el PRT-ERP de origen marxista y sus organizaciones de base. No nos detendremos a explicar sus particularidades pero no podemos dejar de mencionar que fueron gravitantes en el escenario político local de los primeros años '70.

su acción contestataria frente a la represión del estado, 1968/1969 fueron en cada caso el momento de mayor apoyo social y de confrontación al régimen. En el caso brasileño fue además el canto del cisne, el momento culmine antes de que el despliegue represivo desarticulara los órganos representativos estudiantiles y al propio movimiento. En Argentina otro proceso diferente se abría, sin embargo fue otra dictadura aquella que llevó adelante el proceso de depuración y despolitización en las universidades argentinas.

Referencias Bibliográficas

- ANSALDI, Waldo (2004). "Matriuskas del terror. Algunos elementos para analizar la dictadura argentina dentro de las dictaduras del Cono Sur", en PUCCIARELLI, A. (coord.), *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*, Bs. As.: Siglo XXI.
- BARLETTA, Ana (2000) "Universidad y política. La peronización de los universitarios (1966-1973). Elementos para rastrear la constitución de una política universitaria peronista", ponencia presentada en LASA, disponible en <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Barletta.PDF> (consulta realizada, 11/12/2014)
- BIAGUINI, Hugo. (2000). *La reforma universitaria. Antecedentes y consecuentes*. Bs. As: Leviatán.
- BORÓN, Atilio (1991) "El fascismo como categoría histórica: en torno al problema de las dictaduras en América Latina", en BORON, A., *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*. Bs. As.: Imago Mundi.
- BUCHBINDER, Pablo (2010) "Los sistemas universitarios de Argentina y Brasil: una perspectiva histórica y comparada de su evolución desde mediados del siglo XX" en BUCHBINDER, Pablo; Juan CALIFA y Mariano MILLÁN, (comps.) *Apuntes sobre la formación del movimiento estudiantil argentino (1943 – 1973)*. Bs. As.: Final Abierto.
- CALIFA, Juan Sebastián (2007). "El movimiento estudiantil en la UBA entre 1955 y 1976. Un estado de la cuestión y algunos elementos para su estudio". En BONAVERA, Pablo, Juan Sebastián CALIFA y Mariano MILLÁN, *El movimiento estudiantil argentino: historias con presente*. Bs. As: Ediciones Cooperativas.
- CARONE, Edgard (1984). *Movimento operário no Brasil (1964-1984)*, San Pablo: DIFEL.
- CAVALARI, Rosa María (1987). *Os limites do movimento estudantil 1964-1980*. Tesis de maestría, Universidad Estadual de Campinas, San Pablo, Disponible en <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000018095> [consulta realizada el 20/09/14].
- CUNHA, Luiz Antonio. (2000) "Ensino superior e universidade no Brasil", en LOPES, Eliana Marta Tejeira (et al) *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica.
- DE LUCA, Romina (2006) "La reforma educativa de Onganía. El tercer momento", en *Razón y Revolución*, n° 15, pp. 165-182
- DIAS, Reginaldo Benedito (2008). "Da esquerda católica à esquerda revolucionária: a Ação Popular na história do catolicismo", *revista Brasileira de História das religiões*, ano I, n° 1, pp. 166-195. Disponible en <http://www.dhi.uem.br/> [consulta realizada el 17/09/13]
- FIGUEIREDO, Erika Suruagy A. De (2005) "Reforma do Ensino Superior no Brasil: um olhar a partir da história", *Revista da UFG*, ano VII, n° 2. Disponible en: http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/45anos/C-reforma.html [consulta realizada el 27/03/14]
- FORACCHI, Marialice. (1972). *A juventude na sociedade moderna*. Sao Paulo: Ed. De Sao Paulo.
- GARRETÓN, Manuel A. (1997). "Repensando las transiciones democráticas en América Latina", en *Revista Nueva Sociedad*, N° 148, pp. 20-29.

GILLESPIE, Richard (1998) *Montoneros. Soldados de Perón*, Bs. As: Grijalbo.

GORDILLO, Mónica (1996). *Córdoba en los '60. La experiencia del sindicalismo combativo*, Córdoba: REUN.

LANGLAND, Victoria (2006) “Neste luto comença la luta”. La muerte de estudiantes y la memoria”, en JELIN, Elizabeth y Diego SEMPOL (comps.) *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*, Bs. As.: Siglo XXI.

MENDONÇA, Ana Waleska (2000) “A universidades no Brasil”, en *Revista Brasileira de Educação*, n° 14, pp. 131-194. Disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/275/27501408/27501408.html> [consulta realizada el 17/09/13]

O’ DONELL, Guillermo (1982). *El estado burocrático autoritario*, Bs. As: Ed. Belgrano.

PLA, Alberto (1980). *América Latina, siglo XX: Economía, sociedad, revolución*, Caracas: Ed. de la Biblioteca.

RIBEIRO DO VALLE, Maria (1997). *O dialogo e a violencia: movimento estudantil e ditadura militar em 1968*. Tesis de Doctorado, Universidad Estadual de Campinas, San Pablo. Disponible en <http://cutter.unicamp.br/> [consulta realizada el 20/09/14]

ROBLES, Guillermo (1999). *De las aulas a las calles: os estudiantes universitarios y la protesta social en Rosario (1966-1969)*, mimeo.

ROMERO, Ricardo (1998). *La lucha continúa. El movimiento estudiantil argentino en el siglo XX*, Bs. As.: FUBA.

SALDANHA, José Alberto (2005), *A UNE e o mito do poder jovem*, Maceió: EDUFAL.

SANFELICE, José Luis (2008) “A UNE e a ditadura civil militar de 1964”, en GROPPLO Luis, Michel ZAIDAN FILHO y Otavio Luis MACHADO, *Juventude e movimento estudantil: ontem e hoje*, Vol. 1, Recife, Editora universitaria UFPE.

TUNNERMAN, Carlos. (2008). *Noventa años de la reforma universitaria de Córdoba (1918-2008)*. Bs. As: CLACSO.

VIANO, Cristina (2000) “Una ciudad movilizada (1966-1976)”, en PLA, Alberto (comp.). *Rosario en la historia (de 1930 a nuestros días)*, t. 2, Rosario: UNR editora.

YUSZCZY Erica (2010) “Los juniors de los '60: Homenajes a la Reforma. Córdoba, 1955-1968” en BUCHBINDER, Pablo; Juan CALIFA y Mariano MILLÁN, (comps.) *Apuntes sobre la formación del movimiento estudiantil argentino (1943 – 1973)*. Bs. As.: Final Abierto.

La calle como escenario. La amalgama entre el teatro callejero y los lenguajes murgueros en los procesos de resignificación del espacio público urbano. Rosario, 1996-2000

Sebastián Godoy (UNR/CECUR)
Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.
sebasgodoy13@gmail.com

“Nuestro trabajo [...] fue, muy humildemente, armar grupos que salgamos a hacer movidas en Rosario, a agitar los parque y las peatonales, a ponerle color.” (Raúl Bruschini)

Introducción

A finales del siglo XX, las ciudades contemporáneas se constituyeron en catalizadores de una serie de transformaciones que se tradujeron en complejos problemas urbanos. Estos, estaban íntimamente relacionados con el neoliberalismo, el capitalismo postindustrial y post-fordista, la ubicuidad y fluidificación de capitales y datos y la llamada “condición de la posmodernidad”, entre otros fenómenos. Estas categorizaciones apuntan a una problemática que fue generando, hacia las décadas de 1980 y 1990, efectos que se hicieron visibles en una mayor fragmentación, heterogeneización y mediatización de la vida urbana, una erosión del espacio público, así como una dualización cada vez más acentuada entre la población marginal pauperizada y la “ciudad exportable”.

Varios intelectuales estudiaron estas mutaciones desde distintas disciplinas y matrices teóricas. Por un lado, desde una *geografía crítica* de corte marxista, David Harvey (1990 y 2008) analizó las “renovaciones” urbanas provocadas por el advenimiento del post-fordismo y la flexibilización del régimen de acumulación capitalista. Las variaciones en el urbanismo y la planificación estratégica fueron estudiadas por Delgado (2007 y 2008) y Brenner, Peck y Theodore (2009), entre otros. Los procesos *gentrificación*, recualificación y “tematización” del espacio urbano ocuparon lugares destacados en libros y compilaciones de Sorkin (1992), Mitchell (2003), Low y Smith (2006), Smith (2013) y Lees, Slater y Wyly (2010). Las problemáticas de la exclusión, segregación, securización y militarización de determinados sectores de las ciudades fueron trabajadas también por Low y Smith (2006), Whyte (1980), Davis (1992) y Wacquant (2007). Finalmente, en el campo de los estudios culturales y urbanos, Zukin (2010), Jameson (1991) y Amendola (2000) estudiaron las mutaciones en las subjetividades, las identidades, los patrones de consumo y las experiencias urbanas asociadas con la posmodernidad y las tendencias del urbanismo escenográfico.

La ciudad de los promotores se expresó a través de formulaciones que se alejaban de la planificación para aproximarse

al diseño (Hall, 1998), convirtiéndose en mercancía apta para nuevos consumos ligados a la producción de imágenes y experiencias turísticas propias de la cultura del *simulacro* (Baudrillard, 1978; Jameson, 1991). En concreto, las urbes latinoamericanas fueron rediseñadas para usufructo privado, quedándose cada vez más desprovistas de equipamientos públicos para uso general y de espacios libres no pertenecientes a inversiones privadas. En el plano local, hacia mediados de la década 1990 la ciudad de Rosario sufrió, como el resto del país, un reforzamiento de las políticas neoliberales y emprendió una transición de un modelo de ciudad industrial y uno de ciudad de servicios. En un contexto de creciente privatización y desocupación, el “derecho a la ciudad” de gran parte de los rosarinos se desvanecía. En palabras de Mitchell (2003: 34), en una sociedad donde *toda* propiedad es privada, aquellos que no poseen *nada*, simplemente no pueden *ser*.

Sin embargo, desde hace unos 30 años, en diversas ciudades del mundo, comenzaron a proliferar intentos por parte de diversos agentes sociales por conseguir un acceso genuino a los espacios públicos urbanos. El espíritu que orientaba las acciones de muchos de estos movimientos y experiencias era el entender que lo que hace *público* a un espacio no reside en una propiedad inmanente al mismo, sino en la ocupación y la lucha por su sentido público. Se trataba de modalidades de acción protagonizadas por individuos y comunidades que buscan resignificar y reutilizar espacios que se encuentran restringidos, abandonados o infrautilizados por los Estados o agentes privados. A pesar de ser momentáneos, “productos de una colisión, fugaz e inestable, entre forma y política”, estos actos ponen en cuestión los vaticinios catastrofistas que hablan del “fin del espacio público” (Sorkin, 1992; Gorelik, 1998). Estos movimientos son mapeables en tanto “cronotopos de interrupción/irrupción” que cuestionan y modifican las temporalidades y espacialidades urbanas (Segura, 2013: 19).

Si se parte de la idea de que el espacio se *produce* en tanto relación social de manera interpenetrada y yuxtapuesta (Lefebvre, 2013 [1974]: 139) y se *practica* generando configuraciones variables de posiciones (De Certeau, 2000: 128-129), podemos concebir al espacio público como algo construido social, cultural y políticamente. Si bien los sectores dominantes y los poderes estatales y económicos tienen el peso histórico y las prerrogativas suficientes para proyectar tales espacios, no son los únicos capaces de *hacerlos*. La práctica social no se localiza, sino que *espacializa*, es decir, produce espacio y lo urbano se construye a su vez por las acciones y las representaciones de los agentes sociales (Chaves, 2005: 15; Segura, 2013: 22).

En la ciudad de Rosario, entre el cese del funcionamiento de las instalaciones ferroporturias y la recualificación de esos espacios, en términos de ofrecimiento de servicios por parte de la municipalidad y los inversores privados, existieron experiencias autónomas impulsadas por agentes socioculturales diversos que buscaron darles usos y sentidos a esos espacios con lógicas, objetivos y racionalidades distintos a los estatales y empresariales. Paralelamente, las calles comerciales desertificadas durante los períodos más fuertes de recesión económica fueron ocupadas en el mismo sentido. Entendemos que los más significativos de esos procesos de *espacialización alternativa*, fueron producidos durante la última década del siglo XX por prácticas artístico/expresivas no convencionales.

En este trabajo, enmarcado en un proyecto de tesis doctoral, proponemos una aproximación a un proceso estético-político ocurrido en dicha ciudad entre 1996 y 2000 en el que grupos de jóvenes ensayaron una amalgama de lenguajes provenientes del teatro y la murga (en sus versiones uruguaya, porteña y brasilera) para llegar de manera más eficaz al público que transitaba los espacios públicos. En los comienzos de la periodización propuesta (aún exploratoria) se ubican las primeras tentativas de hibridación de lenguajes artísticos. Paulatinamente se irán interviniendo distintos tipos de espacios públicos como lugares de ensayo y de puesta en escena (parques, plazas, peatonales, barrios periféricos) y se irán definiendo posturas políticas y estéticas. Varias experiencias artístico-expresivas fueron emergiendo, intercambiándose y redefiniéndose a lo largo de todo el período. Quienes las llevaron adelante buscaron generar un estilo “rosarino” y contemporáneo de murga para así romper con la cotidianeidad y llamar la atención sobre los problemas más acuciantes de la política del momento mediante sus actividades performáticas. Estas experiencias tuvieron su clímax en el llamado Murgaríazo, un agrupamiento de diversos colectivos de murga que, entre octubre de 1998 y finales de 1999, se propuso intervenir artísticamente espacios públicos con propósitos políticos (escraches a represores, acompañamiento a las Madres de la plaza 25 de Mayo, manifestaciones en contra de la Ley Federal de Educación, entre otras apariciones).

La práctica fundamental para producir los datos con los que se trabajó fueron las entrevistas etnográficas a agentes involucrados en las experiencias de espacialización alternativa. Se tomaron para ello ciertas precauciones metodológicas. Para restituir la “dimensión carnal” de la existencia, mediante un trabajo de detección y registro (Wacquant, 2004), se acudió a una metodología cualitativa de recolección de datos que tiene en cuenta el contexto del cual el mismo investigador forma parte (Mora, 2010), así como las condiciones de posibilidad del acto de objetivación (Bourdieu, 2003). Las entrevistas se realizaron como conversaciones para reducir el impacto de la “intrusión externa” sobre los informantes (Auyero y Swistun, 2008). Se entienden los relatos recuperados como parte esencial de los modos de vida, atendiendo a las discontinuidades y yuxtaposiciones de la experiencia social y a la posibilidad de reflexividad en las mismas instancias de las entrevistas (Bourdieu, 1997). Se trató asimismo de estudiar la significación que en determinados momentos y contextos asumieron ciertos fenómenos como resultado de la competencia entre discursos que los enuncian (Chaves, 2005; Margariños de Morentin, 2000), reconstruyéndolos a partir de una complementación de evidencias (Auyero y Swistun, 2008).

