

RESISTENCIAS, MEMORIAS, CUERPOS DISIDENTES Y CULTURAS EN NUESTRA AMÉRICA

Arte, creación e identidad
cultural en América Latina

Encuentro
XVI y XVII





Encuentro XVI y XVII

RESISTENCIAS, MEMORIAS, CUERPOS DISIDENTES Y CULTURAS EN NUESTRA AMÉRICA

**Arte, creación e identidad
cultural en América Latina**

Sabina Florio (Coordinadora)



ISBN 978-987-45578-5-8



9 789874 557858

Florio, Sabina

Resistencias, memorias, cuerpos disidentes y culturas en nuestra América: arte, creación e identidad cultural en América Latina / Sabina Florio ; compilado por Sabina Florio. - 1a ed. - Rosario : Asociación Civil

Asociación de Graduados en Letras de Rosario, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-45578-5-8

1. Estudios Culturales. I. Título.

CDD 306.098

Diseño de tapa: Andriolo, Laura

Maquetación: Andriolo, Laura

© 2019; Asociación de Graduados en Letras de Rosario

Venezuela 455bis – S2008DGZ – Rosario – Santa Fe – Argentina

e-mail: agletr@gmail.com

website: www.letrasrosario.org

La Asociación de Graduados en Letras de Rosario (AGLeR) –

personería jurídica nº 316/13–es una asociación civil sin fines de lucro.



Libro Digital

ISBN 978-987-45578-5-8

Indice

Palabras Preliminares _____	4
Florio, Sabina	
Figuras _____	7
Las huellas libertarias en la gesta del '18 a través de Juan Lazarte _____	8
Solero, Carlos y Bruera, Lautaro	
Palacios universitarios, una experiencia socialista en la universidad Argentina _____	15
Ratto, Alex	
Un calibán de la Pampa. El derrotero intelectual de Ezequiel Martinez Estrada en Casa de las Américas _____	31
Merayo, Sebastian	
Apuntes sobre el vínculo literario de Nicanor Parra con la Rusia sovietica _____	46
Brasca, Erica	
Trilogía procax: una lectura de Trilogía sucia de La Habana, de Pedro Juan Gutierrez _____	54
Zücher, Augusto	
Proyectos Editoriales _____	62

La <i>Historia popular del arte</i> de Ricardo Frieboes (1947). Escritura sobre arte y producción editorial _____ Pedroni, Juan Cruz	63
Resistencia desde el socavón: configuraciones culturales y mitológicas en la narrativa minera de Bolivia y Perú _____ Terán Vidal, Lucía	72
Pensar con y entre imágenes. Emprendimientos editoriales y región _____ Florio, Sabina y Blaconá, Cyntia	86
Resistencias _____	100
Ação e (não)reação: Leituras sobre o sujeito e o Estado em “La bombita”, do filme Relatos selvagens, no conto O arquivo e no filme Eu, Daniel Blake _____ Uchoa, Camila; Pinho, Fabiana; Goldfeld Carvalho, Ilana y Rodrigues, Renata	101
La cultura popular como sutura de una Nación en el Romancero aux etoiles del haitiano Jacques Stephen Alexis _____ Viterbo, Florencia	109
“UNR LIQUIDA”: arte, manifestación pública y experiencia del movimiento estudiantil universitario en Rosario (2001) _____ Kresic, Agustina	119
Artes _____	132
Una iniciativa de la agrupación de artistas rosarinos: Los salones Nexus _____ Cebollada, Julieta	133
Cuerpos que cuentan, performance y feminismo en América Latina _____ Antunes, Clara	140

El Artivismo como recurso desarticulador de las ‘leyes de
mercado de la expectación’ en las intervenciones/montajes
de Resquicio Colectivo (Rosario-Argentina) _____ 147
Resquicio Colectivo

El rol de los jóvenes universitarios en la difusión de la
murga estilo uruguayo en Rosario _____ 162
Bacalini, Renata

Palabras preliminares

Resistencias, memorias, cuerpos disidentes y culturas en Nuestra América

*Contra todos los importadores de conciencia enlatada.
La existencia palpable de la vida
Oswald de Andrade*

I

Este libro compila un cuerpo de ponencias presentadas en dos de los Encuentros “Arte, creación e identidad cultural en América Latina” lanzados por nuestro Centro de Estudios y Creación Artística en Iberoamérica (CECAI), perteneciente a la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Uno realizado en 2017, a cien años de la Revolución de Octubre, en el Espacio de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil. El otro, tuvo lugar en 2018, en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, a cien años de la Reforma Universitaria.

El del '17 organizado conjuntamente con el Centro de Estudios de América Latina y Contemporánea (CEALC), dirigido por Gustavo Guevara, la Asociación de Graduados en Letras de Rosario (AGLER), el Colectivo Arquitectura del Sur y la cátedra Problemática del arte latinoamericano del siglo XX. El del '18, co-organizado con el CEALC, la AGLER y la cátedra Problemática del arte latinoamericano del siglo XX. Cabe destacar también que desde hace años las historiadoras Mariana Bortolotti y Laura Luciani nos acompañan con su coordinación de una Mesa Temática orientada hacia la reflexión sobre nuestra historia reciente. En un mismo sentido, la cátedra Redacción II, de la Carrera de Comunicación Social de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la UNR, propone una Mesa Temática, en cada uno de nuestros Encuentros, en torno a los resultados de investigación de tesis y estudiantes avanzados.

Para la materialización de los dos Encuentros contamos con el auspicio de la Asociación Gremial de Docentes e Investigadores de la UNR (COAD) y con el apoyo de la Asociación José Pedroni de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

II

El CECAI fue creado por Sonia Contardi, a inicios de este siglo, pensando en la necesidad de la creación de espacios de encuentro, tramas de resistencias a las lógicas de la cultura hegemónica, abogando por el despliegue de una sociabilidad no meritocrática, donde las indagaciones del mundo académico se crucen con la vida cotidiana.

Desde sus inicios el CECAI impulsa los Encuentros de arte, creación e identidad cultural en América Latina como un ámbito desde el cual “contrarrestar con la reflexión y la práctica concreta los efectos devastadores que imponía la “globalización” en lo social y en lo cultural de Nuestra América” (Contardi, Guevara, 2010: 9).

A lo largo de su historia nuestro Encuentro ha ido sumando a investigadores, docentes, graduados y estudiantes de distintas áreas disciplinares. Fruto de esa dinámica se han generado intercambios entre diferentes campos del saber y sectores sociales, enriqueciendo el pensamiento crítico y creador, el trabajo artístico y las reflexiones en torno a la historia, la cultura, la literatura y el arte en Latinoamérica.

III

Los ejes temáticos propuestos en el Encuentro del '17 fueron:

- Cuerpos políticos: Feminismos y disidencias sexuales
- Espacio público y prácticas activistas
- Relatos salvajes. Arte, literatura y política
- Construcciones mediáticas performativas



- Los ejes temáticos propuestos en el Encuentro del '18
- Colonialidad del saber
 - Cruces entre arte, literatura, historia y política en América Latina
 - Literatura y otros discursos sociales
 - Imperialismo y discursos contrahegemónicos
 - Resistencia, memoria e identidad: teoría y prácticas
 - Viajes, desplazamientos y exilios
 - Cuerpos políticos: Feminismos y disidencias sexuales
 - Espacio público y prácticas activistas
 - Prácticas colaborativas



IV

Las ponencias aquí publicadas recuperan el aporte de figuras de Nuestra América como Juan Lazarte, Alfredo Palacios, Ezequiel Martínez Estrada, Nicanor Parra, Pedro Juan Gutiérrez y Jacques Stephen Alexis. Arrojan Luz sobre proyectos editoriales, las relaciones entre performance y feminismo, los cuerpos disidentes y las experiencias de grupo. Abordan el activismo en el espacio público, la práctica cultural de la murga de estilo uruguayo en Rosario y las relaciones entre cine, literatura y resistencias a las burocracias en las ciudades contemporáneas. Conectan la imaginación anarquista con la contracultura hardcore punk latinoamericana y recuperan la memoria de las resistencias del movimiento estudiantil al ajuste neoliberal.

Esperamos que el encuentro con esta constelación de figuras, temas y problemas, palabras, imágenes y resistencias susciten nuevos lazos, tramas, colaboraciones, proyectos, programas y acciones, en el firme convencimiento de que resulta urgente pensar a Nuestra América en otra clave en los tiempos que corren.

Sabina Florio
Directora del CECAI

FIGURAS

Las huellas libertarias en la gesta del '18 a través de Juan Lazarte

Bruera, Lautaro; Solero, Carlos
Facultad de Ciencia Política y RR II. U.N.R.

Resumen

La Reforma Universitaria de 1918 tuvo a uno de sus protagonistas centrales, tanto en los hechos que condujeron al inicio de las transformaciones estructurales en la Universidad de Córdoba, como en su continuidad y sustento ideológico en su conformación como nuevo movimiento político-cultural en términos nacionales y regionales.

Juan Lazarte, expresa ambos aspectos concatenados en los acontecimientos a los que define en términos revolucionarios, y en que lo encontrarán durante la toma del rectorado de la Universidad mediterránea como uno de sus impulsores y caras visibles, al igual que en la dirección de la Gaceta Universitaria en su segunda etapa, de la que participó desde el momento mismo en el que se comenzó a publicar. Nos valdremos de estos aportes por parte de Lazarte, y de su análisis del fenómeno que protagonizó a través de su ensayo “Líneas y trayectorias de la Reforma Universitaria”, para poder interpretarlos y actualizarlos al calor de su contemporaneidad y necesidad histórica en la actualidad.

Introducción

La Reforma Universitaria de 1918 tuvo a uno de sus protagonistas centrales, tanto en los hechos que condujeron al inicio de las transformaciones estructurales en la Universidad de Córdoba, como en su continuidad y sustento ideológico en su conformación como nuevo movimiento político-cultural en

términos nacionales y regionales.

Juan Lazarte, expresa ambos aspectos concatenados en los acontecimientos a los que define en términos revolucionarios, y que lo encontrarán durante la toma del rectorado de la Universidad mediterránea como uno de sus impulsores y caras visibles, al igual que en la dirección de la Gaceta Universitaria en su segunda etapa, de la que participó desde el momento mismo en el que se comenzó a publicar. Nos valdremos de estos aportes por parte de Lazarte, y de su análisis del fenómeno que protagonizó a través de su ensayo “Líneas y trayectorias de la Reforma Universitaria”, para poder interpretarlos y actualizarlos al calor de su contemporaneidad y necesidad histórica en la actualidad.

Semblanza del Dr. Juan Lazarte

Juan Lazarte, nació en Rosario (provincia de Santa Fe) el 21 de marzo de 1891, murió en San Genaro (provincia de Santa Fe) el 19 de julio de 1963.

Desde su juventud asumió las ideas del socialismo libertario anarquista, fue un activo protagonista de acontecimientos tales como la Reforma Universitaria de 1918, en Córdoba. Cuando era estudiante de medicina, participó como impulsor y organizador junto al doctor Ángel Invaldi de organizaciones de agremiación de los médicos que derivarían en la creación de la Federación Gremial Médica de la provincia de Santa Fe y la Federación Médica de la República Argentina. Si bien provenía de una familia con holganza económica, visualizaba que los médicos de condición social no favorecida necesitaban de una herramienta de defensa profesional de sus derechos como trabajadores de la salud.

En su Rosario natal el doctor Juan Lazarte fue alumno del pedagogo anarquista Julio Barcos, relación que marcó en él una impronta indeleble, imprimiéndole una mentalidad abierta frente al conocimiento, es decir una visión integral para el análisis de todas las cuestiones.

En efecto, en los ensayos sociológicos de Juan Lazarte esto se refleja en la necesaria concatenación de factores culturales, sociales, económicos y políticos. Según su concepción, no es posible comprender los hechos sociales sin analizar la multiplicidad de factores que contribuyen a brindarles complejidad. Es preciso analizarlos de modo integral, esto es notorio por ejemplo en *Reconstrucción social* (1931), escrito junto a Diego Abad de Santillán o bien en su trabajo sobre la burocracia y su significado.

El doctor Juan Lazarte estudió biología en la Universidad Nacional de La Plata y medicina en la Universidad Nacional de Buenos Aires, completó sus estudios biológicos en las Universidades de Columbia y New York (EE. UU.) con el genetista Morgan. Se graduó como médico en la Universidad Nacional de Córdoba, radicándose luego en San Genaro donde ejerció como médico rural hasta el final de sus días.

Activo militante anarquista, Juan Lazarte fue uno de los oradores en el acto del 1º de Mayo Día Internacional de los Trabajadores realizado en Rosario en 1919. En 1923 impulsó la formación de la Alianza Libertaria Argentina (A.L.A.).

En 1934 fue orador en diversos actos organizados por el movimiento anarquista en Rosario a favor del laicismo y contra el Congreso Eucarístico realizado durante la llamada “década infame”, bajo el gobierno del general Agustín P. Justo. Participó también en la fundación de la Federación Anarco-comunista Argentina (F.A.C.A.), organización que en los años cincuenta cambió su nombre por el de Federación Libertaria Argentina (F.L.A.). La labor periodística de Juan Lazarte fue muy intensa y es por eso que se hallan artículos con su firma en periódicos como Reconstruir, Acción Libertaria, y en revistas como Claridad y Hombre de América Fuerte y Libre, que se publicó entre los años 1940 y hasta 1945.

Juan Lazarte ejerció la docencia en la cátedra de Introducción a las Ciencias Sociales en la Facultad de Ciencias Económicas, Jurídicas y sociales de la Universidad Nacional del Litoral desde 1955 hasta su muerte. En esta casa de estudios superiores dirigió además el departamento de Sociología, teniendo como miembros de su equipo académico a Ángel J. Cappelletti, Edith Busleiman y Horacio López.

Entre 1955 y 1963 fue director del Departamento de Sociología en la Universidad Nacional del Litoral de la Facultad en que se desempeñó era: Facultad de Ciencias Económicas, Comerciales y Políticas de la Universidad Nacional del Litoral.

La producción bibliográfica de Lazarte incluye temas como la socialización de la medicina, fue un pionero en este aspecto y escribió un libro que se titula así: Socialización de la Medicina. La experiencia de su viaje a la Unión Soviética lo orientó a reflexionar sobre esta cuestión y a elaborar propuestas para la puesta en práctica en el ámbito de la salud pública.

También fue precursor en los estudios sobre la sexualidad reflejados en múltiples artículos y en su libro El control de los nacimientos, de amplia difusión en España durante la II República, proclamada en 1931.

Lazarte fue discípulo del biólogo alemán Georg Nicolai, pionero en los estudios sobre genética, intercambiaron una profusa correspondencia y compartieron una clara vocación antibelicista, pacifista. Lazarte es autor del libro La locura de la guerra en América, escrito en los años de la guerra entre Bolivia y Paraguay.

En el año 1935, la librería de Laudelino Ruiz, un republicano español impulsor de múltiples iniciativas culturales en la región, publicó el libro de Juan Lazarte Líneas y trayectoria de la Reforma Universitaria. Esta obra contiene análisis de gran agudeza que desde nuestra perspectiva mantienen una notable vigencia. Entre sus apartados figuran los siguientes: I-Líneas y trayectoria de la Reforma Universitaria, A)Estructura y Anatomía de la Reforma, B) La corriente social de la Reforma, C) Causas que aceleran el proceso del ritmo del proceso social e ideológico estudiantil. La cuestión universitaria como cuestión social. II- Génesis burguesa de la Reforma, III- Espejismo de la Reforma sobre los

trabajadores, IV- Luchas por la libertad en la Universidad, V- Cultura y libertad, VI- El porvenir de las nuevas construcciones, VII- La última etapa de la evolución universitaria, VIII- Reivindicación de las luchas por la Reforma, IX- La misión de los estudiantes como trabajadores de la cultura.

Como podemos observar, todos estos tópicos son de singular importancia y este ensayo nos sigue interpelando, aun transcurridas casi ocho décadas desde su edición en esta ciudad.

No resulta tarea sencilla realizar de modo breve la semblanza y delinear el perfil de una figura polifacética como del Dr. Juan Lazarte. Su vida intensa y con sentido, sus ideas mantienen vigencia aun en medio de la crisis presente, período en el que las injusticias sociales contra las cuales luchó tenazmente persisten.

Postulados como el federalismo funcional y comunalista, el laicismo en los diversos ámbitos de la sociedad, el socialismo libertario como alternativa al capitalismo en sus diversas facetas, la brega en pos del Reforma Universitaria y no su mera declamación retórica.

Personalidad recia y multifacética propagandista y orador del movimiento libertario y anarquista, médico impulsor de la agremiación de los trabajadores de la salud, profesor en la Universidad Pública, sociólogo, un espíritu humanista. Enfundado en un traje luciendo un moño y con las bombachas camperas, la faja y las alpargatas mantenía la firmeza de sus convicciones e indómito recorría con su Ford T la Pampa Gringa o la estepa Patagónica, conocedor de la geografía, de la flora y la fauna autóctonas.

Juan Lazarte y la Reforma Universitaria

Juan Lazarte, uno de los protagonistas principales durante todo el año 1918 en Córdoba donde se produjo la Reforma Universitaria, señala que el gran movimiento revolucionario obrero ya constituido para aquel año, significó una influencia decisiva para que el movimiento estudiantil universitario no devenga un acontecimiento pequeño burgués. En éste sentido avanza analíticamente en su “líneas y trayectorias de la Reforma Universitaria”, poniendo el foco en el acontecimiento transformador e innovador de la participación estudiantil en la vida universitaria como sujeto fundamental: “la Representación Estudiantil cuando no es una farsa, es una gran fuerza controladora y ventiladora de las Facultades, abre puertas y ventanas, por donde salen escándalos y chanchulios tan corrientes en nuestro sistema”. Y luego de valorar el logro de la inserción estudiantil en las decisiones que involucran a la vida universitaria, advertía Lazarte la importancia de correr los límites del accionar en la misma, a partir de la experiencia y el contacto establecido con el movimiento obrero argentino, que predicaba de manera constante con su ejemplo de lucha ineludible: “Pero la Representación Estudiantil cuando cae en manos de la reacción es un peligro. En realidad hay pequeñas conquistas por las cuales se puede luchar,

pero cuanto permanece cierto e irrefutable es el fracaso rotundo de las corrientes liberales, pedagógicas y educacionales, que aspiraron cierto es, teóricamente a una renovación de la enseñanza superior, que no podía sobrepasar los límites de la sociedad burguesa, que estaban limitados por los cuadros del capitalismo, de la moral y de la política de una clase”.

Aunque el propio Lazarte se encarga de reconocer que si bien la Reforma Universitaria no fue totalmente revolucionaria, tampoco fue conservadora. El sacrificio y el esfuerzo del movimiento estudiantil universitario, inspirado en la lucha histórica de los trabajadores representados por la F.O.R.A y el naciente Partido Socialista Internacional, frente a los mecanismos institucionales y educacionales de las clases dominantes, lo convierte para Lazarte en el único actor capaz de sanear y orientar la Universidad, en la perspectiva de los ingenierianos y deodóricos difíciles y recurrentes nuevos tiempos históricos. Así concluye Lazarte que “en nuestras regiones no es burguesa, está dispuesta a la lucha y ello es más que suficiente para que se la respete”. Esas mismas luchas irán depurando la composición del movimiento estudiantil, decantando una parte fascista hacia las fronteras del privilegio, “mientras una gran parte formará en las primeras filas de las batallas rudas por el Derecho y las nuevas orientaciones societarias”. Ésta última caracterizada como la nueva generación lanzada al porvenir con campesinos y proletarios, formando parte de una misma lucha, por una nueva sociedad en la que coexistan la justicia distributiva y la gran Libertad.

“Estudiantes y obreros se encuentran infinidad de veces juntos no sólo en la Huelga Estudiantil, sino en la Huelga General, y en el Sindicato donde se trata de unir y capacitar al elemento obrero. La Federación Universitaria llega a apoyar unas veces rotundamente el movimiento gremial nacional e internacional. Es cierto que otras veces retrocede como asustada, pero los acontecimientos superan y deja seguir la avalancha. De los años 18 al 23 la F.U. de Córdoba se solidariza, inspirada por el ardor de minorías resueltas, con todo movimiento de lucha y cuando la policía cierra los locales obreros, la F.U. le presta el suyo, que es allanado varias veces”. Durante aquellos años se funda en Rosario la Federación de Estudiantes Revolucionarios, conformado por los centros de Rosario, Córdoba y Santa Fe, que eran de tendencia libertaria, y trabajaban en coordinación con la F.O.R.A.; a pesar de su corta existencia, sus componentes tuvieron participación activa y fundamental tanto en la Semana Trágica como en la Gran Huelga Revolucionaria campesina y proletaria de la provincia de Santa Fe, que llevarán a la acción más de 100 gremios.

La Gaceta Universitaria, como órgano de expresión del gremio de los estudiantes universitarios fue el canal de socialización y análisis de las luchas protagonizadas conjuntamente por el movimiento estudiantil y los trabajadores, publicándose desde el 1° de Mayo de 1918; Lazarte participó activamente en su elaboración. A veces, firmaba sus aportes en la Gaceta con el seudónimo “Amelius”, en su edición N° 18, del 11 de Agosto de 1919, dejaba sentada su postura sobre aquella conjunción en un artículo que llevaba como título

“Apuntes de extensión universitaria”. Ésta comenzó a florecer cuando las asociaciones de origen netamente proletario, propiciaron la vulgarización científica, invitando a estudiantes y trabajadores, al igual que a profesores y amigos de la naturaleza y el arte, destacándose como ejemplo en Rosario el Ateneo Popular, que creó la Universidad Popular, con más de 2000 adherentes, constituyéndose en aquel momento en el núcleo más importante de América del Sur. Lazarte señalaba que la extensión universitaria oficializada había fracasado, debido a que los profesores, a pesar de sus capacidades, carecían del amor y la energía necesaria para sostener una obra de años y de desinterés, en la que el entusiasmo constituye su principal virtud, lo que hacía de la Universidad un agente de cultura exclusiva para las clases dominantes. Finalmente, proponía como necesidad de supervivencia para la institución universitaria transformada, que baje y se acerque al pueblo, lo que generaría por un lado la oposición de las clases elegidas y ricas, pero por el otro le daría a la Universidad un carácter más libre y más humano, lo que redundaría en beneficio para todos, perjudicándose sólo a aquellos que explotan, pretendiendo tener siempre a los trabajadores en la ignorancia. De aquí se desprende la misión fundamental que le otorga Lazarte a la extensión universitaria transformada como Universidad Popular: La Cultura de las clases pobres, abarcando desde lo elemental como la educación primaria, hasta la superior, incluyendo la enseñanza técnica, y de éste modo se forjarán los intelectuales propios y genuinos desde las filas del mismo proletariado; propulsando la conformación como síntesis de una escuela moderna, sostenida por trabajadores y universitarios, como una verdadera institución libre, que marcaría rumbos definitivos para la enseñanza pública, concluía en su artículo. Juan Lazarte, médico, militante y humanista como se titula un folleto publicado en Rosario por el Grupo Editor de Estudios Sociales, un hombre que aportó sus energías y sus saberes solidariamente, un referente para las nuevas generaciones ansiosas de mayor justicia y libertad.

Referencias bibliográficas

- Abad de Santillan, Diego, Invaldi, Ángel, Cappelletti, Ángel. (1964). *Juan Lazarte militante social, médico, humanista*. Rosario: Grupo Editor de Estudios Sociales.
- Lazarte, Juan. (1957). *La solución federalista en la crisis histórica argentina*. Buenos Aires: Editorial Reconstruir.
- Lazarte, Juan. (1942). *Lisandro De La Torre, Reformador Social Americano*. Buenos Aires: Edición de la Comisión Nacional de Homenaje a Lisandro de la Torre.
- Lazarte, Juan. (1957). *Federalismo y Descentralización en la Cultura Argentina*. Buenos Aires: Editorial Cátedra Lisandro de la Torre.
- Lazarte, Juan. (1959). *Laicismo y Libertad*. Buenos Aires. Editorial Cátedra Lisandro de la Torre.

Lazarte, Juan. (1935). *Lineas y Trayectorias de la Reforma Universitaria*. Rosario: Editorial Ruiz.

Palacios universitario, una experiencia socialista en la universidad Argentina

Ratto, Alex E.
ISHIR (CONICET)

Resumen

Este trabajo plantea realizar una síntesis del recorrido universitario de Alfredo Palacios desde su etapa estudiantil hasta su breve decanato en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 1930.

Escrita a modo de biografía, propone pensar el paso de Palacios por las universidades del país a modo de estudio de casos del socialismo argentino en la educación de superior. La selección de esta figura política se basa en sus vastos antecedentes en la transformación de la educación universitaria en el país bajo los principios de la Reforma Universitaria impulsado por el movimiento estudiantil de principios de siglo XX. En sus discursos se observa una posición en defensa de la laicidad, pensamiento crítico, democratización institucional y formación profesional que contemple no sólo la preparación técnica, específica y actualizada en el campo sino también la generación de un compromiso para pensar y transformar los problemas sociales del presente. En este sentido, uno de los puntos a destacar será la discusión sobre la implementación del ingreso restringido en la Facultad de Medicina por Bernardo Houssay en 1926 a la que Palacios se opuso como miembro del Consejo Superior de la UBA.

Palabras Clave: Alfredo Palacios – Reforma Universitaria – Movimientos

Introducción

La experiencia de Alfredo Palacios en las universidades argentinas nos permite observar un caso emblemático de las ideas y acción socialistas en los estudios superiores. A su vez el caso de Palacios presenta particularidades, debido a que su mayor actividad dentro de la universidad se focaliza en el periodo de su vida por fuera de la política partidaria. Desde su expulsión en 1915 del Partido Socialista (PS), y consiguiente renuncia a la Cámara de Diputados de la Nación¹, hasta el golpe militar de 1930 en el cual decidió volver a la política orgánica, es que se desempeñó como docente, consejero, consejero superior y decano de dos facultades en el país. El trabajo concluye en estos años debido a que su ulterior experiencia en la universidad amerita un estudio aparte².

Sin embargo su participación en la lucha universitaria comenzó tempranamente siendo estudiante. Por ello comenzamos el estudio desde el momento que Palacios era un estudiante de la carrera de abogacía en la UBA. De esta manera, nos concentramos en la presentación de sus tesis de grado La Miseria. Estudio administrativo-legal, en 1901, que crítico las premisas criminológicas de la época que vinculaban el origen de los delitos con rasgos antropométricos. Palacios propuso considerar como principal causa de los crímenes la pobreza económica y social. Posteriormente en la década del diez se convierte en docente universitario y oportunamente defendió el movimiento estudiantil en Córdoba en 1918. Luego abordamos su experiencia a lo largo de la década del veinte como decano en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y como consejero y su breve gestión al frente de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en la cual defendió los principios reformistas como el cogobierno.

Palacios estudiante: disidencia juvenil previa al movimiento estudiantil

El movimiento estudiantil en 1918 adquirió una importancia nacional y una proyección internacional como nunca antes la tuvo (Buchbinder, 2008: 116). No obstante, ese año no fue el nacimiento de las luchas estudiantiles. En 1903 y 1906 en Buenos Aires se sucedieron importantes huelgas estudiantes en contra de docentes pocos capacitados y en reclamos de mayores mesas de exámenes. Gracias a ellas la UBA modificó sus estatutos limitando las antiguas prácticas de la universidad, y se creó la primera federación estudiantil del país: la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA). A su vez, y antes que las peripecias

¹ En 1916 y 1918 intentó formar una organización propia, el Partido Socialista Argentino, presentados a elecciones parlamentarias en Buenos Aires. Tras los magros votos y la falta de adherentes este partido desapareció (García Costa, 2011: 280).

² Fundamentalmente es necesario profundizar un estudio de su paso como presidente de la Universidad Nacional de La Plata (1941-1943), siendo su vicepresidente Gabriel del Mazo y depuesto por un nuevo golpe militar.

colectivas, existieron disidencias individuales, tanto de estudiantes como de algunos profesores que impugnaron el régimen universitario implementado tras la sanción de la Ley Avellaneda. Entre los disidentes individuales destacamos el caso Alfredo Palacios.

El joven estudiante de abogacía protagonizó un repudio que tuvo impacto en la prensa y en la opinión pública del momento cuando el tribunal a cargo rechazó su tesis de grado. El 31 de mayo de 1900 presentó su polémica tesis *La Miseria*. Estudio administrativo-legal. La misma fue evaluada por un tribunal compuesto por distinguidos integrantes de la Academia de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA, entre quienes resaltamos al decano Manuel Obarrio y el doctor Raymundo Wilmart, el otrora delegado de la Primera Internacional en el Río de la Plata. En base a las observaciones críticas de este último miembro, la tesis de Palacios fue rechazada bajo el alegato del artículo 40 de la Ordenanza General Universitaria que prohíbe expresamente toda palabra injuriosa para las instituciones (Palacios y García Costa, 1980).

En sus tesis, Palacios criticó al gobierno por realizar gastos suntuosos que despilfarraban el presupuesto nacional y que el Estado no se ocupaba del malestar de la clase trabajadora en Argentina. Denunció que en los talleres textiles y en las fábricas de cigarrillos y de fósforos, se emplean a menores en largas jornadas laborales de más de diez horas con salarios paupérrimos. Conjuntamente el joven Palacios reprochó duramente a las Sociedades de Beneficencia y caracterizó de hipócritas a sus integrantes, entre quienes se encontraban las esposas de sus profesores y jurados.

Sin embargo, lo más controvertido fue su visión respecto a las causas de la criminalidad en la sociedad moderna. En sus tesis desafió los criterios antropomórficos que dominaban las concepciones penales de la época. Palacios rechazó esta posición y propuso que el origen del crimen es la miseria, la cual sintetizó en la figura del Hambre. Un hambre que no sólo es físico sino también moral. Bajo esta concepción, que tampoco logró escapar al enfoque biológico-determinista de la época, defendió las acciones de conocidos anarquistas que habían terminado con la vida de diferentes gobernantes en Europa. La justificación de la violencia en la lucha social conjuntamente con las citas a Marx y las críticas furibundas a la elite gobernante concluyeron al rechazo de sus tesis. A pesar de protestar y hacer público su caso, Palacios debió de presentar una nueva tesis ajustada a las normas institucionales. Posteriormente el joven letrado publicó su tesis desaprobada, se afilió al PS y oportunamente defendió y apoyó el movimiento estudiantil en Córdoba en 1918. En esa misma década se integró como docente universitario, ocupando el cargo de la recién creada cátedra de Legislación del Trabajo en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA³. En 1920, alejado de la militancia orgánica del PS, ocupó diferentes cargos directivos universitarios.

³ Además fue profesor honorarios en las universidades de San Marcos (Lima, Perú), Río de Janeiro, Arequipa, Cuzco, La Paz, México.

Palacios decano: La universidad nueva

Alfredo Palacio fue electo decano de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en 1922, su mandato duro tres años, hasta 1925. Al frente de esta universidad profundizó la reforma universitaria iniciada por el propio movimiento estudiantil local en 1919 (Biagini, 2012), y la gestión del decano anterior Benito A. Nazar Anchorena que modificó el plan de estudio en 1921⁴.

Al iniciar su gestión como decano consideró que la reforma emprendida en la facultad se concretó gracias a la incorporación estudiantil en el gobierno de la universidad y a la asistencia libre. Además sostuvo que el nuevo programa de estudio tenía un valor relativo, y que su límite se encontraba rápidamente si no se acompañaba con cambio en la metodología de la enseñanza y la investigación científica. De esta manera se expresó respecto a la formación de abogados en La Plata:

¡Puras teorías, puras abstracciones; nada de ciencias de observación y de experimento! Se creyó siempre que de esos institutos debía salir la élite social, destinada a ser "clase gobernante"; que de allí debía surgir el financista, el diplomático, el literato, el político... Salieron, en cambio, con una ignorancia, enciclopédica, precoces utilitarios, capaces de todas las artimañas para enredar pleitos, y que en la vida fueron sostén de todas las injusticias" (Palacios, 1957: 162) (Resaltado en el original).

Teniendo en cuenta esto, su gestión se concentró en la modificación del dictado de las materias. Para ello consideraba necesario eliminar las formas tradicionales de exposición magistral del docente y toma de exámenes parciales, que él criticaba por su excesivo sistema mnemónico que arrastraban a los estudiantes una pasividad incompatible con el fomento de la iniciativa y la crítica. Planteó sustituir “el aula por un taller de trabajo, donde se formen espíritus libres, en perpetua inquietud” (Palacios, 1957: 183). A su vez, consideró que el alumno debe de convertirse en un “militante” que debía de analizarlo todo, mientras que el docente tenía que asumir un rol de coordinador “con espíritu avizor, dirigiendo, orientando la actividad del alumno” (Palacios, 1957: 183). Además, no concebía al docente universitario sólo en su perfil pedagógico, sino que también debía de investigar. Un profesor que no investigue “es un anacronismo que tiene que desaparecer, por inútil” (Palacios, 1957: 185). Él insistió en este punto, porque gracias al ejercicio de la ciencia los docentes prepararían sus clases en base a experiencias concretas y no meras abstracción o reproducciones de otros autores.

⁴ Nazar Anchorena dejó el cargo de decano para ocupar la presidencia de la UNLP. Palacio contó con beneplácito de la máxima autoridad de la universidad, lo cual se tradujo en un respaldo no sólo institucional sino también económico.

Por entonces, se inspiraba en el modelo alemán de enseñanza superior⁵. Su plan inicial consistió en dividir el dictado de las materias del nuevo programa bajo las figuras de cursos, seminarios de investigación y ejercicios prácticos. De estas figuras, el menos innovador es el primero, ya que el curso seguía siendo la explicación de la asignatura por el profesor de la cátedra. Lo que se modificó es su duración, acotando a tres cuartos de hora la clase. A su vez, los profesores debían de usar “el diálogo breve con los alumnos, sobre los asuntos que se explican, no sólo para fijar conceptos, sino para comprobar la aptitud del estudiantes, su atención, así como para mantener en constante actividad intelectual” (Palacios, 1957: 187). A esta modalidad integró los cursos monográficos dedicados a la formación de estados de la cuestión sobre temas específicos.

La principal renovación pedagógica durante la gestión de Palacios fueron los seminarios. Ellos reemplazaron el dictado tradicional por modos de trabajos colectivos en los cuales no existían parciales, sino que este espacio curricular se aprobaba por medio de trabajos áulicos, prácticos domiciliarios, la elaboración de un informe final escrito. Palacios pretendió por este medio, inculcar el espíritu científico para que profesores y alumnos incrementarán las investigaciones sobre asuntos concreto (Palacios, 1957: 188)⁶. Para la coordinación de los seminarios, se creó el cargo de jefe de seminarios que fue ocupado por Raúl Prebisch.⁷

La tercera modalidad, la de ejercicios prácticos, es similar a las actuales residencias de las carreras de grado. Estas prácticas tenían como fin preparar a los alumnos para el ejercicio de la profesión.

De esta manera, la gestión de decano de Palacios buscó integrar su proyecto pedagógico con el cambio iniciado en la gestión reformista anterior. La ordenanza aprobada por el Consejo Académico el 14 de septiembre de 1920 establecía que:

"El profesor debe intensificar la labor directa del alumno, procurando que éste le imprima un sello personal, y que de ella resulten conclusiones originales y adecuadas. Los temas a tratarse deben tener en lo posible el incentivo que despiertan los problemas de actualidad o que son objeto de atención general, por involucrar intereses colectivos de importancia. Los trabajos que se realizan, una vez seleccionados, se publican no sólo como estímulo para los autores, sino con el propósito de contribuir a la obra social que debe prestar la Universidad

⁵ Palacios toma posición a favor del modelo alemán a través de las lecturas de La enseñanza superior en Alemania de Francisco Oliver publicado en 1910 y Cómo se aprende a trabajar científicamente. Lecciones de metodología y crítica histórica de Zacarías García Villada publicado en 1912 en Barcelona. A este último autor le critica el origen de los seminarios. García Villada los remonta a las disputas escolásticas en las universidades medievales, mientras que Palacios considera que los seminarios son las formas de escuelas científicas modernas (Palacios, 1957: 139).

⁶ Cabe destacar, que este sistema es el modelo imperante en el cursado de máster y doctorado del presente.

⁷ Palacios le encomendó escribir un folleto respecto a la modalidad de seminarios a implementarse. Este trabajo lleva el nombre de Carácter y finalidad de los cursos de seminario y fue editado por la UNLP ese mismo año. Fue republicado en 1991 en una compilación de texto, Prebich afirma en ese texto que la realidad concreta en toda su complejidad, es mucho más difícil que levantar construcciones lógicas sobre un núcleo reducido de principios

por medio de sus investigaciones" (Palacios, 1957: 196).

Para llevar adelante diseñó el siguiente sistema de cursado:

1) Investigaciones de carácter bibliográfico y documental: se trataban de un trabajo inicial que buscaba la ordenación y la sistematización de antecedentes, necesarios para la labor de síntesis que luego se verificaría en los seminarios.

2) Monografías: tras la búsqueda y el examen de las fuentes se preparan los trabajos monográficos individuales. Las investigaciones bibliográficas y documentales constituían el preseminario.

3) Seminario: Versaban sobre temas específicos, y se trabaja en forma de taller, en donde la investigación se distribuía entre los diferentes alumnos. Se esperaba una colaboración intensiva y pareja de todos los investigadores. Para ello se fomentó la solidaridad y el compañerismo activo de los integrantes, ya que el trabajo individual se sostenía por el avance del resto de los compañeros⁸.

4) Ejercicios de adopción profesional, es decir las prácticas profesionales.

Palacios en su gestión se encomendó a llevar adelante este plan renovador. Al cual incorporó una proyección propia de su antigua militancia socialista, centrada en las problemáticas relacionadas con la cuestión obrera de su tiempo. De esta manera, en 1922 se dictaron el siguiente seminario:

- Controlador Obrero⁹, correspondiente al espacio curricular de Política Económica, a cargo del mismo Palacios¹⁰ y secundado por Raúl Prebich.
- Finanzas de la provincia de Buenos Aires, correspondiente al espacio curricular de Finanzas, a cargo de Salvador Oría y del ayudante Spinelli.
- Condición jurídica del indio, correspondiente al espacio curricular de Historia del derecho argentino, a cargo de Jorge Cabral Texo, y también acompañado por Spinelli.
- El federalismo en los pactos interprovinciales, correspondiente al espacio curricular de Historia constitucional, a cargo de Emilio Ravigniani.
- Accidentes del trabajo en la República, correspondiente al espacio curricular de Legislación del trabajo, a cargo de Alejandro Unsain y José F. Sívori como ayudante.

abstractos o postulados dogmáticos, aceptados a priori o inducidos imperfectamente de la realidad, lo cual produce sistemas filosóficos, jurídicos y económicos abstracto sin conexión con los fenómenos sociales. Mientras que el método científico, de carácter positivista, donde la observación y el análisis objetivos de los hechos y de las relaciones que aquéllos suponen, efectuados a través del tiempo y del espacio, en documentos, estadísticas y otros materiales, con frecuencia limitados, requiere mucho esfuerzo y paciencia, y no siempre se llega a formular conclusiones determinantes (Prebisch, 1991: 222-224). Posteriormente, el cargo fue ocupado por el profesor Spinelli.

⁸ El docente tenía facultad de eliminar a los alumnos con bajas asistencia o cuyo concurso fuera de escaso o de ningún valor para el interés del seminario (Palacios, 1957: 197).

⁹ Dedicado a la creaciones de instituciones estatales destinadas a mediar en conflictos obreros. Se tomaron casos internacionales (entre ellos el ruso) y los antecedentes del Departamento Nacional de trabajo.

¹⁰ Palacios era al momento de su elección como decano profesor de Economía Política.

En su primer año como decano logró un convenio con la Suprema Corte de la provincia de Buenos Aires para la admisión en los tribunales provinciales de los estudiantes de los cursos de derecho procesal. Conjuntamente, en ese mismo año se impartieron los ejercicios de adopción profesional relativos a procedimientos civiles y penales, a cargo de los profesores Ángel M. Casares y José P. Pellegrini respectivamente. En ellos se utilizaba la técnica de role playing, en donde a partir de casos planteados por el profesor o de expedientes del archivo de tribunales los estudiantes actúan como abogados, jueces, fiscales, etc. Al finalizar el curso, los alumnos debían de entregar modelos de textos jurídicos como demandas, alegatos o sentencias.

Al año siguiente la oferta académica se amplió sustancialmente por los siguientes seminarios:

- La condición de los trabajadores del campo en la República Argentina, correspondiente al espacio curricular de Legislación del trabajo, a cargo de Leónidas Anastasi y José F. Sívori como ayudante.
- El divorcio, correspondiente al espacio curricular de Derecho Civil, a cargo de Alcides Calandrelli.
- Sistema impositivo de la provincia de Buenos Aires, correspondiente al espacio curricular de Finanzas, a cargo Salvador Oría y Juan Carlos Rébora.
- Vicios de nuestra ley de quiebras, correspondiente al espacio curricular de Derecho comercial a cargo de Ramón Castillo.
- Regímenes penitenciarios y delincuencia infantil, correspondiente al espacio curricular de Derecho penal, a cargo de Ladislao Thot.
- El capital ferroviario, correspondiente al espacio curricular Derecho ferroviario de la carrera de doctorado a cargo del profesor Manuel F. Castello.

A su vez, en 1923 se impartió el curso de investigación bibliográfica y documental de Los sistemas electorales de los años 1810-1830, correspondientes a Historia Constitucional a cargo de Ravignani.

A fines de 1923, luego de dos años de implementación de los seminarios, Palacios reconoció ciertas deficiencias en el sistema. El principal límite era la falta de personal, ya que se esperaba que un docente trabajara con doce alumnos aproximadamente. A ellos se sumó la superposición con otras materias, que se dictaban con la modalidad tradicional de curso y que tomaban los exámenes parciales en julio. La obligación de los exámenes perturbaba el trabajo del seminario (Palacios, 1957: 217)¹¹. En cambio, con menos inconvenientes funcionaron los cursos de procedimientos penales y civiles.

Esta situación mejoró en 1924 cuando Palacio obtuvo gracias al apoyo del

¹¹ Palacios estaba a favor de la supresión de los exámenes, pero consideraba que debían ser el resultado de un cambio en el dictado de las materias, y no la medida que iniciará la transformación académica. En la misma facultad, durante la gestión inaugural de Rodolfo Rivarola, se ensayó la supresión de exámenes por la promoción con trabajos escritos, sin embargo los resultados fueron adversos. (Palacios, 1957: 144-145).