El escenario de la economía y la morfología urbana

Las condiciones de posibilidad para la emergencia de prácticas artístico-expresivas que pujaron por “el derecho a la ciudad” refieren a un contexto de deterioro de la calidad de vida y de las posibilidades de reproducción material y simbólica de quienes habrían de llevarlas a cabo. Si bien no puede abordarse el proceso económico atravesado por Argentina en la década de 1990 de manera exhaustiva en el marco del presente trabajo, pueden apuntarse algunas cuestiones que sirven de contexto para explicar las experiencias que constituyen el motivo de este trabajo. Durante aquel decenio, la economía argentina atravesó un proceso de profundas transformaciones estructurales. Las razones invocadas para poner en marcha las políticas macroeconómicas del menemismo incluían la promesa de que el país dejaría atrás los tiempos de crisis económica e hiperinflación para integrarse exitosamente en el mundo globalizado.

Según Basualdo (2001), el sector de la economía con mayores consecuencias sociales fue la actividad industrial. Su tendencia durante los 90 evidenció tres procesos, a saber: una considerable expulsión de mano de obra del sector, una manifiesta disminución en los salarios de los trabajadores y, en consecuencia, una regresividad cada vez mayor en materia distributiva. La apertura de la economía produjo el cierre de empresas y establecimientos que no pudieron adaptarse al reto de la competencia externa, al tiempo que el achicamiento del Estado derivó en una pérdida del poder de contrapeso que ejercía en la absorción de empleo. Asimismo, las reformas financieras dificultaron la reconversión de las unidades productivas que necesitaban emprender una reestructuración para sobrevivir. En el caso del Gran Rosario, este proceso fue aún más abrumador ya que, al igual que muchas de las economías regionales del cordón industrial santafesino, tenía una fuerte orientación hacia el mercado interno. La industria local era mano de obra intensiva y no logró reconvertirse y crear actividades sustitutivas capaces generar empleo. Como resultado de esto, la penuria económica irradió sobre el comercio y los servicios, que sufrieron fuertes retrocesos en el nivel de actividad y en su capacidad de reabsorber la mano de obra que quedaba por fuera del circuito fabril. Por lo tanto, el área del Gran Rosario fue, durante el último decenio del siglo XX, una región con amplias tasas de desocupación y con una tendencia a la baja en el nivel de empleo. Entre 1993 y 1995, la tasa de desocupación se duplicó, llegando al 20,9 % (Merlinsky, 2002).

Las consecuencias sociales de la desocupación dejaron secuelas profundas incardinadas en una gran cantidad de actores sociales definidos socialmente como “adultos jóvenes”¹. Por un lado el desempleo vulneró la autonomía de las personas al producir una ruptura con el modo que tenían de representarse a sí mismas a través del trabajo. En segunda instancia, debilitó los espacios de socialización primaria, deteriorando el espacio de contención básico de las personas constituido por el núcleo familiar. En tercer lugar, frente a la existencia de niveles bajos de protección social, el desempleo generó procesos de exclusión social a partir de la imposibilidad de participar en redes sociales más amplias que las de sociabilidad inmediata.

Para estos trabajadores todo ello implica una ruptura en términos históricos, con respecto a lo que constituyó su experiencia laboral durante décadas. Los dolorosos y sentidos testimonios de estos trabajadores dan cuenta de una situación de injusticia histórica. [...] El desempleo es en esos términos un proceso de exclusión social objetiva y subjetiva (Merlinsky, 2002 s/n).

El proceso de marginación del mundo social del trabajo para gran parte de los rosarinos, tuvo su correlato urbano en la transición de una ciudad asociada morfológica y simbólicamente al sistema ferropuerto de la “Argentina Moderna”, a una ciudad orientada al ofrecimiento de servicios y a una circulación más flexible de personas, datos y capitales. Esta nueva urbe inició un proceso de reconversión esteticista que orientó la planificación estratégica y la producción de imaginarios urbanos a la lógica de la espectacularidad y las exigencias de los mercados de consumo cultural y recreativo, desatendiendo las necesidades y aspiraciones de gran parte de la población local. Para ponerse en acto, esta ciudad del diseño y el simulacro precisó de escenarios. El *espacio público* funcionó como el catalizador fundamental, la faceta al mismo tiempo individualizante y masiva de esa espectacularidad. Objeto central en la producción del urbanismo, el espacio público fue promovido durante el siglo XIX y gran parte del XX como un componente inmanente de la morfología urbana así como un generador de ciudadanía en el contexto del fortalecimiento de los Estados Nacionales (Delgado, 2008). Sin embargo, desde hace unas décadas, la dinámica del capital privado cercenó el significado cívico de esos espacios, para reconfigurarlos con sentidos hibridados. De

1 Tomamos las precauciones planteadas por Mariana Chaves (2005, 31): “Los sentidos que las culturas otorgan a los grupos de edad producen las condiciones simbólicas de cómo ser/estar en cada uno de ellos. Población con distintas edades hubo siempre y en todas partes, pero en cada tiempo y en cada lugar se ha organizado y denominado de manera diversa a las «etapas» [Estas son] construcciones históricas. La naturalización del sentido que los sujetos le otorgan a las edades, las expectativas sobre las mismas, las prácticas que se suponen corresponden y los estereotipos que se generan sobre dicha edad, son entre otros procesos parte de lo que se nombra como el **procesamiento sociocultural de las edades**.”

forma creciente, la gestión de los *espacios libres* de las ciudades contemporáneas se fue perdiendo entre los mares anónimos de empréstitos privados, consorcios mixtos y equipos técnicos que estaban más cerca de las lógicas de los promotores y asesores empresariales que de los funcionarios de Estado. La ciudad abandonó así su silueta mecánica e industrial, para entregarse como una mercancía más a las lógicas de la gestión empresarial post-fordista. Tales tensiones entre marginalidades y espectacularidades, entre la apertura de espacios libres y la exclusión de un número cada vez mayor de personas del acceso genuino a la vida urbana, parecía, a todas luces, irreversible. Sin embargo, es necesario desactivar la ilusión de transparencia funcionalista que considera que todo proceso gestado desde posiciones de poder es monolítico y posee una racionalidad que consigue imponerse en el plano de las prácticas o que, necesariamente genera un tipo. Es posible matizar esa visión fatalista observando los usos y las atribuciones de sentidos que efectuaron los agentes estudiados, al transformar el espacio público diseñado en *espacio habitado y vivido*: "un espacio de obertura radical, un sitio de resistencia y de lucha, un espacio de múltiples representaciones [...] un terreno de encuentro, un sitio de hibridación y mestizaje" (Soja, 1999: 206). Lejos de constituir una entidad cerrada sobre sí misma y externa a la conflictividad, "el espacio público está siempre, en cierto sentido, en estado de emergencia, nunca completo y siempre disputado" (Watson, 2006: 7). Los espacios, pensados como entramados relacionales, construyen sentidos, pero rara vez lo hacen bajo las condiciones de su propia planificación ni de las intenciones de sus usuarios. Estos espacios de lo cotidiano, implican usos que contrastan con los asignados al espacio público rigurosamente planificado, diseñado oficialmente y apenas utilizado (Crawford, 1999).

Exploraciones iniciáticas

"Y, viste como es, empezar con una disciplina es como atentar contra esa disciplina." (Patricia Ghisoli)

Cuando se intentan situar los orígenes de determinados movimientos y experiencias artísticas y estéticas, por lo general se reseñan la diversidad de procesos sociales, políticos y culturales de su contexto de formación que influyeron en su desarrollo, así como las trayectorias individuales de sus miembros fundadores. Para el caso del teatro callejero y la murga en Rosario durante las postrimerías del siglo XX, ya se apuntaron las mutaciones económicas, el impacto sociocultural del recrudescimiento de las políticas neoliberales, la reconfiguración urbana y las transformaciones en el espacio público y, por último, las condiciones de posibilidad para la hibridación de lenguajes estéticos nutrida por el aporte de experiencias artísticas tanto previas como foráneas.

La década del 1980, con el retorno de la democracia, había sido un momento de auge de las prácticas performáticas en la vía pública "porque la gente estaba ávida de poder ver". Sin embargo, con el cambio de década y de situación política y económica, "empezó a caer el espectáculo callejero" y los medios de comunicación locales dejaron de hacerse presentes en la vía pública y plazas y parques para retratar el poco movimiento que quedaba. (Entrevista a Raúl Bruschini, murga "Los Sin Dueño", en *Murgas*, documental producido por Patricia Pran y Germán Thalman. En adelante RB). Los artistas que habían estado activos durante la década anterior, vieron a los espacios públicos rosarinos vaciarse de actividades performáticas a principios de los 90. Este fenómeno fue acompañado de una proliferación de inauguraciones de espacios libres por parte de la gestión socialista, por un lado y, por otro, de un recrudescimiento de las manifestaciones y la conflictividad en la calle. Las leyes de Obediencia Debida, Punto Final, los indultos y la defensa de la educación pública eran causas aglutinantes para que muchos de nuestros entrevistados se organizaran y ocuparan los espacios públicos. Tal contraposición aparece en el grueso de los relatos recabados de los sujetos que formaron parte de esos procesos. La curiosa contraposición de una "pluralización del verde" (que le era celebrado con beneplácito a la gestión de Hermes Binner por parte de la prensa local) y una arremetida de políticas de corte neoliberal por parte del gobierno nacional, reactivando un ciclo de protesta que eclosionó en las arterias, plazas y parques del Gran Rosario, dio como resultado un regreso a la calle de muchos de los agentes socioculturales que habían estado en actividad, en otro contexto, durante la década de 1980.

En las entrevistas realizadas a agentes involucrados en grupos de teatro callejero y murga del período estudiado, surgen imágenes similares con relación a los derroteros que los llevaron a ensayar lenguajes artísticos novedosos en espacios públicos de la ciudad. El contacto en la calle de "artistas de vieja guardia" con jóvenes con poca inserción en el circuito educativo y laboral, escasas expectativas de futuro inmediato e inquietudes estéticas y artísticas, funcionó como posibilitador de un retorno de las actividades performáticas no formales a la calle, esta vez, bajo la forma de lenguajes híbridos.

Los relatos recogidos dejan entrever, hacia mediados de la década de 1990, una mezcla de penuria económica, ausencia de perspectiva de futuro y una sensación de derrota político-cultural. "La sensación era de "fin del mundo" [...] la sensación

que había era que, hicieras lo que hicieras, perdías. A nivel agite, todo lo que hicieras era derrota.” (Entrevista a Pablo Tendela, actor callejero, 26/03/2014. En adelante PT). Sin embargo, a ojos de los por entonces jóvenes entrevistados, la desazón producida por los nulos resultados de las actividades de protesta, no le restaron valor al tiempo que pasaron en la calle, a las experiencias y relaciones que obtuvieron, a “la movida” que los aglutinó. Las malas condiciones económicas y la falta de perspectiva de ascenso social por los caminos tradicionales para muchos de ellos, influyó en la elección de caminos artísticos en espacios poco convencionales. Faltaban espacios propicios y accesibles (léase, gratuitos) para el aprendizaje de artes performáticas y la experiencia de la socialización en espacios públicos al calor de la efervescencia social de aquellos años actuó como catalizadora de las exploraciones estéticas de aquellos agentes.

La mayoría de los jóvenes [...] no teníamos ni lugares gratis donde ir a aprender [...] ni plata, ni trabajo para pagar un taller o lo que sea. Entonces era como un instinto que sucedía todo el tiempo, así «vamos a aprender, vamos a juntarnos, vamos al parque, a ensayar, vamos a la plaza a tomar mate y me contás como es esto de tu grupo, vamos a la peatonal y recorreremos a ver dónde nos parece mejor ir, etc.» Era como la única posibilidad [...] Y en algún sentido fue una suerte no tener trabajo porque no nos quedaba otra que hacer lo que nos gustaba. Y éramos un montón, desocupados, al pedo, como decíamos, y con ganas de hacer algo. Y entre hacer un arte o algo que te guste cuando no hay dinero de por medio, hacés lo que te gusta [...] la elección es menos conflictiva. (Entrevista a Patricia Ghisoli, murgas “El Tábano” y “Los Bichicome”, 06/03/2014. En adelante PG).

Para los agentes involucrados en actividades y sociabilidades ligadas a prácticas artístico/expresivas, los aprendizajes, las exploraciones, las actividades lúdicas y recreativas también se moldeaban en contextos de carestía e incertidumbre. Las condiciones duras engendraban solidaridades nuevas.

Fue una época dura porque no había un mango y aprendimos a vivir sin un mango y la pasábamos de fiesta [...] La resistencia te unía, te solidarizaba, era juntarse a tomar lo que había, comer lo que había y nadie pretendía más (Entrevista a Gerardo Bortolotto, murgas “El Tábano” y “Los Bichicome”, 19/03/2014. En adelante GB).

De manera espontánea, una multiplicidad de jóvenes comenzaron a conglomerarse en espacios públicos de la ciudad, que se encontraban por entonces en franco proceso de proliferación y diversificación. Esos sujetos diletantes, demiurgos de las artes del hacer, cargaban con elementos y saberes tan disímiles como sus trayectorias, que aportaban al cóctel de experiencias de los ocupantes eventuales de lo no convencional: tambores de fabricación artesanal, habilidades con el kerosene, sabiduría de los malabares, pericia en danzas de todo tipo, ganas de aprender. Hacia 1996, comenzó a gestarse un ritual aglutinante de las artes performáticas alternativas que derivarían, entre otras prácticas, en los grupos de murga rosarinos. Los domingos, en el sector del Parque España que quedaba más a oscuras durante el atardecer, lo que empezó como un juego en ronda de una decena de personas, terminó reuniendo a cientos de jóvenes y no tanto. La llamada “Fiesta del Fuego” consistía en una ronda de tambores, malabares con antorchas y escupidores de fuego que rompían con el vacío de la noche en la costa central del Paraná. La clave de su éxito: la potencialidad expresiva, la accesibilidad de los elementos necesarios y la posibilidad irrestricta de participación.

De golpe todo el mundo podía tocar, todo el mundo tratar de hacer malabares con fuego, todo el mundo escupía fuego, eso era lo más accesible. Era un peligro, pero era así. Entonces había un lugar que no era de nadie, todos nos podíamos encontrar y todos la pasábamos bien. Y el domingo que era el peor día, el día más aburrido, se hacía el más divertido (PT).

No necesitás cosas muy caras, enseguida podés con un palo, un poco de querosén, podés empezar a probar de qué se trata. Y buscaban un lugar bastante oscuro del parque para poder hacer esas cosas con fuego. Imaginate que, entre el sonido de los tambores y el fuego, toda la pibada que había por ahí, se unía. Y eso podía durar, no sé, toda la noche (PG).

Ese ritual espontáneo inicial, con gran poder de convocatoria, comportaba la posibilidad de que quienes se estaban iniciando en las artes performáticas alternativas pudiesen entrar en contacto con aquellos que tenían un mayor recorrido en esas prácticas. Se generaba un entrecruzamiento con experiencias anteriores y contemporáneas. El espacio sin reglas aparentes funcionó en los hechos como una primera gran escuela de apropiaciones y resignificaciones del espacio público a través de las prácticas artístico-expresivas alternativas. La formación para transformar los usos del terreno se daba sobre el terreno.

Asimismo, de manera paralela y concomitante, surgió un espacio en formato taller donde se podían aprender lenguajes artísticos específicos de manera gratuita, cosa que atrajo a muchos de los jóvenes atribulados por la imposibilidad económica de acceder a espacios de formación convencionales. En la Facultad de Medicina de la UNR y contando con recursos monetarios y espaciales provenientes de la cátedra de Gastroenterología, un médico y su mujer, Enrique Alacid y Mónica Parra comenzaron a implementar un taller de teatro (que denominaban “popular”) y más tarde, de murga. “Este nacimiento pequeño era para convocar para una obra de teatro [y también] una forma de expresión”, recuerda Mónica Parra (codirectora de la murga “El Tábano”, en *Murgas*, documental producido por Patricia Pran y Germán Thalman. En adelante MP), y constituía una estrategia proveniente del Movimiento Latinoamericano de Teatro Popular en el que Parra y Alacid estaban inscriptos. La pareja también tenía un recorrido político dentro del espectro ideológico de las izquierdas latinoamericanas y consideraban al teatro callejero como una herramienta importantísima en las luchas políticas. Cuando, durante el año 1996, el número de alumnos llegó a 50, el taller comenzó a cambiar su estrategia para encarar la calle y atraer a la gente. A los directores se les ocurrió cambiar el rumbo y el papel de la murga dentro de la propuesta artística del grupo:

Dejar de usar esos elementos [los de la murga] para convocar a la gente en la calle para hacer teatro, sino que, directamente empezar a armar una murga porque pertenecía al lenguaje popular, porque también tenía un sentido crítico social, que en muchos de sus sentidos coincidía con lo que él [Alacid] quería hacer y decir... y por otro lado ahí en el taller de teatro, como eragratís, éramos un montón [...] Ahí comenzamos a ir a barrios, no solo plazas y los lugares donde solían ir los grupos de teatro (centros comunitarios, villas). Comenzamos como a ampliar nuestros lugares posibles para hacer lo que queríamos (PG).

Así, nacía la murga “El Tábano”, que, como muchas otras por entonces (“Del Bajo Fondo”, “Los Sin Dueño”, etc.), no recreaba los gestos de las murgas tradicionales, sino que buscaba amalgamar y modificar su lenguaje, para así tener mayor eficacia en la concientización social que querían inocular en los transeúntes rosarinos. Interpelar la contemporaneidad de una Argentina que sufría es desfalco de la segunda etapa Menem en el mandato, se constituyó en la misión de este grupo de murgas que, salidas del teatro callejero, se dieron a la militancia política no partidaria. Hacer una murga como las del pasado “sería algo lindo y como para verlo en un museo, pero que, realmente la realidad de hoy es muy distinta” y había que interpellarla (Entrevista a Jorge Palermo, director de la murga “Del Bajo Fondo”, en *Murgas*, documental producido por Patricia Pran y Germán Thalman. En adelante JP). Esos colectivos funcionaban como cooperativas (PG) e innovaban en sus metodologías y lugares de intervención.

Las categorías de “lo alternativo” y “lo no convencional” para referirnos a las prácticas performáticas de murga funcionan en tanto que, a través de ellas, se intervenía en el espacio público mediante una hibridación de lenguajes y de la dotación de nuevos usos y sentidos (cuando no la elaboración directa) a determinados materiales y espacios: “un lugar en donde todo se puede mezclar” (RB). Con respecto al entrecruzamiento de lenguajes, esas exploraciones servían para constituir una murga que no emule directamente la impronta de los lugares de origen del género, haciéndola “rosarina” (retomando sus atribuciones cosmopolitas de finales del siglo XIX): “Así como la murga porteña hace mucho hincapié en el baile, la murga uruguaya en el canto, la murga brasilera es más comparsa con otros ritmos. Nosotros tratamos de buscarle una identidad propia a la murga” (MP). Tan auténtica resultó la amalgama de estilos murgueros combinados con disciplinas circenses y teatrales que, “cuando vino Jaime Roos al anfiteatro (Humberto de Nito) y vio a los lanzallamas y todas las figuras circenses que presentamos nos dijo que eso era auténticamente nuestro” (*El Ciudadano*, Entrevista a Sebastián Tolesco, 14/02/1999: 5). Asimismo, las vestimentas y los recursos que utilizaban eran reciclados, elaborados o usados con otros sentidos. “No teníamos ni trajes, los fabricamos [...]. Después hicimos las remeras. Al principio no hay uniformes, no hay trajes, no hay producción.” (GB). “los espectáculos de los 90, eran estéticas más bien de volquete, nosotros el vestuario lo reciclábamos del ejército de salvación o de un volquete, la escenografía la sacábamos de volquetes...” (PT).

La prácticas performáticas de los colectivos de murga rosarinos producía espacialidades alternativas, rompiendo con los usos recreativos tradicionales de los espacios verdes y tratando de alterar la cotidianeidad de los ritmos urbanos. Intermitencias de la vida ciudadana, las intervenciones performáticas construían otros espacios posibles, “la murga servía al tiempo contemporáneo para convocar gente en espacios no convencionales de representación” (RB). Representación que no era tal, porque no había espectáculo, ni estricta ausencia de lo que se buscaba “volver a presentar”.

Eso fue lo más importante así como cambio de paisaje urbano, porque no cambiabas solo que había ahí un espectáculo, todo esto se hacía con una intención de que no hubiera espectáculo de hecho, que no hubiera espectador, expectante... Bueno, romper un poco esas ideas y hacer la participación lo más disponible posible para el otro también, para el que no es murguero (PG).

El ejercicio performático se hacía performativo en la medida en que, mientras comunicaba, generaba las condiciones de realidad para esa comunicación. Se invitaba los no murgueros a ser parte en el momento en que la murga se asumía como parte que propone, que abre el juego y luego se corre del lugar del que comunica para ser comunicado por una situación que pasaba a exceder a sus artífices. Más que público interpelado al romper el cuarto muro, los eventuales espectadores se volvían actores de una obra colectiva: “La gente se va integrando y vamos integrándola. Entonces la fiesta la hacemos un poco entre todos, terminamos todos bailando” (JP). Se construía así una relación nueva desde el arte performático en la que todos son potenciales agentes de la comunicación artística. Diversos colectivos fueron configurándose y reestructurándose a través de esas dinámicas y, en la medida en que los conflictos políticos y el malestar social crecían hacia el fin de siglo, comenzaron a querer intervenir políticamente en la calle.

Hacia finales de 1997 se realizó en Rosario un festival de teatro llamado TELAR (Teatro Latinoamericano de Rosario), en el que Alacid y Parra se constituyeron en referentes del teatro popular rosarino. En ese espacio, los más jóvenes y comprometidos con la murga ganaron mucha experiencia y el término de “lo popular” y cómo llegar a la gente constituyó un tema de debate entre ellos. Este evento funcionó como bisagra y clivaje en el proceso de conformación de la murga en Rosario a partir del teatro callejero.

Fue como un antes y un después [...] porque era mucho aprendizaje, gran contagio, mucha estructura, muchas formas de hacer teatro, todos con la misma idea así de denuncia... de que cuando uno hace teatro hace política también... y de “lo popular” [...] Ese año organizamos ese festival y nos quedamos re enganchados pero también tanto trabajo desgastó un poco el grupo y nosotros ya teníamos algunas diferencias, queríamos aprender más, queríamos hacer más. Entonces, algunos de esa gran murga que había convocado Quique [Alacid], nos separamos y formamos otra pero con más inclinación hacia la murga uruguaya en su estilo o pretendiendo hacer eso, que se llamaba “Los Bichicome” (PG).

La murga “Los Bichicome”, escindida de “El Tábano”, estaba compuesta por unos 12 jóvenes de entre 20 y 26 años y optó por volcarse más fuertemente al canto a varias voces del estilo uruguayo, si bien siguió acompañándolo con bailes, malabares, lanzallamas y percusión. La estrategia tenía que ver con la necesidad poner en manifiesto en las letras, el posicionamiento político de sus integrantes. “Los Bichicome” se hicieron visibles en varias manifestaciones políticas: acompañaron a las Madres de Rosario y Buenos Aires en sus apariciones públicas, participaron de escraches a represores y apoyaron la lucha de docentes y estudiantes en contra de las reformas en educación. Se utilizará la experiencia de esta, la más joven de las murgas del Murgariazo como uno de los prismas para analizar esa experiencia.

El Murgariazo: interrupción colectiva de lo cotidiano

“Es nuestra aspiración que en el terreno de la creación artística se represente y refleje la vida de nuestra gente en todas sus facetas, su dinamismo y su alegría, sus debilidades y fortalezas, y por sobre todo, la decisión de construir una historia común” (Jorge Palermo).

El Murgariazo fue un grupo de murgas rosarinas que se autoconvocaron con el objetivo de “recuperar el espíritu popular del carnaval” (*El Corsito*, N° 17: 3) y, en concreto para pedir que se restituya el feriado de carnaval que se había anulado con la última dictadura militar. Las agrupaciones murgueras habían proliferado hacia 1998 y muchas de ellas entendían necesario recuperar el espacio de expresión que significaba el feriado del carnaval, más aun cuando, en un contexto de creciente conflictividad social, muchas actividades reivindicativas o condenatorias tenían lugar en la calle. Cada vez más murgas sentían que tenían que formar parte de ese momento histórico la vuelta a la calle de la política, en términos que trascendían lo partidario. Asimismo, el Murgariazo constituyó una búsqueda de los orígenes de la murga en Rosario, un pasado que, al menos, se intuía:

Nosotros lo vivíamos muy en carne viva como era eso de no poder, de no tener un feriado, de que el carnaval [...] haya tenido esa censura. No siempre nos entendían, queríamos conocer, buscar los rastros de murga en Rosario, de carnaval. Era muy difícil, estaba todo muy viciado. Como si no hubiéramos tenido historia de carnaval nunca, y eso era muy fuerte. Queríamos recuperar un poco... sabíamos que había pasado algo pero no sabíamos qué, en los carnavales y bue...

sobre todo en la calle, no tanto en la cosa más espectacular, que también había antes y mucho. Como principal objetivo, por el feriado y aparte por los festejos, porque queríamos y porque veíamos que se estaba agrandando la movida (PG).

La primera aparición del Murgariazo fue en una marcha por los derechos humanos el 15 de octubre de 1998 llegando a constituir un corso de dos cuadas de largo “de gente cantando y bailando” en una combinación de miembros de las agrupaciones “Caídos del Puente”, “Del Bajo Fondo”, “Los Bichicome”, “La Travesía”, “El Tótem”, “La Buzarda”, “Las Apuradas” y la “12 de Octubre”. Para Patricia Ghisoli, con entonces 20 años “fue una fiesta tremenda y fue una de las cosas más impactantes a nivel visual, en la calle, en la peatonal”. Los miembros de “Los Bichicome” eran los más jóvenes e inexpertos de ese conglomerado de murgas, dirigidas en muchos casos por “gente que le peleaba la calle a la Dictadura”

Éramos los pendejos con todos estos monos que eran unos monstruos [...] nos volaban los pelos. Y salíamos a la calle y escuchábamos esa lucha y aprendíamos un montón de cuestiones. Era una época de mucha marcha, mucho tiempo en la calle, con el tema de la educación pública, el tema del Indulto, la Obediencia Debida, marchábamos con las madres, el día que López Murphy después quiso arancelar la universidad salimos a la calle y después se prendió fuego toda la ciudad, eran tiempos de los primeros piquetes. [...] Eran las primeras experiencias [...] Son procesos. También así nos comíamos los gomazos (GB).

Este aprendizaje generacional fortaleció la hibridación de lenguajes, esta vez incluso con la presencia de murgueros provenientes de Rojas, Buenos Aires que armaron talleres de “estilo porteño”. Este movimiento amalgamado buscaba incidir en los procesos sociales contestatarios de la época “a partir del trabajo de la murga como organización de base, tomando el sentido que la misma siempre tuvo: el sentido crítico de la realidad” (*El Corsito*, N° 16: 3). El nombre del agrupamiento de murgas surgió mientras estas se organizaban en sus primeros cursos. Como buscaban aparecer con una identidad propia y no “quedar siempre atrás de la bandera de alguna agrupación”, pensaron en un nombre que se refiera tanto a su lenguaje estético como a su intencionalidad política. A Jorge Palermo, uno de los más experimentados, se le ocurrió el nombre de Murgariazo y, al estar todos de acuerdo con él, confeccionaron un pasacalle-bandera con ese nombre para marchar y actuar bajo esa insignia.

Durante los carnavales de febrero de 1999, el colectivo llevó su acto a parques, plazas, centros comunitarios y barrios de la ciudad. Estas intervenciones artísticas coincidieron y compitieron con los cursos oficiales auspiciados por la cerveza Brahma y la Municipalidad de Rosario. Esto fue leído por los medios opositores a la gestión municipal como una oposición a los “carnavales oficiales” por los que los llamaron un “corso a contramano”, si bien esa coincidencia en el tiempo de ambas intervenciones no fue premeditada por el Murgariazo: “A contramano del febrero de costumbre, de la opaca manía del festejo a horario y para pocos” (*La Provincia*, 14/02/99: 40). El Murgariazo, con niños de los talleres que organizaban, arlequines, zancudos, lanzallamas, malabaristas, cuerdas de voces, cuerdas de percusión, máscaras y banderas, partió de la Plaza 25 de Mayo hasta la Montenegro. *El Ciudadano* romantizó la cruzada de los irreverentes inversores de roles que hacía trizas, por un momento, la cotidianeidad del centro: “Niñas coquetas sorprendidas por el evento ponen caras agrias. «Esto es una negrada», comentan. «¿Será una publicidad del corso de esta noche?», interroga un señor a su mujer, cargada con bolsos de compras” (*El Ciudadano*, 14/02/1999: 6).

Asimismo, acompañaron a las Madres, HIJOS y la APDH en distintas manifestaciones y escraches a miembros del Proceso como José Martínez de Hoz y Edgardo Pozzi, entonando cánticos murgueros alusivos a las ocasiones: “...se dio inicio al acto con una canción del Murgariazo, que en una de sus estrofas aseguraba a los presentes que no habrá «ni olvido ni perdón, y las Madres de la Plaza siempre tendrán razón»” (*La Capital*, 17/09/1998: 8). En relación a las manifestaciones por la verdad, la memoria y la justicia, las murgas se incluyeron de una manera muy particular en las marchas del 24 de marzo. Fue por los años 1998 y 1999 que se instaló la tradición de que los artistas vayan en la parte de atrás de la columna de la marcha:

Una de las primeras propuestas en esas marchas fue que todas las murgas en vez de ir una atrás de otra, cada una con sus tambores y sus bailes, que todos los que hacen música vayan juntos, que todos los que hacen malabares vayan juntos y que todos los que bailan vayan juntos. Con lo cual había que ponerse de acuerdo mínimamente, así, en el pulso, ponele. Y eso fue revitalizante porque se logró rápidamente (PG).

La lucha por los derechos humanos y el repudio a los participantes de la dictadura 76-83 fue una de las intervenciones políticas más recurrentes y la bandera más aglutinante –y mejor

vista por la sociedad rosarino— que tuvieron las agrupaciones pertenecientes al Murgariazo.