Consejo Superior mejoras en el presupuesto. Con los nuevos fondos aumentó la planta docente, que se nutrió de egresados reformista para dirigir los seminarios especiales. Por lo tanto en ese año se amplió la oferta académica con los siguientes seminarios:

- Derecho público provincial contó con dos temas: El poder judicial como guardián de la Constitución en las provincias, y Habeas corpus. Su estudio y aplicación en nuestro derecho.
- Historia del derecho argentino, del curso homónimo.
- El estatuto de la función pública, correspondiente al espacio curricular Derecho administrativo.
- El código civil argentino, correspondiente al espacio curricular a Derecho Civil.
- Los principales problemas de la política criminal, correspondiente al espacio curricular a Derecho Penal.
- La jurisprudencia de la ley de accidentes del trabajo, correspondiente al espacio curricular a Legislación del trabajo.
- Las fuentes de producción argentina, correspondiente al espacio curricular a Economía Política.
- Las cláusulas limitativas de la responsabilidad en el contrato de fletamiento y el transporte por mar, correspondiente al espacio curricular a Derecho comercial marítimo.
- Los problemas concernientes en la limitación de armamentos en toda América, correspondiente al espacio curricular a Derecho Internacional Público.

De los seminarios impartidos en 1925, solo conocemos los siguientes espacios curriculares, a saber: Carlos Sánchez Viamonte en Derecho público provincial y municipal; Jorge Cabral Texo en Historia del derecho argentino; Enrique V. Galli en Derecho civil; Alberto Magnanini en Derecho federal; Carlos Alberto Alcorta en Internacional privado; Alejandro Unsain en Legislación del trabajo; Arturo Barcia López en Derecho civil; Benjamín Villegas Basavilbaso en Derecho administrativo; Ladislao Thot, Derecho penal; Adolfo Korn Villafañe en Historia constitucional (Palacios, 1957: 222).

El desarrollo de los diferentes seminarios durante la gestión Palacios sintetiza su ideal de Universidad Nueva. Constituyeron el aspecto fundamental de la reforma universitaria que implementó, porque estimaba que eran “el antídoto para el verbalismo combatido por los estudiantes del 18 y toda tentativa que tienda a perturbarlo, es contraria a la reforma” (Palacios, 1957: 229).

Conjuntamente a estos cambios curriculares: auspició el uso de fichas bibliográficas para el estudio dentro de los seminarios; introdujo laboratorios de análisis; creó el Museo Vucetich¹²; amplió y renovó la biblioteca de la Facultad; fundó la Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales; y bregó por la unidad Latinoamericana firmando convenios internacionales con universidades

¹² En 1989 fue absorbido por el Museo Policial de La Plata.

extranjeras y recibiendo a estudiantes de Chile y Perú proscriptos en sus países por su militancia político reformista, a la par que criticaba a los gobiernos de estos países por tomar medidas de tipo dictatoriales.

Palacios en Consejo Superior de la UBA: discusiones en torno a los cupos de ingreso

Luego de su paso como directivo en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Palacios retomó su vida académica en la UBA, convirtiéndose en Consejero Superior de dicha universidad. Durante 1926, se posicionó en contra del cupo del ingreso de estudiante en la Facultad de Medicina impulsado por Bernardo Houssay, futuro premio nobel. El límite de 400 alumnos en primer año representa unos de los primeros intentos por retroceder los avances de la Reforma Universitaria en la década del veinte, y que se profundizaría con el gobierno de facto de 1930. Bernardo Houssay se inspiró en el modelo estadounidense de universidad. Sus argumentos se concentraron en la reducción de alumnos en pos de la mejora educacional, en los escasos recursos de la facultad para sostener la enseñanza, y en la autonomía de las facultades con respecto a la universidad.

Con este tipo de medida se socaba el principio democrático introducido por la Reforma Universitaria. Buschbinder establece que desde de 1922 comienza a implementarse medidas en contra de la participación estudiantil dentro de algunas facultades, a fin de mostrar que el futuro anti-reformismo de la década siguiente tenía sus raíces dentro de la propias instituciones (Buschbinder, 2005: 131).

La limitación en el ingreso aprobada por el Consejo Directivo de la Facultad de Ciencias Médicas de la UBA alcanzó una polémica a nivel nacional, siendo discutido incluso en la cámara de diputados de la Nación. Palacios, como consejero superior de la UBA se alzó como el principal crítico a la restricción del ingreso durante las secesiones del 6, 14 y 29 de diciembre de 1926, a la cual caracterizó como antidemocrática a tal punto de poner en peligro el futuro del país (Palacios, 1984: 7).

Una parte considerable de su discurso lo dedicó a criticar al futuro premio Nobel. Lo acusó de desconocer la realidad de las universidades extranjeras y de la propia facultad. Citado por Palacios, Houssay manifestó que “el ideal que sirve de norma a las grandes universidades es limitar el ingreso” y “donde se ha limitado el ingreso, se estudia bien” (Palacios, 1984: 8). Palacios consideró lo esbozado por Houssay como conclusiones “falsas y pueriles”, y que el modelo de universidades de EEUU era inferior a la de Argentina porque en ellas se desarrolla una civilización cuantitativa, a expensas de la calidad (1984: 9).

A su vez Palacios sostuvo que en EEUU se daba poca importancia a la investigación, en donde la mayoría de los docentes lo único que hacían era

enseñar y no investigar. (1984: 10). También criticó el carácter privado de la educación en EEUU debido a los altos valores de matrícula, signo de un régimen plutocrático. Y en la misma línea cuestionó el carácter mercantil de la formación (Palacios, 1984: 11)¹³. Por último, indicó la persecución ideológica a docente en EEUU. Citó el caso de un grupo de profesores liberales que fundaron la escuela de libre pensamiento en la Universidad de Columbia. Frente a ello resalto que en Argentina gracias a la Reforma de '18 se defendía libertad de cátedra (Palacios, 1984: 16)¹⁴.

Por su parte Bernardo Houssay publicó un folleto con el título "Limitaciones y selección de los alumnos de las Facultades de Buenos Aires", editado por la Revista Semana Médica en ese mismo año. En el artículo, además de recomendar el modelo de facultades de medicinas de EEUU, también estableció límites biologicista y moralistas:

"La facultad debe recibir solamente a los alumnos que por su salud física, mental y moral y por su preparación preveía tengan suficiente educación y desarrollo intelectual para estudiar con provecho la medicina. Sólo debe dirigir, instruir y educar a los que tengan aptitudes, llevándolos a casi todos al fin de su carrera" (Houssay, 1926: 21)

En contra posición, Palacios rechazó todo cupo de ingreso a los estudios superiores. A su vez, criticó la imagen del "sabio técnico estéril" que se desprendía de la visión profesionalista de Houssay (1984: 14).

El discurso de Palacios se enmarca en un contexto signado por la génesis de movimientos y gobiernos fascistas. Por ello acusó que las fuerzas conservadoras de su tiempo atentaban contra la ampliación del derecho educación. De esta manera, sostuvo que:

"en todos los países, la difusión del saber es combatida, en unos por la Iglesia, en otros por la aristocracia y más generalmente por ambas fuerzas combinadas para el dominio de las masas, esforzándose en acaparar los beneficios de éstas en provecho de unos pocos por la restricción del saber en favor de una clase determinada" (Palacios, 1984: 15).

¹³ En otro pasaje sostuvo que la riqueza ha logrado dictar tácitamente a los profesores su enseñanza y la elección de los temas de estudio ofrecidos a discípulos y estudiantes (Palacios, 1984: 74).

¹⁴ En otro momento del debate, al cruzar dichos con el consejero Laclau quien defendía el modelo estadounidense, Palacios señaló la falta de libertad intelectual en ese país. Trajo a colocación la "extensión asombrosa de infantilismo mental que se pone en manifiesto en la predisposición para fundar sectas religiosas como el mormonismo", la aprobación de una ley anti-darwiniana que prohíbe el dictado a maestros en las escuelas públicas la teoría de la evolución de la especie, un candidato a presidente explicaba el origen del mundo por el génesis, y la ley anti sedición aprobada por Wilson que obligaba a todos los profesores de cualquier categoría o escuela a obtener un certificado del Comisario de Educación, declarándose leales y obedientes hacia el gobierno de aquel Estado y de los Estados Unidos (Palacios, 1984: 73).

En su alegato, Palacios también se ocupó defender la extensión universitaria. Él aspiraba que las facultades se abrieran “para enseñar a los obreros los nuevos métodos de la técnica y los principios de economía privada y pública” (Palacios, 1984: 18). Si bien predominaba el modelo extensión de iluminista de la época, agregó que era necesario que estas experiencias confluyan obreros y estudiantes a fin de generar fraternidad y solidaridad entre ambos movimientos. Consiguientemente, agregó que el único medio de democratizar la universidad es no colocar trabas al acceso de los hijos de los obreros (Palacios, 1984: 18).

Citando a Francisco Oliver¹⁵, sostuvo que al igual que Alemania se debía abandonar el sistema paternalista representado por la asistencia obligatoria, el boletín escolar y los exámenes de fin de curso. Considera que “los faltos de energía para el trabajo o los escasos de inteligencia”, los mediocres, no pueden resistir un sistema más libre y con mayor responsabilidad individual (Palacios, 1984: 22)¹⁶. En cambio el sistema de ingreso sólo promovía un esfuerzo inicial que luego se dilataba en la carrera.

A pesar que el esquema universitario alemán es defendido como un modelo superior al estadounidense por Palacios, él se distancia del mismo ya que en algunas universidades también se había limitado el ingreso de alumnos. Además, rechazó otra derivación de la influencia alemana por otro futuro premio Nobel.

En el contexto del debate, Saavedra Lamas publicó en "La Razón" que Alemania evitaba la afluencia de una clase determinada de extranjeros y que en Argentina se debía de impedir que ingresen los “rusos” a la universidad. Ante lo que Palacios denunció una persecución a los “hijos de israelitas” (1984: 22). Cargando con mayores prejuicios que Saavedra Lamas, el consejero Iribarne salió al cruce del socialista afirmando que la “la Universidad de Buenos Aires está invadida por los rusos” y que “los rusos tienen, a veces, una capacidad intelectual más vivaz, y en general una constancia y tenacidad mayores, y avanzan y prosperan en merito a ellas” (citado en Palacios, 1984: 24). Además el mismo consejero sostuvo que el cupo de ingreso de la Facultad de Medicina no se trató ese tema¹⁷, y que gracias al límite de ingreso se garantizan el ingreso debido a que son más inteligentes. Frente a estas declaraciones, Palacios reflexionó sobre el odio a los extranjeros y la política:

¹⁵ Oliver había publicado un texto de amplia difusión en la época que explicaba el modelo universitario alemán previo al conflicto bélico.

¹⁶ Este discurso se enmarca en la defensa una meritocracia frente a las críticas del Estado oligárquico propio de la época. Uno de los principales difusores de este pensamiento dentro de las universidades fue José Ingeniero con su libro *El Hombre Mediocre*. Esta concepción, liberal y vanguardista a la vez, está estrechamente relacionada con las exigencias de concursos docentes y cátedras libres de la Reforma Universitaria.

¹⁷ Otro consejero, Laclau, también crítico a Palacios el traer debates ajenos, a lo que Palacios contestó que lo dicho por Saavedra Lamas no fue contestado por nadie. Pero el verdadero propósito de Palacios al traer el tema de los extranjeros fue lograr que los miembros del consejo se manifiesten en contra de las restricciones a los inmigrantes. En su discurso no dejó de recordar que medidas como la restricción de ingreso fagocitan mayores actividades de grupos reaccionarios que alientan mayores acciones prohibitivas y reductoras de la educación pública.

Alberdi dijo que los Reyes de España nos enseñaron a odiar bajo el nombre de extranjero a todo lo que no era español, y que los libertadores, a su turno, nos enseñaron a detestar bajo el nombre de europeo a todo lo que no había nacido en América. Aquel odio se llamó libertad; éste, patriotismo. Nuestro pensador reconoce que en su tiempo esos odios fueron resortes útiles y oportunos, pero que hoy son preocupaciones aciagas a la prosperidad de estos países. La aversión al extranjero es barbarie en otras naciones. En Sud América es algo más: es causa de ruina y de disolución de las sociedades de tipo español.
(Palacios, 1984: 25).

Posteriormente, Palacios volvió a dirigir sus diatribas Houssay por haber alabado a Ecuador por haber cerrado transitoriamente sus Facultades, y a Brasil que no contaba con muchas universidades con el fin de limitar la cantidad de egresados.

A su vez, considerando que los modelos estadounidense y alemán tenían defectos, buscó otro modelo internacional para inspirarse. Ese modelo lo encontró en Rusia, del cual señaló que se hablaba con datos incorrectos o mal informados¹⁸. Palacios sostuvo en el Consejo Superior de la UBA que la Revolución Rusa tuvo desde sus orígenes los siguientes objetivos culturales: “abrir al pueblo las puertas de la Universidad, democratización de la ciencia y proletarianización de la cultura, colocando todo el aparato universitario bajo la dirección ideológica y organizadora del Estado obrero, representado por el Partido Comunista” (1984: 29). De esta manera, también mencionó que la primera medida para ello fue derogar el sistema de matrículas previa. Pero se vio en la necesidad de agregar que al mismo tiempo se impuso un control riguroso sobre la actividad académica de los estudiantes “Quien no demostrara su aptitud para el estudio y su aplicación, no duraba ni un solo más en las aulas” (Palacios, 1984: 29)¹⁹. Es decir, nada de limitación, la selección se operaba dentro de la universidad. Sin embargo, el propio Palacios citó el decreto de 1924 que restringió el ingreso, pero este límite tenía objetivos políticos y sociales en defensa de los trabajadores, ya que impedía el acceso a los estudios superior a los jóvenes que no fuesen hijos de obreros (1984: 29).

Luego se ocupó de criticar el argumento autonomista que los defensores de la restricción de ingreso sostenían para implementarlo. Afirmaban que era un acto privado de la institución y los cuestionamientos del Consejo socaban el principio de la soberanía (citado en Palacios, 1984: 32). Sin embargo, Palacios deliberó que la iniciativa de restricción violaba el principio de autonomía de la universidad, ya que no respeta al conjunto de docentes que están en contra de

¹⁸ El conocimiento de Palacios sobre la educación universitaria en la Unión Soviética fue extraída del libro La nueva Rusia de Julio Álvarez del Vayo, dirigente del Partido Socialista Obrero Español. Por entonces era jurista, a lo cual Palacios lo consideraba un autor que no puede ser tildado de bolchevique. Posteriormente Álvarez del Vayo fue luchador republicano y durante la dictadura franquista organizó el grupo armado Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP).

¹⁹ También cita que se desalojó las universidades de docentes reaccionarios.

la medida. A ello añadió que primero prima los estatutos universitarios que los de las facultades. En este sentido, la autonomía es entendida entre la universidad y el Estado, pero no entre las facultades y la universidad. En este sentido, complementó que el Consejo Superior no debe ser “sólo, una entidad administrativa, un engranaje más en la ya frondosa burocracia nuestra, ocupado en el trámite subalterno de numerosos asuntos a los que con un poco de amargura se refería hace algunas semanas el señor Rector,” sino que “debe ocuparse de los planes de estudios, de los progresos de las ciencias, de los problemas comunes. Es la suprema autoridad deliberante y jurisdiccional a quien corresponde la solución de los asuntos de orden general que afectan al régimen administrativo, a la enseñanza y a la disciplina.” (Palacios, 1984: 33)²⁰.

En relación a lo anterior, rechazó las alegaciones que la restricción de alumnos se sostenía por la falta de condiciones materiales para la enseñanza. Palacio, sin negar las carencias de esta índole en la facultad y en otras, señaló que la autoridad sobre el presupuesto es el Consejo Superior, mientras que el consejo de la Facultad no tiene injerencia al respecto (1984: 38). Además, considerando que en el momento del debate la universidad pública era arancelada²¹, criticó a Houssay que afirmó que era necesario triplicar el presupuesto pero tomaba una medida que reduciría en medio millón de pesos anuales por la limitación del ingreso²².

También sostuvo que la medida de limitar el ingreso a la Facultad por falta de recurso era un camino anacrónico, que en vez de solucionar el problema restringe aún más los derechos a la educación (Palacios, 1984: 39). Palacios usó el concepto anacrónico para reflejar lo fuera de tiempo de esta medida en el contexto de ampliación democrática de la Reforma Universitaria.

Como abogado, Palacios interpeló que el estatuto de la propia Facultad de Medicina era contrario al establecimiento de un cupo de ingreso. Si bien el estatuto establecía pedidos de admisibilidad (como bachiller de educación media, certificado de salud y examen de ingreso) no existe formulación sobre las atribuciones para establecer otras condiciones personales de admisibilidad, como la de cupo. Y que al imponer una limitación numérica al ingreso se cometía una violación al propio estatuto, ya que se niega la admisión a quien reunía las condiciones impuestas. (Palacios, 1984: 39). Por su parte Houssay defendió las limitaciones por condiciones pedagógicas, ya que al haber menos estudiantes mejorarían las enseñanzas a los alumnos debido a la menor

²⁰ En el mismo apartado, podemos observar como su discurso no escapaba a las marcas del positivismo predominante de la época. De esta manera, utiliza la metáfora de la Universidad como un organismo, y cada uno de los organismos sería una Facultad. Cada disciplina estudia un aspecto de la ciencia, y su sumatoria estaría integrado por la Universidad. Por ello “toda pretensión de independencia de las casas de estudio, es contraria al espíritu universitario” (Palacios, 1984: 34).

²¹ Palacios no llega a sostener la gratuidad de la universidad, pero si el de implementar un sistema arancelario progresista, donde los alumnos con mayor recursos paguen cuotas más elevadas. A ello también menciona, que los estudiantes auspiciaban sanciones económicas al ausentismo docente. (Palacios, 1984: 51).

²² Luego cita cifras que muestran que los recursos aumentó considerablemente entre 1910 y 1916, y en mayor medida que el número de alumnos. (Palacios, 1984: 40).

dispersión de los docentes (1926: 28).

Palacios era conocido por sus discursos cargados de ironía (Coral, 2014: 19), y no dejó de marcar lo “atípico” del límite en 400 alumnos, y preguntar retóricamente porque ese número era más perfecto que el de 350, 390 o el 440. Además, si la supuesta capacidad de educación se fijaba en 400, acaso no se podría enseñar a 401 o 405 (Palacios, 1984: 42). A ello añadió que no había ningún estudio que lo avale que la capacidad máxima debería de ser 400 alumnos en primer año, y citó a un consejero de la Facultad de Medicina que decía que había capacidad para más alumnos. (Palacios, 1984: 53).

También crítico la nueva disposición que derogó un artículo del reglamento de la Facultad de Medicina que facilitaba el ingreso de extranjeros iberoamericanos en sus aulas. A partir de lo aprobado en la facultad de Medicina “los alumnos de universidades extranjeras podrán ingresar en esta Facultad, rindiendo previamente los exámenes de las materias que justificasen haber cursado en aquéllas, salvo en el caso de reciprocidad” de la cual debían presentar el certificado (citado por Palacios, 1984: 44). Palacios denunció que esto atentaba contra la unión latinoamericana, ya que Argentina estaba recibiendo en sus aulas a los estudiantes “proscriptos por las tiranías que avergüenza a América” y llegaban al país sin la documentación requerida (1984: 44)²³.

Por otro lado, negó la existencia de plétora de médicos en el país utilizada para argumentar la restricción al ingreso. En primer lugar debido a la inexistencia de estudios que lo demuestren. En segundo lugar, afirmó desde un punto de vista liberal, el hecho práctico que si existiera un exceso de médico los propios estudiantes elegirían otra carrera. También trajo a colación el índice de mortalidad infantil que relacionó con la falta de médico en el país. Puntualizó que en Tucumán muchas mujeres se atendían con curanderos debido a la falta de profesionales de la salud con una formación médica aséptica, lo cual generaba la muerte de los recién nacidos y/o de las propias madres ²⁴.

Cabe destacar que entre los críticos a Palacios se encontraba el consejero Castillo, que a pesar de declararse como reformistas también se considera reaccionario (Palacios, 1984: 20). Con ello podemos señalar que la visión sobre la Reforma Universitaria era políticamente correcta, pero ello no significaba que todos los sujetos estén de acuerdo con sus ideales. Otro opositores a Palacios y defensores de la restricción fueron los consejeros Laclau, Iribarne y Fernández²⁵.

Finalmente no se logró que la mayoría del Consejo Superior impugnara la medida. El proyecto de Palacios sólo contó con el apoyo del historiador Emilio

²³ También artículo en su discurso principios antiimperialista latinoamericanos. Habló que “la personalidad de América Latina”, que no debe resignarse a ser el satélite de otro país, y llamó a “defendernos” de las garras de voraces capitalistas, que predicán un panamericanos, que conspira con el porvenir de latinoamericano.

²⁴ A ello sumó la falta de legislación laboral que limitará el trabajo femenino durante el embarazo. (Palacios, 1984: 58).

²⁵ Estos argumentaban la limitación a medicina por la falta de cadáveres necesarios para el estudio de la anatomía y presentando un cuadro sombrío sino se implementaba la restricción. Su miedo era que los estudiantes desentierren cadáveres clandestinamente como sucedía en el siglo XV y XVI (citado por Palacios, 1984: 60).

Ravignani, y de otros dos consejeros Zaccheo y Sáenz. A fines de 1926, la contra reforma estaba ganando campo dentro de las universidades en Argentina²⁶.

Palacios expulsado: su lucha contra el golpe de 1930

El 24 de Julio 1930 Alfredo Palacios fue elegido decano de la Facultad de Derecho de la UBA, pero su mandato se interrumpió al poco tiempo debido el golpe de 6 de septiembre de 1930. En aquel día dictó una resolución en la que desconocía al “Gobierno Provisional por ser contrario a la Constitución y al espíritu democrático” y exigía la restauración institucional del país para que se convoquen nuevas elecciones²⁷. Luego de ello fue detenido brevemente en una celda de la Penitenciaría Nacional y la facultad fue intervenida.

Frente al golpe militar los estudiantes de la facultad de abogacía se encontraron divididos. Sin embargo, predominó el sector conservador que apoyó al dictador Uriburu. De esta forma el Centro de Estudiante manifestó que en ninguna forma se solidarizaban con la actitud de Palacios de desconocer al gobierno. Sólo el joven consejo estudiantil Mariano Calvenio renunció a su cargo solidarizándose con la detención del decano (Palacios, 1957: 11).

Posteriormente, y frente al nuevo contexto de persecución ideológica y giro nacionalista de las elites en el país, Alfredo Palacios volvió a la política partidaria y retornó al Partido Socialista²⁸.

Oportunamente Palacios retomó a un cargo de gestión universitaria, cuando asumió como presidente de la UNLP en 1941. Allí intentó expandir los ideales de la Reforma Universitaria aspirando a una formación integral que generará profesionales destacados en su campo científico y que a su vez tuvieran un compromiso social en pos de un porvenir más inclusivo y justo. Sin embargo, al igual que sucedió al inicio de los treinta, un nuevo golpe militar clausuraría este proyecto y nuevamente se abriría un periodo anti-reformista y anti-democrático en 1943.

Referencias Bibliográficas

Biagini, Hugo. (2012). *La Contracultura juvenil, de la emancipación a los indignados*. Buenos Aires: Capital Intelectual. Buchbinder, Pablo. (2005). *Histori*

²⁶ Consideramos importante poner en valor el rechazo de Palacios al cupo de ingreso en la Facultad de Medicina de 1926 por el contexto de crisis universitaria que estamos atravesando en el presente. El argumento planteado por Houssay, donde poco es mejor, es replicado por sectores conservadores dentro y fuera de la universidad. Por ello señalamos que estas posiciones en la actualidad muestran elementos anti-democráticos y anti-reformistas.

²⁷ En el documento también se cita el pedido de renuncia a Irigoyen hecho el día anterior, pero en todo momento sostiene que la dictadura no era lo pretendido (Palacios, 1957: 10-11).

²⁸ El golpe de 1930 significó la introducción de los reformista a diferentes partido políticos, en su mayoría al partido Socialista, pero también al Partido Demócrata Progresista y la Unión Cívica Radical (Tcach, 2012: 139-140)

de las Universidades Argentinas. Buenos Aires: Sudamericana.

Buchbinder, Pablo. (2008). *¿Revolución en los claustros?: La Reforma Universitaria de 1918*. Buenos Aires: Sudamericana.

Coral, Juan Carlos. (2014). *Alfredo Palacios, el socialismo criollo*. Buenos Aires: Editora La Vanguardia

García Costa, Víctor. (2011). *Alfredo Palacios. Entre el clavel y la espada*. Buenos Aires: Planeta.

Houssay, Bernardo. (1926). *Limitaciones y selección de los alumnos de las Facultades de Buenos Aires*. En: Revista Semana Médica.

Oliver, Francisco (1910). *La enseñanza superior en Alemania*. Buenos Aires: Heidelberg.

Palacios, Alfredo y García Costa, Víctor. (1980). *La miseria en la República Argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (CEAL)

Palacios, Alfredo. (1957). *La Universidad Nueva, desde la reforma universitaria hasta 1957*. Buenos Aires: Gleizer Editor.

Palacios, Alfredo. (1984). *Universidad y democracia*. Rosario: Ediciones MNR.

Prebisch, Raúl. (1991). *Carácter y finalidad de los cursos de seminario*. En: Obras; 1919-1948, Vol. 1. Buenos Aires: Fundación Raúl Prebisch, pp. 217-226.

Tcach, César. (2012). *Movimiento estudiantil e intelectualidad reformista en Argentina (1918-1946)*. En: Cuadernos de Historia, nº 37, pp. 131-157

Un Calibán de La Pampa. El derrotero intelectual de Ezequiel Martínez Estrada en Casa de las Américas.

Merayo, Sebastián
Facultad de Humanidades y Artes – UNR

Resumen

En el ejercicio de la inteligencia crítica, la ensayística se torna un estilo que se nutre de una mirada moral contrariada interponiéndose al mundo y a sus instituciones. De esta forma Estrada sostiene una interpretación de la historia en forma alegórica como una iconología de imágenes sufrientes. Como aquello que se recibe, metáforas que son reveladas a modo de transfiguraciones, su modo de escritura aporta instrumentos conceptuales que reconstruyen una época conjugándola con una constelación de pensamientos que surgen a partir de encuentros de lenguajes diversos. La retórica estradiana de los años '60 forma parte de este ejercicio intelectual de un escritor arriesgado. Poniendo en juego aspectos de simbolismos diferentes, en sus años cubanos no deja de lado la mirada del pensador perturbado que clama en soledad. Con el foco en el acontecimiento, va al encuentro de José Martí. Analizando la imagen del joven Fidel Castro detenido luego del frustrado levantamiento del Moncada, dirá que allí se revela la metamorfosis de quién muere en el cuartel para renacer en el combate por la libertad de América oprimida. Es la imagen del alegato La Historia me Absolverá. Al lado de Martí, teniendo que cumplir la consigna que la muerte valerosa truncó.

Palabras Claves: Calibán – Estrada – Cuba - Colonialismo

Un Calibán de La Pampa. El derrotero intelectual de Ezequiel Martínez Estrada en Casa de las Américas

Utopía

*¿Qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura,
sino la historia, sino la cultura de Calibán?
(Retamar, Todo Calibán-1971)*

A partir de la transposición forjada por William Shakespeare en *La Tempestad* sobre el deforme Calibán, a quien Próspero roba su Isla, esclaviza y enseña el lenguaje para poder entenderse ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la Roja Plaga? Se preguntaba en 1971 (Fernández Retamar, 1971) el escritor Roberto Fernández Retamar para retratar a los intelectuales críticos de la América Mestiza.

Anagrama proveniente de Caribe y en su deformación Caníbal, antropófago, sujeto bestial situado al margen de la civilización, y a quien es menester combatir a sangre y fuego, será la imagen que la colonización instale desde un primer momento de quienes se resistan a la opresión y la conquista.

Como parte de un derrotero histórico, entiende Retamar, Calibán será el devenir desde donde se constituya una cultura mestiza a partir de un hecho, la resistencia a la dominación. Tanto en el plano de la cultura, de las artes y de las letras, como de la acción social y política, a lo largo de dos siglos se va estableciendo una forma de pensar lo específicamente Latinoamericano. En este punto, se enmarcan un heterogéneo campo de intelectuales que dejaron plasmado en sus obras diversos elementos que fueron formando un pensamiento situado críticamente en diversos contextos.

En 1964, Ezequiel Martínez Estrada²⁹ escribe un Prólogo al que considera Inútil a una Antología de su propia obra que él mismo realiza. Producto de las fuertes críticas que recibe por su obra, en especial de *Radiografía de la Pampa* (Martínez Estrada, 1933) se despacha de críticos y lectores beneplácitos de una campaña de difamación a través de un claro mensaje a la élite intelectual 'civilizada' de Argentina con las siguientes palabras: "Si esos y otros que omito son los representantes de la cultura argentina, de los próceres y de la raza de civilizadores y catequistas, yo pertenezco a la de los querandíes y charrúas" (Martínez Estrada, 1964:s/n) El escritor formal que dice sentirse un Puritano en el burdel de la Falsa intelectualidad, el sexagenario Estrada una vez más carga las tintas de una pluma disruptiva y transgresora.

²⁹ A continuación EME.

Así, el escritor de la mirada amarga dejaba bien en claro dónde ubicarse. En el lugar de quienes se hacen resistiendo a la dominación, en el ámbito de la cultura latinoamericana de Calibán. No solo se manifiesta en franca defensa de la Revolución Cubana de la que siente formar parte, exorcizado por la derecha, criticado por los jóvenes de izquierda en Argentina, su figura no deja de permanecer en medio de discusiones y el martirio personal.

En esta ponencia nos proponemos hacer una introducción al trabajo intelectual del escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada durante su participación en Casa de las Américas. Reconocido por su amplia trayectoria de ensayos, cuentos y novelas en el ámbito nacional, entendemos que hay un Estrada poco abordado o al menos no problematizado. El Estrada de La Habana, el de Casa de las Américas, el del encuentro con el Che, el del encuentro intelectual con José Martí.

Como parte de una investigación más vasta, este trabajo intenta aportar a una Historia de las ideas del pensamiento Latinoamericano a partir, no solo de la reconstrucción individual de un intelectual, sino como parte de un conjunto de problemáticas y tópicos de una época de radicalización política y emergencia de nuevos actores. “A la luz de Fanon, el ahora sesentista EME, profundizaba, agravaba su veredicto de los treinta años anteriores. Radiografía de la pampa presentaba entonces el cuadro de un país subdesarrollado, evidentemente anacrónico para los propósitos de Radiografía y perteneciente al léxico económico-social divulgado en los 60” (González, 2007: 265). En ese sentido, al derrotero estradiano lo entendemos como una transfiguración subjetiva en la cual incorpora nuevas dimensiones de análisis que le permiten abordar nuevas bibliografías, indagar nuevos objetos y sobre todo reinsertar su propia obra.

Este periodo lo entendemos de una gran ampliación intelectual, tanto bibliográfica como de nuevos temas que lo colocan en vinculación directa a la producción de un conocimiento latinoamericano y profundamente anticolonial. La riqueza de su pensamiento, en tanto aporte a una Historia de las Ideas del Pensamiento Latinoamericano desde la perspectiva de Calibán, es resumida por Atilio Borón (2006) en las siguientes palabras:

Como es bien sabido, tres siglos de sometimiento colonial unidos a casi dos siglos de neocolonialismo han dejado una huella que, sin calificarla de imborrable, es sin duda alguna muy honda, y que será muy difícil eliminar. Como consecuencia de lo anterior, las teorizaciones elaboradas en esta parte del mundo han sido consuetudinariamente valoradas como de inferior calidad a las otras, producidas ‘allá’, en la patria de los colonizadores...

El retorno a estos intelectuales, en este caso a través de Estrada, se fundamenta en un tipo de diálogo intergeneracional con problemas vinculados al ámbito cultural que exceden el plano de las ‘letras’ para centrarnos en interrogantes que habitan en la incertidumbre de cualquier época.

La nuestra es la del ‘profeta’ en la isla de utopía entre 1961-1964. Aquí

veremos la concreción de su tránsito hacia un intelectual esperanzado no solo por el impacto de la revolución, además por rupturas necesarias que se materializan en nuevos tópicos, escritos, su experiencia en Casa de las Américas y que se cierra con el Homenaje que la Revolución Cubana le hace EME.

Homenaje con Mayúscula

*A usted, que se murió para humillarnos...
(Pablo Armando Fernández. Poeta.)*

Más allá del impacto que la propia Revolución genera en todo el abanico intelectual de nuestramérica, en Estrada florecen contrastes muy grandes con su pasado que nos invitan a reflexionar por su recorrido en Cuba.

En 1961, Martínez Estrada llega a Cuba. Lo nombran miembro de la Academia de Historia de La Habana y en Casa de las Américas comienza su investigación sobre José Martí. Al mismo tiempo, hace una lectura crítica de la poesía de Nicolás Guillén (Orgambide, 1997). Esta actividad, más la vida cotidiana en una ciudad que vive el fervor revolucionario de los primeros años, animan al viejo luchador, acostumbrado a la incompreensión y las derrotas.

En agosto de ese mismo año escribe a su amigo David Tiefenberg en el Diario Socialista La Vanguardia: No sé todavía que haré más adelante, pues creo que la fase actual del proceso revolucionario reclama la aplicación de todas las fuerzas materiales y espirituales a consolidar el régimen socialista, atacado con las formas más sutiles a veces y a veces más bárbaras de la agresión directa, de la insidia diplomática y periodística y de la presión del bloque de naciones que obedecen las ordenes de los comandos militares y financieros del Departamento de Estado norteamericano. En esta faena inmensa y pesada yo poco puedo hacer, y ni mi situación de ciudadano argentino –que no ha renunciado a su ciudadanía, como se propala por ahí- me cohibe de cualquier extralimitación de mi deber. De modo que no encuentro justificada por mi contribución la hospitalidad que me da, me iré. Entretanto me complace compartir los peligros de este gran pueblo rehabilitado, y correr la suerte de todos...³⁰

Su labor intelectual quedará reflejada en el homenaje que la propia Revolución le hace al escritor de Radiografía de la Pampa al año de su fallecimiento en 1965. Partiendo del sentido homenaje de Casa de las Américas y de sus principales obras durante este tardío periodo, es que nos proponemos explorar su itinerario para pensarlo en otras dimensiones por fuera del ámbito específicamente Nacional.

³⁰ Nota escrita en el Diario La Vanguardia del Partido Socialista de la Argentina el 10 de Agosto de 1961. En Orgambide; 1997.

A poco más de un año del fallecimiento de Ezequiel Martínez Estrada, la Revista cubana Casa de las Américas en su edición número 33, correspondiente a los meses de Noviembre y Diciembre de 1965, decide homenajear al intelectual argentino con un ejemplar de la misma dedicado a su memoria.

Era el año número V de la Revolución Cubana, una Revolución que no solo llegaba para quedarse, sino que va a marcar el rumbo latinoamericano y caribeño de la segunda mitad del Siglo XX orientando el horizonte hacia el Sur. Un proceso que liga a América Latina con las luchas anticolonialistas de los países de África y de Asia. El emprendimiento y la mirada cultural que la Cuba revolucionaria les imprime a los países del llamado tercer mundo, encuentra en Casa de las Américas el principal instrumento de desarrollo y producción intelectual. Bajo la dirección de Haydee Santamaría, una de las mujeres pilares del proceso revolucionario, la Revista se convierte en la herramienta de difusión del andamiaje teórico y cultural que la Cuba de esos años se lanzaba a construir. El joven poeta Cubano Roberto Fernández Retamar, en la actualidad director de Casa, estaba a cargo de la dirección de la Revista.

En el caso de Ezequiel Martínez Estrada el impacto de la Revolución es de una dimensión tan particular que lo ubica ante una postura revisionista de su propia obra.

La fisonomía de la vida económica argentina resultaría auxiliar de primer orden para perfilar su rostro verdadero, y éste es un dato que Sarmiento no tuvo en cuenta bajo la obsesión de que el predominio de lo político en nuestra historia implicaba su capital importancia en el orden social. Tenemos que reincorporar a las letras y a la historia el coeficiente de barbarie para que podamos conocernos y mejorarnos, y admitir que con materiales extraídos de nuestra tierra hemos asentado lo más sólido de nuestra fábrica institucional (Martínez Estrada, 1962: 568).

Como una especie de revelación se abre a un mundo hasta aquí esquivo para el autor de la mirada amargamente crítica y sagaz. Siguiendo ese sentido revisionista, hasta de su propia obra, escribe Para Una Revisión para las Letras Argentinas en donde como argumento central se ubica en la obra poética de Almafuerte y la literatura de lo indígena en el territorio pampeano (Martínez Estrada, 2008).

El Homenaje³¹ que Casa de las Américas le hace a Estrada a través de su Revista cuenta con una nota editorial de Roberto Fernández Retamar que intenta ubicar su obra en contextos y espacios diversos. Luego la misma cuenta con tres secciones dedicadas exclusivamente al escritor argentino. En la primera

³¹ Revista Casa de las Américas. Año V. N° 33. Noviembre – Diciembre 1965. La Habana. Cuba. Director: Roberto Fernández Retamar.

Hacemos aquí la aclaración que además de este homenaje, Ezequiel Martínez Estrada recibirá un gran reconcomiendo por la Revista Sur de Victoria Ocampo ese mismo año. Revista Sur. N° 295. Julio-Agosto 1965. Buenos Aires. Argentina.

parte, el saludo, testimonios narrados desde el alma. Palabras de intelectuales, poetas, escritores/as y diversas personalidades como Haydee Santamaría; su amigo Arnaldo Orfila Reynal, fundador de la editorial Fondo de Cultura Económica; el poeta Nicolás Guillén, la escritora argentina María Rosa Oliver, Manuel Galich, con quien había compartido su militancia en la Liga Argentina por los Derechos del Hombre; su amigo el poeta cubano Pablo Armando Fernández; el fundador de Teatro del Pueblo en los años '30, Leónidas Barletta; Edmundo Desnoes y uno de los protagonistas de la Reforma Universitaria de 1918 en Córdoba, Gregorio Bermann. A modo de despedida dejan anécdotas, recuerdos, situaciones y circunstancias con Estrada.

Luego, algunas crónicas y estudios profundamente reflexivos sobre determinados problemas desarrollados en él como la Literatura, el Gaucho, la ampliación de su mirada latinoamericana, entre otros. Por último, una sesuda selección de algunas de sus notas y escritos durante su transcurso en La Habana que intentaremos resumir aquí. Pero no queríamos dejar mencionar que durante su paso por Cuba, Estrada no ahorrará críticas al mando del Partido Comunista Cubano en relación a los difíciles vínculos entre los intelectuales y la política. Su trasfiguración nos lleva a la pregunta sobre el tipo de intelectual que se plantea en Estrada. ¿Podemos decir que es un intelectual orgánico en términos gramscianos en tanto intelectual al servicio de la revolución? ¿Por dónde pasan sus principales debates?

Quizás sea esta una pregunta difícil de contestar en este trabajo. Con nuestro abordaje solo pretendemos explicar la transfiguración intelectual del propio Estrada tras el impacto de la Revolución. Dejamos abierto este interrogante para próximas investigaciones un tanto más profundas. Aquí nos limitamos a ubicar que además de la influencia del acontecimiento es un develación, un descubrimiento que encuentra en José Martí la obra redentora del Apóstol Cubano y en la Revolución su sustanciación.

Lo dejamos abierto, pero no sin aseverar que la transgresión, la marginalidad militante y el tono disruptivo, apocalíptico y amargo de Estrada serán una constante de toda su vida como escritor. Nuestro esfuerzo es explicar cómo Estrada resuelve ubicar ese pasado en esta nueva época.

El Martí de Estrada

*“El amor latreútico de Martí a Cuba y al pueblo
cubano no puede denominarse legitimante patriotismo,
porque es el de un héroe, como Anteo,
engendrado por la tierra natal:
amor irracional, místico, fanático...”*
(EME)

Hacer dialogar la obra de EME con la de José Martí no sólo permite

combatir el prejuicio eurocéntrico de superioridad académica e intelectual de Europa sino permite rescatar y resignificar la intelectualidad latinoamericana.

Para atreverse a criticar con tanta acerbidad las especies desmonetizadas circulantes de la instrucción escolástica y de las letras áulicas, debió de estar muy seguro de que era posible sustituirlas por otras que tuviesen la garantía intrínseca de estar acuñadas con metales de la entraña de la propia tierra. Muchas veces y en múltiples formas repitió que el deber del americano era ser americano, aceptando lo bueno y lo malo de nuestra pobre América para ennoblecerla y libertarla de sus enemigos. Hoy podría decirnos qué debemos hacer para trocar esa cultura de estamento y de clase por otra de dominio público, de porte menos altanero... (Martínez Estrada, 1965: 117)

Con estas palabras se refería Estrada a la manera en que José Martí encuentra para situar el pensamiento crítico y necesariamente emancipador de nuestramérica. Por su influencia modernista Martí no es un autor novedoso en EME, durante su etapa como poeta en la década del 20, Estrada será uno de los exponentes de un modernismo literario tardío a contramano de las nuevas vanguardias, su principal referente es el padre del nacionalismo criollo, Leopoldo Lugones. Estrada no deja de ser parte de esta herencia encarnada además en el Poeta nicaragüense Rubén Darío y en el Propio José Martí. Pero el encuentro de fines de los años 50 es en la Cuba de Fidel. El estudio sobre Martí se realiza en un contexto que concreta al apóstol, una revolución que lo completa.

En cartas a Retamar (1993) dejaba en claro que “Los últimos años de mi vida consagrados a Martí han sido para mí el tiempo mejor aprovechado. Me he purificado y he aprendido a estimar la sabiduría, la santidad, el heroísmo, la abnegación todos los atributos esencialmente humanos en él”.

Puede verse que este estudio es considerado por EME como su obra capital: Lo que he hecho sobre Martí es simplemente una obra monumental (la mejor de las 33 mías publicadas), y no tiene que ver con la papelería y engrudaría que hasta ahora se ha publicado sobre Martí (1 de diciembre de 1963) (Fernández Retamar, 1993: 99).

Les dejaré a ustedes un Martí de tamaño natural, con toda su magnificencia y úreza. Más no he podido” (21 de febrero de 1964) (Fernández Retamar, 1993: 99).

A mi juicio, es lo mejor (en calidad y en fervor) que yo he producido. Querido amigo Roberto, hijo mío: la segunda parte es Doctrina y Acción revolucionaria: el Apostol y el Héroe. Yo estoy absolutamente seguro del pensamiento social y político de Martí; pero no creo que esa vera efigie, como las otras, sea reconocida como auténtica. Si nos mostrasen fotografías de Moises, Cristo y Mahomba, nos horrorizaríamos... (20 de Marzo de 1964) (Fernández Retamar, 1993: 99).

Este libro que no llega a ver publicado, dado que muere en Bahía Blanca el 4 de noviembre de 1964, se estructura en cuatro grandes partes. La Acción Revolucionaria como suprema ratio; Prolegómenos de la guerra de liberación; El Partido Revolucionario Cubano; Planeación y organización de la Guerra; se organiza en capítulos que muestran el accionar militar y político de José Martí. En el segundo capítulo Estrada une la imagen del político a la del escritor. Allí encuentra los fundamentos de un renovador de lo estético tanto como de lo político.

Resalta sus crónicas en Norteamérica como su obra más opulenta y jocunda, de un entusiasmo por el pueblo de manera vibrante. Un Martí obrero, agricultor, habituado a usar sus manos para construir algo que otros disfrutaban, una especie de artesano orgulloso de su oficio con la conciencia puesta en un tipo de obra por lo común. Al respecto destaca al autor de las muchedumbres de ese mundo urbano. En particular se refiere a las crónicas martianas en relación al sindicalismo, el mundo obrero y lo mártires de Chicago.

Entiende que su obra se anticipa al movimiento americano de innovación Modernista. Como una especie de insurrección que responde a la necesidad de ruptura con la tradición hispánica en la cultura. Es por ello que para EME, lo que Martí hizo en las letras se corresponde con su acción revolucionaria.

Esta acción forma posee el sello de una acción que Estrada, a modo de anhelo personal, define como redentora, bajo un carácter de deber sagrado, terrible. Según Estrada su vida como un sacrificio se consustancia en la idea de Patria, "...entendida como sociedad unida por sentimientos e ideales comunes... que asumía las potestades de una divinidad exigente y conminatoria cuyo mandato era absolutamente obligatorio obedecer..." (Martínez Estrada, 1965a: 119)

Estrada consagra la elaboración de un Martí apóstol luchador fanático por lo humano que está dispuesto a renunciar a todo en pos de la libertad. En este texto se plantea la imagen redentora de un libertador que entiende el áspero camino del deber penoso sin recompensas. En toda esta obra se destacan las referencias en términos de religiosidad para su interpretación. Leer a este Estrada, contrasta con sus treinta años de intelectual huraño. Como si José Martí fuera parte de una revelación que lo desvela. En algún momento le ha escrito a Victoria Ocampo: "Siempre que el autor sepa que no se nace ni se muere una sola vez" (Martínez Estrada, 1965b:7) esta frase esclarece el concepto de trasfiguración que marca toda su obra. En este caso, el Martí que construye EME, es el Apóstol que como una especie de faro ilumina las realidades latinoamericanas del siglo XX proyectándose en los renovados debates que los y las intelectuales generan a partir de la Revolución Cubana.

El deber, en tanto servir a la liberación de un pueblo, se sintetiza en la misión redentora del apóstol cubano. Lo que significa una sumisión activa del deber. Servir y libertad son el corazón de Martí. Y su deber era ser americano.

El Colonialismo como Realidad

*“Debemos liquidar el prejuicio de que sólo
existe un tipo de civilización y de alta cultura,
que es lo que hemos aprendido
a venerar e imitar de los países más avanzados”
(EME – Diferencias y semejanzas...)*

Haciendo un repaso por su itinerario y sus escritos nos encontramos a un autor que logra correrse del foco en el que se encontraba ubicado. Son muchas las conjeturas que podríamos enumerar, el golpe de estado de 1955 en Argentina, su debate con Jorge Luis Borges, sus viajes por la URSS y sus cursos dictados en México son algunos de los tópicos que se suman a la incorporación de nuevas bibliografías y una literatura que colocan el problema del colonialismo y de la emancipación en primer plano. La influencia de autores como Franz Fanon, Freyre, Lenin, marcan la renovada mirada de Estrada.

Antes de emprender su viaje a La Habana, EME da una serie de cursos en México. Allí en 1962 se publica uno de los ensayos que determinan la mirada de una Estrada que sale a la respuesta de sus críticos con una especie de tiro por elevación. Amplia la dimensión del registro de análisis. Integra nuevas bibliografías. En Diferencias y Semejanzas entre los países de América Latina, se empieza a contornear su pensamiento crítico latinoamericano. Plantea como indispensable adoptar un nuevo criterio valorativo partiendo de un dato que se le presenta revelador en este entonces, admitir la relación “tectónica y orgánica de América con África para aquilatar justamente la menos honda y cuasi superficial con Europa” (Martínez Estrada, 1962: 22). EME dice que no somos europeos, salvo “...en los abonos artificiales, o en las zonas corticales, mientras el resto del organismo responde al mismo sistema nutritivo y muscular de África” (Martínez Estrada, 1962: 7).

Si bien va recorriendo por nuevos elementos binarios como los del colonialismo y la lucha anticolonial; el desarrollo y el subdesarrollo, además de la incorporación de perspectivas económicas y sociales de las realidades latinoamericanas, en este extenso libro no se registra un drástico cambio en su sistema de ideas. Es una larga historia de la explotación y de la miseria con una inconmensurable recopilación de datos, estadísticas y hechos ordenados cronológicamente. Propio de su tipo de ensayo, deja entrever la intuición, o el monólogo en su esquema de interpretación. Sin dudas, lo más interesante es que ello empieza a conjugarse con una visión anticolonial y antiimperialista.

Aquí el impacto de la Revolución Cubana es latente. Se sobrepasa la órbita de lo estrictamente argentino para pasar a contemplar el continente entero. No solo amplía el foco geográfico, con ello una agenda ampliada de nuevas problemáticas que obsesivamente intentará otorgar su claridad contando la experiencia de los países subdesarrollados. En esta obra deja ver, además del colonialismo como realidad imperante en los países

tercermundistas, un tipo de colonialismo psíquico:

...podemos sentar de inmediato la premisa de que quienes han trabajado, en algunos casos patrióticamente, por configurar la vida social toda con arreglo a pautas de otros países altamente desarrollados cuya forma se debe a un proceso orgánico a los largo de los siglos, han traicionado a la causa de la verdadera emancipación de la América Latina (Martínez Estrada, 1962: 27).

El problema sudamericano era igual al problema aveniente a los pueblos africanos colonizados por formas culturales exóticas. “Y EME que había pensado el primer problema a la luz de su Nietzsche, su Simmel, su Freud y Spengler...pasa su viejo tema argentino a otra instancia, a la de un ‘trauma de dimensión planetaria’ inducido por la ciega codicia de plutócratas y tecnólogos, embrutecidos planificada y científicamente” (González, 2007: 262)

En Radiografía de la Pampa, Estrada deja entrever una América como un continente cuyo ser es pura naturaleza y que por lo tanto su realidad está marcada por la tragedia de una mestizaje mal compuesto, contraria a la civilización.

Toda manifestación cultural es en América ficcional. El ‘alma de la cultura’ se define por el simulacro: máscara, disfraz, inautenticidad constitutiva. América ha sido construida en la falsedad... fantasma de la ilusión colectiva de los conquistadores españoles que trajeron no la civilización sino sus sueños de poder, de riqueza, de linaje: reivindicaciones plebeyas de los postergados con confiaban en la inversión de la cual sería teatro Trapalanda (Sarlo, 1988: 223).

Este es el inicio de Radiografía. Trapalanda, como define a América, lo plantea rápidamente como una desilusión de golpe a los ojos del europeo. Su idea central es que la naturaleza americana cierra toda posibilidad a la historia y el sueño de la conquista sólo engendra monstruos. “La cultura americana es una cultura de importación y trasplante, se hunde en el vértigo de un sistema de espejos deformantes en cuyo fondo anida lo siniestro de la máscara.” (Sarlo, 1988: 224)

Cuando piensa en la degradación cultural y política Argentina desde el golpe de Estado de 1930, acuden a su conciencia apocalíptica, en estado de revelación, las imágenes africanas y del sur de Estados Unidos, ese nuevo mundo antes ignorado como es el mundo colonizado o poscolonizado de África y de Asia’.

Es así que los libros que se van publicando sobre el colonialismo en África le pusieron de relieve –en realidad donde reinaba la esclavitud y la servidumbre- otras dimensiones culturales donde al observador perspicaz se le presentan similitudes universales y típicas, formas de vivir comunes a los pueblos que aparentemente ejercen su soberanía (González, 2007: 260).

Un salto de Argentina a Argelia.

Calibán de La Pampa

Habíamos dicho al inicio de esta ponencia que una de las características que sobresalen de este EME, además de la relevación de nuevos tópicos, es el aspecto revisionista tanto de su obra como de las letras en general. La incorporación de nuevas dimensiones y de problemáticas son un conducto hacia una necesaria revalorización y ubicación de sí mismo.

Hacia fines de los años 50 su debate son Jorge Luis Borges entorno al golpe y el pos peronismo, su desapego con Sur, la crítica de los jóvenes de izquierda y sobre todo la el peso de la supuesta crítica profesional lo ubican como defesado, viejo y pesimista.

En ese sentido es que su itinerancia forma parte de una especie de salto hacia adelante que logra caer en los significantes de los años 60. Fiel a su estilo transgresor, el Estrada de la Barbarie se dará el lugar y la trinchera para contestar. Para ubicar la pluma sagaz y filosa vamos a tomar algunos aspectos del prólogo de su Antología de 1964 al que llama Prólogo Inútil y una carta de respuesta a la intelectualidad de Sur que se había expresado a favor de una intervención militar de Estados Unidos contra Cuba. Ambos son un resumen de este EME que intentemos construir en este ponencia.

Como en toda Revolución, se plantea aquí una búsqueda incesante, tanto en la historia como en la literatura del heterogéneo campo cultural cubano y latinoamericano, que ayudan a explicarla. No nos referimos a la construcción de un discurso único y homogéneo sobre ese pasado o de su identidad en términos nacionales, sino a la posibilidad de engendrar un campo de producción intelectual y artística en permanente desarrollo, que por sus características se plantea de forma disruptiva, creando nuevas perspectivas y marcos de abordajes que tuvieran en el centro una mirada antiimperialista y anticolonialista. Es por lo tanto un campo plagado de utopía, de nuevas formas estéticas que implican pensar América Latina por fuera de los marcos europeizantes. Pero sobre todo, de renovadas esperanzas para generaciones enteras que habían crecido en contextos de dictaduras o guerras mundiales.

Frente a la crítica ante lo que él denomina el Tribunal del Santo Oficio de escribas y fariseos, en Prólogo Inútil intenta explicar la carencia de 'verdaderos escritores', para ello recurre a la lectura del libro de Franz Fanon Los Condenados de la Tierra que para ese entonces estaba siendo leído por un sector muy numeroso de jóvenes.

Para leer verdaderamente, dice Estrada, no hay que ser un lector colonizado trasladando la noción fanoniana del ser social colonizado a la cuestión individual o subjetiva de la lectura.

Cuando el colonizado adquiere a la mentalidad de su colonizador, ahí tenemos el acto de inversión mental por el cual la verdad en la lectura se diluye en un acto de expropiación espiritual por el cual una conciencia vivirá una vida prestada. Lee, pero ese lector que lee no llegará 'a la verdad que podía favorecerlo'. Es más, rechaza esa verdad que lo salvará como si fuera un síntoma de perdición (González, 2007: 257)

EME ve la transfiguración de Radiografía de la pampa en los condenados de la tierra. Así intenta salir de la crítica que lo ubica como mero pesimista. Comprende que él ha sido uno de los pensadores que en este contexto ha descifrado el secreto de las naciones coloniales y destaca en ello el libro de Fanon. Lo afirma como una revelación, o el descubrimiento de un mundo ignorado por él. El mundo de la esclavitud y la servidumbre.

Esos profesionales no son más que intelectuales al servicio doméstico del capitalismo internacional, verdaderos culpables del embrutecimiento de la sociedad, en particular se centra en los críticos periodísticos.

En esos puestos monitores y dirigentes de la opinión pública, regularmente está ubicados bajo el disfraz de críticos, los servidores enemigos del pueblo: son los profesores, los escritores, los periodistas, y en grado supremo los críticos viscerales cuya misión parece ser la cetrería, la caza de leones para los circos y de zorzales para las pajarerías. Odian la libertad, tiran contra lo que vuela y canta... (Martínez Estrada, 1964: 124)

Este Prólogo apocalíptico nos deja a un Estrada Calibanesco, que logra insertar toda su obra bajo esta mirada contra quienes considera lacayos de vocación, espías del Departamento de Estado y del Pentágono, contra la raza de catequistas y civilizadores. Asistimos a la incorporación de un Ezequiel Martínez Estrada que retorna a la Pampa al margen de la supuesta civilización, como un Charrúa, como parte de tribu de los querandíes.

Espero que algún día...mi obra sea leída, juzgada con equidad...como producto de un artista y de un pensador. Espero que esto ocurra, no cuando mi país y el pueblo recuperen el uso del buen sentido del bien y del mal y el hábito de la moral corriente, sino cuando se cree en América Latina una conciencia propia de lo que somos, la conciencia de situación en pueblos e individuos colonizados y en naciones subdesarrolladas a las que se dieron constituciones y leyes para mantenerlas cautivas... (Martínez Estrada, 1964: 124)

Unos años antes de su Prólogo Inútil, mientras aún estaba Casa de las Américas, un grupo de escritores, amigos de Ezequiel, colaboradores de la Revista Sur se pronuncian a favor de una invasión a Cuba. Lo que iba a significar la ruptura definitiva con Sur. Su respuesta si titula "Réplica a una declaración intemperante".

Se dirige explícitamente a Borges, Mujica Láinez, Mallea, Bioy Casares y demás conmlitones:

Tienen ustedes en cámara fotográfica de sus cerebros la imagen invertida del mundo, la libertad y de la esclavitud...que atribuyan ustedes a defecto lo que precisamente la razón de ser del sistema socialista implantado en Cuba, y al Primer Ministro doctor Fidel Castro funciones de dictador, todo está en la concepción de la sociedad y del Estado que se han forjado ustedes en la experiencia de la historia nacional (Orgambide, 1997: 199)

Además de tildarlos de pertenecer a la inteligencia de la oligarquía del despotismo ilustrado, en la carta se puede ver como EME hace fuerte hincapié a la cuestión de la experiencia y sobre todo al desconocimiento profundo y adrede de estos escribas. La falsa interpretación de los intelectuales hegemónicos, pertenecientes al Tribunal del Santo Oficio es el debate que aquí se plantea. Pero un debate en el que el compromiso político y la experiencia de ser parte de una Revolución lo ubican a EME en un plano distinto. Si bien siempre ha participado en todo los debates nacionales de manera lúcida, apasionada y valiente, en los sesenta se presenta un Estrada que da valor especial a toda obra.

Al decir de Retamar (1993: 89): ...por su formación primera y por sus experiencias ulteriores, él sirve de tránsito (y lo comprendió con claridad) entre José Martí, en un extremo, y en el otro las dos oleadas en que el marxismo se hace realidad en mundo latinoamericano: José Carlos Mariátegui y Fidel Castro. Encarna así la continuidad y fidelidad de nuestra cultura, y la multiplicidad de apetencias, de exigencias, la confusión incluso características de nuestras tierras mestizas.

Conclusión

Transfiguración estradiana

Este derrotero intelectual de Estrada en la Cuba de Fidel se plantea en consonancia con su forma disruptiva y contradictora al conjugar su mirada crítica con el compromiso político y el mundo de las letras. No puede existir una evolución en términos de una linealidad apacible y continua sino más bien la de una transgresión permanente y vertiginosa. La que sin dudas lo ha caracterizado a lo largo de su vida como escritor.

Bajo el amparo de la pluma de Leopoldo Lugones el joven poeta que en los '20 se mantiene alejado de los debates en torno a las propuestas de las vanguardias estéticas, las nuevas formas y abordajes de escrituras, EME sigue siendo un Modernista tardío. Siempre a contramano. Fiel a su figura de un intelectual por fuera de los ámbitos de la consagración academicista, el golpe de

Estado de 1930 lo lleva de la poesía a la prosa y su primera gran obra ensayística es su Gran Obra ensayística, Radiografía de la Pampa. El Ensayo es el lugar a partir del cual EME no solo piensa el Ser Nacional (Saítta, 2001), sino que encuentra una pluma de trinchera para no permanecer ajeno a los debates y otorgar una interpretación apocalíptica de la Argentina de los años treinta.

El ensayo más que una forma de escritura, es una forma de pensar con espacios vinculados a la obsesión de un gran lector como Estrada y lugares para la interpretación y la intuición.

Podríamos quedarnos con el Estrada de la utopía, sacarlo de la amargura pesimista que el tanto intenta hacer, pero preferimos ubicarlo en la trasfiguración que el impacto del hecho revolucionario provoca en él y en él con su obra. La transfiguración como elemento transversal de su carrera como escritor.

Haciendo el esfuerzo por explicar dicha transfiguración, queremos señalar el camino revisionista insertando su obra magma en un corpus que encuentra el sentido en la perspectiva del colonialismo. Pero además, la elaboración de un Martí que lo obliga a ubicarse al propio EME en otro plano. Hay tanto puesta en tensión como incorporación de nuevas dimensiones, nuevas geografías y en todo el transcurso su tozuda amargura de explicarlo.

Hay contradicciones porque no puede ser EME un intelectual pensado de forma apacible y lineal. Pero si podemos decir que hay un aporte el pensamiento latinoamericano que se construye a lo largo de su vida y que desemboca en el cenit de una revolución. El homenaje es una ventana a las complejidades de una intelectual de la talla de Estrada. Nuestra tarea, seguir tirando del ovillo para aportar a una historia más general de las ideas latinoamericanas.

Referencias bibliográficas

- Borón, Atilio. (2006). *Prólogo*. En: Fernández Retamar, Roberto: Pensamiento de nuestra América. Autorreflexiones y propuestas. BS. AS. 2006: CLACSO LIBROS.
- Fernández Retamar, Roberto. (1971) *Todo Calibán*. En: Revista Casa de las Américas. BS. AS. 2004: CLACSO.
- Fernández Retamar, Roberto. (1993) *Fervor de la Argentina. Razón de Homenaje*. Ediciones del Sol.
- González, Horario (2007). *RADIOGRAFÍA DE LA PAMPA: DE LOS '30 A LOS '60*. En: La Década Infame y los Escritores Suicidas 1930–1943. Literatura Argentina Siglo XX. Director: David Viñas. Buenos Aires: Ed. Paradiso.
- Martínez Estrada, Ezequiel. (1933) *Radiografía de La Pampa*. Buenos Aires.
- Martínez Estrada, Ezequiel. (1962) *Diferencias y Semejanzas entre los Países de América Latina*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martínez Estrada, Ezequiel. (1964). *Antología*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Martínez Estrada, Ezequiel. (1965). Martí revolucionario. En Revista Casa de las

Américas N° 33 Pp. 117. La Habana – Cuba

Martínez Estrada, Ezequiel. (2008). *Para Una Revisión para las Letras Argentinas*. La Plata. Ed. Terramar.

Orgambide, Pedro. (2007). *Un puritano en el burdel Ezequiel Martínez Estrada o el sueño de una Argentina Moral*. Rosario. Argentina: Ed. Ameghino.

Revista Casa de las Américas. Año V. N° 33. Noviembre – Diciembre 1965. La Habana. Cuba. Director: Roberto Fernández Retamar.

Revista Sur. N° 295. Julio-Agosto 1965. Buenos Aires. Argentina.

Saítta, Sylvia (2001). *Entre la cultura y la política: los escritores de Izquierda*. En Nuevo Historia Argentina. Director: Alejandro Cattaruzza. Buenos Aires: Ed. sudamericana.

Sarlo, Beatriz (1988). *La Imaginación histórica*. En Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Bs. As: Ed. Nueva Visión.

Apuntes sobre el vínculo literario de Nicanor Parra con la Rusia soviética

Brasca, Érica
Universidad Nacional de Rosario

Resumen

El presente trabajo se propone dar cuenta del vínculo literario del poeta chileno Nicanor Parra con la Rusia soviética, proyectado en su poemario *Canciones rusas* (1964-1967) y en la antología *Poesía Rusa Soviética* (1965), de la que fue su compilador y traductor junto a la poeta y traductora soviética Margarita Aliguer.

Palabras clave: Nicanor Parra – Margarita Aliguer – Poesía

Introducción

Una de las políticas de difusión y promoción cultural que tuvo la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) fue invitar a escritores, artistas, educadores, científicos y otras figuras intelectuales de muchísimos países, a conocer la realidad que vivían los pueblos soviéticos, particularmente Rusia. Las diversas impresiones y las repercusiones de estos viajes en los escritores e intelectuales latinoamericanos tuvieron un alto alcance, independientemente de la época en que hayan visitado la URSS.

En 1958, Nicanor Parra “invitado por las principales organizaciones internacionales de escritores visita Estocolmo, Moscú, Pekín, Roma, Madrid” (Quezada, 1992: 159). Esta primera y breve visita a Moscú se da en el mismo año en que Nicanor Parra expone su antipoética en el Encuentro de Escritores

Chilenos. Su exposición se tituló “Poetas de la claridad”, y en ella definió al antipoema como “el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista —surrealismo criollo” (Parra, 1958: 48), al que aún no podía considerarse un ideal poético.

La segunda —y más extensa— estadía de Parra en la Rusia soviética fue en 1963, año en el que se publica como cartel su poema “Manifiesto”. De este segundo viaje y del contacto directo con la poesía rusa, Parra produce dos textos fundamentales para analizar su vínculo literario con la Rusia soviética: su poemario Canciones rusas (1964-1967) y la antología Poesía Rusa Soviética. En ambos textos, se lee la presencia Margarita Aliguer, su traductora.

El poemario Canciones rusas (1964-1967)

En 1967 en Santiago de Chile, la Editorial Universitaria publica Canciones rusas (1964-1967), poemario que Parra le dedica a Margarita Aliguer, compuesto por 17 poemas que, en 1969, fueron incorporados a Obra gruesa.

Ibáñez Langlois señala que respecto de la antipoética que venía desarrollando Parra, Canciones rusas marca una modificación en el tono, particularmente en lo que concierne al recurso de la ironía: “este tono plantea a Parra un desafío que no queda resuelto en las Canciones, ni tampoco claramente en los poemas siguientes: el reto de escribir gravemente su experiencia madura, sin el recurso seductor de la ironía, tan eficaz pero, por eso mismo, ambigua” (1972: 44).

El tono más reflexivo y menos irónico de este poemario respecto de los otros que lo rodean, hace que Canciones rusas (1964-1967) aparezca como una suerte de intervalo, incluso dentro de La camisa de fuerza (1962-1968), poemario que le sigue en Obra gruesa. En este sentido, en relación al caligrama³² que le escribió Pablo Neruda, comenta Nicanor Parra: “Neruda escribió a propósito de Canciones rusas un poema que se llamaba «Una corbata para Nicanor...». Ahí dice algo así como que me había puesto a sollozar...Tal vez tienen algo de romántico, pero hay poemas que se salvan” (2012: 57).

Cabe señalar, entonces, algunos aspectos singulares de este poemario. En primer lugar, la presencia de emblemas soviéticos de gran relevancia para la época como, por ejemplo, la figura heroica de Yuri Gagarin, el cosmonauta soviético que en abril de 1961 se convirtió en la primera persona en viajar al espacio:

*Ahora sí que la sacamos bien:
¡Un comunista ruso
dando de volteretas en el cielo!*

³² El poema de Pablo Neruda se titula “Una corbata para Nicanor...” y fue publicado en 1967 en la revista Postal de Santiago de Chile.

*Las estrellas están muertas de rabia,
entretanto Yuri Gagarin
Amo y señor del sistema solar
se entretiene tirándoles la cola (Parra, 1969: 121)*

Gagarin fue la figura central del programa espacial soviético en el marco de lo que comúnmente se denominó la “carrera espacial” de la Guerra Fría. En el poema “Hace frío” aparece una dicotomía entre el imaginario yanqui y el soviético, así como también un posicionamiento del yo lírico que, situado, no forma parte de ninguno de los dos bandos competidores:

*Hay que tener paciencia con el sol
Hace cuarenta días
que no se le ve por ninguna parte.*

*Los astrónomos yankees
examinan el cielo con el ceño fruncido
como si estuviese lleno de malos presagios
y concluyen que el sol anda de viaje
por los países subdesarrollados
con las maletas llenas de dólares
en misión de caridad cristiana.*

*Y los sabios soviéticos
—Que están por lanzar un hombre a la luna—
Comunican que el sol
anda por los imperios coloniales
fotografiando indios desnutridos
y asesinatos de negros en masa.*

*¿A quién,
a quién le podemos creer?*

*Al poeta chileno
que nos pide
Tener paciencia con el pobre sol! (124-125)*

Parra se autofigura en una posición que está más allá de la dicotomía. En este sentido, Niall Binns —a propósito de su trabajo sobre la poesía política de Parra durante los años de Guerra Fría— describe que Mario Benedetti, entrevistando a Parra, intentaba inducirlo para que este dijera: “soy un poeta político”; pero Parra le respondió: “puedo ser considerado como un poeta revolucionario, y con una R bien grande, y no con b larga sino con una v bien corta, pero muy aguda y penetrante” (2014: 37). Binns concluye que Parra se

reconoce como un poeta político y revolucionario, llevando el concepto al absurdo. Esta posición individual de Nicanor Parra —excluirse de la dicotomía pero valerse de elementos de ella para autofigurarse— se corresponde, según Binns, con una serie de sucesos del orden de los vínculos políticos, que se resumen en la siguiente cita:

[a] finales de los sesenta, Nicanor Parra —en palabras de Jorge Edwards— ‘viajaba a Cuba a cada rato y se convertía en el amigo predilecto de Casa de las Américas, en el regalón, para emplear un chilenismo, de Haydée Santamaría y de sus colaboradoras’. Seguirá siéndolo —en 1969, Casa de las Américas publicó una antología de Parra, Poemas— hasta la fecha de su inesperada y fatídica tacita de té con la mujer del presidente Nixon, acontecida en Washington D.C en abril de 1970, en plena guerra de Vietnam, lo que desencadenó un cierre abrupto y violento de las relaciones del antipoeta con la isla (35).

Si esos vínculos políticos fueron causa o consecuencia de la posición de Nicanor Parra, será motivo de otros trabajos. Pero sí cabe señalar la asimilación de la dicotomía en la que se posiciona como “el poeta chileno” en el poema arriba mencionado, quizás, ubicándose con un guiño, dentro de la tradición poética chilena, frente a la ensalzada figura de Neruda, “el gran poeta revolucionario”, que por esos años recibe el Premio Nobel de Literatura, nada más ni nada menos —nos dice la Academia Sueca— que por darle voz y acción a los sueños de un continente.

En segundo lugar, es preciso señalar una de las impresiones de su estadía en la Rusia soviética sobre la que escribió Parra, a saber, la cantidad colosal de las tiradas de libros de literatura y su consumo por parte de los ciudadanos soviéticos. Un dato ilustrativo: en 1957 la tirada de obras literarias en la URSS había aumentado 21 veces su cantidad respecto a 1913. Ya para 1956 “la Unión Soviética editó tantos volúmenes como EEUU, Gran Bretaña, Francia y la República Federal Alemana juntos.”³³ Por dar un ejemplo, la antología de poetas chilenos de 1972, traducida por Margarita Aliguer, tuvo una tirada de 25.000 ejemplares. Es fácil suponer que esas tiradas tuvieron correspondencia con un número de lectores, y esto es lo que sorprendió a Parra. En el poema “Pan caliente” se lee una escena fenomenal, en la cual, en pleno invierno moscovita, se forma una fila de 100 metros de largo detrás de una mesa en la que hay una mujer:

*Con la cabeza envuelta en un pañuelo
rojo
de listas verdes y amarillas.*

³³ A pesar de la tendenciosa comparación de la cita —extraída del compendio La URSS de hoy y de mañana. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1960, pág. 301— se puede corroborar en distintas fuentes que las tiradas soviéticas, efectivamente, eran de muchísimos ejemplares.

*Y qué creen ustedes que vende
esa mujer heroica
en pleno mes de enero
en su pequeño bar improvisado
en plena vía pública
sin importarle la nieve que cae.*

*Pan caliente
¿verdad?*

*Una antología de poetas chilenos
traducidos por Margarita Aliguer (123-124)*

Por último, cabe señalar, en Canciones rusas, la concepción del quehacer poético como un oficio. Así lo señala Raúl Zurita: “Nicanor Parra rompe con la idea de la poesía como iluminación o videncia, para situarla como un oficio que comparte con los otros oficios la pluralidad de lo humano” (2014: 80). En el poema “Mendigo”, se enumeran varios oficios —policía, soldados, comerciantes, sacerdotes— para preguntar: “¿Y cuál creen ustedes que es el mío?” (Parra, 1969: 116), a lo que responde en el verso siguiente “Cantar”.

La antología de Parra y Aliguer

En 1965, la editorial Progreso de Moscú publica la edición bilingüe de la antología Poesía Soviética Rusa, la cual compila 30 poetas soviéticos nacidos entre 1880 y 1937. En la introducción, Vladímir Ognev escribe: “El lector de habla española abre la primera antología de la poesía soviética rusa. El traductor Nicanor Parra ha hecho nuestra poesía accesible a todos los que leen en español. Sería difícil sobrestimar la importancia de este acontecimiento en la vida cultural” (1964: 5). Sin ahondar en el proceso de selección, traducción y edición, el prólogo avanza agrupando a poetas según épocas y características poéticas, y culmina señalando el gran futuro de la poesía rusa debido a las nuevas condiciones construidas en el socialismo y anhelando lo mismo para resto del mundo: “Deseamos que este libro sea acogido en lejanos países como la primera golondrina de la posible y deseada primavera de la humanidad” (11).

A finales de 1972, en Santiago de Chile, se publica Poesía rusa contemporánea, exactamente la misma compilación que siete años atrás se había publicado en Moscú, pero con un cambio en el título. Meses después, sale una nota en el diario chileno El Mercurio, en la cual Hernán Del Solar presenta la antología con el siguiente texto:

Cuando se hallen ustedes ante este volumen antológico titulado Poesía rusa contemporánea —que publica Ediciones Nueva Universidad— no imaginen

que Parra nos quiere hacer una graciosa broma. ¿Sabe ruso Nicanor Parra?, se preguntarán ustedes sonriendo, y preparándose de antemano a la sorpresa. No. No sabe ruso. Y, sí. Tendrán sorpresa. Vamos a explicarnos, como lo hacen con nosotros los editores en una 'Nota Previa'. Leamos. 'La presente antología de la Poesía rusa contemporánea —nos dicen— pertenece a nuestro poeta y Premio Nacional de Literatura Nicanor Parra. Sobre la base de una primera versión literal al castellano, preparada por José Vento. Parra trabajó en Moscú durante el año 1964, contando con la colaboración de dos asesores lingüísticos: Agustín Manzo y Vicente Arana. El ambicioso proyecto —en confesión del autor— no habría cristalizado sin el entusiasmo de una de las poetisas antologadas, Margarita Aliguer (1973).

En la edición chilena se aclara la modalidad de trabajo para la confección de la antología, no así en la edición soviética, como se señaló más arriba en palabras de Ognev. Si bien la traducción es, como todas, objetable³⁴ en algunos aspectos, es preciso destacar que las versiones que Parra realiza en español cuentan con una reestructuración creativa del poema original, lo cual le otorga, por un lado, un sello poético identitario a su versión y por otro, denota el proceso de apropiación que Parra hizo de esos textos. En otras palabras, Nicanor Parra trabajó sobre versiones literales de los poemas que traducían lingüistas especializados, a las cuales reestructuraba creativamente, en coparticipación con Margarita Aliguer.

La figura de Aliguer no fue la de una ingenua alentadora del proyecto, sino que, como señala Del Solar, “su participación no terminó en aquella época, pues suya fue la gestión para que la Universidad Católica de Chile recibiera la autorización para realizar esta nueva edición” (1973).

Margarita Iosifovna Aliguer (1915-1992) fue una reconocida poeta y traductora soviética. Trabajó en la redacción de la revista «Огонёк»³⁵ (“Fueguito”), donde publicó, alentada por Evgueni Arónovich Dolmatovski, sus primeros poemas en 1933. Durante la Gran Guerra Patria —además de ser corresponsal militar en Leningrado— escribió libros de poesía y la obra de teatro «Сказка о правде» (1945) (“Fábula sobre la verdad”), una obra de las muchas que se ajustaban a los objetivos del realismo socialista de celebrar el heroísmo de los soldados del frente (Lo Gatto, 1973). De su poesía escrita durante y sobre la Segunda Guerra Mundial, se destaca el poema «Зоя» (“Zoia”), escrito en 1942, sobre la heroína del Ejército Rojo, Zoia Kosmodemianskaia, torturada y asesinada en manos del nazismo.

³⁴ En un reciente trabajo de Eugenio López Arriazu, “Poetas, autores, traductores: el caso de Poesía rusa del siglo XX de la Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970”, publicado en El taco en la brea nº 5, Santa Fe, mayo 2017, se puede leer un análisis detallado de la antología de CEAL, en la cual aparece Nicanor Parra, entre otros, como traductor. Los poemas en la versión de Parra publicados en 1965 en la editorial Progreso de Moscú, son exactamente los mismos que aparecen en otras antologías de poesía soviética de posterior publicación.

³⁵ La revista ilustrada literaria y artística Ogoniok (“Fueguito”) se fundó en 1873.

La labor de traducción de Aliguer abarcó a muchos poetas, entre los hispanohablantes, Pablo Neruda y Nicanor Parra. En este sentido, Aliguer se enfrentó a algunas complejidades³⁶ propias de la diferencia que marcan las concepciones poéticas de ambas culturas, tales como el verso libre, poco difundido en la poesía rusa de la época. Estas complejidades no impidieron que Aliguer publicara en la editorial Progreso de Moscú, en 1964 «Из разных книг» (“De diferentes libros”), una antología de la obra de Nicanor Parra que ella misma tradujo; en 1972, también en Moscú, publicó una antología de poetas chilenos y un libro sobre sus dos viajes a Chile³⁷. Sobre esto, Nicanor Parra —nuevamente con clara intención de diferenciarse de Neruda— comentó: “Margarita Aliguer escribió en la URSS: «Dos casas chilenas: Neruda y Parra». Pero hay diferencias de una y de otra. La de Neruda tiene un aspecto museológico. La mía está hecha con materiales muy simples y baratos, con objetos comprados en el mercado persa” (Quezada, 2014).

El Instituto Chileno-Soviético de Cultura

Chile y la Unión Soviética sostuvieron fuertes intercambios culturales y comerciales, especialmente, cuando en 1964 el gobierno de Chile oficializó el restablecimiento de las relaciones diplomáticas con la URSS. En esos años, se intensificaron los vínculos entre ambos gobiernos, más aún en 1967, año de los festejos por los 50 años de la Revolución Rusa “para lo cual se programaron numerosas celebraciones con la presencia de amplias delegaciones de diferentes países del mundo. Según el embajador de la Unión Soviética en Chile, Aleksandr Anikin, el año del cincuentenario de la revolución se dirigieron 700 chilenos a la URSS” (Pedemonte, 2009: 28).

En torno a esos vínculos culturales, se generaron varias sedes institucionales que estimulaban y propiciaban los intercambios entre ambas culturas, entre las cuales cabe destacar al Instituto Chileno-Soviético de Cultura, que fue la institución encargada de otorgar las valiosísimas becas de estudios en la URSS, así como también de poner a disposición las publicaciones que recibían (manuales para el estudio de la lengua rusa, revistas traducidas, libros de literatura y de ciencia, cintas de películas soviéticas, discos de música, etc.) y de ofrecer cursos y charlas abiertas a la comunidad. En una de las actividades de este Instituto, en diciembre de 1967, Pablo Neruda y Nicanor Parra dictaron conjuntamente una charla titulada “Cincuenta años de poesía soviética” en homenaje al cincuentenario de la Revolución Rusa de 1917.

³⁶ Estas cuestiones son desarrolladas en el prólogo al libro: Mundo enorme. Poemas de poetas extranjeros traducidos por Margarita Aliguer, publicado en la editorial Progreso de Moscú en 1968, en la serie editorial Maestros de la traducción poética. [Огромный мир. Стихи зарубежных поэтов в переводе Маргариты Алигер: М. Прогресс, Издательская серия Мастера поэтического перевода, 1968.]

³⁷ Алигер, М. Возвращение в Чили, Москва: Издательство Советский писатель, 1966. [Regreso a Chile. Moscú: Editorial Escritor Soviético, 1966.]

Breve reflexión final

El caso de Nicanor Parra y su vínculo literario con la Rusia soviética queda apenas esbozado en este trabajo; sin embargo, se ha intentado apuntar los rasgos de los textos que produjo a partir de sus viajes a la URSS. Estos textos, lejos de ser una mera propaganda o diarios de viajes, dan cuenta de una percepción poética que es capaz de producir desde un poema donde se cuente un fenómeno ajeno a nuestra cultura como en “Pan caliente” de Canciones rusas, hasta las versiones en castellano de poemas de la lengua rusa, desconocida por Parra, en una intensa labor de asimilación poética que, como ha reconocido el propio Nicanor Parra, están mediadas por la figura de Margarita Aliguer.

Referencias bibliográficas

- AAVV. (1960). La URSS de hoy y de mañana. Compendio informativo ilustrado. Moscú: Ediciones en lenguas extranjeras.
- Binns, Niall. (2014). Nicanor Parra y la Guerra Fría: poesía política en los años cincuenta. En: Revista Estudios Públicos, 100 años de Nicanor Parra, Nº 136: pp. 33-57.
- Cárdenas, María Teresa, ed. (2012). Así habló Parra en El Mercurio. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- Del Solar, Hernán. (1973). Nicanor Parra: “Poesía Rusa Contemporánea”. En: El Mercurio, 25/02/1973. Disponible en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-235588.html> [Acceso: 02/09/2017].
- Lo Gatto, Ettore. (1973). La literatura ruso-soviética. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Parra, Nicanor. (1972). Antipoemas. Antología (1944-1969). Barcelona: Seix Barral. (Prólogo de José Miguel Ibáñez-Langlois).
- (1969). Obra gruesa. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1958). Poetas de la claridad. En: Atenea, Nº 380-381: pp. 45-48.
- Parra, Nicanor, comp. (1965). Poesía Soviética Rusa. Moscú: Editorial Progreso.
- Pedemonte, Rafael. (2009). Chile y la guerra por las ideas: intercambios y vínculos culturales con la Unión Soviética (1964-1973). En: Seminario Simon Collier 2008. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Quezada Ruíz, Jaime. (1992). Biografía de Nicanor Parra. En: Revista Chilena de Literatura, Nº 39: pp.155-165.
- (2014). En la mira de Nicanor Parra. Santiago de Chile: Editorial Mago.
- Zurita, Raúl. (2014). Voy y vuelvo Nicanor. En: Revista Estudios Públicos, 100 años de Nicanor Parra, Nº136: pp. 79-85.

Trilogía procaz: una lectura de Trilogía sucia de La Habana, de Pedro Juan Gutiérrez

Zücher, Augusto
UNR

Resumen

Trilogía sucia de La Habana es el libro que ha dado a conocer masivamente a este gran escritor cubano. Pedro Juan Gutiérrez (Matanzas, Cuba, 1950) supo desarrollar una prosa particular que lo convierte en un representante singular de las letras cubanas y latinoamericanas en español. Proponemos un recorrido por este conglomerado de relatos que conforman un mosaico novelado, en un doble movimiento de autonomía y conjunto, de rompecabezas y piezas claves, y planteamos que el componente autobiográfico de estos relatos campea sin escabullirse. Microhistorias independientes (algunas darán origen a cuentos y novelas posteriores), pero que se resignifican en el trabajo mancomunado. En el límite de la metaficción y la ficción referencial, el autor, el narrador y el personaje se confunden, se distinguen, se mezclan y entrelazan. Así funciona en el entramado de historias que consuma este libro. Trilogía procaz, trilogía sucia.

Palabras claves: novela mosaico – biografía- ficción

Mosaico

Existe en la prosa de Pedro Juan Gutiérrez un factor que se mantiene en la mayoría de los títulos de la saga centrohabanera. El mismo podría ser designado como un efecto de fresco (en el sentido plástico del término, al modo

de Manhattan Transfer, de John Dos Pasos) o lo que podría denominarse novela mosaico. Es decir, piezas de un entramado que trascienden la mera individualidad de cada relato. Este factor posibilita al lector reponer imaginariamente ese hiato entre historia e historia, pero, a la vez, siendo estos frescos, en sí mismos, relatos autónomos. Los mismos se suceden generando un tapiz de escenas enlazadas que, de a poco, van hilvanando una misma historia novelada, jugando en un límite entre autobiográfico y ficcional autoreferente.

Este factor que planteamos se mantendrá, al menos, en el caso del ya mencionado ciclo de Centro Habana. A dicho ciclo lo engrosan, además de Trilogía Sucia de La Habana (1998), El Rey de La Habana (1999), Animal tropical (2000), El insaciable hombre araña (2002) y Carne de Perro (2003). Y es un factor que, si no determinante en esta parte de su producción, sí es un componente palmario de su modus en términos técnicos y temáticos. El nodo de su materia: presentar un efecto de realidad que apabulla en su crudeza y sordidez, y que, a la vez, seduce en su glosa directa y sin vueltas. Las coordenadas espacio-temporales se ponen en línea con la frecuencia y atmósfera de una Cuba tras la caída de la Unión Soviética, lapso al que se lo denomina como período especial. Los frescos nos pasean de situación en situación creando puentes mutuos o unidireccionales entre sí; y, al mismo tiempo, en doble movimiento de pliegue, entregando de a retazos lo que puede entenderse como un juego metafictional recíproco de autoreferencia. A modo de cuentagotas, entregando lo que oportunamente se repondrá en una vinculación postrera, pareciera ser que esa dosificación concibe un nuevo mosaico alternativo en donde la materia vivencial del autor se filtra y ostenta. En lo que podrá ser un posible pespunte -y en un principio- la postura tomada por parte del personaje acerca de qué y por qué escribir con ese grado de crudeza:

Lo mejor es la realidad. Al duro. La tomas tal como está en la calle. La agarras con las dos manos y, si tienes fuerza, la levantas y la dejas caer sobre la página en blanco. Y ya. (...) A veces es tan dura la realidad que la gente no te cree. Leen el cuento y te dicen: "No, no, Pedro Juan, hay cosas aquí que no funcionan. Se te fue la mano inventando." Y no. Nada está inventado. Solo que me alcanzó la fuerza para agarrar todo el masacote de realidad y dejarlo caer de un solo golpe sobre la página en blanco (Gutiérrez, 1998: 106).

Desde esta primera persona protagonista se hace partícipe al lector de estas escenas circunscriptas, acotadas, utilizando su ojo avizorador, haciendo uso de un lenguaje llano y lacónico. La claridad en lo expresado pasma por lo puntual y preciso, alardea en su ostentación y recupera gloriosamente el habla coloquial, el argot cubano de primera mano. Estos relatos se escuchan al momento de leerlos (lo que quizá explique cierta musicalidad solapada). El cotejo filoso entre realidad/masa hace serie, en este caso, con ficción/maleabilidad como asociación plausible. Lejos de ser solo un mero anecdotario, las historias que conforman este ciclo sencillamente nos pintan una

realidad que se puede asir, se puede oler, se puede sentir nítidamente en su extensión. Dicho por el mismo autor, esta es una técnica sobre la cual se estudió, buscó y trabajó, en una tarea de oficio, y desde una necesidad.