No sólo intervenían en manifestaciones callejeras o en tiempos de carnaval, sino que entendían importante la inserción en los barrios, tanto actuando como haciendo talleres. La más joven de las agrupaciones del conglomerado muguero, “Los Bichicome”, fueron de los más activos entre los organizadores de talleres barriales. Sopesaban su falta de experiencia en las calles y corsos con una férrea convicción en la potencialidad política de la educación a través del arte. Entre 1998 y 1999 se presentaron en barrio Ludueña, el barrio Magnano, el barrio 12 de Octubre, Cabin 9, centros comunitarios como La Rigoberta, La Casita y clubes de barrio como Echesortu, Defensores de Pérez, etc. (*El Ciudadano*, 14/02/1999: 5). Muchas veces, los miembros del Murgariazo se encontraban con experiencias populares de carnaval que excedían su imaginación, preconceptos y expectativas.

En Cabin 9 estaban los Inundados de Cabin, frente al club. Una murga de como 100 pibitos, los locos tocaban tachos, caparazones de tortugas muertas, se pintaban con dentífricos. Y había un grupo de maestros de escuela que usaron la murga como herramienta para juntar a los pibes y a partir de ahí llegar a los padres y direccionarlos a la escuela. Hicimos el carnaval ese de Cabin (GB).

Fin de la experiencia. A modo de conclusión o de “bajada”

Hacia finales de 1999, la actividad del Murgariazo fue decreciendo. Varios factores explican este hecho. Por un lado, muchos de los integrantes de las murgas se fueron a vivir al exterior, en particular Europa, donde los espectáculos callejeros constituían una opción laboral más viable que en Argentina. Otros tantos, se insertaron, aunque sea de manera precaria, es circuitos laborales más convencionales. Asimismo, ocurría un fenómeno en el orden de los lenguajes estéticos: las camadas que se iban incorporando a los grupos de murga contaban con una formación más afinada, aprendida de primera mano de maestros murgueros porteños o uruguayos. Esto dejaba el saber de la “vanguardia” que se inició más improvisadamente a mediados de los 90 con un conocimiento obsoleto.

No hice más murga. Porque rápidamente empezó a haber gente que empezó a dedicarse más, nosotros ya estábamos más hacia los 30 que los 20, y los de los 20 habían encontrado unos uruguayos que les habían enseñado. Y ellos ya sabían cantar, algunos [...] sabían entonar. [...] cuando vimos que empezaron a subir la calidad, nos abrimos. Un poco porque nos comenzamos a insertar en la sociedad [...] Pero también porque veíamos que muchas de las cosas que hacíamos más a tientas en los 90, así que eran la nada misma, ya tenían su forma y ya había gente que lo podía hacer bien, ya tenían calidad, estaba lindo (PG).

Los derroteros y trayectorias de los integrantes de “Los Bichicome”, alguna vez los más jóvenes del movimiento murguero, se vieron direccionados por el horizonte de la inserción social del mundo adulto. Algunos, como Gerardo Bortolotto, siguieron el camino de la murga en otros espacios, acompañándolo de rutinas laborales, inserciones universitarias o ambas. Otros, como Patricia Ghisoli, se dedicaron a enseñar disciplinas artísticas en espacios institucionalizados como escuelas municipales de arte, institutos públicos o talleres privados.

Sin embargo, la experiencia no se truncó sino que se ramificó y diversificó. Se habían marcado dos tendencias que serían recogidas y resignificadas por otros colectivos. En primer lugar, que el arte, a través de su potencial expresivo, constituye una manera simbólicamente eficaz de hacer política. Pero no como un mero instrumento para la política, como si fuese un epifenómeno estético de una realidad más “dura”, sino como un acto político en sí mismo, un ejercicio de enunciación que construye sujetos políticos al ponerse de manifiesto y un fenómeno empoderador.

Muchas veces la militancia políticas o generar ideas muy claras sobre las transformaciones que vos querés hacer, colocan al arte en el lugar de instrumento. Pero el arte no es solo un instrumento, es mucho más. Es un lenguaje [...] Las causas son importantes, pero también es importante concentrarse en el lenguaje y en el trabajo, porque ahí está el valor, como tu fundamento estético, el fundamento estético que le ponés a lo que hacés (PG).

En segundo lugar, que el espacio (de lo) público no tiene un sentido único sino una multiplicidad en una constante puja. Si bien se le imprime un significado fundante desde el lugar del poder, en los hechos, lo que hace público a un espacio son los usos que se hacen de él. Las prácticas artístico-expresivas en general y la murga y el teatro en particular, tienen la capacidad de resignificar esos espacios, así, disputarle la ciudad a los agentes dominantes.

Durante la segunda mitad de la década de 1990, la ciudad de Rosario comenzó a evidenciar los efectos morfológicos y sociales de la consolidación del neoliberalismo y la inoculación de la lógica empresarial en todos los órdenes de la vida urbana. En ese contexto, el arte no convencional generó procesos de espacialización alternativa que produjeron, en sus alternancias e intermitencias, otras ciudades posibles. Ciudades de potencial expresivo, de lazos sociales menos ritualizados por los ritmos del mercado y las institucionalidades tradicionales. Este trabajo intentó reconstruir parte de una de esas experiencias de lo diverso, esquivando a las categorizaciones simples y, quizás por ello, de enorme potencialidad: la de los colectivos de teatro y murga y su transformación en el Murgariazo.

Referencias bibliográficas

Amendola, Giandomenico (2000) *La ciudad posmoderna. Magia y miedo en las metrópolis contemporáneas*, Madrid, Celeste Ed.

Azpiazu, Daniel; Basualdo, Eduardo; Schorr, Martín (2001) *La industria argentina durante los años noventa: profundización y consolidación de los rasgos centrales de la dinámica sectorial post-sustitutiva*, Buenos Aires, FLACSO.

Baudrillard, Jean (1978) *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairos.

Bourdieu, Pierre (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2003) "La objetivación participante", En *Actes de la rechenhe en sciences sociales*, N°150.

Chaves, Mariana (2005) *Los espacios urbanos de los jóvenes en la ciudad de La Plata*, Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP.

Crawford, M. (1999) "Introducción", en Chase, J. Crawford, M. y Kaliski, J. (eds.) *Everyday Urbanism*, New York, Monacelli Press.

Davis, Mike (1992) "Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space", en Sorkin, Michael (ed.), *Variations on a Theme Park*, Nueva York, Hill and Wang.

De Certeau, Michel (2000) [1980] *La invención de lo cotidiano. I artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Delgado, Manuel (2007) *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*, Barcelona, Libros de la Catarata.

Delgado, Manuel (2008) "El espacio público como ideología", disponible en <http://www.fepsu.es/docs/urbandocs/URBANDOC1.pdf>

Harvey, David (1990) *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

Harvey, David (2008) "La libertad en la ciudad", en *Antípoda*, 7, pp. 15-29.

Jameson, Fredric (1991) *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.

Lees, Loretta; Slater, Tom y Wyly, Elvin (2010) *Gentrification*, New York, Routledge.

Low, Setha y Smith, Neil (eds.) (2005) *The Politics of Public Space*, Nueva York, Routledge.

Magariños de Morentin, Juan Ángel (2000) "Manual operativo para la elaboración de «definiciones contextuales» y «redes contrastativas»", disponible en <http://www.centro-de-semiotica.com.ar/ConceptoSemiologica.html>

Merlinsky, María Gabriela (2002) "Las consecuencias sociales de la desocupación en Argentina. El desempleo y sus múltiples modos de exclusión", en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, vol. VI, n° 119 (36), 1 de agosto de 2002. Disponible en: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn119-36.htm>.

Mitchell, Don (2003) *The right to the city. Social justice and the fight for public space*, Nueva York, The Guilford Press.

Mora, Ana Sabrina (2010) *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*, Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP.

Smith, Neil (2013) "¿La gentrificación: una palabrota?", en *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, Madrid, Traficantes de Sueños.

Soja, Edward (1999) "El tercer espacio: extendiendo el alcance de la imaginación geográfica", en Benach, Nuria y Albet, Abel, *Edward W. Soja. La perspectiva posmoderna de un geógrafo radical*, Barcelona, Icaria,

Sorkin, Michael. (ed.) (1992) *Variations on a Theme Park*, Nueva York, Hill and Wang.

Theodore, Nik; Peck, Jamie y Brenner, Neil (2009) “Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados”, en *Temas Sociales*, 66, pp. 1-11.

UNICEF, CEPAL (2006) *Efectos de la crisis en Argentina. Las políticas del Estado y sus consecuencias para la infancia*. Buenos Aires, documento de difusión, UNICEF-CEPAL.

Wacquant, Loïc (2004) *Contra las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Madrid, Alianza

Wacquant, Loïc (2007) *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y Estado*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Watson, Sophie (2006) *City Publics: The (Dis)enchantments of Urban Encounters*, New York, Routledge.

Whyte, William (1980) *The Social Life of Small Urban Spaces*, Washington DC, Conservation Foundation.

Zukin, Sharon (2010) *Naked City. The death of authentic urban places*, Nueva York, Oxford University Press.

Fuentes escritas:

-Diario *La Capital*, febrero y septiembre de 1999.

-Diario *El Ciudadano & la región*, octubre de 1998, febrero de 1999

-Diario *La Provincia*, febrero de 1999.

-Publicación *El Corsito*. Publicación de distribución gratuita que reúne material de divulgación y consulta sobre el carnaval, N° 17, año 4, junio de 1999, Centro Cultural Rojas (UBA) y El Corsito Producciones.

Fuentes audiovisuales:

-Documental *Murgas* (1998), producido por Patricia Pran y Germán Thalman

Fuentes orales:

-Entrevistas personales a Pablo Tendela, Patricia Ghisoli y Gerardo Bertolotto. Realizadas por el autor.

AMERICANISMO Y NEOBARROCO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA DE 1920 A 1970

Presentación PID (Proyecto de Investigación y Desarrollo): Americanismo y Neobarroco en la Literatura Latinoamericana de 1920 a 1970

Roberto Retamoso (Dir.)

robertoretamoso@arnet.com.ar

Renata Bacalini

Rocío Belén Hernández

Ivana Incorvaia

Adriana Pifferetti

Julia Sabena

Este proyecto se propone investigar un conjunto de obras y ensayos que, entre los años 1920 y 1970, incursionan sobre temas tales como la identidad cultural, el pensamiento del americanismo y el barroco en América latina.

Si el barroco de Indias, al comportarse traidoramente respecto al barroco metropolitano, entraña un regreso al origen, el americanismo de los años 20 recuperará este gesto al iniciar un movimiento de reconocimiento de las propias raíces indígenas y africanas. Por este motivo, abordaremos la llamada generación de los años 20, que se diferencia sustancialmente de sus predecesores modernistas por la afirmación de una teoría y de una escritura de cuño latinoamericano.

El contexto socio-histórico funciona como marco dentro del cual eclosiona un espíritu crítico que se posiciona contra el eurocentrismo. Con la influencia de la revolución rusa de 1917 y la ola expansiva que generara la revolución mexicana de 1910, se propicia un clima de ideas antieuropeas aun dentro de los grupos de artistas e intelectuales europeos. En ese sentido, escritores como Asturias y Carpentier comienzan un movimiento (tanto en sus ensayos como en sus obras de ficción) de revalorización de las propias cosmogonías americanas. De esta suerte inician, junto a intelectuales como José Vasconcelos, Carlos Vaz Ferreira, Pedro y Max Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Ezequiel Martínez Estrada, entre otros, los primeros cimientos de una conciencia americana.

A su vez, este gesto de retorno a lo propio es retomado en 1950 por escritores como José Lezama Lima

y Severo Sarduy, quienes reivindican el barroco americano -concepción de la cual Carpentier fue realmente un precursor- con toda su potencia productiva.

Nos encontramos, entonces, con que el período 1920-1970 corresponde a uno de los momentos más productivos en lo que se refiere a la discusión acerca de la identidad cultural latinoamericana. En este sentido, resulta pertinente reparar en uno de los conceptos más fértiles formulado por Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940). Se trata del concepto de “transculturación”, retomado y reformulado, a su vez, por Ángel Rama como “transculturación narrativa”. Este texto de 1940 constituye una de las más sólidas herramientas teóricas para reflexionar en torno a la interculturalidad y a la asimilación recíproca de culturas en las obras propuestas en nuestro corpus de análisis.

Bajo esta perspectiva, nos proponemos abordar las siguientes obras: *Leyendas de Guatemala* (1930), *Hombres de maíz* (1949) y *Mulata de Tal* (1963) de Miguel Ángel Asturias; *Écue-Yamba-Ó!* (1933), *El viaje a la semilla* (1944), *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), y *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier; *La expresión americana* (1957) y *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, y *Barroco* (1974) de Severo Sarduy. Estos autores reflexionan- junto a otros americanistas de la época- acerca de la identidad y de la conciencia americana, a la vez que producen una revalorización de las cosmogonías del propio suelo. En sus novelas y ensayos, Carpentier propone la prosa barroca como lenguaje que existió desde sus orígenes en Latinoamérica, a la vez que teoriza acerca de la realidad de la misma con su concepto “realismo maravilloso”. Con Lezama Lima se cristaliza y enriquece el pensamiento de sus predecesores con su crítica acerca del destino de Hispanoamérica en la historia universal al enfatizar la naturaleza americana y la producción de su propia “gnosis” refutando a Hegel en sus *Lecciones de Historia universal* en los años (1940-1960); por otra parte, Lezama reactiva y renueva la tradición del discurso americanista y del neobarroco con su examen del barroco histórico y la elaboración del término “curiosidad barroca”. Finalmente, Sarduy es quien en los años (1960-1970) establece un nuevo instrumental teórico al revisar el barroco histórico con una serie de innovadores procesos metafóricos. Su pensamiento acerca del barroco como “irrisión” de la naturaleza comprende los mecanismos de sustitución, proliferación y condensación. Por los motivos expuestos, este conjunto de obras es leído como la propuesta de un sistema crítico de cuño hispanoamericano que Carpentier y Asturias inician en el período (1920-1940).

Centrados en la problemática de la vinculación entre el discurso americanista y la reinención del barroco histórico del siglo XVII, como creación propia del continente hispanoamericano, abordaremos la cuestión a partir de tres períodos centrales: períodos comprendidos entre los años 1920-1940, 1940-1950, y 1950-1970.

Durante el primero – 1920-1940 – comienza a gestarse un discurso americanista. Surgen, según Irlemar Chiami, dos líneas rectoras. En la primera se examinan los valores de la cultura europea y se propone una crítica sistemática al modelo cultural anglosajón, cuyo fundamental exponente es el texto “La raza cósmica” (1925) de José Vasconcelos. La segunda, propone la revalorización de las culturas indígenas, a partir de libros como “Seis ensayos de interpretación de la realidad peruana” (1928) de Mariátegui; y “Seis ensayos en busca de nuestra expresión”, publicada el mismo año por Pedro Henríquez Ureña.

El segundo período a trabajar corresponde a la consolidación del discurso americanista que abarca las

décadas de 1940-1950. Dicho discurso formula un proyecto de decolonización cultural y establece criterios de diferencia latinoamericana en relación a los modelos europeos. De este modo, Fernando Ortiz, desde su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), acuña el término “transculturación”, al que define como proceso transitivo de asimilación recíproca entre culturas en América.