La prosa es concisa, por momentos cáustica, cuando no, escatológica. Esta última cualidad no es gratuita: lo excrementicio cobrará visos de tratado. Proliferan oraciones breves, sucintas, relacionadas en algún punto con una escritura más minimalista, lo cual tienta a realizar algún tipo de vínculo, sobre todo, con la escritura de Charles Bukowski o Raymond Carver. En ese sentido, a Pedro Juan Gutiérrez se lo trata de encuadrar dentro de lo que el periodista de la revista británica *Granta*, Bill Buford -y una década y media antes de que nuestro autor publicase- denominó realismo sucio. Esa designación en ese momento (hablamos de 1983) pretendía llamar la atención sobre un nuevo tipo de ficción que en términos de estilo lo hace de manera plana y des-admirada (unsurprised). Relatos cortos, con un dejo de extrañeza y preferentemente con un estilo despejado y sin adornos. Y si uno lee algunas de las historias que conforman este ciclo del autor (de la misma *Trilogía Sucia...*, incluso, que podría hacer honor a esa circunscripción), notará que es más por un afán clasificador que por parentescos estéticos o metódicos el realizar esta asociación. Este periodista británico gesta este mote de sesgo pretendidamente comercial, para nombrar así a un tipo especial de escritura emergente que provenía de ciertos núcleos puntuales de los Estados Unidos, donde el contexto dista en términos de sociedades, realidades, idiosincrasias (y un largo etcétera) del contexto cubano del período especial. En todo caso podríamos cuestionarnos si los contextos son trasladables.

Más allá de los encuadres y etiquetas, sí, en cambio (y si en esto se quisiera encontrar algún nexo ya forzado, ya caprichoso con aquella designación), es cierto que hay una intención, digamos, de procacidad patente. Existen en estos relatos un cierto ánimo de cochambre manifiesta, de guarrería brava y por momentos, de escatología ostensible: títulos como *Aplastado por la mierda*, *Estrellas y pendejos* o *Siempre hay un hijoputa cerca*, de algunos relatos de *Trilogía...*, son ejemplos de ello. O si no:

(...) Y la chupaba magistralmente. Entonces se me ocurrió hacer lo que me gusta siempre: entrarle por atrás y, de pie, hacerla que se doble por la cintura, hacia delante. Eso me vuelve loco. Pero cuando lo hizo, las nalgas se le abrieron y del culo le salió mucha peste a mierda fresca. Se había cagado. Soy un puerco, pero no tanto. Se me cayó el rabo y me agarró una furia terrible. En un segundo me invadió el odio... (...) (Gutiérrez, 1998: 232).

El mismo autor plantea que escribir en primera persona es como desnudarse en público. A la vez postula el asombro como motor de escritura, y, agregamos, una búsqueda en pos de trastocar o interpelar al lector, para que así no pueda verse la sutura generada. Utilizando su personaje, que se llama Pedro Juan, es que Pedro Juan Gutiérrez, escritor, desarrolla estas ficciones

centrohabaneras. El elemento autobiográfico será las veces un componente recurrente insoslayable y puesto de manifiesto explícitamente por el autor. Dentro de Trilogía... es muy claro, sobre todo, en la primer parte que constituye el libro: Anclado en tierra de nadie.

Tres

Podría pensarse que el hecho de conformar un tríptico nos haga encontrar con tres universos diferentes, similares o que se continúan. Todo esto lo es, en parte. Es verdad que Trilogía Sucia de La Habana contiene tres universos distintos en sus tres partes, si bien condensan atmósferas que se corresponden y nombran mutuamente. Esto genera su relación, necesariamente, en la semejanza de personajes, escenarios y situaciones. No obstante, es verdad también que podría aventurarse una sucesión de o en la historia, si bien cada uno de sus relatos son, en su tremenda singularidad, partes autónomas.

El libro está dividido en Anclado en tierra de nadie, Nada que hacer y Sabor a mí, con veintidós, veintiséis y veinte relatos cortos cada uno, respectivamente. A lo largo de las tres partes, el lector se sumerge cada vez más profundamente en estos firmamentos propuestos: (en el mismo orden) de cómo el periodista decide escribir relatos crudos y pasa a ser una suerte de cronista de la realidad; de cómo se sobrevive a pesar de todo y, por último, de cómo los otros hacen lo propio. En el transcurso de estas tres partes, el mosaico adquiere matices variopintos, oscuros, vivaces, salitrosos y repletos de suciedad (y naturalezas muertas, en la senda del efecto fresco). Pinturas de esa realidad palpable y olorosa, rica en líquidos y texturas roñosas.

En la primer parte del libro se funda un gesto que se mantendrá a lo largo del ciclo (y en otros libros más). Con Anclado en tierra de nadie se sugiere una iniciación en, al menos, dos sentidos: el comienzo de un recorrido, y, en cierto modo, otro nacimiento del personaje Pedro Juan (antes de Trilogía..., Gutiérrez ya había escrito tres libros). Pero, al mismo tiempo, es el boato de una maquinaria de vicisitudes con la que se deberá enfrentar el lector junto al protagonista. Comienza con contundentes definiciones acerca del sexo y con las primeras menciones sobre los balseros (Cosas nuevas en mi vida), dos materias recurrentes en este autor. El uno, manifiesto, alevoso, sumamente explícito. El otro, sesgado, sin por ello ser menos explícito (la publicación de la Trilogía... por una editorial cubana se produce luego de casi veinte años de su publicación original en España, en 1998, por Editorial Anagrama). En apenas tres páginas ya obtenemos escenográficamente todo un paisaje que signa la novela mosaico y se mantendrá hasta el final del tríptico.

En el segundo relato (El recuerdo de la ternura), se informa, en primer lugar, cuál es la situación desde la que está narrando el personaje (viene de ganarse la vida haciendo periodismo malsano y cobarde). Y, en segundo término, desde dónde se la observa y vive: a saber, el mejor sitio posible del

mundo: un apartamento en la azotea de un viejo edificio de ocho pisos en Centro Habana, que será un punto privilegiado para sobrevolarlo, observar de lejos a Pedro Juan (Gutiérrez, 1998: 10). Dirá de sí:

(...) A mí me botaron del periodismo porque cada día era más visceral. Y no gustaban los tipos viscerales (...) a fin de cuentas lo que me dijeron fue: “Necesitamos gente prudente y sensata. Con mucho tino. Nada de tipos viscerales, porque el país vive un momento muy delicado y fundamental en su historia”. (...) (Gutiérrez, 1998: 9)

Leemos lo que le transcurre al protagonista en el libro, que, a su vez, puede que posiblemente le haya sucedido al autor en su vida. Sabemos por su testimonio que venía de trabajar como periodista por veintiséis años. Sabemos que vivió -y vive- en un último piso con vista al malecón. A continuación, se describe la panorámica privilegiada de esa Habana, salitrosa y arrasada por el tiempo, en donde, a la hora en que todo se pone dorado, vaso de ron en mano, se disponía a escribir los poemas más duros. A colación del encuentro con un colega, despacha: Cuba en plena construcción del socialismo era de una pureza virginal, de un delicioso estilo Inquisición (Gutiérrez, 1998: 13). Si comprendemos al narrador como la voz ficcional del relato, ¿dónde reside realmente esa voz en Trilogía Sucia de La Habana?

Silvia Molloy en su estudio sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, llama la atención acerca de la escasa importancia que se le ha dado a este género en la región, arguyendo que, si bien siempre ha habido autobiografías en Hispanoamérica, no siempre han sido leídas autobiográficamente. Y esto es debido, quizá, a un afán por enmarcar las mismas dentro de discursos preeminentes de cada momento. Estima que compete a una cuestión de actitud sobre ellas más que de cantidad de textos autobiográficos, ya que la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir (Molloy, 1996: 14). Nos interesa plantear este vínculo con los dichos de la autora en términos de que se nos torna inevitable no leer estos relatos en consonancia con el artilugio autobiográfico que los gesta. Autor y protagonista se funden, o mejor, se confunden. Se nombran recíprocamente, a la vez que dialogan³⁸ y se exhiben. En voz de Pedro Juan -sus vicisitudes y reflexiones- es que reponemos, ficcionalmente, a Pedro Juan Gutiérrez autor, o, al Pedro Juan literado. Lo reponemos, claro, desde la ficción. Pero, ¿no es la autobiografía, acaso, siempre ficcional? Esta pregunta ya ha sido propuesta por Paul De Man cuando se plantea los problemas genéricos de la autobiografía. El autor postula la prosopopeya como figura, por antonomasia, que rige el género, cuya función consistiría en dar rostro, dar la vida o voz -por medio del lenguaje- a lo vivido, en un movimiento encontrado de restauración-desfiguración. De

³⁸ Este recurso llega a su demostración más clara en *Diálogos con mi sombra* (2015), libro en el que el autor charla consigo mismo a modo de confesión ficcional.

este modo, la autobiografía no sería un género sino una figura de lectura, ya que el momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua (De Man, 1984). Nos incumbe esa alineación, ese momento en estos relatos pasibles de esa lectura autobiográfica.

El relato en el que, tal vez, se plasme más claramente esto que formulamos, sea *Un día yo estaba agotado*. En él se condensan todos los temas ya propuestos (que seguirán repitiéndose y volviendo, y que encuentran con éste su pieza mejor) e incorpora uno que será el extremo de lo visceral: el crimen pasional, la violencia femicida. El mismo le servirá como excusa para hablar de, en primer lugar, cómo circula la información y de su antiguo oficio periodístico; y, en segundo, el mundo de los dioses afro y la santería. En cuanto al primero de ellos, está claro su inconformismo hacia lo que hay que hacer cuando se piensa distinto. En medio de esto, los espíritus tienen una incidencia notoria, e intervienen en los destinos particulares. Pero sobre todo importa – operativa y formalmente- por esos retazos de información que se van brindando y que zurcen el hilo narrativo. Ahora nos enteramos que Pedro Juan se fue del periodismo porque:

(...) hace treinta y cinco años que no conviene hablar de nada desagradable ni preocupante en los periódicos (...) Por eso yo estaba tan desilusionado con el periodismo y comencé a escribir unos relatos muy crudos. (...) Escribo para pinchar un poco y obligar a los otros a oler mierda. (...) Lo mandé todo al carajo y escribía unos relatos desnudos. Mis relatos podían salir en cueros por el medio de la calle, gritando: ¡Libertad, libertad, libertad! (...)
(Gutiérrez, 1998: 86).

Como cuota de información clave, la primer parte de este relato toma ribetes confesionales³⁹. Luego, Pedro Juan disertará acerca de qué es lo que no hay que tener en cuenta a la hora de escribir, dado que cada escritor se construye a sí mismo como puede. Él solo. Sin atender a nadie (Gutiérrez, 1998: 87). De esta manera se nota la importancia de la toma de posición que implica, en consecuencia, plasmar ficcionalmente razones que se pueden reponer como valederas y explicativas de su *modus vivendi*. Singularmente, este trabajo realizado a través del metalenguaje (a modo de mise en abyme) multiplica y pluridimensiona la historia, el personaje, el autor y su efecto de realidad. Y paralelamente posibilita realizar esa lectura. Una en la que el autor y personaje se abisman, se señalan.

Y luego, toda la batea de elementos que se van repitiendo a lo largo de los distintos relatos. Los fluidos transitan la escritura, pudiéndose obtener las

³⁹ Alberto Giordano plantea que con el fin de cuidarse, el sujeto confesional tiene que perderse para, así, reinventarse así mismo a partir de esa pérdida (Giordano, 2007).

figuraciones más patentes e incuestionables. Entre ellos la leche, líquido seminal masculino, encontrará un lugar de preferencia como marca, como registro y motivo de disertación acerca de lo animal, convirtiéndose, junto con el hambre, la miseria, el sexo, el ron y la santería en los temas más recurrentes en este ciclo. En el primer relato del libro, *Cosas nuevas en mi vida*, comienza declarando El sexo es un intercambio de líquidos, de fluidos, saliva, aliento y olores fuertes, orina, semen, mierda, sudor, microbios, bacterias. O no es (Gutiérrez, 1998: 6). Esa es la contundencia y aseveración de este autor.

Como dijimos, es de a retazos que nos entrega ese segundo mosaico, emergente, pero no constante. El juego planteado, la combinación del material ficcional y la materia vivencial, se pierde conforme avanzamos en el libro, es menos reconocible. En la segunda y tercer parte, las historias en tercera persona se mezclan con las vivencias de Pedro Juan. Aún así, estos relatos autónomos, que conforman un gran mosaico novelado y que conciben otro yuxtapuesto, podrían mantener un hilo argumental que, sin embargo, finaliza en muchos. No hay una intención de novelar a Pedro Juan y sus andanzas. El personaje transcurre para luego perderse y reaparecer en otras producciones, a modo de migración ficcional. Lo volvemos a encontrar en todos los otros títulos del ciclo, salvo en *El rey de La Habana*, que se diferenciará por conformar una novela compacta y ligada a los otros títulos más en lo temático que en el modo, y en donde se explora plenamente la típica vicisitud picaresca. En todos los otros títulos, volvemos a encontrar a Pedro Juan, disertando y pululando en estas historias crudas y procaces.

Final

El libro de Gutiérrez contiene un universo desbordante. Será el origen de *El rey de La Habana*, dado que, según el autor, los protagonistas de esa novela se cayeron de *Trilogía*.... Las distintas microhistorias son, tanto argumental como técnicamente, rotundas. La lectura a través de su protagonista principal, su espejeo y su posterior dilución, es una que ambiciona abrir el juego metaficcional acerca de cómo escuchar las distintas vertientes que este libro propone, juego que seduce y cautiva. Prosopopeya hiperbolizada, abrevando en la idea planteada por De Man. Atribución de características anímicas a momentos vivenciales, para luego ser leídos como autobiográficas. Junto a esto, la elipsis motivará la reposición. Los saltos, dentro de esta dinámica, no interfieren, sino que, más bien, refuerzan el modo planteado que deja a libre elección del lector la generación de su propio mosaico: aglutinación de frescos historiados o autonomía de historias.

Referencias bibliográficas

Barthes, Roland. (1964) *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral. Disponible en <https://estudiosliterariosunrn.files.wordpress.com/2010/08/barthes-roland-ensayos-criticos.pdf> (última consulta 11/03/2019).

Buford, Bill. (1983) *Dirty Realism*. En Revista Granta, n° 8 del 01/06/1983. Disponible en <https://granta.com/dirtyrealism/> (última consulta 11/03/2019)

De Man, Paul. (1984) *Autobiography as De-facement, The Rethoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press: 67-81. Versión en español: «La autobiografía como desfiguración», Suplemento Anthropos 29/12/1991: 113-18. Disponible en https://drive.google.com/file/d/0B4_iktp7ZhltSDJKeHNmQXV4YVvk/view (última consulta 11/03/2019).

Giordano, Alberto. (2007) *Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. En Pensamiento de los confines N° 21, 12/2007. Disponible en http://rayandolosconfines.com/pc21_giordano.html (última consulta 11/03/2019)

Gutiérrez, Pedro Juan. (1998) *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama.

Gutiérrez, Pedro Juan. (2015) *Diálogo con mi sombra*. La Habana: Ediciones Unión.

Molloy, Silvia. (1996) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.

PROYECTOS EDITORIALES

La Historia popular del arte de Ricardo Frieboes (1947). Escritura sobre arte y producción editorial⁴⁰

Lic. Pedroni, Juan Cruz
IHAAA – FBA- UNLP

Resumen

Durante el auge que conoció la industria editorial argentina en la década de 1940, la edición de libros sobre artes plásticas llegó a ser uno de los rubros de mayor importancia en cantidad de títulos publicados. Junto con las firmas especializadas como Poseidón, que editaron libros sobre arte con una lujosa presentación gráfica, las casas de libros baratos diversificaron la bibliografía disponible a través de objetos impresos a menudo marginados por la historiografía del arte.

En este contexto, esta presentación analiza la génesis de *Historia popular del arte*, un manual escrito por Ricardo Frieboes, polemista político y trabajador del campo gráfico, publicado por la editorial platense Calomino. A través de una aproximación contextual a las operaciones editoriales, proponemos una lectura acerca de la inclusión en la obra de un “Epílogo para los americanos” y un comentario acerca del significante “popular” que da título al libro.

Palabras clave: historiografía – historia del arte – cultura impresa – historia del libro – génesis editorial

⁴⁰ El presente trabajo se inscribe en una investigación realizada con una beca tipo A otorgada por la Universidad Nacional de La Plata (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes), dirigida por la Dra. Berenice Gustavino y el Lic. Rubén Hitz.

Introducción

Entre finales de la década de 1930 y mediados de la de 1950, durante el período que la historiografía especializada conoce como la “Época de oro” de la industria editorial argentina (De Diego, 2014), la edición de libros sobre artes plásticas representó uno de los nichos de mayor rentabilidad para las editoriales establecidas en el país. En 1943, las publicaciones sobre bellas artes representaron el segundo ramo de la producción libraria en cuanto a la cantidad de títulos registrados (Bottaro, 1964). En 1947 el crítico de arte y a la sazón director de una editorial, Jorge Romero Brest, comprobaba en un artículo escrito para la revista oficial de la Cámara Argentina del Libro “la rapidez con la que se ha impuesto un género de publicaciones que los escépticos no creían fructífero en la Argentina” (Romero Brest, 1947: 6). Las editoriales que contribuyeron a este engrosamiento inaudito fueron numerosas y con catálogos muy diferentes entre sí: Albatros, Pegaso, Futuro, Argos, Ollantay, Semca, El Ateneo, Schapire, Losada, son algunos de los nombres que ejemplifican la heterogeneidad de ese panorama. Una mención especial merece la firma Poseidón, fundada en 1942 por el republicano exiliado Joan Merli en alianza con capitales locales (Larraz, 2014), que se especializó en la producción de libros sobre artes visuales con una lujosa calidad gráfica en su presentación material y en la reproducción de obras.

Sin embargo, solamente una parte minoritaria de esta masa de producción consistió en obras escritas originalmente en Argentina – la excepción más notable la constituye la ya mencionada editorial Poseidón⁴¹. La mayoría de los títulos registrados por esos años consistió en cambio en la reedición o traducción de obras de carácter divulgativo que habían aparecido originalmente en Francia, Alemania y España entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. En ese sentido, la tendencia es comparable con la primacía que durante el mismo período de crecimiento cuantitativo posicionó al libro de autor extranjero por sobre el de nacionalidad argentina en materia de edición literaria (De Diego, 2014).

En lo que respecta a su contenido gráfico, la publicación de obras inéditas no escapaba a la tendencia generalizada a reciclar materiales que ya habían sido publicados. En el artículo citado de 1947, Romero Brest comentaba una práctica extendida entre las editoriales locales, consistente en reutilizar las reproducciones de obras aparecidas en libros de edición europea para ilustrar sus propias ediciones. El autor exhortaba a los críticos a adoptar una actitud comprensiva frente a esta clase de operaciones:

Quiero advertir, además, a los que critican a las editoriales porque usan

⁴¹ El “caso” Poseidón fue objeto de estudios específicos que repararon en su centralidad en la circulación de reproducciones de obras. Al respecto, véase especialmente los trabajos de Amalia García (2006; 2008)

láminas sacadas de libros extranjeros, que ellas realizan en general los mayores esfuerzos para producir obras dignas (...); más justo sería acusar a las autoridades y a las Academias, que no han sabido formar un buen archivo fotográfico de las grandes obras del arte universal, como hubiera sido su deber (1947: 7)⁴².

Desde la perspectiva del rédito comercial que permitía anticipar a sus editores, los libros sobre artes plásticas eran comparables a otros productos que gozaban de igual aceptación por el público lector, como las novelas sentimentales o los textos sobre la actualidad política. Frente al rostro bifronte de la actividad editorial (De Diego, 2015) el género interpelaba a su dimensión pecuniaria en igual o mayor medida que a su faceta de empresa cultural. En particular, las editoriales caracterizadas como productoras de “libros baratos” (Romero y Gutiérrez, 1995) o de “ediciones popularísimas” (Buonocore, 1974) diseñaron tácticas que les permitieron multiplicar la oferta bibliográfica a partir del remozamiento de materiales éditos que podían encontrarse en plaza argentina. La situación configura una imagen del momento histórico singularmente anacrónica (Didi-Huberman, 2006) en la cual algunas *novedades* incorporadas a los catálogos en este terreno contaban ya con una dilatada historia editorial.

En La Plata, la editorial Calomino, un desprendimiento de la editorial porteña Tor (Abraham, 2012) que al igual que aquella podía garantizar precios bajos mediante el control de su propia imprenta, publicó en 1947 *Historia popular del arte*, un volumen en rústica de 189 páginas escrito por el polígrafo Ricardo Frieboes, polemista político y trabajador de la agencia de recortes periodísticos “Los diarios”. El manual se organiza en capítulos que van desde los “Tiempos antiguos” a los “Tiempos modernos”, con un predominio inicial de los pueblos asiáticos y orientales que se desplaza luego hacia el estado de las artes en las naciones europeas, especialmente, Francia e Italia.

Las ilustraciones contenidas en el libro presentan algunas particularidades: en todos los casos se trata de dibujos lineales; lo que hace pensar que las condiciones materiales de realización excluyeron la posibilidad de incluir fotograbados. Tal vez por esta misma limitación no fueron incorporadas ilustraciones que representen pinturas y se optó por elegir solamente grabados basados en esculturas y vistas de edificios. Aunque la práctica de *interpretar* las pinturas a través de grabados de línea persistía todavía como forma de divulgación en las ediciones económicas argentinas⁴³, es probable que su eficacia mimética se juzgara menos verosímil en relación con las obras bidimensionales que con las esculturas y los edificios.

⁴² Siete años antes, en un artículo publicado en *Argentina Libre*, Romero hacía un diagnóstico diferente al detectar que “No se editan libros sobre artes plásticas en Argentina”, y establecía, desde su posición de autoridad como crítico, la lista de autores que debían ser traducidos (Gustavino, 2014: 89).

⁴³ Por ejemplo, en la *Historia de la pintura española* de Paul Lefort, publicada por la casa porteña Pegaso en 1945. En el campo editorial francés esta práctica había caído en desuso frente al avance de la fotografía.

Los primeros dos grabados de reproducción que encontramos en *Historia popular del arte* representan respectivamente una “estatua de madera” y un “bajorrelieve egipcio”. A partir del relevamiento bibliográfico pudimos detectar su lugar de publicación original: el *Précis d’histoire de l’art* de Charles Bayet, un célebre manual de historia del arte que había quedado obsoleto en Europa. Aparecido en 1886 en la primera colección específica sobre la enseñanza de las artes plásticas publicada en Francia, fue reeditado en 1905 y 1908, con fotograbados que progresivamente sustituyeron las estampas iniciales. Después de ser traducido y publicado en España en dos oportunidades –la segunda de ellas en 1907– el libro dejó de ser reeditado tanto en francés como en castellano hasta la década de 1940. Otro manual con características semejantes que alcanzó igual o mayor popularidad: el *Apollo* de Salomon Reinach, publicado originalmente en 1904 y destinado a tener desde entonces una prolífica historia editorial en lengua castellana, supo desplazar al *Précis* del lugar central que ocupaba en la instrucción de artistas y del público en general.

Considerando este relevo en la bibliografía de divulgación sobre artes plásticas, solamente la existencia de un mercado ávido de *novedades* puede explicar el hecho de que en 1945, la casa Pegaso –una pequeña editorial porteña consagrada al arte y la guerra mundial– lanzara una nueva edición del perimido manual de Bayet; esta vez con el título de *Historia del arte*. Los grabados utilizados en esta edición tardía fueron los originales de la primera decimonónica: Pegaso los tomó con seguridad de la primera edición española, que también los había incluido. El texto de 1945 consiste de hecho en la traducción hecha para aquella edición con mínimos ajustes de modernización ortográfica.

Es verosímil pensar que Calomino encontrase los grabados en la edición de Pegaso y los extrajera de allí para su *Historia popular del arte*. Sin embargo, de la confrontación entre los textos parece surgir el dato de que Calomino tomó de la edición tardía aparecida solo dos años atrás no solo las imágenes que vemos en su *Historia popular* sino el texto mismo escrito por Bayet, que sirvió de referencia para la escritura de Frieboes. Sobre ese texto-base el escritor encontró el espacio para una (re)escritura que no termina de hacer invisible el hipotexto del que se desprende. Es evidente que Frieboes tuvo a la vista un repertorio más amplio de fuentes secundarias para redactar su libro. Sin embargo, el manual de Bayet, que no es citado en ningún momento, parece haber funcionado como guía en la elaboración de un texto sobre un campo en el cual no era especialista⁴⁴.

⁴⁴ Son escasos los datos que pudimos rastrear en la biografía de Ricardo Frieboes. En el mismo año en el que apareció la *Historia popular* publicó otro libro, *J’Accuse a los responsables de la guerra y el fascismo* (Buenos Aires, Ed. Esfera). En 1954 dio a las prensas un volumen de tono revisionista, *Las mentiras en la historia argentina* (Buenos Aires, Ed. Nueva República). En una lista de “Obras del autor” con la que se abre este volumen se le atribuye una *Historia de Polonia* publicada en 1948 y se enumeran otros doce títulos suyos “a publicar”, entre los que leemos un *Diccionario Etnográfico Americano*, unas *Notas de Mitología Comparada* y una *Mitología americana*. Hasta donde pudimos comprobar, la *Historia popular del arte* fue el único texto sobre artes plásticas publicado por el autor.

Operaciones de reescritura

La circulación del manual de Bayet dejó marcas en la bibliografía de divulgación sobre arte disponible en lengua castellana durante la primera mitad y hasta mediados del siglo XX. Algunas de esas huellas remiten a las imágenes que el “pequeño libro” (Bayet, 1886: 5) puso en circulación: en Barcelona, la casa Gustavo Gili recuperó dos viñetas a las que tuvo que miniaturizar aún más para ajustar a la apretada *mise en page* de su *Resumen gráfico de historia del arte*. En el *Graphique d’histoire de l’art* de Joseph Gauthier; publicado en 1911 y vertido al español en Buenos Aires en 1961, encontramos citas textuales a Bayet desde las primeras páginas y, aún más importante, se conserva la división cuatripartita –Antigüedad, Edad Media, Renacimiento y Tiempos Modernos–, que estructuraba el opúsculo del siglo XIX.

“Tiempos modernos” es precisamente el título que encabeza la última sección en las traducciones castellanas del texto de Bayet (1907, 1945). La expresión traslada un sintagma de uso corriente en lengua francesa [*Temps modernes*], en la que resulta intercambiable por *époque moderne*. La primera nomenclatura, quizás la más frecuente en las historias del arte francófonas para designar el período que va de 1453 o 1492 hasta 1789 (Doyon, 1991: 47), resulta extraña a las periodizaciones habituales en idioma castellano, en las que prevalece para el mismo período la expresión “Edad Moderna”⁴⁵.

Por estas consideraciones es un dato llamativo que los “Tiempos modernos” figuren también en la terminología de Frieboes. La expresión es registrada en un primer momento en la enumeración introductoria sobre las divisiones de la historia del arte (1947: 8) y posteriormente en el título de varios apartados. El escritor parece oscilar sobre los alcances cronológicos del término: en el cuadro que ofrece en la introducción establece una separación entre “tiempos modernos” y “tiempos actuales” mientras que en el capítulo “Los tiempos modernos y el arte actual” la expresión es utilizada para tratar sobre el arte de “los últimos ciento cuarenta y cinco años” (1947: 177)⁴⁶.

Por su rareza significativa, tanto la presencia como el modo de uso de este *calco* del francés es otra huella de la circulación del Bayet: la oscilación en el uso trasunta la doble limitación que le imponen a un crítico inexperto la distancia lingüística y la distancia temporal que separa a la escena de (re)escritura de aquella en la cual su bibliografía de referencia había sido dada a

⁴⁵ En el momento en el que Bayet escribió su *Précis* (1886), los alcances de los “tiempos modernos” no estaban todavía limitados por el comienzo de la “Époque Contemporaine” o “Edad contemporánea”, es decir el período que cubre convencionalmente desde 1789 hasta la actualidad y que sería establecido como tal recién en el siglo XX. En consecuencia, sus alcances incluían el propio presente desde el cual el historiador escribía. Al igual que Bayet, Frieboes utiliza el sintagma para nombrar su propio presente de escritura, pero a diferencia de aquel la historiografía le daba ya a ese período un nombre diferente.

⁴⁶ La influencia del modelo cultural francés en la historiografía y la crítica de arte argentinas ha sido estudiada por Berenice Gustavino en su tesis doctoral. Cfr. especialmente el segundo capítulo en el que la investigadora analiza la circulación de bibliografía francófona sobre arte en librerías y bibliotecas argentinas (Gustavino, 2014). Gustavino destaca también la multiplicación de traducciones que tiene lugar en este contexto, a partir de la década de 1940.

las prensas.

Tan pronto como emprendemos una *close reading* del texto encontramos otros indicios que nos permiten formular hipótesis sobre su génesis composicional. El libro comienza con el mismo tópico sobre la dificultad de definir el arte (1947: 7) y a través de paráfrasis y ampliaciones, Frieboes parece haber seguido a Bayet para el ordenamiento y la exposición de la historia del arte asiático y europeo. A esa estructura inicial añadió al final un “Epílogo para los americanos” que tal como lo expresa su título es el último capítulo de la obra. El autor dividió este epílogo en tres secciones: “El arte autóctono”, “El arte americano en la época colonial” y “Estado actual del arte americano”.

“Epílogo para los americanos”

El hecho de que el arte americano sea tratado en los confines de un “epílogo” es sugerente sobre el lugar incierto que aquel ocupaba en los relatos estabilizados por la letra impresa acerca del arte universal. El sitio otorgado al arte de los otros culturales en la estructura de los tratados generalistas representaba el objeto de una contienda retórica sobre la cual los autores de historias generales del arte solían discurrir en los prólogos de sus libros.

El dilema sobre la localización de un arte con una cronología heterogénea parecía ofrecer dos soluciones posibles: incorporarlo de manera a veces forzada en un plan concebido inicialmente para el arte de Europa o relegarlo al final del libro, en el espacio suplementario provisto por un apéndice. Así, en su *Historia general del arte* de 1947, Georges Huisman decide ubicar “las artes de la América precolombina y de África negra, cuya cronología sigue siendo incierta (...) en el momento en que sus últimas manifestaciones originales aparecieron en el Occidente, es decir, en la época de los Grandes Viajes y de los Descubrimientos del siglo XVI” (1947: X). Desde un punto de vista netamente hegeliano, Huisman elige ubicar al arte de América en el momento en el que ésta nace para la conciencia de Europa: durante la época de su conquista.

Pocos años después, en el prólogo a su *Historia gráfica del arte occidental*, Margarita Nelken argumentaba la decisión compositiva contraria. Con relación al “arte americano pre-colombino” y al recién descubierto “centro-africano” resuelve otra preferencia dispositiva: “hemos preferido, aún a riesgo de incurrir en ciertos anacronismos inevitables, dedicar al final del texto un ‘Apéndice’ a estas civilizaciones” (1953: 13). Antes que asimilar al otro incluyéndolo en una secuencia improbable, Nelken prefiere desdoblar el relato y localizarlo en un apéndice. La operación puede ser vista también como deudora de una matriz hegeliana: En sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* el filósofo emplazó al continente americano fuera de los capítulos consagrados a la historia, relegándolo a un apartado destinado a las determinaciones geográficas (Hegel, 1946; Ortega y Gasset, 1962).

A mediados de siglo XX, el arte no europeo planteaba a los autores de

historias generales la pregunta por dónde colocarlo. El malestar no se debía a que las historias no lo hubieran tratado antes de esa fecha. Desde sus primeros textos universalistas, la historia del arte incluyó el arte no occidental, asignándole posiciones heteróclitas en su relato. Así, en el manual de Historia del Arte de Franz Kugler (1856) los templos aztecas aparecen en el primer capítulo, antes que los más antiguos restos egipcios. Sin embargo, las múltiples mutaciones acaecidas en la historia de las ciencias y de las ideas redibujaban las líneas de enunciación y complicaban las atribuciones de lugar heredadas por la costumbre.

La mirada eurocéntrica se inscribe menos en las omisiones que en la lógica que rige la colocación. La operación corresponde al nivel de la preparación del discurso al que la retórica antigua daba el nombre de *dispositio*, vale decir, la organización en partes de la materia textual. Si Frieboes optó por la vía del desplazamiento y del tratamiento aislado al final del texto, la configuración de ese espacio textual como un paratexto –como un “epílogo”– profundizaba una mirada en la cual la historia del arte universal ocupa el lugar de un texto ya establecido, al cual lo americano se añade bajo la forma de una apostilla exterior.

En el apartado sobre “El arte autóctono” encontramos el que quizás sea el único pasaje en el libro que puede ser considerado de carácter *meta-escriturario*: “para la elaboración de las líneas precedentes”, escribe Frieboes, “aunque harto escuetas, hemos laborado mucho, dado que no existe la obra de un tratadista que estudie a fondo la materia” (1947: 184). Se trata de una explicación sobre el proceso escriturario que fundamenta el estudio del arte americano como un trabajo que requiere espigar las informaciones vertidas en diferentes lugares, a diferencia de la escritura sobre un arte para el cual existían ya tratados que reunían esa masa de datos. El manual de Frieboes se transformaba así en una especie de sustituto económico y tardío del libro de Bayet, aumentado con contenido específico para los lectores a los que se dirigía.

La sincronía con otros proyectos editoriales nos ofrece datos sugerentes. En 1947, una edición “revisada y adicionada” del manual de Bayet es publicada por la editorial Fuente Cultural de México, que la presenta como la “primera edición americana”. La operación editorial sugiere una regularidad en los modos de apropiación de un texto decimonónico. A pesar de su edad y lo limitado de sus alcances es elocuente que el texto pueda ser visto como uno todavía pasible de ser remozado y extendido desde su objeto inicial hacia otras latitudes y períodos en función del nuevo mercado en el que se inserta.

Historia *popular*: conjeturas sobre una denominación

¿A qué está calificando el adjetivo *popular* en el título del libro que nos ocupa? La primera explicación que podría aventurarse es que la elección del título alude al pueblo como sujeto de la historia que se elige narrar. Una historia

popular en este sentido colectivista podría ser verosímil si pensamos en el catálogo de la editorial Calomino, que sin tener filiación orgánica con el partido comunista publicó varios títulos de literatura programática desde 1943. También podría cuadrar con el itinerario de escritura que su autor Ricardo Frieboes, polemista político, acusa en ese sentido. Sin embargo, en el cuerpo del texto no encontramos argumentación en relación con el pueblo como sujeto colectivo de la historia ni un tratamiento temático selectivo que abone esta primera impresión.

Al echar una ojeada a lo que se editaba de forma masiva en el año 1947 encontramos una publicación que aparece en mayo de ese mismo año: *Mecánica popular*, versión castellana de la revista norteamericana *Popular Mechanics*. La tipografía con serifas utilizada para la portada es sugestivamente parecida a la empleada en contrastantes letras negras sobre fondo amarillo por el tapista de Calomino; la semejanza se acentúa si comparamos el estilo tipográfico con la manera más caligráfica que solían presentar las cubiertas de la editorial platense. Operación deliberada de marketing o reminiscencia involuntaria del cubertista, la conjetura nos sitúa de cualquier modo en el paisaje efectivo en el que la *Historia popular del arte* circuló por primera vez. En relación con su público lector, nos ayuda a imaginar que ese producto gráfico tuvo que ver con las revistas de bricolaje tanto o más que con la disciplina fundada en el siglo XIX.

La hipótesis de lectura que intentamos desarrollar a lo largo del trabajo sostiene que la literatura de divulgación sobre arte editada en Argentina a mediados del siglo XX supone un mercado editorial favorable a las publicaciones sobre artes plásticas. Las operaciones de escritura y edición que tuvieron lugar en este contexto trasuntan un modo de apropiación de la bibliografía europea en el cual la vigencia de los textos no parece disminuida por la distancia geográfica y temporal respecto al lugar y la fecha en el que fueron producidos. Esta actualización editorial de textos que resultaban obsoletos en su plaza de origen es consistente con la demanda creciente de libros sobre arte por parte del público hispanohablante y en particular argentino. El análisis permite precisar por otro lado los lugares de inscripción del arte americano como dimensión actuante en los modos de apropiación. Esas estrategias de localización, basadas en formulaciones teóricas de largo arraigo, son sin embargo indisociables de dispositivos materiales inherentes a la forma libro.

En este marco, los libros sobre arte deben ser pensados más allá de una historia desmaterializada de las ideas para ser abordados como artefactos de la cultura de masas que surgen de una trama de relaciones editoriales y como *mesas de trabajo* en la que convergen los saberes de los distintos agentes que intervienen en su producción. Lejos de ser un obstáculo este punto de vista materialista debería ser un propiciador de nuevos miradores para pensar la historia de las ideas sobre arte. Esa historia es también la de los anacronismos y dislocaciones que produce en un escenario concreto la circulación y apropiación de una clase específica de objetos culturales.

Referencias bibliográficas

- Abraham, Carlos. (2012). *Tor. Medio siglo de libros populares*. Buenos Aires: Tren en movimiento.
- Bayet, Charles. (1886). *Précis d'histoire de l'art*. París: Quantin.
- Bottaro, Raúl. (1964). *La edición de libros en Argentina*. Buenos Aires: Troquel.
- Buonocore, Domingo. (1974). *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires: Esbozo para una historia del libro argentino*. Buenos Aires: Bowker.
- De Diego, Jose Luis. (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina*. México: FCE.
- De Diego, Jose Luis. (2015). *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- Didi-Huberman, George. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Doyon, Carol. (1989). *Les histoires générales de l'art. Quelle histoire!*. Québec: Trois.
- Frieboes, Ricardo. (1947). *Historia popular del arte*. La Plata: Calomino.
- Frieboes, Ricardo. (1954). *Las mentiras en la historia argentina*. Buenos Aires: Nueva República.
- García, Amalia. (2006). *Poseidón y nueva vision o cómo leer las artes plásticas en la Argentina a través de los proyectos editoriales*. Ponencia presentada en el XXVI Congreso del Comité Brasileiro de História del Arte.
- García, Amalia. (2008). *El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40*. En Patricia Artundo (Dir.). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina. 1900-1950* (pp. 167-199). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gustavino, Berenice. (2014). *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extension de la perspectiva latinoamericana*. Tesis doctoral inédita. UNLP y Université Rennes 2.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1946). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina.
- Kugler, Franz. (1856). *Handbuch der Kunstgeschichte*. Band 1. Stuttgart: Ebner & Seubert.
- Larraz, Fernando. (2014). *La edad de oro de la edición argentina y los españoles en Buenos Aires (1939-1952): Exilio e industria cultural*. En III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Disponible en: Memoria Académica (http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7438/ev.7438.pdf). Noviembre de 2018.
- Ortega y Gasset, José. (1962). *"Hegel y América"*. En su *El espectador*. VII-VIII (pp. 3-24). Madrid: Revista de Occidente.
- Romero Brest, Jorge. (1947). *"Libros sobre artes plásticas en Argentina"*. En *Biblos*, 14, 1.
- Romero, Luis y Gutiérrez, Leandro. (1995). *Sectores populares, cultura y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

Resistencia desde el socavón: configuraciones culturales y mitológicas en la narrativa minera de Bolivia y Perú

Terán Vidal, Lucía María
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Resumen

Las narraciones sobre las minas han cumplido desde siempre dos funciones primordiales: por un lado, logran reflejar la evolución de las sociedades en las etapas de industrialización. Por otro lado, el universo minero, por sus dinámicas y prácticas laborales, por los sujetos que involucra, por las condiciones de vida que establece, genera múltiples simbolizaciones y mitologías.

Almaraz Paz (1969) se habla del cuerpo y la vivencia de los mineros, la imposibilidad de escribir sobre las minas sin una experiencia en la misma, el límite entre lo inenarrable y el intento de comprensión de la realidad desde lo grotesco. En su cotidianeidad los mineros se encuentran atravesados y configurados por los diversos mitos y creencias existentes dentro del socavón.

Creemos que la narrativa minera configura sentidos mediante el lenguaje, como dice Wiethüchter (2003) nombrar equivale a nacer, y la contraposición de estas expresiones culturales con los discursos oficiales son fundamentales en esta narrativa. Con un corpus de autores (ex mineros) de Bolivia y Perú, tratamos de evidenciar estas estrategias discursivas. Entendemos a la literatura minera como proyecto de nominalización que permite extraer a los sujetos de la oscuridad de los socavones y les brinda maneras de actuar sobre la realidad.

Palabras clave: minería, mitos, cuerpos, grotesco

Bajo la tersa prosa de la historia –debajo de todo, en la sala de máquinas- está el archivo con el que se hizo la historia, su materia prima. Es un suelo irregular y heterogéneo, hecho de grandes rocas, de misceláneas, de partículas incontables. Apenas se distingue esa base, casi no se reconoce su composición, porque a lo largo del proceso que culminó en el texto los elementos originales fueron reubicados, limados, amalgamados, enmarcados, redondeados, “normalizados”. Pocos de esos materiales llegan como tales a la superficie del texto; la enorme mayoría se elimina en el camino, por innecesaria o repetitiva. (...) Se recolectan muchísimas piezas, demasiadas. El momento tarda, pero un día llega. Es una prueba dura: Hay que elegir cual de todas ellas verá la luz del sol, y resignar las demás.

Así empieza “La vida en el archivo”(Caimari, 2017:14), con una suerte de analogía entre la búsqueda en los archivos y documentos históricos y las indagaciones en los archivos pétreos de las minas, la recolección y transformación que sufren los minerales (y los mineros) en ese universo marginado.

La minería ya se practicaba en las civilizaciones precolombinas, pero a escalas muy reducidas y con técnicas rústicas en comparación con las que fueron introduciendo los conquistadores a medida que llegaban a la tierra donde supuestamente se encontraba “El Dorado” ... lo que ellos no sabían, es que en realidad este se encontraba bajo sus pies.

Con la llegada de Occidente al Nuevo Mundo llega también la palabra escrita, el testimonio, el archivo. Todas las prácticas que se llevaban a cabo en este espacio devinieron discurso escrito, entre ellas la minería. Hasta ahora los testimonios y crónicas de los conquistadores siguen siendo las fuentes más consultadas para poder acercarnos y recrear imaginariamente ese tiempo. Un ejemplo pueden ser las palabras de Pedro Cieza de León (1945: 280) cuando dice en el capítulo CXV de “La Crónica del Perú”:...y si hubiese quien lo sacase, hay oro y plata que sacar para siempre jamás; porque en las sierras y en los llanos y en los ríos, y por todas partes que caven y busquen, hallarán plata y oro”. Desde este entonces la minería se conforma como un espacio anacrónico, donde el tiempo no pasa, salvo para los mineros cuyos cuerpos padecen la eternidad de los socavones terminando con sus vidas.

Viendo estas prácticas discursivas desde una perspectiva bajtiniana, las prácticas concretas que se desarrollan en este universo minero producen enunciados que van a su vez conformando las diversas y particulares prácticas discursivas con las cuales los sujetos dentro del universo minero buscan aprehender el mundo desde sus realidades. Esta idea coincide con el postulado de David Elí Salazar (2017: 345) quien propone el concepto de “discurso del socavón”, el cual abarca “construcciones textuales que dan cuenta de las imágenes del mundo minero en toda su dimensión”.

Según Benigno Delmiro Coto (2006), las narraciones sobre (y en) las minas han cumplido con dos funciones primordiales. Por un lado, reflejan la

evolución y los cambios que sufrieron las sociedades en las distintas etapas de los procesos de industrialización. Por otro lado, debido a las condiciones laborales, por los sujetos sociales que involucra, por los estilos de vida que establece, genera múltiples simbolizaciones y mitologías.

Desde el punto de vista que analizo, en los múltiples discursos del socavón el rol y la vida de los autores no juegan un papel menor ya que varios de los actuales escritores sobre literatura minera en Bolivia y Perú fueron en su juventud mineros o tuvieron algún tipo de aproximación o vivencia de este entorno. Podemos entenderlo desde lo que María José Contreras (2012: 13) define como enunciación encarnada, afirmando que la premisa principal de esta línea es que “el cuerpo es la condición radical de la significación”.

Para este trabajo voy a hacer un acercamiento a dos novelas, una boliviana y una peruana, y tratar de rescatar en dichas obras las significaciones que se hacen sobre los distintos espacios en donde se mueven los sujetos, las diversas cargas semióticas que adquiere la topografía y las repercusiones en los cuerpos.

La novela boliviana de Jaime Mendoza se llama “En las Tierras de Potosí”, fue publicada por primera vez en 1911. Está escrita por un autor y narrada por un sujeto que han vivido la experiencia minera de manera tangencial y buscan, desde un proyecto escriturario comprometido socialmente, poder visibilizar las realidades del universo minero boliviano. A la manera de una picaresca o una bildungsroman, se narra en esta novela las aventuras de Martín Martínez, un joven que enceguecido por la riqueza y gloria que prometían las minas de Llallagua, emprende viaje hacia allí y logra conocer parte de la vida dentro del ámbito minero, un conocimiento orientado desde la mirada de los más poderosos dentro de estos circuitos.

En cuanto a la novela minera peruana, voy a analizar zonas de la novela de Roberto Rosario Vidal publicada este año con el nombre “Pique Esperanza”. En esta aparecen las narraciones del interior-mina junto con las concepciones que los mineros tienen de este espacio, configurado con características infernales, atravesado por un contexto social, mercantil y capitalista que somete a los sujetos. Finalmente, mostrar las lecturas que podemos hacer de la novela minera basándonos en los lineamientos básicos del ecofeminismo, problematizando y desnaturalizando las relaciones entre los cuerpos femeninos y las diversas topografías de la naturaleza.

Literatura minera boliviana

*En el paraje más profundo y alejado de la mina, donde se detuvo el
tiempo en un tiempo sin tiempo, habita un monstruo...*

Víctor Montoya, Cuentos de la mina.

Bolivia es un país que desde sus orígenes como tal nace de

contradicciones, sincretismos, asimilaciones y resistencias. A diferencia de otros países de Latinoamérica, en Bolivia no hace falta un rastreo arqueológico para encontrar vestigios o muestras de su historia pasada con la que los sujetos reconstruyen su memoria colectiva. En este país está a la vista y en el sentir de todos sus habitantes los procesos y cambios que sufrió la sociedad y el territorio desde la llegada de los conquistadores, las etapas de conformación de los estados modernos, la industrialización, etc. Dichas etapas o huellas del pasado son visibles aún hoy porque todavía se resiste, se lucha por que todavía prevalezcan.

Como tratar de rescatar la historia de Bolivia en su totalidad y complejidad sería muy extenso, me voy a enfocar en hechos históricos puntuales por sus implicancias en la minería y su producción literaria que es lo que nos compete. Como ya dijimos al principio, la minería ya existía en la época precolombina, pero a escalas muy reducidas comparada con la sistematización y explotación masiva que se empieza a instalar con la llegada de los circuitos comerciales occidentales.

Para hacer una breve referencia al contexto de producción de esta obra, las primeras décadas del siglo XX fueron para Bolivia y Latinoamérica fundamentales a nivel económico, social y cultural. En palabras de Blanca Wiethüchter (2002), es el momento constitutivo de la literatura boliviana institucionalmente hablando. Siguiendo las afirmaciones de esta investigadora, las dos grandes influencias o impulsos principales para la formación de la “literatura boliviana” fueron, por un lado, la literatura indigenista, donde la presencia de la alteridad era muy fuerte junto con aspectos coloniales y precolombinos en tensión. Por otro lado, estaba el costumbrismo mestizo o también conocido como “narrativa del encholamiento” que trataba, como bien supone su nombre, la problemática del mestizaje.

Las primeras décadas del siglo pasado fueron el escenario donde empezaron a gestarse en Latinoamérica los estados modernos, estados-nación.

Llegaron de Europa, continente que representaba la idea de “progreso”, teorías políticas, sociales, económicas, que fueron aprehendidas y aplicadas por las élites nacientes en Bolivia, como ser Simón I. Patiño, conocido como uno de los tres “barones del estaño” en Bolivia. En simultáneo, el ámbito académico que formaría a las próximas clases dirigentes estaba al tanto de las improntas y avances europeos que llegaban a Latinoamérica. Las clases populares no estaban al tanto de todos estos nuevos aportes. Estos cambios, estudios y ansias por progresar, por ingresar en el mercado mundial, “ser más como Europa” confluyeron en el establecimiento del positivismo como forma de pensamiento en los intelectuales bolivianos. Wiethüchter afirma que el establecimiento del positivismo no hizo más que reforzar desde las élites el colonialismo. Los intelectuales son quienes se empiezan a preguntarse por el “ser nacional”, lo que significa ser boliviano.

Las primeras conclusiones sobre estas indagaciones sobre el ser nacional boliviano estaban impregnadas de una concepción etnocentrista y racista sobre

las “razas inferiores” refiriéndose a los pueblos originarios del territorio boliviano, estos eran de hecho los causantes del atraso de la Nación. Un poco de esto lo podemos ver en la novela cuando los empresarios y magnates del ámbito de la minería hablan acerca de sus obreros y los culpan por el malestar de las empresas. El mestizaje era a la vez esencia y condena de los bolivianos. González Echevarría (1990: 212), al referirse a este período en su libro “Mito y Archivo” dice:

...A veces estos informes estaban impregnados de un “racismo científico”, que condenaba la influencia nociva que las razas no europeas tenían en el progreso moral, intelectual, cultural y material de América Latina. Las razas inferiores podían desempeñar un papel, aunque fuera negativo, en la historia natural, pero no en la historia cultural.

Esta manera de pensar y de entender la realidad inmediata tuvo su reflejo en las producciones culturales, especialmente en el ámbito literario.

En los procesos de construcción de una Nación, del sentimiento de identidad y pertenencia a un determinado grupo, uno de los elementos fundantes es el lenguaje con el que se habla, y en el caso de Bolivia uno de los temas más controversiales. Poder construir la Nación boliviana quería decir en otros términos poder traducir Bolivia al español, nombrarla desde otro lenguaje que no era el originario sino el de la colonia. Retomando a Wiethüchter, ella habla del lenguaje originario del espacio boliviano como el espacio de vida, mediante este es que se construye la memoria colectiva, diferente a la memoria que acarrea el español en esas tierras. En los discursos del socavón están patentes dichas tensiones en la forma de hablar de los trabajadores de la mina.

Jaime Mendoza escribe en esta época de gestación de la Bolivia moderna, y escribe sobre uno de los bastiones tanto social, cultural como económico del colonialismo, la minería, y específicamente en Potosí.

Su lugar como autor es bastante peculiar ya que él es un sujeto de las clases más privilegiadas de Bolivia, ha recibido educación, fue médico, periodista, escritor, etc. En este afán por poder encontrar la esencia de la nacionalidad boliviana o de poder reconocer a los diversos grupos conviviendo en el mismo territorio, el sujeto proveniente de la ciudad letrada brinda en las obras su interpretación acerca de los espacios que le son ajenos, como ser en este caso las minas. El imaginario ciudadano es el que contempla, interpreta y tamiza la visión sobre el campo, las minas, y los espacios alternos (Wiethüchter, 2003).

Lo que me interesa de este autor en especial es que ya sea en el rol de médico, de periodista, o de escritor, Jaime Mendoza estuvo mucho tiempo en contacto con el universo minero boliviano, como una suerte de outsider, pero involucrado y viviendo las situaciones que únicamente se sienten en este universo particular. En el prólogo del libro, Alcides Arguedas (2006: 8) habla sobre su relación con Jaime Mendoza, y en un momento este le confiesa:

...Soy médico, he vivido unos años entre los mineros y he visto que esa vida es un poco triste. En las minas de nuestro país hay ciertas costumbres que van modificándose gradualmente y que acaso acabarán por desaparecer del todo; y antes que tal suceda, creo que se debe hacer obras que en cierta manera fijen esas costumbres dentro de su tiempo.

Arguedas, en una última alabanza al “novelista cuyo nombre es ignorado en el estrecho círculo intelectual del país”, dice:

Tiene fuerza para producir obras que perduren y lleven en sus entrañas todos los dolores de una época, y hasta puede que las preocupaciones de una raza (...) No más que la vida bien observada, los hechos que se suceden.

Este prólogo, con declaraciones del autor y apreciaciones de un escritor con renombre en ese momento como Alcides Arguedas, evidencia la intención clara del autor de poder representar mediante esta obra la vida en el universo minero tal cual él la ha percibido. La impronta del realismo en la escritura literaria en Bolivia ha sido por mucho tiempo la estética dominante y hegemónica para escribir. La búsqueda del ser nacional no sucedía sólo en círculos académicos, sino que también había artistas muy comprometidos con esta labor. Para explicar esto recurrimos al concepto de “suplencia cognoscitiva” de Luis Antezana (2011). Con este término él explica cómo en este momento histórico del país las ciencias sociales no estaban sólidamente constituidas, entonces en un contexto de modernización y búsqueda de una definición para Bolivia, son los escritores quienes “suplen” las falencias del ámbito de las ciencias sociales y la investigación involucrando en sus obras aspectos sobre historia, sociología, psicología, etc.

Considero que el autor en este proyecto escriturario busca cumplir con la suplencia cognoscitiva, entonces las significaciones y sentidos que cobra el universo minero desde su perspectiva son como las de un descubridor o testigo activo que busca visibilizar lo que él ha entendido o visto sobre las minas, escribe para que gente que no está relacionada con este espacio-otro, puedan conocerlo.

La inmersión del autor en este universo minero es como dije antes, tangencial, y esto se evidencia en la forma en la que representa y escribe. Podríamos decir que, conjugándolo con las teorías de Elí Salazar, el “discurso del socavón” de Jaime Mendoza carece de socavón. El ojo que ve y relata lo hace desde la visión de los poderosos, comerciantes y negociantes que por más que les vayan bien o mal en sus inversiones, no viven ni tratan de comprender la realidad de sus obreros:

Ahora, el simple sentido común me dice que la situación del trabajador en estos lugares no puede ser peor (...) En sus horas de descanso no hace sino seguir sufriendo (...) Ahora, en lo moral, ya se puede deducir cómo es un hombre que

vive en semejantes condiciones. Es abyecto, estúpido, malo, pervertido (...) Cuando roba, lo hace no sólo para aprovecharse del producto de sus robos, sino también por tener el gusto de hacerle algún daño al patrón. (pág. 52)

Teresa Andruetto, problematizando la figura del narrador, trata de definirla como

...la conciencia (la ideología en su sentido más amplio) por la que pasan unos hechos, por lo cual ese narrador ostenta un saber (y un poder) sobre lo narrado y sobre el narratario, en tanto este no tiene otro modo ni otro camino de acceso a lo narrado, más que este.

Es por esta decisión y ángulo para relatar que el espacio del universo minero (que en casi toda la novela es el exterior-mina) aparece como un lugar hostil, casi deshabitado, precario, donde el protagonista se pregunta cómo es que la gente puede vivir en esas condiciones de vida tan precarias y miserables, hay una incompreensión desde su imaginario ciudadano, urbano, frente a estas realidades situadas en los márgenes, la de los eternos hijos del polvo:

Martín veía en las proximidades del camino casuchas hechas de piedra y barro torpemente conglomerados, con techos de paja y con puertas tan bajas que para trajinar por ellas había que doblarse por completo. (pág. 31)

Arriesgo que esta visión sobre el espacio minero es hostil y predominantemente negativa ya que el lugar de la enunciación, el cuerpo desde el cual se configura el discurso es de un cuerpo otro, ajeno a las crudas realidades que se viven en el interior de las minas. Desde una perspectiva de enunciación encarnada, sería un cuerpo narrando las cicatrices de otros.

Por otro lado, desde esta posición de enunciación, desde esta voz que no sale del socavón sino desde la superficie, se pierden varios aspectos de la cosmovisión de los mineros, sus tensiones, creencias y relatos con los cuales se identifican como comunidad. En esta novela las problemáticas que se revelan con claridad son las tensiones lingüísticas e idiomáticas entre el quechua y el español, y en cuanto a creencias o hábitos de los mineros, los personajes que en esta novela tienen voz tratan de interpretarlo desde sus propias pautas culturales, sin visibilizar o cuestionarse las creencias y formas de pensar de los mineros.

Por más que se limpiaba, volvían a echarle con nuevas cantidades de harinas de color los que le encontraban. Y como tal era la costumbre, no había más que tolerarla (pág.112)

Sin el alcohol no se explican aquí ciertas cosas (...) el alcohol es el adminículo indispensable, que hay que darlo o recibirlo fatalmente... (Pág. 94)
El minero Melgarejo, rodeado en un rincón, de otros obreros, conversaba

con gran ardimiento en una mezcla de castellano y de quichua curiosísima (pág. 84)

Literatura minera peruana

Para analizar la novela “Pique Esperanza” de Roberto Rosario Vidal desde la carga semántica y las significaciones de los discursos dependiendo del sujeto que está narrando, me voy a guiar de la línea de clasificación que hace David Elí Salazar (2017: 327) al analizar la novela minera peruana. El habla de dos vertientes fundamentales, por un lado, están los discursos social-realistas como: las injusticias sociales, reivindicaciones, pésimas condiciones de trabajo, inseguridad y conflicto ideológico; por otro, las construcciones metafóricas del socavón que expresan imágenes literarias del mundo minero.

Al igual que en el caso de la literatura boliviana, la literatura peruana también cuenta con sus problemáticas y tensiones específicas. Más allá del afán por establecer una literatura “homogénea” basándose en criterios geo-políticos como la demarcación arbitraria de las fronteras de un país o región, son escasos los estudios que tienen en cuenta los discursos y la literatura escrita en las minas, por eso insisto en la demarcación del universo minero, ya que representa una topografía literaria para muchos inexistente. Además, no es menor el hecho de que Perú sea un país que contiene tanto zonas andinas como costas marítimas, dos topografías catalogadas siempre como opuestas donde se desarrollan diversos estilos de vida que entran en puja también en sus discursos literarios. Históricamente se han privilegiado las visiones de Perú desde la costa, con el puerto mirando hacia el exterior, e invisibilizando todo lo que pasaba en la zona andina. Teniendo en cuenta que en Latinoamérica la relación entre la minería y los diversos espacios y cosmovisiones andinas establecen relaciones muy estrechas, rescatamos los trabajos de Heraclio Bonilla (2008: 103) al hablar específicamente del “espacio andino” como uno complejo para totalizar y definir:

El riesgo, no obstante, radica en la reificación de la dimensión andina, es decir, en pensar a la región como una suerte de llave maestra con la capacidad o de explicar o de singularizar todo lo que ocurra en su contexto. Tomado en esos términos, los Andes, como realidad o como meta-concepto, es una dimensión omnipresente, inmune al tiempo, es decir, a la historia, y cuya homogeneidad prevalece sobre sus profundos regionalismos y localismos. Estos andinismos, no sólo no resisten a la confrontación de la evidencia, sino que revelan la tautología del razonamiento.

Además, Bonilla habla sobre la decisiva influencia de la minería y su impacto en la sociedad, pero únicamente desde el ámbito económico, dejando de lado las vivencias y pautas culturales que surgen allí:

(...) el sector minero arrastró tras suyo el funcionamiento de otras economías y otros espacios, operando como verdaderos polos de crecimiento e

imponiendo al conjunto del espacio andino una auténtica división del trabajo regional (...) ha sido la dimensión económica el vector utilizado en el análisis. Las regiones son espacios que se constituyen por los flujos de bienes, tanto de consumo como de capital, desde diversos centros regionales hacia el mercado dominante...

Las configuraciones del espacio “fuera” de la mina están construidas, de manera similar a la novela boliviana, dando la impresión de hostilidad, soledad, el mismo nombre de la mina en donde trabaja el protagonista (Satanás) ya genera rechazo. Se describe el campamento tapado siempre por una neblina que parece no irse jamás, entre los distintos sectores del campamento como ser los baños, el comedor común, las casas y el adentro de la mina no hay diferencias sustanciales, para los mineros es estar en la penumbra constante.

No es un trabajo grato ser minero. Es tal vez la opción laboral más riesgosa y que se sufre en solitario. Quién sabe, por eso, para hacer llevadera la vida, casi todas las minas tienen nombres motivadores: El Triunfo, Poderosa, Fortuna, Santa Rosa, Milagro (...) Por terribles que sean los lugares o las condiciones de trabajo, por lo menos disimulan, poniendo nombres que minimizan las limitaciones: Maravilla, San Francisco, Cerro de Oro, Monte de Plata... ¿A quién se le ocurriría llamar a esta mina Satanás? (pág. 15)

El mismo viaje (físico y psíquico) y la llegada hacia las minas es descripto como un viaje hacia lo desconocido, hacia los márgenes de la civilización.

Ahora, en cuanto a la posición del enunciador, podemos ver ya desde el comienzo de la novela que el tono y la intención con la que se está narrando es otra, este es un discurso que sale de la bocamina misma. Es el mismo minero quien se posiciona como filtro o traductor para los lectores, si lo analizamos desde una perspectiva lotmaniana. En una suerte de prólogo o introducción, leemos la voz de un minero el cual habla desde su experiencia personal sobre la labor en la mina o, como él la define “el escenario de combate laboral”. Es el testimonio del personaje principal el que nos descubre otra manera de entender las minas casi opuesta a la vista en la otra novela.

Sin embargo, amo a la mina, porque es como mi segunda casa (...) Me entusiasma ingresar en las mañanas al socavón, por la sonriente bocamina con sus engañosas fauces desdentadas, y atravesar las galerías y rampas que me conducen por los vericuetos contruados persiguiendo las esquivas vetas de mineral, como en un hormiguero. (pág. 3)

Acá queda manifestado de manera casi grotesca la condición de “proletario en estado puro” que es para René Zavaleta Mercado (2011) la condición de minero. Antes de entrar a trabajar en las minas (generalmente impulsado por la necesidad y no el deseo), el minero fue campesino, es indio,

siempre fue el otro, uno más del montón de mano de obra para saciar la ambición de los grandes capitalistas. La mina se presenta para muchos bajo una mirada prometedora de potencial riqueza, crecimiento, poder ascender económica y socialmente si la suerte juega favorablemente y se puede encontrar la mejor veta, una semiótica de la mina construida desde los tiempos coloniales (quizás antes). Es tal el nivel de alienación y la necesidad apremiante por subsistir, que el minero cuenta, con un cariño que casi roza lo grotesco, lo que significa trabajar en la mina.

Hay fuertes peleas y conflictos con los empresarios y dueños de las minas cuyo único interés es seguir generando ganancias a costa de la muerte trágica y violenta de sus trabajadores, como sucede en esta novela específicamente.

Lo curioso en este caso es que, al estar narrado desde una enunciación verdaderamente encarnada y condenada a este universo minero, las metaforizaciones y significaciones simbólicas juegan una partida importante. La voz principal cuenta su historia desde un fuerte escepticismo frente a toda la cosmovisión, mitos y leyendas que suceden en la mina, pero cuando se encuentra frente a situaciones límite donde se encuentra en riesgo, se inclina por tratar de interpretar y entender lo que está sucediendo acudiendo a dichas creencias o leyendas.

¿Será cierto que el cerro tiene vida? ¿Que esta mole gris, arisca y solitaria sufre cuando dinamitamos sus entrañas? ¿Que en su interior el Muki, el invisible guardián de la mina, del cerro, se revuelca de cólera maldiciendo, amenazando con vengarse? Yo me resisto a creer que esto ocurra. Cómo es posible que un promontorio de rocas, una montaña, un cerro, aunque tenga minerales en su estructura, cobre, plomo, oro, por más oro y plata que contenga, vaya a tener sentimientos. Me he hecho esta pregunta una y mil veces ratificando mi opinión con respecto a que la naturaleza es inerte. Simplemente naturaleza muerta. Sin embargo, ante tantas ocurrencias extrañas, hechos inexplicables, cada vez pierdo la convicción y mi racionalidad se debilita. Ya estoy comenzando a creer que el cerro, por lo menos este cerro negro, permanentemente oculto del sol por una neblina tenebrosa, siente, piensa, actúa como los seres humanos, con sus bondades y prejuicios. Este cerro tiene vida. No es casualidad que, después de cada serie de disparos certeros, de cada avance importante en el desarrollo del túnel persiguiendo una veta, descubriendo un manto mineralizado, muera un hombre. Se lo trague el cerro, beba su sangre y a veces, no conforme con eso, se ensañe triturando sus huesos, estrujando su cuerpo como si fuera una sogá. Lo he visto, lo he sentido. (Pág. 105).

Cabe destacar en relación a todo esto las tensiones, opresión e imposiciones que aparecen en el plano de las creencias. Los mitos, leyendas y figuras sobrenaturales que aparecen en las minas son resultado del sincretismo religioso entre las culturas andinas y la cosmovisión occidental católica.

Me interesa plantear otra puerta de entrada para esta novela que se puede hacer articulando zonas de esta obra con los postulados del

ecofeminismo por la manera en la que está planteada la relación entre la tierra y los cuerpos tanto masculinos como femeninos.

A grandes rasgos, lo que plantea este movimiento surgido alrededor de los '70 tanto en Estados Unidos como en varios países de Europa es que no es casual ni inocente las relaciones de dominación de los hombres hacia las mujeres reflejadas en nuestra percepción de la naturaleza. El ecofeminismo denuncia las relaciones aparentemente naturales que el patriarcado establece entre la mujer y la naturaleza. Principalmente por la condición de poder gestar y traer nuevas vidas al mundo, a la mujer se la asocia más con lo natural, por lo que el hombre se posiciona en el lado más alejado de la naturaleza, más cercano a la cultura, ya que en este ámbito el hombre es guiado por la razón y no por instintos naturales. Como la cultura es capaz de transformar y apropiarse de la naturaleza, siempre se privilegia por sobre esta, naturalizando así los binomios mujer-naturaleza y hombre-cultura, lo que relega a la mujer a un plano de sumisión y subordinación al hombre.

El socavón se metaforiza como un cuerpo natural que ha de ser profanado, por ende, naturalmente la mina se convierte en mujer, en madre.

Relacionado con esta percepción femenina de la naturaleza, hay en esta novela una vuelta de tuerca más en relación a esta cuestión, dado que, cuando es la mina, la montaña la que daña y provoca la muerte de los mineros, en esas instancias las metaforizaciones están en clave masculina, como, por ejemplo:

“...los mineros son guerreros que se enfrentan a la naturaleza, monstruo acorazado que se resiste a entregar sus riquezas más preciadas.” (pág. 3)

Pero, cuando el hombre es el que se introduce en la mina para trabajarla, perforarla, cumplir con su labor, las metaforizaciones se transforman en clave femenina, haciendo de la montaña una esencia femenina frágil, subordinada a los deseos del hombre, y la excavación en las minas se entiende como una conducta fálica. Un pasaje de la novela dice:

Dueño y señor de mis dominios, llego a mi labor, contento. Me acomodo los lentes, el tapón de oídos, los guantes, el delantal de jebe y comienzo el diálogo con el cerro. “Ahora sí te voy a sacar la mierda”, desafío. Con la perforadora en la mano, me siento completo, como si la máquina fuera parte de mi cuerpo, el contrapeso de mis piernas. Soy el amo, el patrón, un gladiador poderoso y viril perforando la roca, rompiendo el cerro (...) Mis brazos son fuertes, están templados por el trabajo. Los necesito para dominar la perforadora, chúcaro corcel que hay que sujetar con fuerza. ¡Arza, caballo, no te encabrites! Toda la mañana perforando, con uno, dos, tres, veinte taladros ¡Ay, carajo, hasta que gima de placer la mina! Así, hombre, puro macho, hasta terminar de perforar la malla. Después (...) un cartucho de dinamita en cada taladro, hasta el fondo de la perforación, empujando con cuidado, solitos la mina y yo, sin que nadie nos observe. Shhh..., en silencio (...) el disparo es el último y

sublime acto de amor (...) la cría del cerro brilla en el suelo, el mineral que ha parido y que, después de festejar, voy a llevar al pique más tarde. (Pág. 48/49)

David Elí Salazar (2004: 62) también percibe esta conducta fálica en la labor minera, en la relación entre el hombre, perforadora y montaña, y la fundamenta diciendo:

Esta asociación corresponde a una conducta fálica, propia del mundo agrario, donde atribuyen a la naturaleza como poseedora de sexo y se reproducen a través de comportamientos sexuales. Es más, se percibe al barreno como falo y a los agujeros que se hacen en las rocas como la vagina.

Creo que analizando las mismas zonas del texto desde una perspectiva ecofeminista las conclusiones tienen una fundamentación más profunda y concreta que decir que la razón de estas metaforizaciones viene de la cosmovisión agraria (que es en gran parte la andina precolombina). Es más, esto mostraría que ya en las culturas precolombinas existía esta misma tendencia de relacionar a lo femenino con lo natural más que con lo cultural.

Hay incluso una personificación de las relaciones entre el hombre y la montaña como si fuese una relación entre hombre y mujeres. En un pasaje de la novela un sujeto, aconsejando a otro sobre cómo sacarle el mejor provecho a la mina, le dice:

Hasta debes ser un galán para enamorar a la mina misma". Esa frase, que inicialmente le causó gracia, con los años de experiencia en tantas minas, fue tomando sentido. Es que cada mina tiene características propias, "una personalidad propia", decía otro minero, refiriéndose a la forma como responde el cerro frente al trabajo minero, a la ingeniería aplicada para planear la forma de explotación. Trabajar en minería no consiste solo en meter taladros así por así, persiguiendo la veta. (Pág. 69)

El universo minero, al igual que varios otros espacios de labor y trabajo, se ha constituido culturalmente como un espacio masculino, sólo apto para hombres. Las mujeres dentro de la mina son sinónimo de mala suerte, malos augurios, etc. En el exterior de la mina, se limitan a tareas menores como separar manualmente los metales, pero fundamentalmente se encargan de mantener sus hogares y su familia como puedan y satisfacer las necesidades de sus maridos cuando están en sus hogares y no de turno dentro del socavón. La familia en estos espacios no tiene la misma carga semiótica que en los imaginarios urbanos, aquí la familia se conforma por cuestiones más bien prácticas y estratégicas donde todo se hace en función del hombre minero.

Conclusiones

En esta breve investigación que puede ser ampliada desde varias perspectivas, el universo de las minas es un espacio que se presta para infinitas simbolizaciones y metaforizaciones que tienen su raíz en la dificultad (casi imposibilidad) de poder entender y aprehender la realidad en la que viven los mineros. En dichas metaforizaciones, entran en juego no sólo la manera de nombrar las cosas sino también los silencios y ocultamientos sobre otras. En este trabajo, a grandes rasgos, podemos ver cómo, dependiendo de la voz y el cuerpo desde el cual se busca contar un relato sobre el mismo espacio, las zonas que se visibilizan y las que no son muy variadas dependiendo del cuerpo que esté percibiendo y narrando. Desde una perspectiva de denuncia social en ambos casos, con las dos novelas analizadas podemos entender las prácticas mineras y a los sujetos que involucra desde dos ángulos diferentes y a su vez complementarios. Ya sea un cuerpo que percibe desde el exterior o el interior de la mina, en cada discurso del socavón se pueden ir encontrando nuevas zonas para indagar, nuevos caminos para recorrer, nuevas (y a la vez milenarias) cicatrices para contar.

Referencias bibliográficas

- Andruetto, Teresa (2005). *Algunas cuestiones sobre la voz narrativa y el punto de vista*. Escuela de Capacitación, Centro de Pedagogía de Anticipación.
- Antezana, Luis H. (2011). *Ensayos escogidos 1976-2010*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.
- Bonilla, Heraclio. (2008). *Los Andes: la metamorfosis y los particularismos de una región*. En Crítica y Emancipación: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales No1:103-113
- Caimari, Lila (2017). *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. 1era edición. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Contreras, María J. (2012). *Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria*. En Cátedra de Artes No 12: 13-29
- De Cieza de León, Pedro (1945). *La Crónica del Perú*. Buenos Aires, Argentina: Colección Austral.
- Delmiro Coto, Benigno (2006). 'Cuentos de la Mina', de Víctor Montoya, Aurora Boreal <http://www.auroraboreal.net/literatura/libros/767-cuentos-de-la-mina-de-victor-montoya->
- González Echevarría, Roberto [1990] (2011). *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, I. (1996). *Acerca de la semiosfera*. En: La semiosfera I. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Mendoza, Jaime [1911] (2006). *En las Tierras de Potosí*. Oruro, Bolivia: Latinas Editores.

Perilli, Carmen. (1999). *Traducción y traición: El grado cero de la escritura en América Latina*. En Colonialismo y Escrituras en América Latina. Tucumán, Argentina.

Rosario Vidal, Roberto (2018). *Pique Esperanza*. Lima. Perú: Editorial San Marcos.

Salazar Espinoza, David E. (2004). *Discursos del socavón. Imágenes del universo subterráneo en la novela* En la noche infinita. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

----- (2017). *El realismo social y metáforas del Socavón en la novela minera peruana*. En Opción. Revista de Antropología, Ciencias de la Comunicación y de la formación, Filosofía, Lingüística y Semiótica, Problemas del Desarrollo, la Ciencia y la Tecnología No 84. (1-37)

Sobre ecofeminismo: https://es.wikipedia.org/wiki/Ecofeminismo#cite_note-2-14

Wiethüchter, Blanca (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Bolivia: Fundación PIEB.

Zavaleta Mercado, René. (2011). *Ensayos 1957-1974*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.

Pensar con y entre imágenes. Emprendimientos editoriales y región

Dra. Florio Sabina
UNR/CECAI
Lic. Blaconá Cynthia
EPAV/CECAI

Resumen

El presente trabajo se propone reflexionar sobre dos emprendimientos editoriales clave de nuestra región. Uno desplegado por la Editorial Biblioteca perteneciente a la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, en los años sesenta e inicios de los setenta del siglo XX. El otro, conformado por las publicaciones lanzadas por Ricardo Ernesto Montes i Bradley en las décadas del treinta y del cuarenta del siglo pasado.

Ambos proyectos enlazaron autores, obras e imágenes que consolidaron versiones locales y localizadas de nuestra modernidad cuyo legado hemos tratado de recuperar y visibilizar a través de un conjunto de proyectos curatoriales a nuestro cargo. Nos referimos a las muestras La Vigil a través de sus colecciones. Legado y vigencia de una experiencia cultural, popular y emancipadora -exhibida en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, del 18 de junio al 30 de agosto de 2014-, Vigil: siempre en movimiento -exhibida en el Museo de la Memoria de Rosario, del 17 de septiembre al 23 de noviembre de 2015- y Pensar la región. Políticas culturales entre la pluma y el pincel. Rosario 1937-1947 -exhibida en el Museo Castagnino desde octubre de 2017 a febrero de 2018-.

Palabras clave: proyectos curatoriales, políticas culturales, emprendimientos editoriales, imágenes de Rosario y su región

La Editorial Biblioteca, una experiencia editorial fuera del centro

Rosario, esa ciudad (1970), Desde el camino (1970), Santa Fe: el paisaje y los hombres (1971), Paraná, el pariente del mar (1973), forman parte de la Colección Imagen lanzada por la Editorial Biblioteca, perteneciente a la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil. La editorial surgió fruto del trabajo colectivo y de un largo proceso emprendido en 1959, cuando los delegados de Vigil en el Congreso Nacional de Bibliotecas Populares postularon la necesidad generar ediciones a bajo costo para proveer a las Bibliotecas Populares del país.⁴⁷ Tras varios intentos de llevar adelante esa gran editorial nacional, en 1966 la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil abre su Departamento de Publicaciones, dirigido por Rubén Naranjo, quien se había incorporado al proyecto colectivo y de financiación popular, emplazado en el Barrio Tablada, desde la realización de un mural de su autoría en la fachada del nuevo edificio de la institución en 1963. Raúl Frutos –Director de la Biblioteca del complejo Vigil– propuso la inserción de las ediciones en un dispositivo generado por la UNESCO ligado a la dinámica del canje de publicaciones a nivel nacional e internacional. Las redes de intercambio que posibilitaban los canjes otorgaron al proyecto una amplia visibilidad a lo largo y a lo ancho del continente americano y en el espacio europeo (en Europa del este y Europa occidental).

En el ámbito comunitario generado por la Biblioteca Vigil, confluyeron artistas plásticos, poetas y profesionales que cultivaban diversas disciplinas pertenecientes al amplio universo de las Artes, Humanidades y Ciencias Sociales. Vasos comunicantes enlazaron a la institución con los plásticos de vanguardia de la ciudad, con la revista Boom de Rosario (1968-1970) y con las revisiones historiográficas emprendidas por esos años expresadas en la colección Apertura –dirigida por Adolfo Prieto– y la colección Testimonios –dirigida por Rafael Ielpi–.⁴⁸

La Editorial Biblioteca lanzó más de noventa libros que integran dieciséis colecciones de distintos géneros. Los miembros de la Editorial mantuvieron un estrecho vínculo con Boris Spivacow –Gerente general de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba), hasta la intervención a la Universidad por parte de la Dictadura encabezada por el General Juan Carlos Onganía y creador de Centro Editor de América Latina–, con quien compartieron las ideas generales en torno a la función social de las editoriales atendiendo a la accesibilidad y calidad del libro.

⁴⁷ Al dorso de una foto tomada a los delegados de Vigil al Congreso Nacional de Bibliotecas Populares de 1959, Albino Serpi anotó “Ha terminado el Congreso, gracias al proyecto presentado por una idea genial de “Augusto Duri”, la Biblioteca Vigil tiene su Editorial, una Editorial exclusiva para Bibliotecas Populares. Alegría en los rostros... pero falta ahora lo más necesario [...] quiera mi Dios que pronto y siempre unidos podamos llevarla a cabo”. Entrevista de las autoras a Albino Serpi, 28 de mayo de 2014.

⁴⁸ La obra colectiva Tucumán Arde recibió un fuerte apoyo económico de la Vigil, que también fue anunciante de la revista Boom y espacio laboral para los docentes cesanteados tras la intervención de la Universidad Nacional del Litoral.

Las colecciones contemplaron distintos públicos y necesidades. La Colección Artes Visuales, a la que nos referiremos más adelante, busca dar cuenta sobre los desarrollos de las artes plásticas de nuestra ciudad. La Colección Imagen, con cuatro volúmenes al cuidado de Rodolfo Vinacua y Rubén Naranjo, aborda, desde una perspectiva multidisciplinar y a cargo de especialistas de la región, el estudio de la República Argentina, la Provincia de Santa Fe, el río Paraná y la ciudad de Rosario. Destinadas a los educadores, las colecciones Praxis y Pedagogía se ocupaban de actualizar los debates y problemas del ámbito de la educación. Títulos como *La escuela y la comprensión de la realidad* y *¿Maestro pueblo o maestro gendarme* de María Teresa Nidelcoff dan cuenta del posicionamiento del proyecto cultural y educativo.

La Colección Apuntes, destinada al público en general se ocupa de un conjunto de problemáticas sociales a las que nos referiremos luego. A la Literatura se le destinaron varias colecciones: Ensayos, contó con piezas como *Literatura y subdesarrollo* de Adolfo Prieto. Alfa se ocupó de los escritores locales que aún no habían sido publicados, de ahí su nombre que refiere a la primera letra del alfabeto griego.⁴⁹ Prosistas argentinos, lanzó, entre otras, la novela *La vuelta completa* de Juan José Saer. Poetas argentinos publicó obras de Francisco Urondo. Homenaje abordó la *Obra poética* en dos tomos de José Pedroni y de Juan L Ortiz, en tres tomos, bajo el título: *En el aura del sauce*.

Las colecciones Testimonios, Apertura y Conocimiento de Argentina se enfocaron en distintos momentos de la historia nacional. Y, finalmente, diversas líneas de desarrollo desplegó la colección infantil con tres cuentos ilustrados y una carpeta de papirolas plegadas a todo color.

La singularidad de la dinámica de funcionamiento de las publicaciones de la Editorial se refleja en las formas de distribución de acción cooperativa, la construcción de la visualidad con anclaje local y regional, enmarcadas en un Proyecto Social, Cultural, Mutual y sobre todo Popular de la Biblioteca "Constancio C. Vigil".

La producción de obras de escaso costo económico viabilizó el acceso de toda la comunidad a las mismas, ya que tal como dice Raúl Frutos, "el libro como herramienta educativa cultural era apreciado como el mayor aporte" (Frutos y Naranjo: 2006, p. 395). La venta de algunas colecciones en kioscos de revistas, como fue el caso de la "Colección Apuntes", no sólo proporcionó un acceso masivo sino que obligó, como sostiene Rubén Naranjo, "a cambiar la terminología para adecuarla a los padres y madres en los hogares" (Oliva: 2007, p. 11).

Esto demuestra el profundo respeto e interés de los dirigentes de la Biblioteca Vigil por procurar, según sus propios estatutos, "la elevación cultural de los habitantes del barrio en que actúa, proyectando su acción en el orden provincial y nacional".⁵⁰ Si bien, en un principio no se pensó en la creación de la

⁴⁹ Señalamiento de Rafael Ielpi a las autoras, en el marco de una serie de entrevistas realizadas a inicios de 2014.

⁵⁰ Estatutos de la Biblioteca Popular "Constancio C. Vigil", art. 2 inciso a, Colegio de Escribanos de la Provincia de Santa Fe, 7 de abril de 1976, Legalización n° 117857.

Editorial, uno de sus objetivos y fines principales fue “encauzar la acción de su movimiento económico a los efectos de lograr para sí y para las diversas entidades culturales, los medios necesarios en cuanto a la adquisición de material bibliográfico se refiera”.⁵¹ En palabras de Raúl Frutos, había principios básicos, en donde el respeto a los autores y a los lectores era decisivo, abriendo así un horizonte amplio a distintos públicos y elevados niveles de conocimiento.

Para proyectar su acción en el orden local y regional, la Editorial se centró en dos ejes fundamentales, la investigación y el rescate de autores de la región. La pluralidad de voces que puede apreciarse en todo el catálogo demuestra indudablemente, no sólo la intención de instalarlos como presencia incluso más allá de Rosario sino la de generar lazos entre los intelectuales y la comunidad apelando a una verdadera política de democratización del conocimiento. Esto se estimó en el estrecho vínculo de la Biblioteca Vigil con los docentes, que se sentían alejados de la universidad, duramente intervenida por el régimen dictatorial encabezado por Juan Carlos Onganía, permitiendo a la Biblioteca instalar y planificar su proyecto editorial.

En cuanto a la investigación, según palabras de Frutos y Naranjo, fue un factor determinante, es decir que no sólo se apoyaron proyectos emprendidos por creadores individuales, como el caso de Oda al Paraná, sino que se requirió de manera programática y en elaboración conjunta con la Comisión Directiva, el Departamento Editorial, los autores y la comunidad, de investigaciones que dieran respuesta a demandas específicas, locales y nacionales. En ese sentido, cabe recordar la Colección Praxis dedicada a docentes fundamentalmente con temas particulares del campo educativo. Este material, al igual que otras colecciones, se distribuía no sólo en la ciudad a través de librerías y kioscos sino que un cobrador de la institución visitaba en auto todas las escuelas de las localidades de la Provincia, donde no llegaba jamás material bibliográfico. El recuerdo de Rubén Naranjo deja un testimonio de esta experiencia, quien rememora en una entrevista con Antonio Oliva, que “en ese momento había gente con coche, se cargaban los baúles de libros y se iba a la carretera. Les decíamos agarre la 34, y cuando vea caminos que desvíen, entre al pueblo y busque la escuela” (Oliva: 2007, p. 20).

Otro aspecto a considerar en cuanto a la política editorial es la actualidad de los temas de divulgación. El caso del libro de Élide Sonzogni *La Mujer: ¿ama de casa o algo más?* de 1969, que trabaja muy tempranamente el rol de las mujeres en las sociedades contemporáneas, el de Héctor Bonaparte, también de 1969, *La radio y la televisión ¿modifican su vida?*, o el de Alejandro Rofman, de 1970, *Países ricos, países pobres: ¿qué es el subdesarrollo?*, dan cuenta de una tendencia a poner en debate las problemáticas actualizadas que atravesaban a los sujetos.

La Biblioteca Vigil, a través de su política editorial, buscó forjar nuevas

⁵¹ Ibidem.

subjetividades, es decir, sujetos ciudadanos comprometidos con su medio, sus realidades y con la sociedad en su conjunto.

La política visual en la Editorial Biblioteca

Desde hace algún tiempo, tanto dentro del campo del arte como del ámbito de la educación, se viene reflexionando acerca del rol de las imágenes en la construcción de subjetividades. Al respecto, Laura Malosetti Costa nos alerta del “poder que exhiben ciertas imágenes de persistir en la memoria, de reactivarse después de largos períodos y convocar nuevas vivencias e ideas” (Malosetti, 2012, p. 3).

La permanencia de los libros editados por Vigil en la memoria de vecinos, maestros, intelectuales, y la ciudadanía de Rosario o algún otro pueblo o ciudad de la provincia o del país, da cuenta de la capacidad de los mismos de capturar la atención y permanecer en la memoria colectiva, encarnando ideas y sentimientos complejos.

La política visual de Vigil, consolidada por la mirada aguda de fotógrafos locales, como Bambi García, Carlos Saldi y el joven Norberto Púzzolo, se propuso nuevas visiones y reapropiaciones sobre el paisaje y los sujetos. Operaciones visuales que apuntaron a desestabilizar los lugares hegemónicos de la cultura y construir nuevos modos identitarios de resistencia a partir de apropiarse del propio lugar.

Carlos Saldi también fue el emblemático fotógrafo de la revista Boom de Rosario, un proyecto editorial que compartía con la Vigil la intención de “proponer nuevas miradas para redescubrir el valor de lo propio” y ser “un puente entre nosotros y el mundo” (Aguirre: 2013, p. 167). Saldi, Rodolfo Vinacua, Héctor Bonaparte y Rafael Ielpi participaron en ambos proyectos caracterizados por la implementación de lecturas activas al propio entorno. La problemática de las villas miserias y de los barrios alejados del centro ocupa las páginas de la revista y también caracterizan a la publicación Rosario, esa ciudad de la Editorial Biblioteca. El libro de imágenes, cuya edición estuvo al cuidado de Naranjo y Vinacua, ilumina aristas de nuestra ciudad y su gente nunca mostradas en las tradicionales postales urbanas.