A su vez, el concepto de lo “real maravilloso” planteado por Alejo Carpentier en el prólogo a la novela *El reino de este mundo* (1948), propone que “lo maravilloso empieza a serlo cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intención en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Definición que supera lo que se había entendido por mágico o maravilloso en la literatura europea hasta el surrealismo, del cual Carpentier toma distancia al considerar el sustrato histórico de las historias narradas en su novelística. Este autor afirma “¿Qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” (Carpentier; 1948).

José Lezama Lima, en *La expresión Americana* (1957), refuta la teoría hegeliana – propugnada en *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* – al afirmar que la naturaleza americana produce su propia *gnosis*.

En el tercer período considerado, décadas 1950 a 1970, se intensifica el interés por el barroco en lo que podríamos llamar neobarroco, movimiento que es inherente a la literatura hispanoamericana. Este movimiento registra el desorden de la modernidad que busca explicarse a sí misma (siglo XVIII).

Irlemar Chiampi en su artículo “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno”, incluye en el grupo de autores neobarrocos, a los novelistas, ensayistas y poetas: Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy, entre otros. Según la autora, el término cobra nueva energía a partir de los años ‘60, momento en el que el barroquismo verbal de estos autores es asociado a lo real maravilloso. Sin duda, estas ideas se difundieron a partir de los conceptos poéticos planteados por José Lezama Lima cuando acuña la formulación de “curiosidad barroca”.

Severo Sarduy ha sido el exponente más claro en cuanto a la crítica comprendida en este período, pues recoge la tradición reivindicatoria de los maestros cubanos y desarrolla su propia teorización en los años 1960-1970. Sarduy produce un saber, constituye un paradigma estético del neobarroco a partir de la lectura de las obras de los autores del período. Logro que consigue por no permanecer en la explicación del barroco histórico sino por adoptarla como base para una posición ante el neobarroco, cuyo sentido difiere de aquél. Atribuye al neobarroco americano la amenaza, juicio y parodia de la economía burguesa: el derroche es su subversión, ese suplemento que desbarata toda idea de ajuste, la celebración de lo inútil. Interroga la causalidad histórica de la exclusión de las figuras en el discurso literario (implicando, además, su reinclusión en las obras de algunos de sus contemporáneos). Todo esto supone un instrumento agudo y potente desde el cual interrogar y estudiar las obras de los autores propuestos a partir de una perspectiva no eurocentrista, destronadora y polémica: revolucionaria.

Es importante destacar que parte de los críticos más importantes de América Latina teorizaron acerca de los problemas (abarcados en nuestro trabajo de investigación) de la literatura del continente. Centrados en la problemática sobre la discusión acerca de cómo configurar el análisis de la literatura de nuestro continente sin permanecer en conceptos y planteos trasplantados desde Europa, en las últimas décadas del siglo XX, autores

latinoamericanos procuraron establecer propuestas de trabajo sobre la literatura americana. Destacaremos y tendremos en cuenta los trabajos de Ana Pizarro, Ángel Rama, Domingo Miliani, Carlos Pacheco, entre otros, quienes compartieron el proyecto de investigación “Historia de la literatura Latinoamericana” con el objetivo de elaborar una teoría crítica que diera cuenta de las literatura producidas en América Latina. Como resultado de los diferentes encuentros de los críticos contamos con las obras *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* y *La literatura Latinoamericana como proceso*, donde se compilan los artículos de los autores sobre sus propuestas ante lo reflexionado conjuntamente.

Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* afirma que las letras hispanoamericanas, aunque nacidas de la de la imposición colonizadora que hizo caso omiso de la “otredad”, procuraron desde sus primeros momentos, cimentar sus propios orígenes. Señala, en ese sentido, la importancia de la búsqueda de independencia, originalidad y representación de la misma. En una lucha tenaz por diferenciarse de la literatura española, consigue desarrollar una literatura cuya autonomía es notoria con respecto a las metrópolis. El criterio de representatividad surge con la emergencia de las clases medias en el período 1910-1940. En este sentido, Pedro Henríquez Ureña es quien abre el camino para la investigación de una literatura que procuraba su autonomía en su obra *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Se refiere posteriormente a Carpentier en momentos en que se estaba produciendo un estancamiento de la forma narrativa en los años 1930-1950, período en el que el magistral novelista se propone renovar los regionalismos. No es azaroso que, por ese entonces, este autor haya revalorizado los ritmos afrocubanos.

Al referirse a Asturias, valora la forma en que el novelista y antropólogo rescata el pensamiento de las comunidades indígenas de Guatemala para incorporarlo a su narrativa. Por cierto, el término transculturación, acuñado por el cubano Fernando Ortiz, revela que una cultura está compuesta por sus propios valores en permanente evolución. Esta formulación enriquece el análisis de la narrativa en el proceso de modernización de las culturas regionales. En este sentido, es importante señalar el manejo de la cultura universal que ponen de manifiesto los ensayos de Lezama Lima. La transculturación puede entenderse en alguna medida como “desculturación” porque implica incorporaciones de la cultura externa; sin embargo, se conforma al mismo tiempo un proceso de recuperación de las culturas originarias y el redescubrimiento de valores primitivos. No se produce, pues, una destrucción de la identidad, incluso con la creación de una nueva lengua, de una estructuración literaria y de una cosmovisión. Asturias y Carpentier son referentes claros de narradores que interpretaron las creencias supervivientes de sus comunidades indígenas y africanas. Finalmente, Rama señala que algunos equívocos en torno al término “real maravilloso” acuñado por Carpentier provienen de una lectura externa.

Ángel Rama, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, analiza el ensayo de Carpentier “Tientos y diferencias” en el que este autor afirma que “el legítimo estilo del novelista latinoamericano es el barroco”. En un principio, Rama encuentra “curiosa” esta aseveración pero aún más su fundamentación que se basa en la mirada de un lector extranjero que no conoce los elementos “componentes de la realidad americana”. El lector ajeno debe palpar las cosas propias como esa “ceiba” que para los cubanos es la “madre de los árboles”, sagrada y con un linaje que incorpora diferentes edades. El narrador debe, pues, emprender una tarea minuciosa para que el lector pueda valorar esa “minusvalía regional” y convertir en universal lo que pertenece al propio suelo (Rama; 1986: 305). Carpentier propone, según Rama, hacer vivir el objeto con una prosa que le otorga consistencia, y ésta es la prosa barroca. Por cierto, la ceiba, pues, debe volverse universal.

Para ejemplificar dicha operación, recurre a los románticos alemanes, que bien supieron hacer ver lo que era un pino nevado a los latinoamericanos, quienes jamás habían visto uno. Carpentier postula una narrativa que ofrezca la visión, el relieve, la frondosidad del propio paisaje con un estilo que detalle, defina, coloree y destaque la naturaleza que describe: “Nuestra ceiba, nuestros árboles vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras verbales, pertenecientes al lenguaje universal” (Carpentier: 35). El paisaje, con sus árboles y sus frutos, debe ser nombrados con todos sus detalles y esto es lo que conforma una prosa barroca que es, para este autor, propia del mundo cultural latinoamericano: “Nuestro arte siempre fue barroco; desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de nuestro continente” (Carpentier: 35). Convoca así a no tener temor al barroquismo, “arte nuestro”, y a enlazar en la escritura tallas y retratos, retablos y árboles para legitimar el estilo del novelista latinoamericano: el barroco.

A su vez, otros autores del continente pensaron la problemática desde la Interculturalidad, como Néstor García Canclini que, en su libro *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, explica que el término “remite a la confrontación y al entrelazamiento, a lo que sucede cuando dos grupos entran en relaciones e intercambios (...) implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos” (2004: 15). O Zulma Palermo que, en su libro *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas sociales en América Latina*, amplía el concepto al esbozar que la interculturalidad supone que “la incorporación de la diferencia implicaría que el conocimiento que el otro produce es valorado tanto como el propio; que no es percibido sólo como “distinto” y, por ende, como “interesante” desde una especie de “turismo” intelectual que se ve atraído por lo extraño, sino como una alternativa que puede producir “formas híbridas de saber”.

Otros autores fundaron el mestizaje como elemento diferenciador y propio de América Latina. Entre ellos, se destacan Leopoldo Zea, Uslar Prieti o Mariano Picón Salas que en su libro *De la conquista a la independencia* (1944) descubre, en la combinación de formas europeas e indígenas, el legado original de las sociedades coloniales.

Camay Erik Freixas, en *Realismo mágico y primitivismo* (1998), se centra en un principio en *El reino de este mundo* de Carpentier y *Hombres de maíz* de Asturias, entre otros, como García Márquez y Rulfo. El autor destaca la importancia de un análisis comparativo y revisa, por otra parte, el movimiento antipositivista que en 1909 emprendiera el Ateneo de la juventud liderado por miembros como José Vasconcelos, Diego Rivera, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Luego del accionar de este grupo, la corriente indigenista alcanza a Asturias y al joven Carpentier, quienes influenciados por las corrientes americanistas se relacionaron con las tendencias primitivistas en el ambiente intelectual de la vanguardia artística europea. Freixas critica la formulación de “lo real maravilloso” llamándolo “circunloquio”, y señala que el novelista conoció el término “realismo mágico” ideado por Roh pero que lo evitó para crear una formulación propia. Resalta en Asturias “el nahualismo centroamericano” y su novela *Hombres de maíz*, cuya influencia más notable, según sus palabras, es el Popol Vuh. El nahualismo es la creencia en la existencia del hombre que también tiene forma de animal. Las transformaciones de Mackandall y de Ti Noel en *El reino de este mundo*, representan fuerzas y potencias, que se oponen a la racionalidad occidental y que también se hacen evidentes en *Los pasos perdidos*, donde el protagonista es guiado por la fe para regresar al mundo primigenio. Lo más notable de destacar de la mirada crítica de Freixas es que el viento de la vanguardia europea trajo “el negrismo” hasta en la música: se llega

a incorporar tambores africanos en *Obertura sobre temas cubanos*, estrenada en París. Hacia 1929, surge el término “afrocubano”, cuando nunca antes, fundamentalmente durante el modernismo, se había reparado en la presencia del negro en la isla (Freixas; 1998).

Encarcelado durante la época de la dictadura de Cabrera, Carpentier escribe *Ecué-Yamba-Ó!* y, más tarde, dos poemas “Canción” y “Liturgia”, como denuncia de la historia afrocubana. Hasta *Viaje a la semilla* sobreviene un silencio de once años, que se cierra con la publicación de la ya mencionada obra *Los pasos perdidos*, novela que para Freixas constituye la narración que culmina el proceso de escritura de lo real maravilloso en Carpentier. El capítulo “Los negros brujos”, incluido en el *Contrapunteo cubano del tabaco y de azúcar* de Fernando Ortiz, constituyó una fuente de irradiación para Carpentier, puesto que lo lleva a considerar el vudú como una “violencia sensata” en la rebelión abolicionista que, bien supo narrar en *El reino de este mundo*. Sin pintoresquismo, las creencias africanas llegaban a la literatura cubana.

Junto a estos trabajos de carácter general, otros estudios abordan de manera específica a los autores a trabajar en este proyecto y su obra. Así, en la Colección Archivos de Fondo de Cultura Económica de México de *Cuento y Leyendas* de Miguel Ángel Asturias, podemos localizar los textos: “Miguel Ángel Asturias: la estética y la política de la interculturalidad” de Mario Roberto Morales, “Quetzalcóatl, la hibridación y la identidad indígena: *Leyendas de Guatemala* como laboratorio étnico” de Arturo Arias, “*Leyendas de Guatemala*: una aproximación a la heterogeneidad cultural en Miguel Ángel Asturias” de Anadeli Becomo, entre otros. Es interesante rescatar miradas como la de Brotherton en su artículo “La herencia maya y mesoamericana en *Leyendas de Guatemala*” donde ha dado cuenta del punto de inflexión que significa *Leyendas de Guatemala* en el pensamiento y la literatura de Asturias; puesto que en *Leyendas* se evidencia la efervescente presencia de la herencia y cosmovisiones indígenas de Guatemala, siendo, por tanto, “testimonio de conversión literaria y moral”. Anulando la tipificación del guatemalteco que hacía el criollismo, Asturias se propone mostrar su cultura en su lógica y dinamismo, para lo cual se vale de la incorporación de la literatura maya y mesoamericana. Así, Brotherton señala, en *Leyendas*, ecos del *Popol Vuh* y de otros grandes libros de Mesoamérica, como por ejemplo, los *Anales de los cakchiqueles*. A su vez, indica la presencia de “modismos” centroamericanos -mayormente de origen maya o nahutl-, da cuenta de la recuperación que hace Asturias tanto de las inscripciones de Palenque y del Período Clásico como de las imágenes de los códices mayas del Post-Clásico, lo que desembocaría en la reivindicación del lenguaje visual propio de los textos mesoamericanos. El rico caudal cultural que ingresa en *Leyendas*, en palabras de Brotherton, “...ilumina el otro lado del encuentro entre Europa y América, subvirtiendo el discurso monolingüe del conquistador o cronista español (...) para hacernos apreciar la invasión y la imposición colonial desde la perspectiva autóctona y local” (2000: 521).

En la Colección de Archivos de *Mulata de Tal* de Miguel Ángel Asturias, encontramos los artículos “El arquetipo de la narración folclórica en *Mulata de Tal*” de Dante Liano, “Structure écletée, metamorfosis y parodia en *Mulata de Tal* (1963)” de Dante Barrientos Tecún, “Transgresión sexual y pulsión de muerte en *Mulata de Tal*” de René Prieto, “La colorida nación infernal del sujeto popular interétnico (a propósito de *Mulata de Tal*)” de Mario Roberto Morales, entre otros.

Para examinar la obra *La expresión americana* de Lezama Lima consideraremos las propuestas de Julio Ortega en su artículo “*La expresión americana*: una teoría de la cultura”, el artículo de Irlemar Chiampi “La expresión americana de José Lezama Lima: la dificultad y el diabolismo del caníbal”, “*La expresión americana* o la fabulación autóctona” de Saul Yurkievich y el artículo “La expresión americana” de Óscar

Collazos. A su vez, abordaremos de la Colección Archivos el libro *Paradiso*, coordinada por Cintio Vitier y en la cual escriben sobre la obra los críticos Ciro Bianchi Ross, Raquel Carrió Medina, Julio Ortega, Severo Sarduy, entre otros especialistas. Y nos apoyaremos en la *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, perteneciente a la Serie de Valoración Múltiple de La Casa de las Américas, en la que especialistas de la obra de Lezama Lima aportan importantes estudios: ellos son los ya mencionados Julio Ortega, Óscar Collazos y Cintio Vitier, a quienes se suman, entre otros, Julio Ramón Ribeyro y Julio Cortázar. Asimismo nos servirán los estudios de investigadores que contemplaron la problemática del barroco lezamalimiano, como Lucía Serra Edelweis en *Paradiso: una aventura de la palabra* o Roberto Pérez León, en el ensayo “Lezama, en la desmesura de la imagen”.