Púzzolo se incorpora al proyecto convocado por Naranjo, tras haber transitado en 1968 conjuntamente la experiencia artística de acción colectiva denominada Tucumán Arde. Para sus fotografías sobre la flora, la fauna, la gente, los centros urbanos, los pueblos y diversos aspectos de la región del Litoral debe transitar caminos, enfocar detalles y dar cuenta de sus peculiaridades. Sus fotos aparecen en las ediciones de carácter enciclopédico Santa Fe: el paisaje y los hombres (1971) y Paraná, el pariente del mar (1973), allí el autor comenzó a cultivar el género del paisaje transitado por él hasta el presente.

Los libros mencionados pertenecen a la Colección Imagen, que surge con los fines de ser utilizada para premios,⁵² pero que tuvo como objetivo principal, editar un libro “donde la gente se encontrase representada”. Pero como sostienen Frutos y Naranjo, no un libro para turistas sino para el sujeto que habita la ciudad o la provincia, para aquel que transita sus calles, que juega en sus veredas, que vivencia sus monumentos y sus miserias. En sus palabras, “la Biblioteca Vigil con su poder de voz en la ciudad hacia quienes muy especialmente componían su clase gestora y beneficiaria, la gente de los barrios, les devolvió con total dignidad las imágenes que ellos construían todos los días en el hermoso libro de imágenes Rosario, esa ciudad”, de 1970.⁵³ Las otras obras que componen la Colección Imagen son, las ya mencionadas, Desde el camino, Santa Fe: el paisaje y los hombres, Paraná, el pariente del mar y Cuyo, una respuesta al desierto, que no pudo imprimirse por la intervención militar.⁵⁴

La colaboración conjunta de historiadores, sociólogos, economistas, educadores, fotógrafos, periodistas, dibujantes, entre otros, que participaron en la construcción de estos volúmenes, que iluminaron lugares y sujetos desde la palabra y la mirada de pescadores, imagineros populares, tejedoras, maestros rurales y de ciudad, posibilitaron la construcción de identificaciones que produjeron fisuras en el discurso de la imagen de la cultura hegemónica. Como hemos señalado con anterioridad, resulta interesante destacar la extraordinaria persistencia en la memoria santafesina y sobre todo rosarina, de los libros de la Colección Imagen.

Colección Artes Visuales

Fruto de las reuniones del poeta Carlos Gallardo con el plástico Oscar Herrero Miranda surge el primer libro publicado por la Vigil: Oda al Paraná de 1965. Retomando la sugestión de Manuel José Lavarden e inserto en la tradición de gestar un arte propio a partir del tópico del paisaje del litoral, Gallardo, escribe su versión de la Oda y en labor conjunta con Herrero Miranda convoca a un conjunto de artistas plásticos para que aporten sus interpretaciones personales. Destacados miembros del mítico Grupo Litoral, artistas de una extensa y reconocida trayectoria aceptan el desafío. El galerista y gestor cultural, Antonio Carrillo, impulsa la exhibición del proyecto en su galería concretado en la muestra Diez pintores un poeta y la Biblioteca Popular Constancio “Constancio C. Vigil” asume la publicación.

⁵² El financiamiento de la Vigil se concretó a través de la realización de una rifa anual que se caracterizaba por sus valiosos premios. Dedicamos un proyecto curatorial a la comunicación visual de los bonos de la Rifa en la muestra Vigil: siempre en movimiento -exhibida en el Museo de la Memoria de Rosario, del 17 de septiembre al 23 de noviembre de 2015-.

⁵³ Ibidem, p. 409.

⁵⁴ Rafael Ielpi destacó el incasable trabajo realizado para concretar la publicación sobre la zona de Cuyo, los miles de kilómetros recorridos, las entrevistas, el trabajos de profesionales de la región. La totalidad del material fue destruido por la dictadura Cívico-Militar en 1977.

La edición de carpetas con reproducciones de obras de artistas locales para su difusión y distribución nacional e internacional venía siendo impulsada por Emilio Ellena. Dedicadas a Gustavo Cochet, Augusto Schiavoni, Leónidas Gambartes y Juan Grela, entre otros, las ediciones Ellena produjeron un gran impacto en nuestra ciudad y marcaron un camino retomado con el lanzamiento de Oda que contiene el mencionado poema de Gallardo y reproduce a color las obras de Carlos Alonso, Juan Batlle Planas, Francisco García Carrera, Mario Darío Grandi, Roberto González, Oscar Herrero Miranda, Matías Molinas, Ricardo Supisiche, Carlos E. Uriarte, Julio Vanzo y Viola.⁵⁵

En las páginas finales el grupo editor consigna que se trata del inicio de “una serie destinada a difundir obras de creadores y científicos del interior del país” que convertirá a Rosario “en una plataforma cultural de primer orden”. Oda es el primero de la serie denominada Colección Artes Visuales, a la que le sigue Cronología del arte en Rosario de Isidoro Slullitel.

La aparición de Cronología intentó cubrir un enorme vacío en la historiografía del arte local abordando una visión de conjunto que se propuso dar cuenta de la existencia de una dinámica propia desde la conformación del campo específico de las artes visuales. En la introducción el autor señala que “en nuestra ciudad siempre se desarrolló una intensa actividad plástica, pero sin que junto a ella surgiera el reconocimiento de una crítica o una sistematización histórica”.⁵⁶

Slullitel, retoma el artículo “El arte pictórico y escultórico en Rosario” de Herminio Blotta, -publicado en 1925 en el periódico La Nación, con motivo del segundo centenario de nuestra ciudad-, el ensayo de Mario Carrillo “Cien años de pintura santafesina” de 1946, el trabajo de Gudiño Kramer “Escritores y plásticos del litoral” de 1955 y la conferencia de Hilarión Hernández Larguía “Panorama de la pintura en rosario, dictada en 1958 en el Rotary Club de Rosario. Organiza a los artistas por generaciones: pioneros, primera generación, segunda generación y generación actual y reconstruye las instancias del espacio cultural desde “Los primeros maestros y las academias”, “Los cafés”, “Las revistas”, “Los salones”, “Las agrupaciones” y “Los coleccionistas”. Hasta nuestros días sigue siendo una publicación consultada por los historiadores del arte y el público en general.

Cierra la Colección el libro Juan Grela G. de Ernesto B. Rodríguez, impreso el 25 de julio de 1968. El libro fue diagramado por Rodolfo Elizalde y reproduce un cuerpo importante de las obras de Grela que comprende desde sus proposiciones próximas a los realismos críticos del período de entreguerras hasta las figuraciones líricas de mediados de los sesenta.⁵⁷ Cabe agregar aquí los estrechos lazos mantenidos por Grela con los miembros del Grupo Rosario de la vanguardia artística rosarina y de éstos con las distintas actividades desplegadas

⁵⁵ Las obras fueron donadas por sus creadores a la Vigíl, formando parte hasta el día de hoy de su colección.

⁵⁶ Isidoro Slullitel (1968). Cronología del arte en Rosario. Rosario: Editorial Biblioteca, p. 8.

⁵⁷ El libro ha sido reeditado por las editoriales locales Iván Rosado y Yo soy Gilda en 2013.

por la Vigil. Nos referimos al dictado de clases en Escuela de Artes que funcionaba en Vigil, la colaboraron en sus emprendimientos editoriales y en la gráfica y cartelística.

A las colaboraciones fotográficas de Puzzolo debemos sumarle las ilustraciones realizadas por Martha Greiner para el cuento infantil de Syria Poletti El rey que prohibió los globos de 1966, perteneciente a la Colección Molinillo y las de Napoleón Ricci (Napo) para el cuento Inambú busca novio de la misma autora. Syria Poletti y María Granata, conocidas y premiadas escritoras de Buenos Aires fueron las autoras elegidas para la literatura infantil. Esta Colección, según palabras de integrantes de la Comisión Directiva, se agotó con rapidez.

La convocatoria a artistas para la ilustración de los cuentos, pone de manifiesto el interés por la construcción de la subjetividad del niño y la niña a través de la imagen. Lejos de estereotipos, las formas, líneas y colores que inundan el libro ilustrado por Greiner configuran discursos visuales que conforman en los niños y las niñas subjetividades creadoras, sentido de pertenencia y afectividad.

Las imágenes de la Colección Molinillo no fueron pensadas para ser sólo soporte del texto sino con dimensión propia, como una fuente importante de saber estético y pedagógico. Creemos que estas publicaciones, al igual que la Colección Imagen y la Colección Artes Visuales pusieron tempranamente el debate sobre la imagen y su capacidad para forjar imaginación y subjetividad. Las imágenes que almacenan estas colecciones deben seguir siendo tomadas como objeto de estudio para hablar de ellas como componentes antropológicos, sociológicos y pedagógicos, desde una política visual crítica.

El proyecto mutual, cultural, social y popular de la Biblioteca “Constancio C. Vigil” culminó violentamente con la intervención militar producida en febrero de 1977. La violencia ejercida sobre no sólo socios, miembros de Comisión Directiva, estudiantes y docentes sino sobre todo el material bibliográfico, objetos y animales embalsamados que poseía muestra la importancia de este Proyecto en un Barrio del sur de la ciudad. Se quemaron muchísimos de los volúmenes editados por la Editorial, como también libros de la Biblioteca Popular marcados por autores, nacionalidad y pensamiento político.

Los socios que hoy integran la Comisión Directiva abren la causa judicial como genocidio cultural, ya que la intervención aniquiló un proyecto popular que trabajaba sobre todo para la gente del Barrio Tablada pero con proyección regional y nacional.

En algunos boletines pertenecientes al Departamento Editorial de Vigil constan publicaciones que no se llegaron a concretar, entre ellas, en el caso de la Colección Artes Visuales, estaban programadas una dedicada a Oscar Herrero Miranda a cargo de José Carlos Gallardo, otra sobre Eduardo Barnes por Eduardo Dughera y una referida a Carlos Enrique Uriarte de Julio Payró. Evidentemente se trató de un proyecto colectivo que supo articular las tareas de investigación, producción, circulación y recepción de un modo eficaz y tan poco

frecuente que todavía sigue iluminando caminos y revitalizando posibles futuros.

Políticas culturales entre la pluma y el pincel

El emprendimiento de Vigil no se había dado en un vacío cultural, muy por el contrario, en nuestras indagaciones hemos encontrado fértiles proyectos de largo aliento que no han sido aún historizados y que con el tiempo nos permitirán trazar densas genealogías. En ese sentido, en el marco de las celebraciones de los 80 años del Museo Castagnino realizamos la muestra - Pensar la región. Políticas culturales entre la pluma y el pincel. Rosario 1937-1947 - entre octubre de 2017 y febrero de 2018.

Retomando la experiencia de la muestra La Vigil a través de sus colecciones. Legado y vigencia de una experiencia cultural, popular y emancipadora, donde exhibimos la totalidad de los libros publicados por la Editorial Biblioteca acompañados de fuentes documentales, piezas gráficas y obras plásticas pertenecientes a Vigil, propusimos una exposición organizada en torno a la política visual, cultural y editorial impulsada por Ricardo E. Montes i Bradley. La muestra pretendió tornar visibles figuras clave, poéticas artísticas y literarias y posiciones y debates en el espacio cultural de nuestra ciudad y la región.

Sostenemos que los lanzamientos de Montes⁵⁸ se trataron de propuestas que, junto a otras, abogaron por una modernidad situada. Cabe recordar aquí que el autor y editor nacido en Rosario cursó sus estudios universitarios en la ciudad de Córdoba al calor de la Reforma Universitaria, perteneciendo a una generación antimperialista y americanista. En ese sentido, entendemos que Montes i Bradley se pensó desde un espacio regional, social y cultural específico y definido, cuyo interés fue posicionar a la región como espacio generador de cultura frente a las naturalizadas percepciones derivativas o de importación.

El autor generó fértiles y múltiples redes de intercambio con instituciones locales, nacionales e internacionales. Visibilizar la constelación de mapas, autores, prácticas, imágenes y obras nos permite problematizar los relatos canónicos acerca del arte de la ciudad de Rosario, arrojando luz sobre cartografías posibles para pensar la región.

⁵⁸ Ricardo Ernesto Montes i Bradley nació en Rosario en 1905. Se graduó como abogado y cursó estudios vinculados a la historia. Escribió prosa y poesía, actuó como crítico de arte en periódicos locales y nacionales, fue un miembro muy activo de la Sociedad Argentina de Escritores y de otras asociaciones culturales contemporáneas y gestó emprendimientos editoriales de largo aliento. También, ejerció como profesor de Historia del Arte en la Escuela de Artes Plásticas de Rosario, fundada en 1941, hoy Escuela Provincial de Artes Visuales, y en la Escuela Nacional "Juan María Gutiérrez" como catedrático de Estilos en el Profesorado de Dibujo.

PARANÁ, erguida columna del litoral

“Porque la ruta es precisa, la carta de navegación es obvia. PARANÁ pretende ser eso y solo eso: PARANÁ. Río que une y no divide, ata y no separa [...]

PARANÁ ya se dice, es aquella cimbrátil columna vertebral que caracteriza a un pueblo. I ese pueblo es el que vive en él, el que vive por él, el que vive de él. [...]

PARANÁ es eso, un nombre conjugado en su antonomasia. PARANÁ es eso, erguida columna del litoral. PARANÁ es eso: rica vena, tenso nervio, clara voz de Argentina intelectual”.⁵⁹

El relato curatorial de la muestra gira en torno a tres ejes, el primero pone énfasis en uno de los emprendimientos editoriales de Montes i Bradley, la Revista Paraná, en la cual la producción artística junto a la literaria funcionan como vasos comunicantes. Lanzada en el invierno de 1941, constó de cuatro ediciones, siendo la última una condensación del número cuatro al siete, correspondiente al otoño, invierno, primavera y verano de 1943. En las revistas se pone de manifiesto una estrecha colaboración entre artistas plásticos y escritores a través de la interacción fértil entre imagen artística y palabra poética.

En la Revista Paraná Montes i Bradley crea la Sección “autobiografías y biografías de artistas” posibilitando que “...en PARANA cada uno de los tripulantes dijese su propia identidad”.⁶⁰ Cada semblante trazado por una escritora o escritor aparece a la par de su retrato elaborado por un artista o, en ocasiones, por los mismos escritores, manifestando fecundos lazos entre palabra e imagen. En ese sentido, se puede observar que hay en sus publicaciones una cuidada utilización de las imágenes que se percibe también en las viñetas, en las ilustraciones de prosas, poemas y ensayos, en las reproducciones de obras y en las fotografías.

Retomando ese legado, para la visualidad del primer eje se recuperaron esos diálogos interdisciplinarios exhibiendo publicaciones, obras y reproducciones pintadas en las paredes del Museo Castagnino, para las que contamos con la colaboración de los artistas Jorge Grasso y Georgina Grasso. Los encuentros entre Carlos Carlino y Gustavo Cochet, Fausto Hernández, Juan L. Ortiz y Leónidas Gambartes, Alcides Greca y Félix Molina Téllez con Sergio Sergi y Ricardo Warecki, Rosa Wericke y Julio Vanzo, Irma Peirano y María Laura Schiavoni, Luis Gudiño Kramer y Enrique Estrada Bello, Montes y Carlos Enrique Uriarte revelan una suscitadora red de relaciones presentes en el universo de las ediciones impulsadas por Montes i Bradley.

⁵⁹ Revista Paraná

⁶⁰ Ibidem.

Musto y Caggiano, dos figuras vitales en Rosario

El fuerte compromiso de Montes con el desarrollo de las artes plásticas de nuestra ciudad se tradujo en dos libros memorables El Camino de Manuel Musto y César Augusto Caggiano. El retrato de mi madre, publicados en 1942. La elección de Musto y Caggiano, dos artistas representativos de la primera generación de plásticos nacidos en nuestra ciudad, revela su interés por el abordaje de nuestra modernidad desde una perspectiva estratégica y situada.

“Pintor rosarino que amó las huertas i las quintas, los patios caseros i los corrales colmados, allí, en medio de aquel barrio suburbano donde la ciudad se interfiere con el arroyo i el río” (Montes i Bradley, 1942: 180)

Así describe Montes a la figura de Musto destacando su lenguaje personal y su elenco de temas provenientes de su entorno más próximo. También, el compromiso del pintor con la tarea de dotar a Rosario de espacios públicos para la formación artística y cultural que se plasmó en el legado de su casa, su dinero y sus obras al municipio para la creación de una escuela de artes y oficios, hoy conocida como Escuela Musto y de un premio que lleva su nombre para ser otorgado en certámenes organizados por el Museo Municipal de Bellas Artes, denominado “Premio ‘Legado Manuel Musto’”. Al año de su fallecimiento, fue Montes quien en la revista Paraná dedicó un ensayo acerca de su vida y de su obra y elaboró un detallado informe sobre el Testamento suscrito por el artista, poniendo en conocimiento a la ciudadanía de la dimensión de su legado.

Sobre Caggiano asevera

“... César Caggiano levanta su atrevida estampa de ciudadano libre i recio artista [...] En el ámbito humilde de hogar serenísimo, trabaja su vocación con ardida fe de ermitaño i entusiasmo de alfarero” (Montes i Bradley, 1942)

También, le dedica la nota de portada del primer Boletín de Cultura Intelectual (junio 1938) y el Himno al arte (1942). Del pintor destaca su espíritu libertario, su cuidado oficio y sus esfuerzos denodados para concretar la apertura de la Escuela de Artes Plásticas, de la que fue su primer Director. En un Boletín de 1944, Montes consigna una foto de Caggiano pintando un óleo de grandes dimensiones. La obra, que por su tema y su tamaño puede leerse como un manifiesto visual. Donada por el pintor a la Escuela de Artes Plásticas, pone en escena la relevancia de las fiestas populares en nuestra cultura. Montes i Bradley también destaca la actuación de Caggiano en la filial rosarina de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y en la Dirección Municipal de Cultura, dando a conocer las múltiples facetas de un artista destacado en sus primeros años de actuación en nuestro campo cultural y luego borrado de la historia del arte local.

El espacio central de la muestra está dedicado a estas dos figuras

ineludibles del arte de Rosario, exhibiéndose un vasto cuerpo de obras de cada uno de estos artistas junto con los libros de Montes i Bradley y varias de sus publicaciones sobre ellos.

Sembrar la propia tierra

“lo popular es la afirmación permanente de lo nacional; es, a la vez lo más universal, lo más elevado y lo más construido”⁶¹

Maruja Mallo

El tercer eje de la muestra está centrado particularmente en el Boletín de Cultura Intelectual, publicación periódica dirigida por Montes i Bradley entre los años 30 y 40. Juan Filloy lo definió como un “vehículo ágil de divulgación estética” que “recorre zodiacalmente los ámbitos de América, repartido en acto puro de entrega amorosa”. En la publicación, Montes hizo constar que “se remite gratuitamente a mero pedido postal i se vende en todas las buenas librerías i Kioscos a \$0.40 moneda argentina”. Los boletines eran enviados en sobres diseñados especialmente para su circulación y hoy nos permiten percibir la cartografía trazada por los envíos, que comprende la totalidad de América y un número significativo de países europeos.

Editado entre 1938 y 1947 el Boletín operó como caja de resonancia de múltiples hechos artísticos, culturales y científicos acaecidos en Rosario y su región. Una mirada a su índice revela este amplio espectro dividido por “Materias”, ocupándose de “Biología, Cinematografía, Canto, Danza, Derecho, Economía, Filosofía, Folklore, Historia, Literatura, Música, Pedagogía, Plástica, Psicología, Sociología, Teatro, Varios, Ilustraciones”. En sus páginas se dieron a conocer artistas y obras, escritores y publicaciones, acontecimientos artísticos, culturales y científicos de envergadura.

Junto a los Boletines, la figura de Kramer con sus publicaciones pioneras Cuatro artistas del litoral (1945) y Escritores y plásticos del litoral (1955) abre paso a una zona de la exposición que recupera un momento muy rico de la plástica y la literatura de nuestra región en el que artistas, escritores y escritoras, indagan poéticamente el paisaje litoraleño, su suelo y su gente. Félix Molina-Tellez con su Tierra Madura. Panorama del Folcklore de 1939, realiza un estudio profundo acerca de las matrices vernáculas, su riqueza y singularidad.

Abel Rodríguez y Juan L. Ortiz, al igual que Carlos Enrique Uriarte y Minturn Zerva informan sus invenciones atentos al río, su entorno y sus habitantes, tópico transitado también por Ricardo Warecki, entre muchos otros. El Nocturno de Pablo Pierre, nos recuerda las múltiples claves estéticas con las que fue abordado el tópico del paisaje más próximo por nuestros artistas desde inicios del siglo XX.

⁶¹ Boletín de Cultura Intelectual, agosto 1940.

Consideraciones finales

Ambos emprendimientos editoriales, la Editorial Biblioteca impulsada por la Biblioteca Popular “C.C. Vigil” y las diferentes ediciones organizadas por R.E. Montes i Bradley forman parte insoslayable de la historia de la ciudad y la región.

Estos proyectos comparten la preocupación por un trabajo colaborativo entre intelectuales y la comunidad en su conjunto, y ponen de manifiesto como escritores, escritoras, artistas y diversos especialistas arraigan sus miradas y van al encuentro del litoral, sus paisajes y habitantes. Así, en las múltiples colecciones de sus proyectos, desde revistas y boletines a libros de variada temática, no sólo dan cuenta del abordaje situado de los contenidos sino del interés por consolidar un imaginario que fisure la mirada hegemónica occidental.

Creemos que esto se fortalece con el cuidadoso trabajo entre la imagen y la palabra. Los denodados esfuerzos por el cuidado fotográfico, las ilustraciones y viñetas, las reproducciones de obras ponen de manifiesto el interés por la cultura visual, mucho antes que se produjeran como categoría los estudios visuales.

El legado significativo de estos emprendimientos conlleva un patrimonio intangible que no sólo debe entenderse sobre el volumen de las producciones escritas sino por la inscripción a una historia de las imágenes, en las múltiples relaciones que tienen las mismas en la conformación de la subjetividad de las y los habitantes de la región.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, Osvaldo (2013). *Boom, la revista de Rosario: antología*. Rosario: La Chicago Editora.
- Frutos, Raúl y Naranjo, Rubén (2006), “*El genocidio blanco. La Editorial Biblioteca, Vigil, Rosario*”, en: Kaufmann Carolina (dir.). *Dictadura y Educación. Los textos escolares en la historia argentina reciente*, Tomo 3. Argentina: Miño y Dávila Editores, Universidad Nacional Entre Ríos.
- Malosetti Costa, Laura (2012), “*El poder de las imágenes*”, en: Curso de posgrado virtual Educación, Imágenes y Medios. Buenos Aires: Flacso.
- Montes i Bradley, R.E., *Boletín de Cultura Intelectual*, todos sus números. Rosario, 1938 a 1947.
- , *Paraná, Revista de artes i letras*, todos los números. Litoral Argentino, 1942- 1943.
- (1942). *El camino de Manuel Musto*. La Plata: Ediciones Hipocampo.
- Oliva, Antonio (2007), “*Entrevista a Rubén Naranjo*”, Separata del libro de Aldo

Oliva El fusilamiento de Penina. España: El viejo Topo.
Slullitel, Isidoro (1968). *Cronología del arte en Rosario*. Rosario: Editorial
Biblioteca.

RESISTENCIAS

Ação e (não)reação: Leituras sobre o sujeito e o Estado em “La bombita”, do filme Relatos selvagens, no conto O arquivo e no filme Eu, Daniel Blake

Uchoa, Camila W. -Doutoranda Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio, orientanda do Professor Doutor Renato Cordeiro Gomes

Pinho, Fabiana - Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, orientanda do Professor Doutor Renato Cordeiro Gomes. Professora de Língua Portuguesa do Instituto Federal Fluminense-Campus Rio de Janeiro

Goldfeld Carvalho, Ilana - Mestre no programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio

Rodrigues, Renata - Doutoranda do PPG em Letras Vernáculas/Literatura Brasileira da UFRJ, orientanda do Professor Doutor Dau Bastos

Resumo

A proposta do presente artigo é articular o episódio “La bombita”, do filme Relatos selvagens (Relatos salvajes, de 2014) de Damian Szifrón, com o conto O arquivo, do escritor brasileiro Victor Giudice, e o filme Eu, Daniel Blake (I, Daniel Blake, de 2016) de Ken Loach, observando como é possível transformar estas três obras distintas em lugares teóricos para pensar a relação entre o sujeito e o Estado, em especial quando há uma imposição de subordinação do indivíduo por parte de um governo que, engessado pela burocracia, parece agir contra o cidadão. Pretende-se analisar as possibilidades de reação (ou não reação) do sujeito, procurar compreender o que a figura do cidadão pode significar e ainda observar como a demolição e/ou intervenção na paisagem urbana pode ser vista como um ato de resistência.

Palavras-chave: Urbanidade, Estado, Resistência, Cinema, Literatura.

O episódio “La bombita”, do filme *Relatos salvajes* (*Relatos salvajes*, de 2014), o conto *O arquivo*, do brasileiro Victor Giudice, e o filme *Eu, Daniel Blake* (*I, Daniel Blake*, de 2016) podem ser vistos como exemplos da complexa relação entre sujeito e instituições de poder.

Para entender a conexão entre os três objetos propostos, é preciso antes atentar para a ligação do indivíduo com o ambiente urbano. Todas as situações citadas ocorrem em ambientes citadinos, que, embora representem especificamente as cidades de Buenos Aires no caso de “La bombita” e Newcastle, no de *Eu, Daniel Blake*, abordam problemas cotidianos, sobretudo no que concerne àqueles ligados a burocracias na era contemporânea, possíveis de ocorrerem em qualquer cidade com qualquer pessoa — o que também é observado no conto “O arquivo”, o qual, por sua vez, não possui uma especificação de cidade.⁶²

O cotidiano desta cidade grande (especificada ou implícita), com seus diversos estímulos e variedades de ambientes e personagens, provoca emoções difusas no sujeito. Embora estar em meio à multidão traga o privilégio da camuflagem, a multidão também provoca a sensação da perda do indivíduo, com sua identidade diluída em meio à massa das ruas.⁶³

Georg Simmel no texto “As grandes cidades e a vida do espírito” (1995), já indicava no século XIX que esse indivíduo na multidão também reivindicava a liberdade de sua particularidade humana. O autor enxerga como um grande problema a tentativa de preservar a autonomia diante de valores mais expressivos da sociedade urbana, pautada pela divisão do trabalho pela indústria, o que, aliado à rapidez tecnológica, acabava ocasionando uma “intensificação da vida nervosa”, mudando rapidamente as impressões internas e externas no interior cognitivo do homem. Esse sujeito não quer ser “nivelado e consumido em um mecanismo técnico-social.” (Simmel, 1995: 577)

As construções e os trânsitos de vidas, fazem com que esses citadinos tenham um modo psicológico diferente de encarar a vida, em relação, por exemplo, a um homem do campo daquela época, que possuía um ritmo de vida mais lento e gradual. Na cidade, a reação não seria de modo sentimental, seria com o entendimento, que é a força mais capaz de adaptação ao ambiente. “Com isso, a reação àqueles fenômenos é deslocada para órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante possível das profundezas da personalidade” (Simmel, 1995: 578). A vida subjetiva seria, assim, preservada contra as coações da cidade grande.

O autor afirma que o caráter econômico acaba por objetivar o

⁶² É interessante notar que as próprias produções dos filmes já indicam um caráter de representação mais global, associado ao cotidiano das cidades grandes: *Relatos Salvajes* é uma parceria entre Argentina e Espanha, e *Eu, Daniel Blake*, uma associação entre Inglaterra, França e Bélgica.

⁶³ Um conto que exemplifica a relação de invisibilidade do sujeito nas ruas é o *Homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, escrito no ano de 1840, em que se nota a dificuldade de reconhecer as emoções e reações de um indivíduo que não se deixa ler, denotando sua confusão interior.

tratamento dos objetos assim como de pessoas, sendo este espírito contábil refletido em outras áreas da vida. Isso resultaria em um sistema de relações temporais de pontualidades, que atuariam em prol de um mundo técnico, o que ocasionaria um fenômeno anímico, reflexo desta economia monetária — o caráter blasé, conforme apresentada em:

(...) uma vida desmedida de prazeres [se] torna blasé, porque excita os nervos por muito tempo em suas reações mais fortes, até que por fim eles não possuem mais nenhuma reação, também as impressões inofensivas, mediante a rapidez e antagonismo de sua mudança forçam os nervos a respostas tão violentas, irrompem de modo tão brutal de lá para cá, que extraem dos nervos sua última reserva de forças e, como eles permanecem no mesmo meio, não tem tempo de acumular uma nova. A incapacidade, que assim se origina, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter blasé (Simmel, 1995: 581).

Assim sendo, o blasé seria identificado como uma não reação, um caráter nivelador de todos os valores, com o indivíduo acomodado às formas e aos conteúdos da vida da cidade grande, pensando na sua autopreservação. Contudo, ao mesmo tempo, conforme há um aplainamento e objetivação do mundo, o indivíduo acaba sofrendo como consequência, a depreciação da própria personalidade.

De certa maneira, o caráter blasé, da não reação, citado acima, se relaciona com o conto O arquivo, que retrata a história de João (nome grafado em letra minúscula), um trabalhador, que possui uma relação de total subordinação com seu empregador e, que com o passar dos anos, vê seus direitos serem alijados, apesar de seu comportamento exemplar (sem atrasos nem faltas). Como resultado, o conto termina com uma situação de desumanização do protagonista (literalmente: João vira um arquivo).

O protagonista chama-se João com inicial minúscula. Trata-se de uma tentativa de mostrar ao leitor, logo na primeira frase, um dos principais temas do conto: a des-subjetivação do indivíduo no contexto das relações de trabalho, numa denúncia das, muitas vezes, abusivas decisões unilaterais que são impostas aos subalternos. Em Pode o subalterno falar?, de Gayatri Chakravorty Spivak, são estabelecidas algumas discussões sobre as relações entre o sujeito soberano e o sujeito subalterno, entre elas, a de que “... a produção intelectual ocidental é, de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos internacionais do Ocidente.” (Spivak, 2012: 24) Sendo assim, “... as redes de poder/desejo/ interesse são tão heterogêneas que sua redução a uma narrativa coerente é contraproducente...” (Spivak, 2012: 26).

A caixa baixa, uma representação gráfica, tem consequências gramaticais e semânticas: o nome deixa de ser substantivo próprio, resultando assim na des-particularização do indivíduo, acabando com a distinção entre João e os demais trabalhadores. A escolha por este nome, um dos mais comuns no Brasil e muitas

vezes parte de um nome composto, reforça a noção de que João é protagonista, mas, ao mesmo tempo, apenas mais um, não possuindo nada de especial, nenhum atributo diferenciador.

É possível considerar que seu destino, se tornar um arquivo de metal, é um cruel efeito do processo de perda de identidade que percorre a trama; no final, em vez de, como seria de se esperar, o descanso da aposentadoria, ele recebe como recompensa ser transformado em um arquivo, um móvel que, na verdade, tem como sua natureza permanecer imóvel, fixo em determinado lugar, servindo como recipiente para guardar pastas (se estas forem relacionadas a arquivos pessoais dos empregados, então o ciclo perverso torna-se completo: no fim, João perde o que lhe restava de humanidade para abrigar identidades alheias).

Ao longo do conto, é possível notar a sombria lógica aplicada, na qual as descon siderações por seus direitos são apresentadas como “recompensas”. Este desrespeito aos direitos e deveres é, na verdade, uma exclusão e esvaziamento dos direitos, que, por sua vez, são deformados e oferecidos como prêmios. Ademais, a situação proposta pelo conto deturpa a concepção de recompensa enquanto algo que se ganha por mérito, fazendo com que uma perda passe a ser vista como um ganho.

Aliás, o destino do personagem é resultado não só de um processo de aceitação das condições de trabalho que lhe foram impostas, mas das consequências a nível psicológico e de sobrevivência a que fora submetido por essas condições. Conforme seu salário diminuía, o percurso que deveria traçar dentro da cidade parecia aumentar, tornando-se necessário pegar mais conduções para chegar ao trabalho. Este inchaço da distância trabalho-casa contribuiu para que a jornada de trabalho tomasse conta de sua vida, diminuindo seu tempo de descanso. Há também a limitação na alimentação, na capacidade de ter posses e até mesmo no direito à habitação.

Já no filme *Eu, Daniel Blake*, é possível notar que, ao contrário de João, Daniel Blake enfrenta todas as instâncias de poder, mesmo sentindo que há uma burocracia brutal que o impede de obter seu(s) direito(s). Após sofrer um ataque cardíaco, Blake luta para continuar recebendo o auxílio financeiro Estatal. Embora sua médica e seu fisioterapeuta atestem que ele ainda não pode voltar a trabalhar, um especialista em saúde do governo não o qualifica para receber o auxílio. O personagem, então, começa uma jornada pelas burocracias labirínticas do Estado que dão ao espectador a impressão de terem sido elaborados sem levar em conta minimamente o cidadão. Após uma sucessão de fracassos e caminhos que o levam sempre para o ponto inicial de sua jornada, Daniel tem a ideia de reivindicar pichando na parede do lado de fora da instituição a inscrição: “Eu, Daniel Blake, solicito a minha data de apelação antes de morrer de fome, e a mudança da música dos telefones.”

Ao fazer a pichação em um espaço público, Blake provoca a reação dos passantes na rua, que se sentem representados por aquele homem corajoso que está desafiando o poder do Estado e que, na verdade, está implorando por algo

a que tem direito mas que está constantemente sendo negado. Seu ato de rebeldia, que representa um desvio do ritual cotidiano, gera uma espécie de profanação, no sentido defendido por Agamben em “Elogio da profanação” (2007), uma vez que, a suspensão deste ato cotidiano (no caso, ele está fugindo das regras, infringindo as leis; a suspensão seria o desvio à conduta esperada) faz um jogo de inversão de sentidos que, ao retornar desta suspensão, faz com que o rito cotidiano seja devolvido ao uso comum dos indivíduos. Ao profanar o espaço público, o protagonista faz com que as pessoas ao redor reflitam e tomem consciência de seus poderes e direitos, inspirando mudanças na vida prática.

Apesar de suas reiteradas tentativas, Daniel falha, pois ao final, quando conseguirá ser ouvido e, ao que tudo indica, receberá o auxílio financeiro, seu coração não aguenta e ele morre. É possível interpretar a morte do personagem como o fracasso do indivíduo diante de forças opressoras do Estado.

Em *Eu, Daniel Blake* é interessante notar que, ao contrário de *O arquivo e “La bombita”* — obras nas quais os personagens se veem sozinhos na cidade —, o protagonista forma um núcleo familiar com uma mãe e seus dois filhos. Trata-se de pessoas que até então eram desconhecidas, mas que, por estarem no mesmo local (o jobcenter, local cujo propósito é atender cidadãos sobre questões como seguro-desemprego e auxílio financeiro ao trabalhador) lutando pelo direito ao auxílio financeiro, acabam se juntando, reunindo suas dores para conseguirem a partir delas fomentar suas forças. Esta união nada mais é que uma maneira de as pessoas oferecerem apoio moral umas às outras para conseguirem enfrentar as dificuldades diárias, formando laços afetivos importantes em meio à multidão sem voz.

Em “La bombita”, um dos episódios presentes no filme *Relatos selvagens*, o engenheiro Simón deseja contestar uma multa no departamento de trânsito. Contudo, a situação atinge tamanhas proporções que, ao final, ele decide instalar explosivos em seu carro, e assiste de longe, enquanto este é rebocado, explodindo em seguida dentro do estacionamento.

São identificadas três diferentes estratégias de atuação dos personagens. Em *O arquivo*, a ironia pura, que trabalha com a inversão dos valores considerados normais pelo leitor causa um choque final, em especial quando o destino de João é revelado. Já em *Eu, Daniel Blake*, o drama faz com que o espectador tenha uma empatia por seu semelhante representado na tela. Em *Relatos Selvagens*, o humor ácido provoca uma condição de insensibilidade que culmina no riso, já que, o espectador se sente representado, mas consegue se distanciar da situação. Ao contrário do drama, é preciso no riso que o indivíduo esqueça por alguns instantes a afeição pelo outro, como destaca Henri Bergson em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1980).

Quanto à relação de Daniel Blake e Simón com o momento em que vivem, é possível notar que, ambos se conectam ao mundo em que vivem, mas de maneiras diferentes. Em *Eu, Daniel Blake*, as pessoas tiram fotos com ele após ter pichado o prédio, postam na internet e um rapaz também o

cumprimenta gritando palavras de apoio, enquanto a polícia o leva. No episódio “La bombita”, o personagem não só se rebela contra as regras impostas ao cidadão, como consegue provocar um debate de maior alcance na sociedade, nos jornais e redes sociais acerca dos abusos burocráticos que destacam suas motivações, tais como uma hashtag que diz “#nãoconcordo, mas entendo, corrupção gera violência”.

Esta relação com a mobilização é fundamental nas duas obras, pois em ambas a questão de ter voz é fundamental. Tratam-se de personagens que desejam ser ouvidos, mas que, diante de uma série de procedimentos padronizados, não conseguem encontrar espaço para isso.

Em *A ordem do discurso*, livro de Michel Foucault, escrito a partir de sua aula inaugural no Collège de France (1970), o intelectual francês declara que “... o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 2014: 10). Deste modo, a limitação ao direito de fala por parte do Estado significa não apenas uma censura, mas também uma redução do poder do indivíduo enquanto cidadão pleno e de seus direitos.

As violações a direitos humanos aparecem em maior número na mídia e são frequentemente associadas no imaginário popular quando relacionadas a governos ditatoriais, crimes de guerra, circunstâncias decorrentes de crises, como a dos refugiados, ou ainda situações em países que outrora seriam considerados “atrasados” no âmbito da economia e/ou da política. Contudo, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, da Organização das Nações Unidas⁶⁴, considera em seu preâmbulo “o reconhecimento da dignidade inerente a todos os membros da família humana e de seus direitos iguais e inalienáveis é o fundamento da liberdade, da justiça e da paz no mundo” e reforça tal noção em seu primeiro artigo, no qual afirma que: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade”.

As três obras analisadas no presente artigo trazem questionamentos acerca do que seria a dignidade acima mencionada e se seria até mesmo possível conservá-la diante das circunstâncias descritas. Em determinado momento de *Eu, Daniel Blake*, o protagonista afirma que quando acaba a dignidade, tudo se acaba. A medida extrema tomada por Simón, em “La bombita”, e a pichação cometida por Daniel Blake podem ser interpretadas como tentativas desviantes de se opor à subordinação a um sistema que parece, lentamente, erodir a dignidade dos sujeitos.

O pacto que rege a convivência em sociedades modernas, no qual o Estado possui um poder centralizado e atua como um dos principais reguladores dos direitos e deveres de todos os envolvidos vê-se em crise nas obras

⁶⁴ A Declaração Universal dos Direitos Humanos está disponível em <<http://www.onu.org.br/img/2014/09/DUDH.pdf>>. Acesso em 30 de agosto de 2017, às 12:40.

estudadas. Como os cidadãos podem reagir quando as normas institucionalizadas levam ao desrespeito das premissas básicas que deveriam legitimá-las? Em “La bombita”, a resposta parece estar apenas no desvio. Já em Eu, Daniel Blake, o caminho varia entre a luta utilizando os recursos dispostos pelo sistema e a atitude rebelde.

A última frase de Eu, Daniel Blake pode ser emblemática da crise do que é a cidadania exposta pelas obras mencionadas: “Eu, Daniel Blake, sou um cidadão. Nada mais, nada menos.”

Para Didi-Huberman, vivemos entre dois mundos: o inundado de luz e o atravessado por lampejos. No centro da luz, estão a glória e o reino, ou os que acreditam nele. Nas margens, em um território infinitamente mais extenso, “caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária” (Didi-Huberman, 2011: 154). Estes são Povos-vaga-lumes, que quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazendo o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros.

Parece-nos, assim, que, cada um desses gestos artísticos representa vaga-lumes prontos para um combate que nem sempre será vencido. O gesto da escrita de um conto que traz um personagem submisso, o gesto de realizar dois filmes sobre homens que reagem, os gestos e não gestos dos personagens, de alguma forma, tocam o real (Huberman, 2013: 155) e, por isso, geram outros significados para formas de lidar com a sujeição.

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio. (2007). *Profanações*. São Paulo: BOITEMPO.
- Bergson, Henri. (1980). *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Didi-Huberman, Georges. (2011). *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Em: Didi-Huberman, Georges, Chèroux, Clément y Arnaldo, Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ciclo de Bellas Artes.
- Foucault, Michel. (2014). A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola. Impresso.
- ONU. (1948). Declaração Universal dos Direitos Humanos.
- Poe, Edgar Allan. (1986). *O homem da multidão*. Em: Contos de Edgar Allan Poe. São Paulo: Cultrix.
- Simmel, Georg. (1995). *As grandes cidades e a vida do espírito*. Em: Gesamtausgabe. Vol. 7, pp. 116-131.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. (2012). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte:

Editora UFMG.

Referências cinematográficas

Eu, Daniel Blake. Direção: Ken Loach. Produção: Rebecca O'Brien. Reino Unido/França/Bélgica: Sixteen Films/Why Not Productions/Wild Bunch, 2016. 100 min. Cor.

Relatos Selvagens. Direção: Damián Szifron. Produção: Pedro Almodóvar. Argentina/Espanha: K&S Films, 2014. 122 min. Cor.

La cultura popular como sutura de una Nación en el Romancero aux etoiles del haitiano Jacques Stephen Alexis

Viterbo, Florencia
FFyL, UBA, CONICET

El presente trabajo propone a *Romancero aux etoiles* (1960), del haitiano Jacques Stephen Alexis, como un texto vertebral dentro de la literatura haitiana. En los inicios de la que sería la dictadura más sangrienta de la historia de Haití, la de François Duvalier, Alexis publica su único libro de cuentos, desde el exilio parisino. El *Romancero...*, que recopila cuentos, géneros y temas tradicionales, es un intento por revalorizar la cultura popular del país, entendiéndola como acervo fundamental para suturar una Nación escindida.

Alexis, no dudó en desarrollar una carrera intelectual que se manifestó como trinchera política en contra de los intereses de su clase, con la intención de establecer una elite nacionalista, sensible a los problemas de los más pobres. Por eso, buscó aunar las izquierdas haitianas y unirse al comunismo mundial. Fatalmente, este itinerario se vio trunco al encontrarse con la tortura y la muerte a manos de los sicarios de Papá Doc.

El *Romancero...*, publicado desde la prestigiosa Gallimard para un lector culto internacional, es un homenaje a la cultura popular haitiana y un gesto político para afianzar la identidad nacional a través de estas tradiciones, desarticulando los intereses imperialistas extranjeros y los entreguistas locales.