También realizaremos un estudio sobre la obra *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. Para ello nos remitiremos a la siguiente bibliografía crítica: *El Realismo maravilloso*, de Irleamar Chiampi; *Realismo mágico y primitivismo*, de Camay Erik Freixas; *Literatura fantástica y realismo maravilloso*, de Walter Mignolo; *Literatura y utopía en Hispanoamérica*, de Juan Guillermo Durán y *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe*, de Landrid Wilfrid Miampika.

A efectos de llevar a cabo la presente investigación, se tendrán en cuenta metodologías investigativas de análisis y comprensión de textos propias de los estudios literarios y la teoría literaria (Gennete, Barthes). Centramos el abordaje concretamente en un estudio comparativo de la literatura (Guillén, Nitri, Coutinho, Carvalhal). Junto con ello, se acudirá a teorías que aborden las relaciones de interdiscursividad legibles en cada texto, que lo vinculan con diversos universos discursivos y textuales (Bajtin).

Además, nuestro interés se vincula con relevar aspectos propios de las obras a analizar, como también los vínculos que las ligan a los contextos históricos, sociales, culturales y políticos (Foucault, Bourdieu, Williams).

Coadyuvará además a ese trabajo el método estilístico adoptado para una parte del análisis. La estilística, como señala Amado Alonso, aprovecha de los aspectos estudiados por una crítica literaria tradicional o una historia de la literatura, para integrar esos saberes (ideológico, social, histórico, folklórico, lingüístico, religioso, político) en un análisis expresivo: por qué cauces esos saberes y ciertas ambiciones devienen constructo, se hacen poesía (en el sentido que el término tiene de creación). “La estilística estudia, pues —explica el filólogo—, el *sistema expresivo* de una obra, o de un autor, o de un grupo pariente de autores. Y *sistema expresivo* significa desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos.” Los diferentes recursos estilísticos o retóricos esgrimidos en estas obras (hipérbatos, perífrasis, aliteraciones, metáforas, ironía, particularidades métricas y rítmicas, léxico preciosista, entre otros) no quedan en mero catálogo sino que encuentra el valor expresivo propio en el modo en que estos elementos funcionan en el interior de las escrituras.

La literatura comparada es nuestro eje de análisis, los libros serán abordados a partir de preocupaciones y metodología de análisis comparado, enfatizando como referente los trabajos de Claudio Guillén, desde el cual se tomarán las categorías de historiología, genología, morfología y supranacionalidad.

Cuando Carvalhal define la literatura comparada hace referencia a dos cuestiones principales, primero plantea que es una forma de investigación literaria que confronta dos o más literaturas; y luego, aborda la cuestión del método de análisis, en este caso la comparación. Para que estudio crítico se considere comparado,

la comparación debe ser un medio, una operación fundamental en el análisis. Por lo tanto, cuando efectuemos el abordaje de los libros que vamos a analizar, nuestra herramienta fundamental será la comparación entre las obras para relevar similitudes y explorar diferencias.

También consideraremos la propuesta de Ana Pizarro que denomina a este tipo de trabajo como “comparatismo contrastivo” y plantea la necesidad de utilizar este método en el análisis de la literatura de América Latina debido a la pluralidad de condiciones que la componen. En ese sentido, estudiaremos la relación de las obras con el campo de poder y la tradición, fundamentalmente desde las perspectivas de autores como Pierre Bourdieu y Raymond Williams. Por último, tendremos en cuenta las herramientas críticas mencionadas en el estado actual de los conocimientos sobre el tema y aquellas que emanan de los escritos teóricos de algunos de los autores trabajados (Carpentier, Sarduy, Lezama Lima).

Referencias bibliográficas

1. FUENTES PRIMARIAS

1.1. Obras de Miguel Ángel Asturias

Asturias, Miguel Ángel. (2000). *Leyendas de Guatemala*. En: Mario Roberto Morales (coord.), *Miguel Ángel Asturias: edición crítica. Cuentos y Leyendas*. Madrid: ALLCA XX. (Colección Archivos: 1ª ed.; 46).

----- (2000). *Mulata de tal*. Edición crítica de Arias, Arturo. Madrid: Fondo de Cultura Económica de México, Colección archivo.

----- (1996). *Hombres de maíz*. En: Gerald Martin (coord.), *Miguel Ángel Asturias: edición crítica. Hombres de Maíz*. Madrid: ALLCA XX. (Colección Archivos, 2ª ed.).

----- (1955). *Obras Completas*. Vol. 1, 2, 3 y 4. Madrid: Aguilar.

1.2. Obras de Alejo Carpentier

Carpentier, Alejo. (1968). *¡Écueé-Yamba-e-ó!*. Buenos Aires: Ed. Xanadu.

----- (1979). *El arpa y la sombra*. Madrid: Siglo XXI.

----- (1987). “Viaje a la semilla”. En: *Guerra del tiempo y otros relatos*, Madrid: Alianza.

----- (1974). *El recurso del método*. Madrid: Ed. Siglo XXI.

----- (1983). *El Reino de este mundo*. Buenos Aires: Ed. Quetzal.

----- (1966). *Guerra del tiempo, El Acoso y otros relatos*. México: 2º Edic.

----- (1966). *Los pasos perdidos*, México: Cia Gral de ediciones.

----- (1986). *El siglo de las luces*. Santiago de Chile: Biblioteca Ayacucho.

----- (1967). *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca.

1.3. Obras de José Lezama Lima

Lezama Lima, José. (2001). *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica.

------. (1996). *Paradiso*. En: Cintio Vitier (coord.), *José Lezama Lima: Paradiso*. Madrid: ALLCA XX. (Colección Archivos, 2ª ed.; 3)

1.4. Obras de Severo Sarduy

Sarduy, Severo. (1987). *El Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

2. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA DE CADA AUTOR.

2.1. Estudios críticos sobre Miguel Ángel Asturias.

Arias, Arturo. (2000). “Quetzalcóatl, la hibridación y la identidad indígena: *Leyendas de Guatemala* como laboratorio étnico”. En: Mario Roberto Morales (coord.), *Miguel Ángel Asturias: edición crítica. Cuentos y Leyendas*. Madrid: ALLCA XX.

Barrientos Tecún, Dante. (2000). “Structure écletée, metamorfosis y parodia en *Mulata de Tal* (1963)”. En: Miguel Ángel Asturias. *Mulata de tal*. Edición crítica de Arias, Arturo. Madrid: Fondo de Cultura Económica de México. (Colección Archivos).

Becomo, Andeli. (2000). “*Leyendas de Guatemala*: una aproximación a la heterogeneidad cultural en Miguel Ángel Asturias”. En: Mario Roberto Morales (coord.), *Miguel Ángel Asturias: edición crítica. Cuentos y Leyendas*. Madrid: ALLCA XX.

Brotherston, Gordon. (2000). “La herencia maya y mesoamericana en *Leyendas de Guatemala*”. En: Mario Roberto Morales (coord.), *Miguel Ángel Asturias: edición crítica. Cuentos y Leyendas*. Madrid: ALLCA XX.

Cardoza y Aragón, Luis. (1993). *Miguel Ángel Asturias, casi novela*. México: Era.

Contardi, Sonia. (2000). Metáforas Del cuerpo: El *Popol vuh* y las leyendas de Guatemala. *Revista de letras* N°7: 70-74 (pp.).

Llano, Dante. (2000). “El arquetipo de la narración folclórica en *Mulata de Tal*”. En: Miguel Ángel Asturias, *Mulata de tal*. Edición crítica de Arias, Arturo. Madrid: Fondo de Cultura Económica de México. (Colección Archivos).

Marroquín, Carlos. (1994). “El mito en el joven Asturias”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 528. Madrid.

Morales, Mario Roberto. (1996). “Aldea oral/ciudad letrada: la apropiación vanguardista de lo popular en América Latina. El caso de Miguel Ángel Asturias y las *Leyendas de Guatemala*”. En: *Revista Iberoamericana* N° 175: 405-420 (pp.).

------. (2000). “Miguel Ángel Asturias: la estética y la política de la interculturalidad”. En Mario Roberto Morales (coord.), *Miguel Ángel Asturias: edición crítica. Cuentos y Leyendas*. Madrid: ALLCA XX.

----- (2000). “La colorida nación infernal del sujeto popular interétnico (a propósito de *Mulata de Tal*)”. En: Miguel Ángel Asturias. *Mulata de tal*. Edición crítica de Arias, Arturo. Madrid: Fondo de Cultura Económica de México. (Colección Archivos).

Prieto, René. (2000). “Transgresión sexual y pulsión de muerte en *Mulata de Tal*”. En: Miguel Ángel Asturias. *Mulata de tal*. Edición crítica de Arias, Arturo. Madrid: Fondo de Cultura Económica de México. (Colección Archivos).

Sáenz, Jimena. (1974). *Genio y figura de Miguel Ángel Asturias*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

2.2. Estudios Críticos sobre Alejo Carpentier

Chiampi, Irleamar. (1983). *El Realismo maravilloso*. Caracas: Ed. Monteavila.

Durán, Juan Guillermo. (1972). “Alejo Carpentier”. En: *Literatura y utopía en Hispanoamérica*. Tesis presentada en la Escuela de Graduados de la Universidad de Cornell para doctorado: 253-294 (pp.).

Freixas, Camay Erik. (1998). *Realismo mágico y primitivismo*. Boston: University Press of America.

González Echevarría, Roberto. “Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier”. Disponible en: iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/.../latinoamericanas.rafa (extraído 31 de julio 2012).

Gruner, Eduardo. (2010). *La oscuridad y las luces*. Buenos Aires: Ed. Edhasa.

Márquez Rodríguez. (2003). (Comp). *Los pasos recobrados*. Caracas: Ed. Bib. Ayacucho.

Mignolo, Walter. (1973). *Literatura fantástica y realismo maravilloso*. Madrid: La Muralla.

Miampika, Landrid Wilfrid. (2005). *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe*. Madrid: Ed Verbum..

2.3. Estudios Críticos sobre José Lezama Lima

Bianchi Ross, Ciro; Bejel, Emilio. (1994). *José Lezama Lima, poeta de la imagen*. Madrid: Huerga y Fierro.

Bernaldez, José María. (1976). “La expresión americana de José Lezama Lima”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 318: 653-70 (pp.).

Carrió Medina, Raquel. (1996). “La imagen histórica en *Paradiso*” y “La tríada pitagórica”. En: Cintio Vitier (coord.). *José Lezama Lima: Paradiso*. Madrid: ALLCA XX. (Colección Archivos, 2ª ed.; 3).

Chiampi, Irleamar. (1985). “La expresión americana de José Lezama Lima: La dificultad y el diabolismo del caníbal”. En: *Escritura* N° X: 19-20 y 103-115 (pp.).

----- (1987). “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama Lima”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica* N° XXXV 2: 485-501 (pp.).

Collazos, Oscar. (1987). “La expresión americana”. En: *Lezama Lima* Edición de Eugenio Suárez-Galbán. Madrid: Taurus: 379-387 (pp.)

Collazos, Oscar (1970). “La expresión americana”. En: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Serie de Valoración Múltiple. La Habana: Casa de las Américas: 130-137 (pp.).

Duno-Gotteberg, Luis. (1998). “(Neo)barroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier a Severo Sarduy”. En: Petra Schumm (ed.). *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*. Frankfurt, DE: Vervuert VerlagIberoamericana.

- Fernández Sosa, Luis. (1976). *José Lezama Lima y la crítica anagógica*. Florida: Universal.
- Miampika, Landrid Wilfrid. (2005). *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe*. Madrid: Ed Verbum.
- Ortega, Julio. (1979) “La expresión americana: una teoría de la cultura”. En: Ulloa, Justo C. *José Lezama Lima: Textos críticos*. Florida: Universal: 66-74 (pp.).
- Pérez León, Roberto (1987). *Lezama, en la desmesura de la imagen*. Cuba: Universidad de La Habana.
- Sucre, Guillermo. (2001). “Lezama Lima, el logos de la imaginación”. En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, Severo. (1999). “Dispersión (falsas/ notas/ homenaje a Lezama)”. En: François Wahl (ed.). *Obras completas*. Madrid: Colección Archivos.
- Serra Edelweis, Lucía. (1978). *Paradiso: una aventura de la palabra*. Separata de “Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana”. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- Ulloa, Justo C. (1979). *José Lezama Lima: Textos críticos*. Miami/Madrid: Universal.
- Xirau, Ramón. (2001). “Lezama Lima o de la fe poética”. En: *Entre la Poesía y el Conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía americanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yurkievich Saúl. (1991). “La expresión americana o la fabulación autóctona”. En: *Revista Iberoamericana* Vol., LVII, N° 154: 43-50 (pp.).

2.4. Estudios críticos sobre Severo Sarduy

3. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

3.1. Bibliografía teórica específica

- Chiampi, Irleamar. *O discurso americanista dos anos 20* [en línea]. [consulta: 18 de abril de 2011].
http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D09_O_discurso_americanista.pdf.
- (1994). “La Literatura Neobarroca ante la crisis de lo moderno”. En: *Criterios* N°32: 171-183 (pp.).
- Ortiz, Fernando. (2002). *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.
- Pizarro Ana (coord.).(1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEDAL.
- (1987). *Hacia una historia de la literatura Latinoamericana*. México, D.F.: El Colegio de México, Universidad Simón Bolívar.
- Rama, Ángel. (1985). *Transculturación narrativa en América latina*, México: Siglo XXI.
- (1986). *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México: Ed. Veracruzana.

Sarduy, Severo. (1974). "El Barroco y el neobarroco". En: *América latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

3.2. Bibliografía teórica general

Aguiar E Silva, Vítor. (1994). *Teoria da literatura*. Coímbra: Almedina.

Alonso, Amado. (1960). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.

Adrade, Oswald. (1978). "Manifesto antropófago". *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

AA.VV. (1998). *Actas de las Terceras Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Córdoba: Comunicarte.

AA.VV. *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho. (Nelson Osorio T. editor).

BAJTIN, Mijail. (1982). "El problema de los géneros discursivos". En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Barthes, Roland. (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI.

----- (1985). *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.

----- (2004). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral..

Brotherston, Gordon. (1997). *La América indígena en su literatura: los libros de cuarto mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Carrielo, Graciela; Ortiz, Graciela (Comp.). (2006). *Tramos y tramas. Culturas, lenguas y literaturas. Estudios Comparativos*. Rosario: Laborde.

Cornejo Polar, Antonio. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

Coutinho, Eduardo F. (2003). *Literatura Comparada na América Latina. Ensaaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

Foucault, Michel. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

García Canclini, Néstor. (2004). *Diferentes, desigualdades y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

Gennete, Gérard. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Guillén, Claudio. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial crítica.

Cardoza y Aragón, Luis. (1955). *Guatemala: las líneas de su mano*, México: Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, Néstor. (1985). *Ideología, cultura y poder*. Buenos Aires: UBA.

----- (1955). *Culturas híbridas. Estrategias para poder entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

Gruzinski, Serge. (1995). *La colonización de lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.

- . (2000). *Escrituras mestizas*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2000). *El pensamiento mestizo*, trad. esp. de E. Floch González. Barcelona: Paidós.
- Henríquez Ureña, Pedro. (1969). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1954). *Las corrientes Literarias en la América Hispánica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Mariátegui, José Carlos. (1928). “Seis ensayos de interpretación de la realidad peruana”. Lima: Biblioteca Amauta.
- Morner, Magnus. (1969). *La mezcla de razas en la historia de América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Nitri, Sandra. (1997). *Literatura Comparada. História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Palermo, Zulma. (2005). *Desde la otra orilla: pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*, Córdoba (Argentina): Alción Editora.
- Picón Salas, Mariano. (1944). *De la Conquista a la Independencia; tres siglos de historia cultural latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Ángel. (1972). *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca.
- . (1972). “El fin de los demonios. Respuesta a Vargas Llosa”. En: *Marcha* N° 1603.
- . (1976). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Calicanto.
- . (1983). *Clase y literatura social*. Buenos Aires: Folios.
- . (1984). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios.
- . (1995). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- . (1973). “Las dos vanguardias latinoamericanas”. En *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca (originalmente publicado en *Maldoror*, N° 9: 58-64 (pp.).
- Reyes, Alfonso. (1984). *Letras de Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roa Bastos, Augusto (Comp.). (1987). *Las culturas condenadas*. México: Siglo XXI.
- Romero, José Luis. (1993). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Schwartz, Jorge. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- . (1993). *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del veinte, Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Vasconcelos, José. (1925). *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. Madrid: Agencia Mundial de Librería.

Los límites de lo literario en Lorde de Noll

Renata Bacalini
UNR-CONICET
renatabacalini@yahoo.com.ar

Resumen

En este trabajo vamos indagar sobre la cuestión de los desbordes, los límites y la expansión de la literatura focalizando el análisis en una obra contemporánea del autor brasileño Joao Gilberto Noll: *Lorde* de 2004.

Partimos de la idea de considerar que el texto de Noll es pasible de una compleja lectura desde los parámetros clásicos de la teoría literaria, ya que es un texto fronterizo en relación a su producción y género discursivo. Frente a la complejidad del sentido que se presenta en el libro, optamos por acercarnos a la obra desde teorías literarias que no se focalizan en decodificar un sentido establecido en la obra como lo son los abordajes que se formulan como alternativas al paradigma hermenéutico (Sontag, 1987; Gumbrecht 2001). Consideramos que esta novedad tanto formal como conceptual de la obra de Noll nos permite pensar el libro dentro de un conjunto de textos que han llegado a romper el “Horizonte de expectativa” de su época (Jauss, 1994).

Para abordar la obra desde su lugar de desborde de la literatura apelaremos a los conceptos de *Performance*, *Autoficción* y *Vida Desnuda* para presentar nuestra lectura del libro de Noll.

Palabras clave: *Lorde*, Noll, expansión de la literatura

Contexto

Considerar la literatura como área de conocimiento en la actualidad nos remite a la amplitud de los límites o al desborde de la misma. El campo que es objeto de estudio está modificándose y abarcando cada vez más espacios. En las obras literarias vemos la conexión con otras disciplinas, el uso de herramientas de otras ciencias, no podemos ser obtusos frente a las grandes variaciones que se produjeron en el arte desde la implementación de los recursos tecnológicos y la vinculación con los medios. Por eso, creemos que el campo de la literatura está ampliando sus límites y esto sucede en correspondencia con lo que se realiza en su objeto de estudio, se crean espacios de trabajo desde las “antidisciplinas” porque las disciplinas se están volviendo cada vez más inespecíficas.

Como críticos, debemos ampliar nuestra perspectiva de análisis porque nuestros objetos de estudio ya lo hicieron, ampliamos los límites de nuestro foco de estudio porque trabajamos en correspondencia a lo que se escribe y crea artísticamente. ¿Cómo no vamos a ampliar los límites de la crítica? ¿Cómo no vamos a tomar herramientas de otras disciplinas si nuestro objeto de estudio lo hace? El corpus con el que trabajamos y las artes en sí nos hacen ser menos específicos y más abarcadores, más especialistas y menos disciplinados.

Analizar literaturas en la actualidad implica un trabajo de cruzamiento de los límites de las disciplinas y un abordaje interdisciplinar, como afirma Nelly Richard (1998) en su artículo “Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamiento del saber”: “La transdisciplinariedad es una de las reglas teóricas que hoy impulsa los sistemas de conocimiento a querer extender y diversificar el campo de sus objetos de estudio para mejorar su comprensión de una realidad crecientemente móvil y compleja” (Richard, 1998: 153).

El horizonte de expectativa

En el año 2004 Joao Gilberto Noll publica su obra *Lorde*, donde relata la experiencia de un narrador/escritor brasileño en un viaje por Inglaterra. La obra fue escrita en ese mismo país, en un viaje que el autor realizó en su experiencia como escritor residente en el King’s College de Londres.

Lorde es un texto fronterizo, que se encuentra a mitad de camino entre la novela, la biografía y la crónica. Escrito desde una experiencia personal, pero sin ser una autobiografía, sin una organización ordenada ni división por capítulos, sólo una voz en primera persona que relata lo que va viendo, sintiendo y viviendo siempre en un tiempo presente. En la lectura del libro vamos acompañando al narrador en sus vicisitudes por ciudades inglesas.

Podemos pensar que nos enfrentamos a una nueva forma literaria, ya que suponemos un público que espera encontrar en la literatura de Noll una novela, sin embargo se encuentra algo que tiene similitudes con este tipo de género, pero no lo es. *Lorde*, y otras producciones anteriores de Noll, contienen innovaciones formales diversas que causan una sensación de extrañamiento en los lectores.

Estos rasgos que podemos encontrar en los textos de Noll nos permite pensar en la idea propuesta por Jauss en su libro *História da literatura como provocação à teoria literária* ya que *Lorde* rompe con el horizonte de

expectativa: “O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público” (Jauss, 1994: 3). Obras como la Noll (no sólo *Lorde*) presentan una distancia del horizonte de expectativa ya que no se encuadra dentro de lo conocido en la experiencia estética anterior, lo que genera que se produzcan nuevas expectativas en los lectores. Pensando en la lógica de Jauss, podemos establecer que de esa función, la ruptura de la expectativa, radica el valor estético de un libro como *Lorde*.

El libro no puede ser leído con los parámetros de lectura clásicos, pero puede ser contemplado desde un paradigma alternativo, desde propuestas de lectura que no se focalizan únicamente en la búsqueda de sentido de un texto como las presentadas por Susan Sontag y Hans Ulrich Gumbrecht.

Susan Sontag se rebela contra las lecturas que sólo se focalizan en la búsquedas de sentido del arte y expone que

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo de poder ver en detalle el objeto. La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, inclusive qué es lo que es y no en mostrar qué significa (Sontag, 1984: 27).

Leer *Lorde* con el objetivo de otorgarle un sentido, de mostrar lo que “es” resulta prácticamente imposible, por eso vamos a presentar algunas líneas de análisis posibles tratando de estudiar qué y cómo es *Lorde*.

Gumbrecht, por su parte, también nos presenta un abordaje posible para acercarnos a la escritura de *Lorde* como lo es el concepto de presencia. El autor parte de la posibilidad de construir sentido y no de trabajar desde un sentido ya establecido o dado, ya no se busca un sentido intrínseco, sino que la interpretación de un texto se vincula a las condiciones comunicativas de producción y recepción de los textos. Gumbrecht presenta su hipótesis situándose en un contexto de clases, en su rol como docente y piensa en la forma de hacer sentir a sus alumnos momentos específicos de intensidad producidos por la lectura de textos (reconociendo que no hay una forma segura de llegar a esos “momento de intensidad” y menos aún formas de obtener su prolongación temporal) que duran sólo un instante, nos provoca sensaciones de intensidad y no son parte del mundo de lo cotidiano (insularidad de la experiencia estética). Gumbrecht establece que la lectura de los textos está vinculada a la tensión entre presencia y de sentido, entre efectos de sentidos que predominan y de efectos de presencia que son efímeros: “A presença e o sentido, porém, sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão. É impossível compatibilizá-los ou reuni-los numa estrutura fenomênica ‘bem equilibrada’” (Gumbrecht, 2001: 134). Consideramos que en *Lorde* se presenta el interés del autor por escribir un texto que produzca presencia, la reacción que podemos tener frente a esta obra de Noll está más ligada a las sensaciones que podemos tener que a una comprensión apegada a lo intelectual (por lo menos en una primera lectura del libro).

Incertidumbre, vicisitudes y metamorfosis

La incertidumbre es el elemento central para intentar abordar la obra de Noll. Esta se establece desde dos planos: la que se provoca en el lector y la del mismo personaje del texto. Ambos transitan (transitamos) por el espacio del no saber, del no comprender del todo. El lector, a quien va a resultarle complejo encontrar un significado intrínseco en la obra, un apoyo certero desde dónde leer y el personaje que se ve envuelto en una situación marcada por la incertidumbre desde la primera página del libro “Eu estava chegando ao aeroporto de Heathrow, em Londres. Sendo chamado por um cidadão inglês para uma espécie de missão. Embora ele tivesse me mandado as passagens Porto Alegre-São Paulo-Londres e tudo, não sei, algo me dizia que ele iria faltar” (Noll, 2004: 9). Incertidumbre desde los planos más importante, como viajar a un país extranjero sin saber el motivo, no tener conocimiento cierto de quien es su anfitrión ni si lo va a encontrar en Londres.

La estructura del libro también es una pieza más que completa del juego de lo incierto, un libro que parece novela, pero que no cumplimenta con los rasgos típicos de género. Una narrativa que se compone del pensamiento de un narrador por lo que es desordenado y fluctuante como la mente humana. Pensamientos que por momentos parecen conformar un diario o una crónica, donde se interpela al lector, o el narrador se interpela a sí mismo. No hay ningún tipo de estructuración ni división en el texto, no hay un argumento central o intriga que haga avanzar a la narrativa, no hay personajes definidos ni caracterizados; sólo tenemos la posibilidad de ir creando interpretaciones de lo que va sucediendo o de acompañar la lectura desde lo que provoca como intervención estética que es.

Desde el comienzo la obra surge una temática que va recorrer el libro, que es la pérdida, disolución y transformación del sujeto. Podemos vincular esto al primer escenario que se presenta en la historia, el aeropuerto. Este espacio representa el lugar de paso y del anonimato, es por eso uno de los denominados “no lugares”. El narrador de Noll es justamente un personaje que empieza su recorrido en un “no lugar” que está físicamente determinado desde los parámetros de lo espacial (aeropuerto) hacia un “no lugar” del sujeto, determinado desde parámetros físicos y psíquicos (el cuerpo). *Lorde* es una narrativa del “no lugar” manifestada por su propia no inclusión dentro de los parámetros textuales y del abordaje crítico tradicional.

El eje central del relato se vincula a la tensión entre la búsqueda y la pérdida de la identidad. La búsqueda que se concretiza en la necesidad de hallarse en el espejo y la pérdida que se va sucediendo hasta perder a sí mismo (olvidos, desinterés por su pasado y país, incertidumbre) y transformarse en un otro.

El recorrido de la búsqueda de la identidad se enmarca en el reconocimiento de uno mismo a través de la figura del reflejo en el espejo. El proceso comienza debido a la vacilación o angustia que siente el sujeto frente a la posibilidad del cambio (al inicio del libro, luego cambia esta perspectiva y se deja llevar). Desde la llegada al departamento donde va a quedarse en Londres empieza el proceso, como si llegar a un lugar ajeno comprometiera a la personalidad.

El primer indicio es la pérdida del conocimiento de sí mismo, cuando el inglés (quien lo invitó a ir a Inglaterra por una misión y lo lleva adonde va a alojarse) le comenta que a va poder seguir con su rutina de Brasil (hace referencia a las caminatas matutinas del narrador por la costa del río Guaíba) el narrador reflexiona: “Ele sabia

o que eu mesmo já não sabia mais. Tudo o que eu vivera até ali parecia estar indo embora. Parecia só existir aquilo, uma casa desconhecida que teria que ocupar, uma nova língua...” (Noll, 2004: 19). En una segunda etapa aparece la comodidad de estar en el lugar ajeno, la preferencia de un lugar extranjero al propio país¹ y después la obsesión frente al espejo.

El acto con el espejo se da desde cinco planos diferentes a medida que avanza la narrativa: la necesidad del reconocimiento, el reconocimiento en sí, el espacio para constatar el cambio, la imposibilidad de verse y la confirmación.

En un comienzo está la necesidad de verse reflejado para comprobar que sigue siendo el mismo: “queria me ver depois da viagem, ver si eu ainda era o mesmo” (Noll, 2004: 23), “Onde eu estive o dia inteiro? Procurando um espelho, pois preciso constatar que ainda sou o mesmo, que outro não tomou o meu lugar” (Noll, 2004: 24). Aquí el espejo funciona como el representante de la identidad, el que afirma al ser. Después, permite el reconocerse, el reencontrarse con uno mismo frente a la imagen:

Encontrei um prego na parede da banheira para pendurar o espelho. De modo que eu tinha de entrar nela para olhar quem era esse senhor aqui. Sem tirar o casaco de andar na rua nem o boné, mirei. Eu era um senhor velho. Antes não havia dúvida que eu já tinha alguma idade. Mas agora já não me reconhecia, de tantos anos passados (Noll, 2004: 25).

Podemos ver el reconocimiento y el no reconocimiento al mismo tiempo en la cita, primero se pasa de una expresión en tercera persona “esse senhor” para un “Eu era”, en este caso el espejo le da identidad; pero también se la quita, porque no se reconoce en esa imagen y decide iniciar el proceso del cambio (que ya sentía) desde lo exterior. El espejo vuelve aquí a ser utilizado como espacio para constatar el cambio²: “Nessa noite entrei em casa e fui direto ao espelho. Eu já não me mostrava tão velho” (Noll, 2004: 28). Aquí el espejo sirve como confirmar el cambio, confirmar el nuevo yo, la figura de un dandi en Hackney y posteriormente el hombre degradado que salió del hospital “tinha me esquecido de verificar em algum espelho a minha aparência, se eu continuava aquele mesmo que já mudara tanto, se já era outro, ou se enfim o hospital me reconstruía as antigas feições que eu deixara no Brasil” (Noll, 2004:38). El espejo se transforma en la fuente de la verdad, la única forma de saber quién se es, es viéndose reflejado, por eso cuando el sujeto ya empieza a perderse se produce el quiebre con esa realidad presentada desde el propio reflejo y se elige no saber más, se elige la mentira, se elige no mirar más al espejo

Farei um pacto com o espelho, murmurei desligando o telefone. Eu não me olho mais nele, e em troca fico assim, querendo sempre mais. Corri para o banheiro, peguei o espelho, e o pendurei ao contrário. Eu não teria mais face, evitaria qualquer reflexo dos meus traços. Cego de mim eu me aliviaria com quem não se importasse com a minha cara (Noll, 2004: 44).

De aquí en más hay varios comentarios sobre mantener su promesa de no volver a mirarse en el espejo hasta

1 Esta comodidad que siente de estar en Londres y el rechazo u olvido del país de origen está presente en todo el libro pero no es una constante. Ejemplificando la ambigüedad del personaje podemos leer fragmentos como “Para mim eu fora sempre de Londres, Não havia outra cidade, outro país” (p. 36) y otras como “nessas horas é bom lembrar-se de que se é brasileiro” (p. 83). El narrador repite varias veces que no va a volver a Brasil, dice explícitamente que prefiere morir antes que volver.