Palabras clave: Literatura haitiana, cultura popular, campo intelectual.

Introducción

En 1960, Alexis publica *Romancero aux étoiles* en el exilio parisino, bajo el prestigioso sello Gallimard. Su primer y único libro de relatos, será su última obra literaria publicada en vida⁶⁵, ya que un año después, en abril de 1961, el haitiano será asesinado por la fuerza paramilitar de François Duvalier, los tonton macoutes, cuando intentaba ingresar a su país clandestinamente. Para esta fecha, Alexis ya conocía los horrores de la política duvalierista que desde 1957 se instalaba en el país y que continuaría hasta 1986, a pesar de la muerte de Papá Doc en 1971. Los gobiernos de los Duvalier no sólo instauraron el terrorismo de Estado, sino que además saquearon el país y propusieron una política económica abierta a las empresas multinacionales norteamericanas. La publicación del *Romancero...* en 1960 es un gesto político en donde Alexis da a conocer a un lectorado culto, tanto francés como haitiano, relatos y temas populares, con la intención de mantener viva la identidad haitiana frente al enemigo norteamericano. Es el intento por utilizar estructuras y tópicos vanguardistas para narrar la cultura local, visibilizarla a un gran público y así, fortalecerla en momentos de ostracismo y fragilidad debido al avance del imperialismo auspiciado por el régimen duvalierista.

Alexis en estos momentos cuenta con todo el apoyo del mercado francés porque para esta época ha publicado tres novelas con notable éxito, además de ser un columnista reconocido y una autoridad en medicina. En sus tres novelas, Alexis denuncia delitos en los gobiernos anteriores al de Duvalier. En *Compère Général Soleil*, de 1955, denuncia la corrupción política de Sténio Vincent frente a la masacre de haitianos en República Dominicana en 1937, durante la dictadura de Leónidas Trujillo. *Les arbres musiciens*, de 1957, apunta contra empresas puntuales de la época, como SHADA y HASCO, y la connivencia de la dirigencia política en este saqueo. *L'espace d'uncillement*, de 1959, describe el escenario de la prostitución de las ciudades y de los trabajadores de caña de azúcar de esa época. Si bien tres textos con contextos diferentes, todos poseen la constante de posicionar a su escritor como denunciante de hechos históricos, y presentan una cesura entre dos mundos: el urbano, marcado por la insensibilidad, el lujo de la clase alta, la prostitución de las clases bajas y la presencia de los turistas norteamericanos, borrachos e inconscientes, "invadiendo" ese espacio; y el mundo rural, por el contrario, protegido por la naturaleza, incontaminado, pobre y aislado.

El *Romancero...*, en el auge de la popularidad de su escritor, es una apuesta por valorar ese espacio rural mediante relatos y temas populares, dándolo a conocer a un lectorado culto, como parte de un accionar político nacionalista en contra del enemigo norteamericano. Se define como un homenaje y una trinchera. Alexis intenta suturar una Nación escindida en dos culturas: una popular mayormente campesina, y otra elitista urbana. Mediante

⁶⁵ En febrero de 2017 la editorial parisina Zulma publicó una novela inédita *L'étoile Absinthe*.

el Romancero... el escritor escribe la literatura popular en lenguaje culto, entendiéndola como parte de la identidad haitiana para confirmarla frente al avance extranjero. Utiliza un estilo europeo culto, el barroco, para narrar cuentos y temas populares, transformando así un canon tradicional en un arte plenamente haitiano.

Antecedentes de esta literatura

Unos años antes del Romancero..., en 1956, Alexis acudirá al Primer Congreso Internacional de Escritores y Artistas Negros, celebrado en París, con su ensayo más famoso, "Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens"⁶⁶. El objetivo de este ensayo es revalorizar la cultura local, promover su descubrimiento e interpretación, pensando en una nueva escuela artística caribeña, a la que el autor llama "Escuela del Realismo Maravilloso". Parte de la idea de que el artista debe transformar el mundo, que no basta sólo con explicarlo, que los artistas deben ser "combatientes". Por eso, continúa, para esta tarea se hace necesario el armado de un programa de revitalización de las tradiciones nacionales, que a su vez tenga en cuenta los valores nuevos y que haga un recorrido por las distintas disciplinas artísticas. En este sentido, Alexis da cuenta de lo que Ángel Rama describe en Transculturación narrativa en América Latina: el avance de un proceso transculturador luego del crac económico de 1929, que obliga a las regiones internas a revisar qué aportes de la modernidad pueden incorporar sin renunciar a los contenidos culturales regionales. Esto genera un híbrido entre el avance de las ciudades modernizadas (o de los sectores en contacto con el exterior) y las tradiciones de las regiones internas.

En la literatura de Alexis, el resultado de este proceso se traduce en un realismo maravilloso, totalmente innovador para la época y religado con otros conceptos contemporáneos, como el "Real maravilloso" del cubano Carpentier.

Pero antes de llegar a este concepto central, Alexis en su ensayo delinea las características y la historia de la cultura haitiana, proponiendo como antecedentes remotos los aportes del pueblo indígena taíno de Haití, el pueblo Chemés. A diferencia del clásico "nuestros ancestros, los Galos", enseñado en las escuelas caribeñas francófonas como parte del legado colonial, Alexis ancla la cultura haitiana (mientras especifica que es la cultura y no sólo la historia) en los indígenas del Caribe y minimiza el hecho de que hubieran sido un pueblo diezmado ya con Colón, a principios del siglo XVI. Por el contrario, exalta su producción, fija los antecedentes de la técnica rural haitiana y entiende que este pueblo inició la extracción de oro en las minas, siendo la causa del sistema esclavocrata (con su fundamental aporte negro) que sobrevino después.

Alexis, por lo tanto, sienta los fundamentos de la cultura haitiana,

⁶⁶ Su primera edición fue en *Présence Africaine*, 8-10, juin-novembre 1956: 245-271.

especificando tres aportes: el chemés, el africano y el occidental; este último, principalmente, francés. y Advierte, también, los riesgos de los extremos: ni cerradamente occidental, ni fanáticamente negrista.

De este modo, Alexis entiende el híbrido transculturado de la identidad haitiana, ubicando la cultura popular en esta identidad, y a su vez como parte integrante de la cultura universal. Por lo tanto, la respuesta al contacto con la modernización es un producto de gran riqueza, que Alexis pondera como estandarte para definir una identidad nacional que no se deje avasallar por la cultura extranjera y que suture la Nación.

Cuentos tradicionales, temas tradicionales: la tradición como sutura

Alexis utiliza una estructura europea, el Romancero, para dedicarle cuentos “a las estrellas” y a los niños haitianos. Consciente de que tradicionalmente la noche es el momento propicio para contar cuentos, el título del libro da cuenta de esta tradición campesina. Asimismo, se lo dedica a su hija⁶⁷, en ese momento una niña, no sólo porque es una tradición campesina contar cuentos por las noches a los niños, sino porque en esos niños y sus escuchas, en esas historias contadas de padres a hijos, permanece viva la identidad haitiana, que se transmite de generación en generación.

Apenas iniciado el libro, recordamos otro clásico de la literatura universal, *Las mil y una noches*, ya que aparecen relatos enmarcados en el contexto de una conversación entre tío y sobrino. Cada cuento posee ambos marcos, en donde el narrador se va alternando entre el Viejo Viento Caribe y su sobrino, y así ambos se van contando historias. El libro tiene un prólogo en donde este sobrino relata en primera persona el encuentro con su tío que “ha volado toda la noche, de isla en isla, de Caribe en Caribe” (Alexis, 2015: 11). El sobrino engrandece al viento, ya anciano y legendario, padre de todos los restantes vientos, y testigo de las grandes luchas, de “nuestros ancestros los Ciboneys, nuestros antepasados los Chemés y los Caribes, nuestros padres negros y zambos” (Alexis, 2015: 12). Con el eco aun perceptible de los “Prolegómenos...” en donde Alexis establece como origen, como raíz de la cultura nacional que los antepasados son indígenas, el Romancero... retoma esta idea y la ficcionaliza, delineando una identidad haitiana en comunión con otras islas y naciones del Caribe, aunadas todas por el mismo espíritu, y cuya historia se inicia mucho antes de la llegada del europeo. No se relatan historias de los tiempos de la Independencia y el texto mismo justifica este recorte en suposficio titulado “Audience”. Allí, el sobrino le reprocha al Viento haber “descuidado” (negligé) estas historias sobre 1804. A lo que el tío le responde que no tendría tiempo suficiente de contar la infinidad de historias y leyendas que posee la isla. Es decir, no es que las desconozca, pero sí

⁶⁷ La dedicatoria reza “Pour Florence ALEXIS et pour son coeur, de la part de son papa, J.S.A.” (mayúsculas en el original).

las ubica en segundo lugar.

Relegando la historia oficial para recabar en las raíces profundas de lo popular, El Romancero... recopila cuentos indígenas y cuentos de la época esclavista; sin desdeñar creaciones propias con temas populares.

La primera historia narrada en el Romancero es “Dit de Bouqui et de Malice”. Un cuento tradicional de la época de la Plantación, las hazañas de Bouqui y Malice son materia de los cuentos contados a los niños haitianos, que Price-Mars en *Ainsi parla l’oncle* no sólo atribuye a los campesinos, sino que son “dichas” de padres a hijos en todas las clases sociales, a lo largo y ancho del país. Son personajes simbólicos: Bouqui es símbolo de la torpeza del negro bozal y Malice de la astucia del negro criollo. Ambos fueron evolucionando en la tradición popular hasta representar en nuestros días, respectivamente, la fuerza y la habilidad, el cuerpo y la mente, el manipulador y el manipulado.

“Le roi des songes” es otro cuento simbólico en el que la ciudad es vista como “devoradora” (*mangeuse*) de sueños, alienante, enemiga de lo imaginario, y por lo tanto, inhumana. En el cuento se evidencia que la imaginación es el sustrato común que nos distingue de los animales, aquello que nos humaniza. El reino de los sueños es un lugar al que acceden personas de todas partes del mundo, aunque ninguna se acerca al rey. Nuestro protagonista sí lo hace y en conversación con él, se entera de su proyecto, que es el de lograr que la vigilia sea la noche de los sueños de los hombres. Este rey es un intelectual, sencillo, entrecano y hacedor de una gran biblioteca, y busca guiar a las masas para que los sueños se hagan realidad: “el sueño humano demanda ser organizado. La Edad del Sueño está delante suyo” (Alexis, 2015: 248). El protagonista va y viene del reino en avión, un espacio común en donde se mezclan los idiomas, las costumbres, las clases sociales, el color de las voces. Esta torre de Babel (como él mismo la llama) y la necesidad de que los intelectuales sean quienes guíen y organicen los sueños de la gente, pone en evidencia el ideario internacionalista de Alexis, quien en realidad busca, sin perder el foco en la problemática haitiana, el triunfo del Comunismo internacional.

Otra historia simbólica es “Fable de Tatz’o-Flando”, una “fábula” que no posee ni animales personificados ni moraleja. En el marco de inicio, el Viento Caribe afirma que esta es una historia de amor, y que a pesar de que pueda hacer daño, el amor es irracional e inimputable.

El simbolismo se hace presente en este relato porque su protagonista, una mujer maltratada por su marido extranjero cuyo nombre ignora, bien puede representar a la propia Nación haitiana “casada” con una cultura, con una Nación, que desconoce. Todas las noches, la protagonista es ultrajada luego de que su marido, quien la llama simplemente “mujer”, le pide que adivine su nombre. Como ella lo ignora, recibe maltratos y violencia. Sus hijos, en un intento por detener esta situación, averiguan cómo se llama su padre, pero en las andanzas por transmitírselo a su madre, lo olvidan. Es el hijo menor, el menos pensado de los tres, quien logra recordar el nombre y ayuda a su madre a librarse de su marido, el cual revienta literalmente como un globo. Sin embargo,

el “amor” mueve a esta mujer a sentir tristeza, melancolía y desilusión. “Pobres humanos”, dirá el Viento, como si en realidad no se refiriese al uno por reventar y a la otra por sufrir, sino a los haitianos por padecer esta dependencia de un extranjero al que desconocen y del cual no se pueden librar, y cuando lo hacen, siguen padeciendo. Es típico de los cuentos tradicionales que el hijo menor, el siempre desdeñado, sea el responsable sorpresa que ofrece un giro a la historia. Es destacable aunque previsible en Alexis que sea justamente un hijo del cruce entre la madre autóctona y el padre extranjero quien termine desvelando la verdadera identidad del enemigo a la madre Patria. Es asimismo una tragedia y un sentimiento incomprensible e irracional que quien puede librarse del enemigo siga añorándolo en su ausencia.

Este mismo tópico de la relación violenta entre lo local y lo foráneo se hace presente en “Dit de la fleur d’or”. Esta historia es un relato sobre la colonización de Haití, que sin embargo tiene relación con las historias de la Independencia porque “somos todos hijos de la Flor de Oro” (Alexis, 2015: 177), Anacaona, la primera reina de “las Américas”. Una vez más, el Viento parece recalcar que no importan las historias oficiales, tergiversadas por los políticos, sino las historias “dichas” contadas de generación en generación. En el relato, el Viento es también un personaje, sobrevuela las tierras aztecas, mayas, incas, evidenciando que el Caribe aborigen es uno solo, así como también es una su muerte. Con la llegada de los españoles, el Viento es testigo de “la exterminación sistemática de un pueblo entero” (Alexis, 2015:170).

Hacia el final del relato, Anacaona les propone a los españoles un acuerdo de paz. Después de lograr la concordia de toda la naturaleza, después de hablarles a los peces de los mares, a los pájaros del cielo, a los animales del bosque; después de mimetizarse con ellos, ser, en definitiva más que una simple mujer, les ofrece a conquistadores, nobles y pueblo, un espectáculo que dura ocho días y que culmina en el “Día de la Sangre”, en la matanza por parte de los españoles a toda la nobleza aborigen de Haití. El acuerdo de paz no es aceptado y dice el Viento que hay versiones en las que la reina fue colgada, pero él afirma que fue quemada viva, y que al arder en la hoguera pudo bailar sobre esta y transfigurarse. Al igual que la leyenda de Mackandal, la Flor de Oro triunfó a pesar de todo, porque “de todos modos era imposible vencer a los Españoles”, porque “de todos modos el pueblo chemés debía perecer en tanto pueblo” (Alexis, 2015:176), pero aun así triunfó porque las enseñanzas y danzas de Anacaona fueron transmitidas a los esclavos negros de 1804: “yo he visto con mis ojos a la Flor de Oro volar y bailar delante de los batallones fanatizados del Emperador Dessalines” (Alexis, 2015: 177). Es este espíritu, tan añoso pero vivo, el que debe ser revalorizado para enfrentar al imperialismo.

Como homenaje al pueblo taíno de Haití, a sus tradiciones, a sus danzas (Alexis le dedica más de dos páginas a la descripción de un trance), el autor narra esta historia para recuperar los ancestros del pueblo haitiano y demostrar cómo esta cultura perdura hasta nuestros días, con sus transformaciones. Alexis encuentra en el seno de las costumbres indígenas el origen de la idiosincrasia

del país, la clave para enfrentar al extranjero y la matriz común con el resto de los pueblos del Caribe.

En otros cuentos del Romancero...aparecentemas populares. El estilo culto se hace evidente con la naturaleza, por ejemplo, quiensuele ser un personaje protagónico que le permite a Alexis desarrollar un estilo barroco, plagado de sensaciones, imágenes y descripciones, que resultan en verdaderas piezas de prosa poética.

Es el caso de “Ditd’Anneaux longs cils”, por ejemplo. Este texto relata las aventuras a lo largo de un año, de Anne, hija de una anémona y una gaviota. Pleno de subjetividad y cargado de imágenes sensoriales, la naturaleza es marco, escenario y protagonista, ya que tuerce el destino de Anne, llevándola casi a la muerte, para volver a renacer luego del año transcurrido. Como marco y como personaje, las descripciones muestran una superposición de elementos:

Primavera con montes castaños adornados con prados en flor, sellados con musgo, sujetos con lianas, ceñidos con correhuelas, acosados por el ozono y fustigados por la lluvia. (Alexis, 2015: 56).

En este cuento, pero también en sus novelas, la naturaleza suele influir en las decisiones del resto de los personajes, facilitando o complicando, según sea la afinidad, el destino de los sujetos. Esta presencia de lo natural, con un marcado estilo barroco, se desarrolla desde su primera novela, aunque es mucho más evidente en su tercera novela y en algunos cuentos del Romancero... Alexis lograhacerle leer al lector culto un aspecto de la cultura popular con el aporte de un estilo europeo, y utiliza la naturaleza para explotar esa “realidad sensible” en donde se observa una superabundancia y superposición de materiales:

En la succulencia y el amarillo de cromo de los albaricoques, en lo frutal perlero, en la gracia friolenta de los suaves ananáes, en el chisporroteo de las cortezas y la risa aguda de los jugos de limón, en la embriaguez de los claros jarabes y el espíritu capcioso de las flores de los campos, en los olorosos viajes de los pólenes locos, en la carne nubosa, brincadora de perfumes, vivía, dormía, era dichosa la pequeña Ana de las largas pestañas.

Otro relatobarroco en donde la naturaleza es protagonista es “La rouille des ans”, que simboliza el paso de los años y su desgaste mediante las reflexiones de diversas especies de ranas. Con un desborde de sentidos, la naturaleza es la gran madre y maestra. El Viento, por otra parte, aparece otra vez como uno de los personajes y recorre el suelo común caribeño, siendo “el amigo de todos” (Alexis, 2015:260) y concluyendo que la vejez otorga sabiduría.

Por otra parte, en “Le sous-lieutenant enchanté” aparece la naturaleza como madre y maestra, pero es un cuento con un anclaje histórico ya que se sitúa al inicio de la Ocupación norteamericana. El protagonista es un militar de

Kentucky que llega a la isla en busca de un tesoro escondido en la montaña. Su encuentro con la naturaleza, representada en una mujer mágica, y con el pueblo campesino, lo transforman completamente. El subteniente termina “encantado” por un país “donde la tierra parece mágica”, lo que lo afianza “de aquí en adelante en ese país” (Alexis, 2015:202) y luego es acusado de alta traición con el “enemigo” y fusilado por los marines norteamericanos. Este relato denuncia el problema del avance extranjero sobre el espacio campesino. Cómo el militar busca avanzar sobre la montaña y recibe no sólo el vituperio de los habitantes del lugar que le dejan fósiles indígenas a modo de protesta, sino también la advertencia de la mujer mágica por su osadía en tocar la montaña. Sin embargo, el relato plantea una sutura para la división entre campesinos y elite, entre los campesinos y el extranjero avalado por la elite. Esa sutura está en el sustrato cultural haitiano. En efecto, los fósiles indígenas transportan al militar a un mundo desconocido, mágico y fascinante. El subteniente se deja atrapar por la religiosidad popular y las ceremonias voodoo. Se encuentra con la cultura popular y abandona la búsqueda del tesoro en la montaña porque ya no viene a saquear la tierra como el resto de los marines, sino a respetar ese patrimonio. Este personaje, a quien le intriga que los negros gobiernen una Nación, que no por casualidad es de Kentucky y ha visto cómo linchan negros en su país, se encuentra con el pueblo quien tiene un pasado indígena y un presente voodoo.

El subteniente experimenta una transformación y por ello logra ser aceptado y enterrado en Haití, junto a un sacerdote voodoo. Hacia el final del relato, el narrador observa que a pesar de sus muertes, la naturaleza se encarga de transmitir sus “genes” por la región porque “es una gran y bella cosa para un pueblo el conservar vivas sus leyendas”(Alexis, 2015:213). Sobrevuela en el relato la guerra feroz entre cacos y marines; el subteniente es el forastero que logra mimetizarse y entender ambas posturas.

El autor también revela un resultado transculturado entre la cultura local tradicional y el aporte culto modernizador extranjero en “Romance du petit-viseur”. Aquí Alexis retoma una forma popular, pero europea, la chantefable, un género literario medieval que alterna secciones en prosa con secciones en verso cantadas. Este relato narra las andanzas de un cazador que busca atrapar al “pájaro de Dios”, quien recita los versos cantados. Finalmente, lo caza y lo come, siendo este una delicia, aunque aparece lo maravilloso porque sale del vientre de su cazador para volar por el bosque. El “Romance...”, un cuento que según el Viento hermana humanos y animales, se mofa de quienes destruyen la vida.

Finalmente, una historia que retoma un tópico popular para insertarlo en un contexto totalmente diferente es “Chroniqued’unfaux-amour”. Nouvelle con dos tramas que se intercalan, no tienen relación la una con la otra hasta que en el final de ambas, las protagonistas femeninas terminan convirtiéndose en zombies. La originalidad de Alexis no sólo está en redactar una nouvelle con tramas intercaladas, sino, sobre todo, en que quienes terminan siendo zombies son una monja y una muchacha de alta sociedad. La religiosidad popular está presente también en la clase alta; es parte de la realidad haitiana en su

conjunto. Quizás, este es el relato que más evidencia que la cultura popular es la sutura que va a unir la Nación. La Iglesia y la elite, sectores a los que pertenecen las protagonistas, son los más criticados por ser los más extranjerizantes e irrespetuosos de la religiosidad popular. Que los zombies aparezcan en estos espacios revela el verdadero comportamiento de estos sectores; en definitiva, están también imbuidos de esa espiritualidad. El “falso amor” del título se debe a la no correspondencia de estas dos muchachas, una a Dios y la otra a su futuro esposo, poniendo en evidencia la hipocresía de la Iglesia Católica y de las familias ricas. Los intentos de erradicación sistemática del vudú practicados por la Iglesia y apoyados por la elite, sobre todo en las campañas antisupersticiosas de 1896 y de 1941 (campañas que generaron el famoso debate entre Jacques Roumain y el Padre Foisset, así como también la trama argumental de *Les arbres musiciens* de Alexis), son fallidos, superficiales y trancos: no logran erradicar la fe ni las prácticas religiosas populares.

Por eso Alexis va un paso más allá al imaginar un acuerdo, una vía de consenso entre los sectores reconociendo un sustrato común. Esto se evidencia más claramente en los marcos de este relato. Antes de que el sobrino comience a narrar, le confiesa a su tío que desconfía de las historias de zombies porque los casos que él conoció fueron de personas sordo-mudas o que sufrían de amnesia o de retraso madurativo. Sin embargo, lo que él narra lo tomó de un manuscrito en primera persona, encontrado en una vieja mansión. Sorprendido de que esta historia le ocurriese a personas de la “alta sociedad”, el sobrino le pregunta a su tío (“*Vousquisaveztout*”) si esto es posible, acusando de “delincuentes” (*malfaiteurs*) a quienes con esta historia pretenden hacer una broma. La respuesta no llega antes del marco final en donde el Viento le responde que “nuestra ignorancia es más grande que nosotros mismos” (Alexis, 2015:151) y que si las historias de zombies son leyendas, “felices los pueblos que poseen tan grandes y vivas leyendas”(Alexis, 2015:151).

Escrita por un médico neuropsiquiatra, esta nouvelle no desdeña la ciencia ni sus avances, así como tampoco rechaza el modo de vida de las religiosas ni de las mujeres de la alta sociedad. Lo que pretende Alexis, y esto es evidente en todo el volumen, es que se tome con seriedad la cultura popular, que se valoren las leyendas y las creencias populares, sin importar si los temas populares se corresponden o no con enfermedades propias de la medicina tradicional, y aceptando que son parte integrante del pueblo haitiano, que se transmiten de generación en generación, que son el sustrato común de todos los sectores y que, en definitiva, es lo que debe ser valorado a la hora del avance extranjero.

Referencias bibliográficas

Alexis, Jacques Stephen. (2003). *Compère Général Soleil*. París: Editions Gallimard.
 ----- (2007). *Les arbres musiciens*. París: Editions Gallimard.

- (2003). *L'espace d'un cillement*. París: Editions Gallimard.
- (2015). *Romancero auxétoiles*. París: EditionsGallimard.
- (1956). "Prolegómenos a un manifiesto del realismo maravilloso de los haitianos" en *PrésenceAfricaine. Revueculturelle du monde noir*. Paris, Sorbonne, N° 8-9-10, Junio-noviembre: 245-271.
- Rama, Ángel. (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.

“UNR LIQUIDA”: arte, manifestación pública y experiencia del movimiento estudiantil universitario en Rosario (2001)

Kresic, Agustina
Universidad Nacional de Rosario
Centro Latinoamericano de Investigaciones en Historia Oral y Social (CLIHOS)

Resumen

“UNR Liquida” fue una intervención artística que los estudiantes de la Universidad Nacional de Rosario montaron frente a la Facultad de Humanidades y Artes, en septiembre de 2001, con el objetivo de denunciar la situación que atravesaba la educación pública superior en aquella coyuntura de crisis social, económica y política, apelando a la expresión artística como modo de protesta y a la ocupación del espacio público como herramienta de lucha. Del evento en cuestión, existen numerosos registros fotográficos, a los que apelaremos teniendo la certeza de su calidad de fuentes para la historia; no sólo en el sentido que tradicionalmente se les ha atribuido, como ilustraciones o acompañamientos para el texto. Intentaremos dar cuenta de la riqueza que aporta a la construcción del relato histórico el uso de la fotografía como fuente, con el afán de contribuir, a su vez, al campo de la historia del movimiento estudiantil, desde una perspectiva local, cuanto menos. La historia oral será un herramental clave para el abordaje de esta problemática.

Palabras claves: crisis de 2001 – movimiento estudiantil universitario – fotografía – historia oral

Introducción

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación abocado a

la presentación del Seminario Regional, correspondiente a la carrera de Historia. Forma parte de una de las secciones finales, donde se pretende dar cuenta de algunos de los eventos más disruptivos del ciclo lectivo 2001 en la Facultad de Humanidades y Artes (en adelante FHYA) de la Universidad Nacional de Rosario (en adelante UNR). Es en este sentido que no podemos escapar del análisis del acontecimiento que representó la experiencia de la “UNR Liquida”.

Consideramos que “UNR Liquida” fue una intervención artística⁶⁸ que los estudiantes de la Facultad de Humanidades y Artes (con fuerte presencia de Bellas Artes), organizados en la Coordinadora de Lucha, montaron frente a dicha casa de estudios, los días 7 y 8 de septiembre de 2001, con el objetivo de denunciar la situación que atravesaba la educación pública superior en aquella coyuntura de crisis social, económica y política. En medio de la huelga docente, de los rumores de arancelamiento y los recortes ejecutados por el gobierno nacional, los estudiantes irrumpieron en el espacio público en pleno centro de la ciudad apelando a la expresión artística como modo de protesta.

Del evento en cuestión, existen numerosos registros fotográficos, a los que apelaremos teniendo la certeza de su calidad de fuentes para la historia; no sólo en el sentido que tradicionalmente se les ha atribuido, como meras ilustraciones o acompañamientos para el texto. La fotografía tiene valor como fuente en sí misma por su carácter documental, por su capacidad de testimoniar “instantes”, los que son pasibles de conformar un relato apelando a herramientas metodológicas como, en el caso de este trabajo, las entrevistas orales, que nos ayuden a responder a algunas preguntas fundamentales al momento de mirar las fotografías: el instante capturado, ¿es una excepción o parte de una rutina? ¿qué les sucede a las personas que están retratadas allí? ¿qué hacen? ¿por qué? ¿qué guarda la foto? ¿qué simboliza? (Gamarnik, 2018).

A través de éstas y otras preguntas, intentaremos dar cuenta de la riqueza que aporta a la construcción del relato histórico el uso de la fotografía como fuente, con el afán de contribuir, a su vez, al campo de la historia del movimiento estudiantil, desde una perspectiva local. El telón de fondo es la convicción de que la educación pública es un derecho adquirido: las expectativas puestas históricamente en la universidad como sinónimo de formación de un capital intelectual de calidad que habilita herramientas para la inserción laboral y la mejora de las condiciones socio – económicas, han hecho de su defensa una consigna de lucha que recorre las generaciones de manera transversal, destacando el valor social que reviste su carácter público y gratuito.

En el primer apartado propiciaremos un breve recorrido que nos ayudará a ver las riquezas de las articulaciones posibles entre fotografía e historia, a la hora de propiciar análisis sobre la intervención artística en cuestión. Luego, daremos cuenta someramente de la coyuntura que propició el nacimiento de la “UNR Liquida”, y finalmente abordaremos el uso de las fotografías como documentos para la historia.

⁶⁸ A pesar de su carácter fuertemente polisémico, nos referimos aquí a una manifestación pública, con un objetivo determinado, de visibilización que apela a la sensibilidad del arte como herramienta de interpelación.

Premisas del análisis de las fotografías de la “UNR Liquida”

Afirmamos con Aróstegui (2001) que “fuente para la historia” es cualquier realidad que pueda dar testimonio, sin importar su formato (documento, reliquia, huella, etc.) ni su lenguaje (escrito, oral, audiovisual, etc.); abordadas con las herramientas teóricas y metodológicas adecuadas. Sin perder de vista que la fotografía es un objeto fuertemente polisémico en tanto yuxtaposición de valores estéticos, artísticos, lúdicos, políticos, etc. (López, 2005), aquí haremos foco en su valor como fuente en sí misma por su carácter documental, por su capacidad de testimoniar “instantes”, los que son pasibles de conformar un relato.

Por definición, la fotografía es el registro visual de un acontecimiento, producido en un espacio y en un tiempo determinados, que el/la fotógrafo/a elige recortar/rescatar porque decide que vale la pena el registro (Berger, 1972). Son testimonios de una elección humana, y en este sentido su valor fontal está ceñido a su contemporaneidad del suceso del cual es evidencia (López, 2005). En este sentido, Susan Sontag (1973) señala que es “precisamente porque seleccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (p. 32). Y si entendemos que el “tiempo” (pasado, presente, futuro) es uno de los factores elementales en la construcción de los relatos para la historia, la posibilidad de apreciar en una imagen un instante detenido abre una arista de análisis y habilita lecturas a las que de otro modo no tendríamos acceso.

Al igual que cualquier otro tipo de fuentes, las fotografías deben ser analizadas, interpeladas, interpretadas, sometidas a la crítica, en función de poder servir a los fines de los/as historiadores/as. Son varios los recaudos a tener en cuenta (autor/a, cuestiones de orden técnico y de orden artístico), pero aquí haremos hincapié en un aspecto en particular: el contexto, o mejor dicho, los contextos. Nos interesa llamar la atención sobre el contexto de producción de las fotografías que tomamos como fuentes, en tanto lo consideramos un “dato” esencial al momento del análisis crítico de las mismas. Hicimos referencia a “contextos” en plural (y aunque la aclaración peca de obviedad) pues nunca podemos dejar de reconocernos como sujetos situados, espacial e históricamente. En este sentido, una fotografía admite diferentes lecturas e interpretaciones en función del contexto de análisis y del/a historiador/a que interpele la imagen, porque la fotografía es un signo icónico cuya decodificación depende de la formación y las vivencias de quien la analice (López, 2005), así como de las preguntas que elija hacer. Sontag (1973) llama la atención sobre este aspecto: “una fotografía que trae noticias de una insospechada zona de la miseria no puede hacer mella en la opinión pública a menos que haya un contexto apropiado de disposición y actitud” (p. 34). El comentario de la autora viene a colación del análisis que hace de las diferentes maneras en las cuales la

sociedad estadounidense recepcionó las fotografías de la guerra de Corea (1950 - 1953) y la guerra de Vietnam (1955 - 1975). Su observación da cuenta de cómo los contextos históricos diferentes en el primer caso obturaron y en el segundo iluminaron las atrocidades de la guerra. Extrapolando la tesis de Sontag, podemos decir que el impacto que tiene hoy - en medio de una nueva crisis social, política y económica, que pone en tensión el valor de la educación pública, en el contexto de la reedición de políticas del más crudo neoliberalismo - visualizar la experiencia de la “UNR Liquida” es difícil de conmensurar. Y en este sentido, debemos decir con Sontag (1973) una vez más, que son los aspectos ideológicos y políticos los que determinan lo que es un acontecimiento digno de ser fotografiado y le dan significado y trascendencia. En palabras de Barthes “el código de connotación no es ni artificial, ni natural: es histórico” (1961: 4).

Respecto del contexto de producción de las fotografías, resulta elemental conocer la historia del hecho que es capturado en sí, así como también las estrategias narrativas visuales propias de aquella coyuntura. Hay que contextualizar cada documento visual en su etapa histórica, en tanto no es ni técnica, ni artística, ni semánticamente lo mismo analizar una fotografía tomada en 1900, 1950 o 2000. Las imágenes, cualquiera sea su género, no encierran un significado estable, cerrado, acabado, justamente en función de que son los contextos de análisis, interpretación y apreciación los que suscitan mutaciones en las connotaciones (Sontag, 1973).

En sintonía con lo expuesto, otro aspecto que tenemos en cuenta es el “uso” de las fotografías: las motivaciones que condujeron a aquella persona a presionar el disparador y retratar un instante pueden haber sido de carácter meramente anecdótico, emotivo, personal; sin embargo, al perdurar y ser abordadas en este caso desde un punto de vista histórico, e incluso historiográfico, ese “uso original” es trascendido y modificado en pos de hacer de dichos registros documentos, que al ser atravesados por la perspectiva temporal, cobran otros significados.

En el mismo sentido, es dable hacer un parangón con lo que sucede con las entrevistas orales, al momento de ser utilizadas como fuentes para la historia, como es el caso del presente trabajo. Al igual que las fotografías, en tanto retratos de instantes, la historia oral nos permite acceder a los hechos a través de una narración desde adentro (Portelli, 2017), y nos habilitan a acceder a memorias, a sabiendas de que esta categoría posee como rasgo constitutivo un carácter no lineal ni cronológico. La memoria no reproduce lo vivido con la exactitud y fidelidad que le exigimos a otros tipos de fuentes, sino que es un proceso creativo donde entran en juego las reminiscencias de esa época pasada que se evoca, así como también el presente (Andújar, 2014). En este sentido, como decíamos algunas líneas atrás, si en el hecho de tomar una fotografía confluyen motivaciones de carácter anecdótico, personal y emotivo, cuestiones de esta índole también las encontramos al momento de enfrentarnos a una entrevista, y no perdemos de vista que las experiencias no son principios

generalizables, pero representan aportes invaluable en la reconstrucción de los procesos históricos. Desde estas premisas, podemos decir que las fotografías y los testimonios orales por igual forman parte de lo que Didi – Huberman (2008) consideró “en el elemento sensible de los gestos humanos y de las imágenes” (p. 141), que se tornan imprescindibles para la formación de una mirada político – estética de la historia. Sin embargo, las fotografías aportan su particularidad incuestionable: poseen un imperativo de “verdad” al reproducir fielmente un momento del pasado, lo que nos habilitan ciertos detalles a los que no tendríamos la posibilidad de acceder de otro modo.

“Lo que el FMI se llevó”

Así rezaba el título de uno de los “libros” que se podían adquirir en el “supermercado” montado frente a la FHYA (Entre Ríos 758, Rosario), en medio de la calle, los días 7 y 8 de septiembre del año 2001. La intervención artística convocó a decenas de estudiantes que participaron en el proceso creativo y en el montaje de la obra. El objetivo era denunciar las consecuencias que generaba poner a la universidad al servicio del mercado.

El año 2001 fue convulsivo en el sentido más amplio y abarcativo del término. Una devastadora crisis social, política y económica fue la consecuencia de un período de tensiones cuyos rastros pueden seguirse hasta los inicios de la década de 1990 o antes, cuando se consolidó un régimen de acumulación que propició un gran proceso de concentración de riqueza, descapitalización del Estado y fuerte endeudamiento (monge Vega, 2008). Los primeros síntomas de la crisis se observaron hacia 1995, con un alto nivel de desocupación y precarización laboral, que convergieron con disminución de la inversión estatal en aspectos básicos, como educación y salud, y junto con las privatizaciones de las empresas del estado, coadyuvaron a la gestión de la crisis que estalla en diciembre de 2001.

La educación pública fue objeto de ajustes implementados por el gobierno de la Alianza. En marzo, el entonces ministro de economía, Ricardo López Murphy, anuncia la eliminación del Fondo de Incentivo Docente y recortes al presupuesto universitario por decreto. Estas medidas generan la primera ola de protestas del año, con huelgas activas y toma de facultades; el drama de fondo era que el 95% del presupuesto de la UNR se destinaba al pago de salarios⁶⁹. La FHYA fue la primera de la UNR en ser tomada, y se realizaron clases públicas y asambleas. El dato no es anecdótico, en tanto reviste de espesura histórica: en el marco de los conflictos suscitados en torno a la sanción de la Ley de Educación Superior durante la década del '90, el movimiento estudiantil recupera los repertorios de protesta de los años '70, y la FHYA fue también en este caso la primera en ser tomada. Si vamos más allá, y propiciamos

⁶⁹ La Capital, 18/03/01

articulaciones pasado – presente, debemos mencionar igualmente que en el marco de las disputas en torno a la educación pública en 2018, la toma en la FHya fue la última en ser levantada.

Volviendo al relato, con la renuncia de López Murphy y la asunción de Domingo Cavallo al frente del Ministerio de Economía, el anunciado recorte queda sin efecto y se produce el regreso a las aulas. Los meses de marzo y abril, sin embargo, también tuvieron un carácter conflictivo, en este caso a raíz de las declaraciones del entonces ministro de Educación de la Nación, Andrés Delich, quien se pronunció a favor de operar restricciones en el ingreso a las universidades, de las que consideraba que la “superpoblación” era un “verdadero problema”⁷⁰. Entonces, se instalaron debates en torno al ingreso universitario y al arancelamiento de la educación superior, que a su vez se desagregaron en otros, como los regímenes de regularidad, los planes de estudio, la duración de las carreras, formas alternativas de financiamiento, entre otras cuestiones que cuyo derrotero podemos seguir hacia mediados de la década de 1990 con las discusiones y movilizaciones en torno a la Ley de Educación Superior (1995). Existió incluso un proyecto de implementar una sobretasa en el impuesto a las ganancias para las personas cuyos hijos asistían a las universidades públicas, y se habló también de “contribuciones voluntarias” de los estudiantes. Al respecto, en una de las entrevistas que tuvimos la oportunidad de realizar para este trabajo sobre la FHya en 2001, recordaron:

*La amenaza del arancelamiento era una amenaza diaria, las declaraciones de los ministros y del presidente sobre la universidad pública eran de desprestigio, ya sea en los años de Menem como en los años de gobierno de De la Rúa. Fueron muchos años de maltrato hacia la universidad*⁷¹.

Remontamos esta línea histórica para poder dar cuenta de manera más cabal, para poder tomar dimensión más real de la manera en la que el anuncio del recorte del 13% a los sueldos de todos los empleados estatales y a las jubilaciones, el 16 de julio, y la implementación de la política llamada de “déficit cero”, fueron “la gota que rebalsó el vaso”. El gremio docente se pronuncia por la huelga y se da inicio a la segunda ola de protestas del año, que será prolongada y conflictiva.

Este es el contexto de conformación de la “Coordinadora de Lucha”, organización estudiantil, que rebasó a las agrupaciones partidarias y se transformó en la herramienta política de lucha, suplantando de facto la representatividad que dentro de la normalidad institucional debía ocupar el centro de estudiantes. La Coordinadora funcionaba como un ámbito de gestión efectiva de las decisiones que se tomaban en las asambleas, a las que todos los entrevistados adjetivaron como “masivas”, “multitudinarias”. Los estudiantes

⁷⁰ La Capital, 10/04/01

⁷¹ Entrevista con Alejandro, estudiante de Historia (FHya, UNR) en 2001, Rosario, 15 de junio de 2018.

convocados, en primera instancia, en contra del ajuste a la educación pública, fueron abriendo debates más de fondo y más mediatos como las motivaciones últimas de la formación y el tipo de profesión a la que aspiraban, en tensión con aquella preformateada en los planes de estudio, así como la que abonaba las pretensiones (y necesidades) del modelo neoliberal. Al respecto

En ese marco, se decide tomar la facultad, y con la facultad tomada empezamos a darnos todo un proceso de discusión en torno a los modos de organización del movimiento estudiantil, los planes de estudio, para qué nos formamos, qué profesión queremos... La Coordinadora de Lucha rebasó los límites de lo que es una coordinadora y se proyectaba como una herramienta de organización del movimiento estudiantil⁷².

Estos debates se enmarcaban en la crisis de la universidad como un “concepto de futuro” (Carli, 2012), donde las certezas que guiaron la educación superior durante todo el siglo XX relacionadas a la producción de conocimiento científico, la formación profesional y el ascenso social, fueron tensionadas por el desguace del modelo de crecimiento del país.

Es en el seno de la Coordinadora donde tiene cabida el proyecto de la “UNR Liquida”. La idea surgió, en primera instancia, de un pequeño grupo de estudiantes de Bellas Artes, que se propuso “generar una idea creativa para visibilizar el conflicto”⁷³, a cuyo montaje se sumaron estudiantes de todas las demás carreras de la FHya. La apuesta por el arte se relacionaba con la idea de “sumar muchas voluntades”⁷⁴, oficiando como una suerte de vector encubierto al momento de “hacer política”, ya que, en el caso concreto de estos estudiantes de Bellas Artes, leían que a la mayoría de sus compañeros no les interesaba participar de las asambleas, de la Coordinadora, es decir de las instancias más “formalmente” políticas. Entonces, entendiendo al arte como una manifestación fuertemente política es comienza a esbozarse la “UNR Liquida”.

"Liquidación por cierre"

Para comenzar, debemos decir que las fotografías son el único registro visual que queda de la “UNR Liquida”⁷⁵; que articulamos, como decíamos, con los testimonios orales para construir el relato. La aclaración viene a consideración de que la “obra” fue “destruida” al momento de ser desmontada⁷⁶. Para el abordaje de las fotografías en concreto, pensamos una serie a partir de la constitución de ciertos núcleos temáticos que fueron

⁷² Entrevista con Luciana, estudiante de Historia (FHya, UNR) en 2001, Rosario, 3 de julio de 2018.

⁷³ Entrevista con Ariel, estudiante de Bellas Artes (FHya, UNR), en 2001, Rosario, 5 de septiembre de 2018.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Las fotografías son autoría de Luciana Seminara elvanKozenitzky.

delineándose en las entrevistas, de lo micro a lo macro, de lo material – concreto a lo simbólico (semántico) - histórico: crítica a las agrupaciones político – estudiantiles, crítica al modelo de universidad y a las políticas neoliberales. Para el análisis, tomaremos como referencia algunas de las premisas que esboza Cora Gamarnik en sus “Instrucciones para mirar una fotografía” (2018).

Como ya dijimos, la “UNR Liquida” fue una intervención urbana, que se propuso hacer visible el conflicto que atravesaba la educación superior, a través de la ocupación del espacio público y echando mano al impacto del arte como medio. La idea primigenia fue el montaje de un “supermercado”, regenteado por un “payaso – gerente”, donde se vendieran “todos los bienes de la universidad a bajo costo”⁷⁶. En este sentido, la estética respondió a las estrategias de marketing propias de cualquier cadena de supermercados (foto 1). En la imagen se percibe la afluencia del público que, como las entrevistas destacan, fue de consideración durante los dos días que estuvo montada la intervención.