2 Después de sentir un cambio interior y pensarse como un otro, el narrador pasa a la etapa de cambio físico para parecer más joven. Empieza su búsqueda por maquillaje y continúa con la tintura de los cabellos.

que al final del libro se mira de nuevo para reconocerse otro “O espelho confirmava, não adiantava adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é, no espelho apenas um: ele” (Noll, 2004: 109). Vemos como el espejo vuelve a tener el valor del inicio como herramienta para conocer la realidad, frente a ver en su brazo el tatuaje que supuestamente llevaba George, confirma su hipótesis con el espejo.

La transformación en un otro o mezcla con un otro, como fuimos viendo, se da en distintas etapas hasta perder la cualidad/es del sujeto. Una de esas etapas es la de la multiplicidad y ambigüedad del narrador, por un lado reconoce desde la página 28 que “tinha vindo para Londres para ser vários - isso que eu precisava entender de vez, Um só não me bastava agora”, y por el otro se presenta como un personaje ambiguo y contradictorio que va alterando lo que piensa y siente a lo largo del libro.

La internación del personaje es un momento clave de la metamorfosis, es ahí donde comienza la real duplicidad, la consciente y planificada “Eles tinham me internado por uma razão que eu desconhecia. Eu a usaria para nascer” (Noll, 2004: 35). En la fragmentación del yo (que se corresponde a la fragmentación a su vez de la lengua, la escritura, el libro) el narrador pierde los rasgos más esenciales y propios de la identidad (“nome, nacionalidade, cor, religiao”) así como el texto pierde su identidad como novela y se fusiona con otros géneros.

La crítica Shirley de Souza G. Carreira trabaja esta problemática en términos de identidad, y explica que “Os sujeitos fragmentados e as identidades cambiantes são uma constante em seus textos, refletindo amplamente a “crise de identidade” que faz parte de um processo de mudança que afeta as sociedades modernas” (Souza G. Carreira, 2007: 73). La autora, aplicando los postulados de Hall en *A identidade cultural na pós-modernidade* a la obra de Noll, describe a los personajes de sus libros como identidades híbridas, sometidas a los embates y pocos anclajes y certezas del mundo contemporáneo. *Lorde* formaría parte del narrar de un personaje y sus vicisitudes en el mundo moderno.

El mismo Noll cuando reflexiona sobre el tema establece que

-Yo no soy un psicologista, eso no me interesa. Yo quiero que mi protagonista sea todo el mundo y nadie. Porque es una modalidad bastante común en la literatura occidental, ese deseo profundo de no ser, porque a veces esos personajes están al límite del aborrecimiento, de las tensiones brutales, porque en el espacio público las tensiones son brutales. Es un espacio público. Ellos no tienen realmente un espacio privado. La calle es un espacio central en mi ficción. Me gusta mucho andar, caminar por las calles, es algo que hago a menudo, que sale de mí de forma espontánea. La suspensión de las cosas. Uno está con todo el mundo y al mismo tiempo solo. No está obligado a tener un papel social y a relacionarse con todo el mundo. Somos misántropos, a veces, ¿no? (Noll, 2009).

La frase de Noll nos abre la posibilidad de pensar en otras tantas lecturas de *Lorde*, por un lado la perspectiva de la autoficción, desde la relación que establece entre sí mismo y sus personajes. También en la fuerte presencia de lo urbano y la ciudad que tienen una función central en su narrativa, la intención de llevar hacia los límites de lo humano a lo corporal y la performance del sujeto.

En las siguientes páginas vamos a construir algunas de esas posibles líneas de lecturas.

Recorrido por Londres, hacia la autobiografía

Existe en esta obra, a su vez, la problemática de las referencias y relaciones entre autor y narrador. Un libro sobre un narrador que es un escritor en un viaje a Inglaterra, escrito por un autor en esa misma circunstancia y que escribe su obra en ese mismo país, nos permite pensar en incluir a un *Lorde* en un tipo específico de literatura del sí como lo es la autoficción.

El crítico argentino Gonzalo Aguilar se cuestiona sobre ese punto y reflexiona sobre la idea de pensar el libro como una ficción autobiográfica, si bien aclara que “Propongo por eso que este nexo entre narrador y autor es el primer escándalo de las novelas de Noll porque el narrador, a un mismo tiempo y en un mismo gesto, *es y no es Noll*” (Aguilar, 2006).

Los elementos que coloca el autor en su texto como el espacio, el tiempo, los rasgos del personaje principal/narrador (escritor brasileiro de edad avanzada, invitado a exponer en Inglaterra, con siete novelas publicadas) nos permiten por lo menos discutir la hipótesis de que hay un paralelo entre autor y narrador, y así incluir a *Lorde* como un tipo de lo que la crítica denomina *autoficción*. Aguilar, retomando el concepto creado por Serge Doubrosky establece que

La autoficción es un género literario que asocia dos tipos de narración que son a priori contradictorias: el de un relato, como la autobiografía, basado en la identidad entre autor, narrador y personaje, y en la utilización de la ficción, proveniente del género novelesco, por lo que todo pacto autobiográfico se hace imposible. La autoficción no es una autobiografía de los acontecimientos sino de la imaginación o mejor considera la imaginación y la fantasía como hechos, hechos con tanto peso y consistencia como un aeropuerto o un cuarto de hotel” (Aguilar, 2006).

Considerando este concepto podemos ver que en *Lorde* existe un intento por captar, mediante la ficción, una experiencia del sujeto, del autor del libro.

El mismo Noll ha hecho referencia sobre el tema en variadas entrevistas, como la realizada por la revista argentina de cultura *Ñ*, donde frente a la pregunta si se filtra su experiencia y biografía en sus libros responde que nunca hubiera escrito *Lorde* de no tener su experiencia en Inglaterra y lo denomina, con dudas, como un libro empírico ya que hay en la ficción mezcla de “el yo y el mundo” (también hace referencia y llama de la misma forma a su libro *Bandoleros* escrito en los Estados Unidos a partir de su experiencia como profesor invitado de la Universidad de Berkeley).

También la presencia de lo urbano como espacio central de la narrativa de Noll se vincula a su experiencia en la ciudad, el autor coloca en la voz del narrador su propia experiencia empírica recorriendo calles de diversas ciudades del mundo.

El cuerpo y la performance

Leer a Noll es encontrar inmediatamente experiencias literarias vinculadas al uso del cuerpo y la performance, el juego performativo del autor y el narrador vinculado al límite de lo corporal son elementos que se presentan en *Lorde*.

Gabriel Giorgi en su artículo “Lugares comunes” nos presenta un abordaje de *Lorde* a partir del concepto de “vida desnuda” creado por Agamben en su libro *Homo sacer*. El crítico la define como aquella zona sin distinción entre la vida socialmente reconocible y la vida orgánica, biológica (ligada con lo animal).

El personaje de *Lorde* oscila en esa zona intermedia, en ese espacio donde no se destacan con claridad los límites de una y otra vida, la social y la animal.

La vida social, política y jurídicamente protegida del narrador del libro se va perdiendo para ceder lugar a lo corpóreo y las pulsiones animales. Expresiones corporales como la baba, el llanto, el vómito y la eyaculación se manifiestan con constancia en el libro con relevancia dentro de la narrativa.

Desde el momento en que el personaje comienza a mutar, la tensión sexual se coloca en primer plano, sea por la necesidad de autosatisfacción o las relaciones esporádicas con extraños (el profesor Mark, el chileno, el supuesto Bob, George). La obsesión del personaje se traslada de su pensamiento en la misión que debía cumplir en Londres³ a su deseo sexual: “Aliás, não passava um só dia em que não imaginasse desnudar o corpo de alguém” (Noll, 2004: 67) que lo llevará a actuar hasta el final del libro.

Un personaje que va mutando por las calles de Londres que llega siendo un escritor y va transformándose en enfermo, en un hombre que duerme en las calles, un ladrón, todas situaciones que ponen el cuerpo al límite. Va viviendo, no sabe bien si una pesadilla febril o una realidad extraña marcada por la errancia, el olvido, la pérdida y el cambio. Llega a Liverpool donde parece a reencontrarse con rasgos de su antiguo yo, ya que entra a trabajar como profesor de Portugués, vuelve al espacio laboral académico y también a su lengua (uno de los rasgos de identidad que perdió a lo largo del libro), sin embargo su pulsión sexual lo pone de nuevo en el camino del cambio. Después de vincularse sexualmente con un ex trabajador portuario, que frente al desempleo abrió una ferretería, se transforma o fusiona en ese otro.

Todo el libro está construido desde un quehacer performático, la repetibilidad, la teatralidad, la emergencia constante del acontecimiento se presentan en esta narrativa. Narrada en presente como acto performático, como puesta en escena del personaje, de su cuerpo en vías de mutar, de enfermarse, de descomponerse, el material de trabajo aquí es el cuerpo en sí.

Podemos ver el efecto de la performance del autor en su juego de autoficción y también la performance del mismo narrador en el libro, donde hace un espectáculo de sí mismo y de su cuerpo.

Después de su cambio radical al salir del hospital se crea un personaje. Un episodio paradigmático sobre este aspecto es el del pub, cuando el narrador sale del hospital y entra en un bar con el objetivo de ser visto, de ser apreciado para corroborar si sigue siendo (o no) el mismo, lo consigue dejando caer un vaso al piso y en ese momento muestra su degradación corporal en un espacio que es a su vez decadente: “Sim, agora estou sendo olhado por todos no pub, bem como eu ambicionava, Já não porque tenha derrubado o corpo e estive a ponto de ser estrangulado. Mas porque babo e tenho o desprazo de mesmo assim frequentar pubs” (Noll, 2004: 38).

El cambio del personaje está estrechamente vinculado a lo corporal, al uso del cuerpo en primera plana, destacando la sexualidad como elemento central de ese cuerpo en transformación.

Conclusión

En *Lorde* podemos leer la experiencia del límite trabajada desde planos diferentes: los límites de lo literario, los límites del género, los límites de lo corpóreo y de lo identitario. Un libro que busca los desbordes al poner en juego una experiencia performática en la cual el autor/narrador pone en primer plano su cuerpo llevándolo al extremo de la pérdida al transformarse en un otro tan irreconocible como lo es un ex empleado portuario de Liverpool en relación a un escritor brasileiro.

3 Desde el comienzo de la novela que aparece está incógnita que no se resuelve, el narrador viaja a Londres sin saber a qué, sólo sabe que va a cumplir una misión. En la primera mitad del libro este tema surge como obsesión del personaje que constantemente piensa en ello.

El presente absoluto, la experiencia en primera persona, el cuerpo que se va dislocando o desarmando son técnicas que utiliza Noll en su performance junto al juego de incluir (se) rasgos que lo representan como autor en su personaje para permitir otra línea de lectura como lo es la de observar la obra como autoficción.

Viraje hacia un cuerpo extraño e irreconocible. Rompiendo con un paradigma tan fuerte en la literatura, como lo es la búsqueda de la identidad, el protagonista de *Lorde* hace el camino inverso por medio del olvido. Se crea un proceso de pérdida identitaria que comienza con el viaje al exterior, el no sentirse un extranjero o un otro en ese espacio ajeno, olvidándose de sus recuerdos inmediatos, de su país.

Como pudimos observar a lo largo del trabajo, sin poder otorgarle un sentido intrínseco a la obra, intentamos presentar algunas lecturas posibles del libro, remarcando su rasgo de inespecificidad propio de la literatura contemporánea.

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. (2002) *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Aguilar, Gonzalo (2006). “Lord de João Gilberto Noll: la experiencia del despojo” [en línea] <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1959>> (consultado el 25/09/2013).

Avelar, Ildeber. (1994) “Bares desiertos y calles sin nombres: literatura y experiencia en tiempos sombríos” en *Revista de crítica cultural*, no. 9, pp.37-43.

Coelho, Oliverio (2008) “João Gilberto Noll: “Escapó de la prosa neutra” en *Revista de Cultura* [en línea] <http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2008/11/29/_-01811489.ht> (consultado el 30/10/2013)

Entrevista a Gilberto Noll realizada por Christian Estrade y Ernesto Bottini (2009) [en línea] <<http://funcionlenguaje.com/rincon-bibliografico/joao-gilberto-noll-qescribo-porque-dios-no-existeq.html>> (consultado el 1/11/2013)

Giorgi, Gabriel. “Lugares comunes” [en línea] <http://www.joaogilbertonoll.com.br/Gabriel_Giorgi.pdf> (consultado el 10/11/2013).

Gumbrech, Hans Ulrich. (2011). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Jauss, Hans Robert. (1994). *História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Atica.

Noll, João Gilberto (2004). *Lorde*. São Paulo: Francis.

Richard, Nelly. (1998). Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición). Chile: Cuarto propio.

Schollhammer, Karl Erik (2011). “Performance e literatura: perspectivas e contradicoes”. En Schollhammer, Karl Erik y Olinto, Heidrun Krieger (Orgs.) *Literatura e criatividade*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Sontag, Susan (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

Souza Gomes Carreira, Shirley de (2007) “A identidade traduzida em *Lorde*, de João Gilberto Noll” en *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. v.5, no 20. pp. 72-88.

Vidal, Paloma. (2007). “Performance e homoafetividade” en E-misférica 4.1, Passions, performance, public affect. [en línea] <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-41/vidal>> (consultado el 6/11/2013).

Durante dos días, 17 y 18 de septiembre de 2014 se llevó a cabo el XIII Encuentro de Arte, creación e identidad cultural en América Latina en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Congregados por el tema “América Latina desde América Latina” profesores, estudiantes e investigadores de universidades nacionales y extranjeras se dieron cita para exponer sus trabajos en torno a la formación de un sistema crítico de cuño del propio suelo en el marco de una enriquecedora discusión acerca del efecto devastador de la globalización en las identidades nacionales y la resistencia de los creadores del continente a las concepciones eurocentristas que excluyen a las grandes mayorías étnicas e intentan borrar desde hace siglos las memorias de los pueblos iberoamericanos. Fieles a nuestros objetivos de un movimiento de profesores, alumnos y artistas, que desde hace muchos años se comprometió en construir con la reflexión y la creación un pensamiento alternativo al impuesto por los centros del poder cultural. Continuamos, pues, reunidos en torno a ejes como el criollismo, las resistencias artísticas durante las dictaduras del Cono sur, el arte argentino, el barroco y el neobarroco, la literatura latinoamericana, la resistencia indígena y la historia de la ensayística y crítica política de intelectuales argentinos.

El presente libro reúne los trabajos exhibidos en ese Encuentro, que fue organizado por la Cátedra de Problemática del arte latinoamericano del siglo XX y por el Centro de estudios y creación artística en Iberoamérica (CECAI). Dicho Centro tiene entre sus objetivos fundamentales el estudio de la historia social y cultural del Continente Iberoamericano desde sus orígenes hasta la contemporaneidad; y la investigación y difusión de obras literarias o artísticas que provengan de Sudamérica, Mesoamérica y el Caribe.