Centrando las críticas a la política universitaria, se encontraban las instalaciones de la “Verdulería” (foto 2) y el “Despelotero” (foto 3). La pregunta que habilita la lectura de estas fotos se relaciona a los motivos que suscitaron el montaje de estos fragmentos de la “obra”, los que cobran espesor al momento del cruce con los testimonios recogidos en las entrevistas. Concretamente, en la “Verdulería” se vendían “discursos, promesas y corrupción”, “sin conservantes ni conservadores”, representadas con afiches abollados de todas las agrupaciones políticas de la FHya.

Esto se relaciona con dos aspectos: una crisis de representatividad generalizada, donde los partidos y agrupaciones estudiantiles no estuvieron exentos de lo que sucedía en los niveles más altos de “la” política, al momento que no supieron gestionar las inquietudes de un



Foto 1



Foto 2

⁷⁶ “lo que decidimos después de ese día, de hacer la intervención, en lugar de repetirla, que algunos querían, fue romper todo, meterlos en bolsas negras de consorcio, tapiar la puerta de la universidad un sábado a la mañana, en Humanidades, con esas bolsas y esos residuos, para que no se pudieran llevar adelante ese día los cursos pagos de pos título y pos grado, porque la discusión que subyacía era “a ver, ¿qué vamos a defender, qué estamos defendiendo? ¿lo que ya está siendo privatizado por las autoridades de esta universidad?”. *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

movimiento estudiantil en crecimiento y, en relación con esto, el segundo aspecto es la afluencia de estudiantes no encuadrados en militancias orgánicas, que nacieron a la política en esta coyuntura:

*en mi experiencia, esa espontaneidad, viste, una cuestión de espontaneidad, de que los estudiantes comunes y corrientes se sumen por sensibilidad a ver qué se podía hacer porque ya te dabas cuenta que no podías seguir como si nada*⁷⁸



Foto 3

En el “Despelotero”, el juego era “tirarse la pelota entre sí y no hacerse cargo”⁷⁹, nuevamente en alusión también a las agrupaciones político – estudiantiles. Lo que nos interesa de esta foto, siguiendo las sugerencias de Gamarnik, es ver quiénes están en la foto: ¿qué les pasa? ¿qué hacen allí? ¿por qué están allí? Son jóvenes, vistiendo “uniforme”, algunas con papeles en sus manos (por las entrevistas, sabemos que son volantes de denuncia), sonriendo. Es esta última cuestión la que nos interesa resaltar, ya que es un aspecto al que unánimemente han hecho referencia los entrevistados: “total alegría, total participación, total efervescencia”⁸⁰. En este sentido, la imagen hace transparentes ciertos aspectos que en ocasiones los textos no logran subsumir, en tanto los documentos visuales apelan a cierta sensibilidad que difícilmente pueda ser expresada por medio de la palabra, y esta es otra de sus riquezas.

El centro de la atención, según los testimonios, se lo llevó la crítica al sistema universitario: la “Carnicería” (Foto 4 Y 5). Este fragmento del montaje es de los más recordados: incluía una performance en la que los estudiantes –



Foto 4 y 5

⁷⁸ Entrevista con Alicia, estudiante de Letras (FHYA, UNR) en 2001, Rosario, 3 de septiembre de 2018

⁷⁹ http://archivo.argentina.indymedia.org/news/2001/09/2787_comment.php#68746

⁸⁰ Entrevista con Ariel, estudiante de Bellas Artes (FHYA, UNR), en 2001, Rosario, 5 de septiembre de 2018

productos, aquellos que transitaban la universidad sin hacer cuestionamientos críticos de ningún tipo (también representados por la “Barbie Estudiante” – Foto 6), eran “pasados a cuchillo” y vendidos por \$0.99. La metáfora era una cruda crítica al modelo de universidad que plantearon los años ´90, cuando proliferaron las ofertas privadas de educación superior, una de cuyas metas era formar profesionales que se insertaran rápidamente en la esfera laboral, aunque se trataba de un mercado de trabajo sumamente acotado y precarizado en función de los altos índices de desocupación; en el marco más general de denostación de “lo público”:

*la idea era el sistema te procesa el cerebro y el cuerpo, vos pareciera que salís de la universidad recontra formadito para hacerle bien a esta sociedad en general y en realidad salís formateado para trabajar en este sistema de mierda*⁸¹

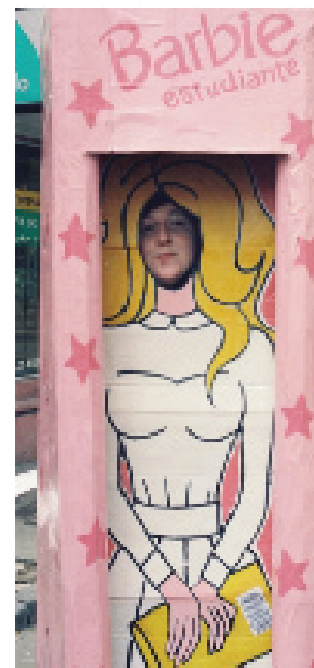


Foto 6

Gamarnik (2018) nos pregunta qué sintetiza, qué simboliza la fotografía. Creemos que la intervención toda, pero particularmente la “Carnicería”, con su gran impacto y despliegue visual, pretendió ser un ejercicio de “ir hacia afuera”, una fuerza centrífuga que efectivamente abriera la universidad a la sociedad, demanda de largo aliento por parte de los movimientos y agentes que han transitado la educación pública superior con vistas a construir herramientas de cambio reales, rompiendo las cadenas de transmisión que sólo reproducen contenidos sin vistas a la praxis. Autopercibirse como “estudiantes – productos” llevó a muchos a cuestionarse la continuidad de sus estudios:

*yo me acuerdo estar sentada en Seminario de Literatura Alemana, estábamos estudiando “El Gato con Botas”, y que en la calle pasaban marchas con bombos, y seguían dando “El Gato con Botas”, y se escuchaba el quilombo y yo decía ‘algo acá a mí no me cierra’. O sea, eso a mí me trajo una crisis grande con la universidad, fue todo un proceso más personal, pero como yo decía, a mí una carrera que no le importa lo que pasa afuera no...*⁸²

Otros fragmentos de la intervención, abonan la hipótesis recién esbozada. Es el caso del “Shampoo Ideal” (Foto 7), que “protege tu cabeza contra la realidad social, dejándolo dócil y fácil de manejar”, y de la mermelada “La FOMECA” (Foto 8), cuyos ingredientes eran “cerebro, azúcar Fucuyama y conservantes anticríticos”. Aquí encontramos un cuestionamiento de algunos de

⁸¹ Ibidem

⁸² Entrevista con Alicia, estudiante de Letras (FHYA, UNR) en 2001, Rosario, 3 de septiembre de 2018.

los lineamientos básicos del “modo de ser neoliberal”. Nos referimos a prácticas que consideramos individualizantes, desmovilizantes, de ruptura de los lazos sociales, del imperativo del “sálvese quien pueda”, propiciada por la pérdida del carácter universal de los derechos que se consideraban adquiridos, en favor de un estado al servicio del mercado (Gordillo, 2010).

En definitiva, “UNR Liquida” fue una acción de protesta, de visibilización de las tensiones de diversa índole que atravesaban la vida universitaria: estudiantes orgánicos, estudiantes independientes, producción de conocimiento para el cambio social, producción de servicios para el mercado; en el marco de una acuciante crisis política, social y económica que azotaba con el hambre y el desempleo, consecuencias naturales de la implementación sin miramientos de las políticas neoliberales. En este contexto, con la “UNR Liquida”, la educación pública y sus dramas pasaron a primer plano, pues era imposible eludir la intervención que los estudiantes montaron en pleno centro de la ciudad, explotando las posibilidades del espacio público y llenándolo de nuevos sentidos. La defensa del valor de la educación pública como premisa, el arte como herramienta y lo colectivo como forma de organización hicieron de esta una experiencia que debemos sopesar como central en la historia de la FHYA en particular, así como ponerla en perspectiva con la historia del movimiento estudiantil regional, por lo menos.



Foto 7 y 8

Reflexiones finales

“UNR Liquida” es recordado como un punto álgido a nivel de organización, compromiso y lucha en la FHYA, que al decir de un docente traspasó los límites entre los claustros en tanto “mostró que había una fortaleza por parte del movimiento estudiantil que se transmitió de nuevo al movimiento docente para resistir el tipo de política que se venía llevando adelante”⁸³. De las doce entrevistas que tuvimos la oportunidad de realizar, resulta contundente el hecho de que no haya una sola persona que no recuerde lo que fue y significó la “UNR Liquida”. Si forzáramos una operación de jerarquización de las memorias, la intervención artística que aquí analizamos es un recuerdo tan vívido y central como el recorte del 13% que ajustó los salarios estatales, el hambre y la falta de

⁸³ Entrevista con Gustavo, docente de Historia (FHYA, UNR), en 2001, Rosario, 2 de julio de 2018.

trabajo, así como también dónde se encontraban y qué hacían el 19 y el 20 de diciembre de aquel fatídico año.

La “UNR Liquida” fue una denuncia artística, original, interpeladora que en esta coyuntura nos invita a poner en perspectiva histórica el valor de la educación pública, atravesada por fuertes luchas sociales, donde el movimiento estudiantil fue y es un actor central.

Al momento de escribir estas líneas, en el contexto de reembestida neoliberal y de nuevos recortes presupuestarios para las universidades nacionales, en el frente de la FHYA cuelga una bandera que reza “REMATE JUDICIAL UNR”, lo que nos remite a la sugerencia de Josep Fontana cuando nos dice que lo primero a considerar cuando elegimos un problema para trabajar es que “de algún modo, por modesto que sea, aporte algo que tenga utilidad social” (2006: 2). En este sentido, una de las preguntas transversales al momento de pensar el objeto de investigación fue ¿vale la pena? Parecería sencillo ver la línea de continuidad entre la bandera recién referida y aquel cartel gigante que decía “LIQUIDACIÓN POR CIERRE”, colgado en ese mismo lugar en septiembre de 2001; sin embargo es válido preguntarse por la existencia de cadenas de transmisión de memoria que habiliten o no la ligazón entre ambos hechos. Tomar dicho cuestionamiento como objeto de investigación no es la motivación de este trabajo, pero la pregunta queda planteada y el interrogante abierto, ya que consideramos que hoy es un debate pendiente al interior del movimiento estudiantil.

Entonces, con respecto a las imágenes, si acordamos con Sontag que “lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por la fotografía es la existencia de una conciencia política relevante” (1973: 36), la relación pasado – presente recién referida no podrá ser percibida por aquellos quienes ignoren la experiencia del “UNR Liquida” ni por aquellos quienes no se sienten interpelados – e incluso afectados - por el avasallamiento de los derechos operada actualmente por la administración de Cambiemos, que una vez más, como en aquella coyuntura, pretende hacer de la educación un servicio que se compra y que se vende.

“UNR Liquida” fue una gran denuncia colectiva, que apostó por una organización que volvía a las bases, con una estructura altamente participativa, trasvasada por una politicidad novedosa, una manera de concebir “lo político” con perspectiva de futuro, y ya no con los sentidos peyorativos de los que se había teñido durante los años ’90. La pregunta pendiente es por las formas en que estos mecanismos de participación encontraron o no un cauce que les permitiera trascender las demandas coyunturales para abrirse a un cuestionamiento del sistema universitario argentino, del que si bien ponemos en valor su carácter público, gratuito y masivo en comparación con los parámetros globales, no podemos dejar de llamar la atención sobre sus históricas características elitistas y meritocráticas y sus lógicas expulsivas. No obstante, la pregunta al pasado y al futuro es de qué manera estas experiencias abonan la conformación de un movimiento estudiantil cuya organización se sostenga en el

tiempo, para, con esa continuidad, socavar los cimientos elitistas recién referidos. En función de ese problema, el interrogante es por la manera en que el movimiento estudiantil debe organizarse para contribuir en la lucha por una sociedad más justa e igualitaria, trascendiendo su carácter efímero y saldando las fallas en la transmisión de las memorias y las experiencias, a las que hacíamos mención líneas atrás.

Al seguir las “Instrucciones para mirar una fotografía” de Gamarnik una vez más, una de sus últimas sugerencias es “escribir su historia”, y este es un intento en ese sentido. Con ella nos preguntamos si las imágenes en cuestión son aguijón o ráfaga de luz; creemos que en este caso la respuesta es afirmativa en ambos sentidos: punza el interrogante de cuáles son las condiciones de posibilidad para que la lucha en defensa de la educación pública sea incesante; así como también, tal como figura en las memorias de los protagonistas, fueron momentos de optimismo y entusiasmo en relación a la organización de un movimiento estudiantil no escindido de las realidades sociales fuera de las aulas.

Referencias bibliográficas

- Andújar, Andrea (2014). *Rutas argentinas hasta el fin. Mujeres, política y piquetes*, 1996 – 2001. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg.
- Aróstegui, Julio (2001). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Barthes, Roland (1961). *El mensaje fotográfico*. En: Cuadernos de Cine Documental Nº10 (86-98)
- Berger, John (1972). *Modos de ver*. Londres: BBC.
- Carli, Sandra (2012). *El estudiante universitario*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Fontana, Josep (2006) *¿Qué historia para el siglo XXI?* En: Analecta: revista de humanidades Nº1, (1-12)
- Gamarnik, Cora. Lobo Suelto. Instrucciones para mirar una fotografía. 27/04/18. <http://lobosuelto.com/?p=19522>, Fecha de acceso: 07/07/18.
- Gordillo, Mónica (2010). *Piquetes y cacerolas: El "argentínazo" del 2001*. Buenos Aires: Sudamericana.
- López, Emilio Luis Lara (2005). *La fotografía como documento históricoartístico y etnográfico: una epistemología*. En: Antropología experimental, Nº5, (texto 10)
- Monge Vega, N. (2008). *La crisis de diciembre de 2001*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid – Facultad de Geografía e Historia.
- PORTELLI, Alessandro (2017). *El uso de la entrevista en la historia oral*. En: Anuario de la Escuela de Historia, Nº20 (35-48)
- SONTAG, Susan (1973). *Sobre la fotografía*. México: Editorial Alfaguara.

ARTES

Una iniciativa de la agrupación de artistas rosarinos: Los salones Nexus

Cebollada, Julieta

Cátedra Historia del Arte I COM A- Facultad de Humanidades y Artes- UNR

Resumen

En el año 1926 se comenzaron a realizar en la ciudad de Rosario los salones de Bellas Artes organizados por el grupo Nexus, agrupación de artistas plásticos rosarinos gestada a fines de 1925. La iniciativa suplió la ausencia en ese año del denominado Salón de Otoño, certamen municipal que venía realizándose desde 1917 sin interrupciones. El salón Nexus constituyó, al igual que el salón de Otoño, uno de los pocos espacios donde los artistas de la ciudad podían exhibir y vender sus obras. Pero a diferencia del segundo, los primeros salones de artistas rosarinos fueron más permeables a la recepción de obras con influencias artística de vanguardia y a la participación, por ende, de artistas ausentes en los salones de otoño. En el presente trabajo se busca indagar acerca de las producciones presentadas y la recepción del público y la crítica en dichos certámenes.

Palabras clave: Salones- Crítica-Vanguardia

Introducción

Desde 1917 se comenzaron a desarrollar el Salón de Otoño en la ciudad de Rosario, de manera casi ininterrumpida hasta 1926, año en el cual se suspendió presuntamente por falta de fondos municipales. El paréntesis del Salón de Otoño fue reemplazado por el Primer Salón de Artistas Rosarinos, organizado por el grupo Nexus, agrupación de artistas plásticos rosarinos que se

había constituido a fines de 1925. El hecho de que no existiera un programa cultural oficial incidió para que se formara esta agrupación de artistas plásticos para generar un ambiente artístico en la ciudad (Florio, 2009). Ante la indiferencia, el grupo Nexus optó por unirse para hacerse su lugar y ganar legitimidad en el campo intelectual de Rosario (Bourdieu, 1967).

Continuando con el sistema de selección y premiación de los salones oficiales, esta iniciativa contó con la colaboración de la Comisión Municipal de Bellas Artes y el apoyo de entidades tales como la asociación El Círculo, el Jockey Club y la Bolsa de Comercio de Rosario, las cuales otorgaron reconocimientos a varios artistas. Además, Rosa Tiscornia de Castagnino también dono una importante suma destinada a premios para el certamen.

La convocatoria estuvo dirigida inicialmente a artistas rosarinos (ya fuera por nacimiento o por adopción), aunque puede destacarse la participación del cordobés Enrique Borla. Otra particularidad de este Salón fue la activa participación femenina, la presencia de la temática de las sierras de Córdoba y el hecho de que funcionó en cierto modo como espacio alternativo, dando lugar a producciones plásticas en cuyas influencias estéticas entraban en juego las estéticas de vanguardia, poco aceptadas en los salones municipales de Bellas Artes.

El primer Salón Nexus

Resulta llamativo el hecho de que en el primer Salón Nexus participaron artistas hasta ese momento ausentes en los salones de Otoño, como es el caso de Julio Vanzo, uno de los principales representantes de la modernidad estética en la ciudad. Para este salón, Vanzo presentó Retrato de Juan Zocchi, crítico y poeta que fuera defensor de las nuevas propuestas estéticas de algunos artistas rosarinos, entre ellos Lucio Fontana (quien también fue retratado por el mismo pintor pero de cuya pintura no se tienen registros).

Lo que es destacable es la cuestión de los retratos mutuos realizados por diferentes pintores y escultores, cuyas causas eran diversas: podía deberse a la practicidad que significaba tomar como modelo a un compañero con el que se pasaba gran cantidad de tiempo, o a razones más sentimentales, relacionadas con la voluntad de reconocer públicamente al otro como artista y con la expresión de afinidades y vínculos entre dichos actores involucrados en el campo de la plástica (Mouguelar, 2007/2008). De hecho, Vanzo y Fontana compartieron su lugar de trabajo, taller que funcionó también como espacio común para reunir a otros artistas y a escritores cuyos intereses también se centraban en la renovación estética. El retrato de Juan Zocchi acusa en su tratamiento formal influencias de las nuevas formas de figuración del período de entreguerras europeo tales como el Novecento italiano, particularmente Felice Casorati, y la Nueva Objetividad alemana. Cabe destacar que Vanzo, pese a no haber realizado ningún viaje a Europa, estaba actualizado acerca de los

movimientos artísticos en el viejo continente, ya que accedía a revistas contemporáneas de arte tales como Der Sturm, esto le posibilitaba cierto acceso a información que a muchos artistas no les llegaba hasta varios años después de las publicaciones.

La Bolsa de Comercio de Rosario reconoció la labor realizada por Enrique Borla en su obra Mateo, de trazos simples y rápidos que remiten a los de Vincent Van Gogh pero sin la angustia latente que lo caracterizaba. En este caso, las pinceladas sirven para describir una situación cotidiana desprovista de cualquier tinte dramático, cuyo equilibrio es determinado por la distribución equitativa de los valores alto, medio y bajo, y por la predominancia de las ortogonales dando como resultado una composición serena y de un dinamismo controlado. Puerta del conventillo también relata un aspecto de la vida habitual en la ciudad con el apoyo de la arquitectura como fondo, pero esta vez en un contexto más multitudinario y de juego. Las figuras se distribuyen a lo ancho de todo el formato en forma secuencial, generando una curva que se asemeja a una parábola tan sólo desestabilizada por la ubicación del perro que se encuentra en la parte inferior del cuadro, casi saliendo del mismo, mientras una vez más las distintas direcciones y valores cromáticos se equilibran unificando al conjunto.

Lelia Pilar Echezarreta dio a los dibujos de tinta y gouache una nueva significación al hacer a uno de ellos merecedor de un premio “Estímulo” por su proyecto para escenografías teatrales de la ópera Peleas y Melisandras. Allí cual puede observarse un fragmento de arquitectura, peñascos y grandes nubes que se ciernen sobre el mar, todo compuesto por delicados y exquisitos planos de valor acompañados de líneas, y sectores decorativos de influencia Art Nouveau.

Otra mujer presente en el Salón Nexus fue Ana Caviglia, con su Naturaleza muerta de un jarrón con flores, de una delicadeza enfatizada por el uso de colores quebrados y contrastes de valor sumamente sutiles, cuyo resultado es una pintura plana y dotada de un suave movimiento de pinceladas sueltas en distintas direcciones.

Mientras se revisan dejos del simbolismo, las nuevas formas de figuración derivadas de la llamada “vuelta al orden” de los años ‘20 en Europa hicieron mecha en tres artistas, dos de los cuales resultaron poco reconocidos en el medio: Virginia de Kahl, María E. Luna Flores y Ascanio Marzocchi.

Respecto de la recepción de la prensa escrita, resulta infaltable el reconocimiento a los llamados “maestros”, en referencia a pintores como Alfredo Guido, Emilia Bertolé y Manuel Musto, ya consagrados en el ambiente artístico desde hacía muchos años, y la importancia de su formación:

Discípulos y maestros, que son discípulos a la vez (...) forman una tradición. Y esa tradición, entroncada en aquella media docena de muchachos que hace quince años amontonaba el gran instructor Casella en su taller, como semillar en un poste, es la mejor tradición, por no decir la única del Rosario espiritual (La Capital, Julio 1 de 1926: 4).

La metáfora del semillar alude al crecimiento y desarrollo del ámbito de las Bellas Artes en la ciudad, particularmente la pintura, lo cual suscita un sentimiento de júbilo que el escritor no puede ni tampoco desea ocultar.

Plantea un posicionamiento de la ciudad en el país y también ante Buenos Aires, con la utilización de conceptos como civilidad y gloria, que conferirían al arte y por ende a los artistas una misión de carácter casi sagrado, capaz de cambiar el rumbo y el destino de la humanidad.

“Y la clásica Chicago quedará así transformada, como por ensalmo, en esplendente Atenas” (La Capital, Julio 2 de 1926: 11).

Pero por otro lado, los comentarios “de oposición” no se hicieron esperar; un periodista de La Capital consideró que el conjunto de la exposición del grupo Nexus se ajustaba a tres dogmas. El primero era “obediencia absoluta”, aludiendo a una falta de libertad en el desempeño de los artistas, crítica que el autor justificaba por la similitud de las obras en cuanto a la temática, las técnicas empleadas y la elección de una paleta de “tonos apagados”. El segundo dogma era “tristeza absoluta”, pues era lo que a su juicio expresaban las pinturas y esculturas del certamen, inadecuadas según este en un país al que consideraba más bien alegre. El tercero y último, “filoneísmo absoluto”, en referencia a las producciones de Julio Vanzo y Lucio Fontana.

Las tendencias estéticas modernistas no gozaban de aceptación en la Rosario de principios del siglo XX, es más, durante muchos años, hasta que se consolidó el campo artístico de la ciudad, no hubo una situación de tensión dentro de las obras de arte que eran difundidas, ya que mayormente acordaban tanto desde el punto de vista formal como ideológico. La ruptura desde lo formal comenzó a verse a fines de los años '20 y principios de los '30, con la influencia de movimientos de vanguardia como el Cubismo y el Futurismo en algunos artistas rosarinos, y más tarde con la confluencia de éstas y la tradición clasicista.

(...) estas obras ostentan una rotunda y clarísima inclinación hacia lo nuevo, lo moderno, lo modernísimo, como si las sendas por las que han andado las glorias de antaño, mereciesen ser abandonadas en absoluto, o como si por el mero hecho de arrumbarnos por caminos desconocidos, constituyera la más segura promesa y garantía de llegar a la producción estética (...) No es lógico aferrarse a nuevos dogmas para libertarnos de los viejos. (La Capital, Julio 2 de 1926: 13).

Este concepto es indudablemente deudor del clasicismo, que fomenta la mimesis dentro de un marco de idealización que permite determinadas modificaciones en la imagen del retratado. Remata con una explicación que roza el racismo al acusar a Fontana de modificar los rasgos fundamentales de Zocchi, logrando como resultado que se parezca a un chino o japonés.

La desaprobación hacia la pintura de Vanzo es menos dura, ya que destaca por sobre ésta el talento del artista. Rescata el dibujo de la cabeza, pero desdeña el motivo elegido para el fondo y la técnica pictórica utilizada.

Bien recibido por su iniciativa y por su suplantación momentánea del Salón Municipal de Bellas Artes que no pudo ser realizado ese mismo año, pero muy criticado desde diversos frentes, el Primer Salón Nexus no fue ignorado. Quizás su mayor importancia resida en que fue el primer salón de Bellas Artes que dio lugar a la emergencia de producciones más novedosas y alternativas que se estaban gestando tras cuatro paredes de los estudios de algunos artistas rosarinos.

Segundo salón Nexus

Al año siguiente se realizó el segundo Salón organizado por la agrupación Nexus, con una considerable merma en el nivel de participación de los artistas, que pasaron de ser 33 en 1926 a ser 23. Circa esta misma época, la agrupación se divide, probablemente debido a diferencias internas que a su vez ocasionaron exclusiones y hasta autoexclusiones de la exposición de la mayoría de los artistas representantes de la modernidad estética, con la consecuente reducción de la respuesta por parte de los pintores y escultores rosarinos.

Esta segunda edición fue organizada en el ámbito oficial del Museo Municipal de Bellas Artes, a diferencia de la anterior que tuvo lugar en una galería privada; otro cambio fue que las propuestas plásticas de este salón no resultaron tan heterogéneas como las presentadas en el salón Witcomb, escenario del primer espacio Nexus. Las temáticas presentes en las obras exhibidas no difirieron mayormente de las del primer Salón, siendo nuevamente protagonistas los retratos y los paisajes; tampoco varió esto en los artistas que reiteraron su participación en los salones Nexus.

Lo que sí cambió notablemente fue la elogiosa recepción de esta exposición respecto de la precedente, aunque con ciertas reservas.

Destacan como algo positivo el hecho de que la agrupación Nexus estuviera conformada por gente de la ciudad de Rosario y la participación de nuevos artistas en el certamen. También consideran que hubo un progreso de los artistas que formaron parte del salón en 1926, y no se privan tampoco de hacer una referencia indirecta a los desempeños de Lucio Fontana y Julio Vanzo en el mismo.

“Pero lo que más nos agrada, es que en esta muestra no ha habido lugar para ninguna producción absolutamente subalterna” (La Capital, Septiembre 1 de 1927: 9).

Quien continúa incomodando a la crítica de la prensa escrita es Lucio Fontana, a quien un escritor bajo el seudónimo “J.T.V” le dedica exclusivamente

una extensa nota en la cual censura y reprueba su producción plástica. Esta es titulada Salón “Nexus”. El avanguardista Lucio Fontana, término escrito en italiano que remitía a las teorías que Filippo Marinetti había traído a la Argentina el año anterior (Mouguelar, 2007/2008: 94)

Por empezar, cabe destacar que utiliza los términos vanguardismo, modernismo y futurismo como si fueran una misma cosa, para denominar así las propuestas plásticas renovadoras contra las que manifiesta un abierto desacuerdo.

“(…) hay cuatro piezas del escultor Fontana, las que si, por la tendencia escuetamente innovadora que evidencian, no pueden ser demasiado aptas a suscitar admiración y entusiasmo, resultan menos interesantes por su índole plástica” (Septiembre 16 de 1927: 5).

Siguiendo a Marshall Berman (1988), podría decirse que en este caso se tiene una visión crítica de la modernidad, como algo que suscita una amenaza y provoca gran temor, temor al derrumbe de lo que fue construido durante siglos y parecía que duraría eternamente.

Conclusiones

En los salones Nexus de 1926 y 1927 cabe destacar tres cuestiones: La adhesión a estéticas de vanguardia de algunos de sus participantes, la preeminencia del paisaje serrano entre el nacionalismo y lo simbólico y la importante participación de artistas mujeres en contraste con otros certámenes de índole similar.

Respecto de esto último, otrora invisibilizadas por la crítica o dando parte de su mérito artístico a sus maestros varones, tuvieron oportunidad de mostrar sus obras y obtener reconocimientos como en ningún certamen anterior.

En este sentido fue la semilla para germinar lo que vendría después, con una convivencia entre estéticas ya asimiladas como en el caso de la pintura de paisaje y nuevas influencias artísticas que comenzarían a consolidarse a partir de los años 30.

Referencias bibliográficas

- Berman, Marshall. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XX.
- Bourdieu, Pierre. (1967). *Campo intelectual y proyecto creador*. En: Jean Pouillon y otros. Problemas del Estructuralismo. México: Siglo XXI.
- Florio, Sabina. (2009). *Augusto Schiavoni: obra y fortuna critica de un artista fuera de lugar* (tesis doctoral). Universidad Nacional de Rosario, Rosario.

- Mouguelar, Lorena. (2005). *1911: Cubismo y Futurismo en Rosario*. En: Separata N° 10, pp.13-27.
- Mouguelar, Lorena. (2007/2008). *Nuevas estéticas y temas clásicos. Fontana y Vanzo durante 1927*. En: Avances N° 13, pp. 89-104.

Fuentes

- Hoy será inaugurado el Primer Salón de artistas rosarinos. (1926). En: La Capital, Julio 1ero: pp. 4.
- Primer salón de artistas rosarinos. (1926). En: La Capital, Julio 2: pp. 11.
- Exposición Nexus. (1926). En: La Capital, Julio 9: pp. 13.
- La cultura artística. Demostraciones públicas necesarias. (1926). En: La Capital, Julio 12: pp.6.
- Salón Nexus. Exotización y estilización. (1926). En: La Capital, Julio 16: pp. 5.
- Exposición Nexus. (1927). En: La Capital, Septiembre 1ero: pp. 9.
- Salón Nexus. El avanguardista Lucio Fontana. (1927), En: La Capital, Septiembre 16: pp. 5.

Cuerpos que cuentan, performance y feminismo en América Latina

Antunes, Clara
Facultad de Humanidades y Artes-UNR/ CECAI

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos adentrar en las distintas conexiones y relaciones que se establecen entre los cuerpos y su capacidad performativa, las imágenes y su capacidad de construir imaginarios, y por último la obra de arte. Para esto utilizaré un recorte de la extensa producción llevada a cabo por Regina Galindo, quien en sus obras presenta estos tres elementos fusionados indisolublemente al punto que no se puede hablar de uno sin hablar del resto. La artista guatemalteca hace uso de su cuerpo en toda su potencialidad para denunciar las ideas y operaciones que a través de distintos mecanismos –incluidos los que tienen lugar en el campo artístico- oprimen a las mujeres y “otredades”. Para entender en profundidad la contundencia de las acciones llevadas adelante por Galindo primeramente pondremos en tensión las relaciones entre la historia del arte e ideología, siendo la primera reproductora tanto como gestora de la segunda. En segundo lugar nos detendremos en la importancia del desarrollo del género de la performance para las mujeres artistas que buscaron subvertir el orden y el sentido de lo real por medio de una práctica artística transformadora.

Palabras clave: Cuerpo, historia del arte, performance, feminismo, Regina Galindo

Cuerpo, imagen e ideología en la historia del arte

Una de las tareas principales que tenemos a la hora de estudiar la historia del arte es poder realizar una lectura crítica de ella poniendo en tensión las verdades y naturalizaciones que nos ofrece. Debemos tener presente el hecho de que ningún conocimiento es neutral sino que se formula siempre desde un posicionamiento y adoptando un punto de vista particular. Es fundamental entonces, tener en claro que los saberes y objetos que se construyen desde la historia del arte, tanto así como desde su teoría y crítica, no son verdades en sí, sino que son construcciones que generan determinadas personas, y que estas construcciones acceden a la categoría de verdad a partir del grado de legitimidad que socialmente les es otorgado.

Si entendemos como lo hace Griselda Pollock que el arte es constitutivo de ideología, no meramente una ilustración de ella (Pollock, 1987), debemos reconocer que los discursos que explican y fundamentan este arte también responden a una ideología. Según Patricia Mayayo el discurso hegemónico de la historia canónica y occidental del arte oculta su propia parcialidad en pos de hacerse pasar como ideológicamente neutro y de esta manera universal (Mayayo, 2003). Es por la omisión de sus condicionamientos que este relato ayuda a establecer como dado y natural un imaginario y un sistema de representaciones que en verdad responden a los intereses de un grupo social dominante. Este último es quién, por medio de la perpetuación de un sistema político opresivo y constituyente de nuestras sociedades, como lo es el patriarcado,

ha negado a las mujeres la capacidad de crear durante muchos siglos, tras relegarlas al espacio doméstico y las tareas reproductivas, convirtiendo en natural una división del trabajo que las apartaba de cualquier posibilidad de ser consideradas como artistas y las recluía en los papeles de musa y modelo. (Alario Trigueros, 2008: 9)

De esta manera las mujeres quedan relegadas a un lugar de “otro” que también es compartido con grupos o minorías-no por la cantidad de personas que pertenecen a ellos sino por el lugar que ocupan dentro de las sociedades occidentales capitalistas- como los “no-blancos”.

Para esclarecer estas observaciones nos gustaría remitirnos al tercer ensayo del libro de John Berger *Modos de ver* que está dedicado a analizar las figuras del hombre y de la mujer dentro de la tradición pictórica europea:

Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujer sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada

es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión. (Berger, 1972: 55)

Como ejemplificación de esta declaración Berger comenta la obra de Hans Memling Vanidad: “Tú pintas una mujer desnuda porque disfrutas mirándola. Si luego le pones un espejo en la mano y titulas el cuadro Vanidad, condenas moralmente a la mujer cuya desnudez has representado para tu propio placer.” (Berger, 1972)

A partir del surgimiento de la crítica feminista -hace más de cuarenta años- es que se empiezan a poner en evidencia este conjunto de operaciones con el objetivo de que a través de la transformación de los discursos dominantes, una transformación en el orden de lo simbólico, se logre un cambio sobre la realidad. Esto además, viene indisolublemente acompañado de una producción artística feminista o susceptible de leerse en esa clave.

Las artistas que llevan a cabo estas obras utilizan el arte como herramienta para denunciar la condición femenina dentro de la sociedad poniendo en movimiento distintas estrategias, como recurrir a temas considerados menores o tabú y por esta razón históricamente invisibilizados. Estas mujeres empiezan a explorar la sexualidad, la autorreferencialidad, el testimonio y las experiencias del ámbito de lo privado/personal como material estético-político desde el cual cuestionar las naturalizaciones y atacar los imaginarios e identidades que ejercen y engendran violencia.

En 1978 la artista mexicana Mónica Mayer le pidió a 800 mujeres que completaran la frase “Como mujer lo que más me disgusta de la Ciudad es..” en pequeños pedazos de papel rosa que luego fueron colgados en un gran tendedero expuesto en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Con esta obra Mayer logra interpelar directamente a las mujeres mexicanas y hace reflexionar al público en general sobre las violencias que sufren las mujeres en el espacio público, poniendo en evidencia una cotidianeidad invisibilizada o muchas veces justificada y ratificada.

Por otro lado Maris Bustamante, también artista mexicana y compañera de trabajo de Mayer con quien más tarde conformaría el colectivo artístico “Polvo de gallina negra”, realiza en 1982 la obra “El pene como instrumento de trabajo”. La artista manda a hacer 300 mascararas con su foto imitando el retrato de la Monalisa pero con un pene gigante por nariz al que le colgaba la etiqueta de “instrumento de trabajo”. La artista repartió las máscaras y leyó la traducción de una canción de Nina Hagen que estaba sonando en ese momento donde decía que quería ser hombre porque ellos podían divertirse más. A través de esta intervención Bustamante le contesta a Freud su postulado machista de la “envidia del pene” quien además decía que cuando las mujeres tenían proyectos de trabajo era porque eran envidiosas del pene. Para esto se sirve de la ironía, la resignificación, la cita y su propio cuerpo como herramientas. Convierte a la musa más famosa de la historia del arte, La Gioconda, en creadora y artista a través de la adición del pene, elemento aparentemente indispensable para

llevar adelante cualquier tipo de proyecto artístico. Aquí no solo cuestiona el lugar que la sociedad nos ha reservado a las mujeres sino que rescata a La Gioconda del lugar pasivo de musa al que la historia machista del arte la condenó.

La obra de estas dos artistas nos lleva a retomar el concepto de condición femenina desarrollado por Teresa Alario Trigueros como

la condición histórica de la mujer y su contenido como ser social y cultural el conjunto de relaciones de producción y reproducción en que están inmersas, las formas en que participan en ellas, las instituciones políticas y jurídicas que las contienen y norman y las concepciones del mundo que las definen y explican
(Alario Trigueros, 2008).

Uno de los lugares centrales donde se dan las batallas por exponer el lugar relegado a la mujer en la sociedad por su condición femenina (que es el lugar del objeto), por evidenciar como son pensadas y en base a eso tratadas, son sus propios cuerpos. Es en los cuerpos donde podemos ver las relaciones de poder y control que rigen nuestras sociedades, es allí donde el lenguaje simbólico deja su huella dejando en evidencia las estructuras sociales y simbólicas que regulan a los sujetos, los condicionan y oprimen. De esta manera podemos entender al cuerpo no solo como una sumatoria de componentes biológicos sino como una construcción social y a su vez como un medio de comunicación que tiene la capacidad tanto de transmitir los valores e ideas establecidos, por medio de la reproducción, como de transformarlos por medio de la ruptura. La obra de la artista estadounidense Barbara Kruger *Tu cuerpo es un campo de batalla* realizada en 1989, ilustra contundentemente la importancia del rol que juegan los cuerpos para la constitución de las sociedades.

Es entonces a partir de la relación existente entre los cuerpos o corporalidades, el arte y los aportes del feminismo -entendido como un posicionamiento esencialmente político- que exploraremos las obras de la guatemalteca Regina José Galindo.

Cuerpos y performance

La premisa “lo personal es político” propia del feminismo de los setenta fue transformada por las artistas visuales feministas en “el cuerpo es político”, pues articularon las visualidades de sus experiencias poniendo literalmente el cuerpo en una posición política (Antivilo Peña, 2013)

La performance surge en los años '60 como género artístico que tiene al cuerpo como soporte y medio, este pasa a ser sujeto y objeto al mismo tiempo.

En la performance se hace desde y en el cuerpo, lo que nos lleva inevitablemente a preguntarnos por cuál es el rol que desempeña dentro de la sociedad.

Históricamente los cuerpos han sido lugares de opresión, han sido normados y moldeados por la ideología dominante, esto se evidencia en la materialidad propia que los constituye y sus representaciones artísticas. Siempre y cuando, claro está, que entendamos al cuerpo como lo hace Judith Butler -siguiendo el pensamiento de Merleau-Ponty- como una “idea histórica”, es decir que es por medio de una expresión concreta e histórica hecha efectiva en el mundo que el cuerpo cobra significado (Butler, 1988). El cuerpo, como toda visualidad, reproduce ideología en su repetir, en su accionar, en su aparecer, pero es en la transformación de estas operaciones donde a su vez tiene la capacidad de modificación. Por estas razones en la performance el cuerpo es asumido como territorio para la transformación no solo del individuo sino de la sociedad. El cuerpo individual se convierte en cuerpo social al ser uno y todos al mismo tiempo. La performance como comportamiento reiterado, re-actuado, re-vivido lleva dentro de sí la posibilidad de cambio. “Las performances operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas” (Taylor, 2002)

No nos extraña, entonces, que este sea uno de los géneros de trabajo copados por las artistas feministas a partir de los años 70, quienes asumen sus cuerpos como sitios de lucha y resistencia, tanto física como simbólicamente. La particularidad de que la performance se considere, por lo menos en sus inicios, como un género marginal, lugar compartido con el video arte, la autobiografía, el testimonio y las consideradas “artes menores” tiene que ver también con un rechazo a las prácticas hegemónicas y tradicionales de la historia del arte y la búsqueda de nuevos lenguajes para la creación de nuevas subjetividades.

La performance, en razón de su índole contestataria y marginal, ha devenido, en tanto forma de expresión artística, en uno de los medios idóneos para comunicar esta constante insatisfacción que puede provocar en algunos la injusticia e inhumanidad propias del sistema en que vivimos y ofrece, generosa, las vías adecuadas para su denuncia, no en ámbitos agoreros de imposibilidades sino, allí, en donde está la gente, en donde todo es posible. (Padín, 2011)

Regina Galindo

Regina Galindo es una poeta y artista de performance que nace en la ciudad de Guatemala en 1974, lugar donde trabaja y vive al día de hoy. En su producción emplea su cuerpo como materia prima, como vaso comunicante y sobre todo como un lugar esencialmente político desde donde se sitúa para poder evidenciar, reflexionar y denunciar injusticias sociales dedicando una gran parte de su obra a tratar las problemáticas de violencia de género. Cuando

hablamos del cuerpo como lugar desde donde posicionarse, tenemos que entender que ese lugar es el de una mujer, latinoamericana, guatemalteca, es decir estamos situados desde un principio en el campo de lo subalterno, de lo periférico, de lo marginal o marginado. Es importante que podamos comprender esto, porque es en esta clave que creemos que se tienen que interpretar críticamente los diálogos presentes en la obra de Galindo, de otra manera corremos el riesgo de realizar una lectura simplista y hasta errada. Es entonces desde este lugar, del lugar del otro, del oprimido, del vulnerado que la artista se enfrenta a las violentas situaciones que se generan en la sociedad a causa de las relaciones de poder desiguales. El cuerpo de Regina Galindo se convierte, en sus acciones, en reflejo de todos los cuerpos que comparten su condición. El cuerpo particular se convierte, mediante el performance en cuerpo social.

En 1999 realiza *El dolor* en un pañuelo donde ata su cuerpo desnudo a una cama y sobre él se proyectan noticias de diarios de Guatemala sobre crímenes de violencia machista, ya sean femicidios, violaciones, etc. A través de esta obra y con su cuerpo la artista no solo denuncia la violencia machista y patriarcal que rige la cotidianidad de la sociedad, sino que evoca el cuerpo las mujeres, el cuerpo femenino como el cuerpo de un colectivo social que es constantemente vulnerado y atacado por su condición. El cuerpo de Galindo reencarna los crímenes tanto como los revive para confrontar a los espectadores con una realidad que muchos eligen ignorar o naturalizar.

A través de duras acciones, donde se somete a procesos dolorosos y en ocasiones llevando su cuerpo hasta situaciones límites, intenta mostrar las duras realidades que existen en su país. El confrontar e interpelar al espectador es uno de los objetivos principales. En el año 2000 realiza *No perdemos nada con nacer* donde permanece desnuda e inmóvil dentro de una bolsa plástica transparente en un basurero de la Ciudad de Guatemala. La mayoría de las obras de Galindo son obras de denuncia de las violencias y discriminaciones sufridas por las minorías de una u otra manera, pero en cada una de ellas tensiona distintos aspectos. En *No perdemos nada con nacer* hace foco en los femicidios dado que Guatemala es uno de los países con los índices de femicidios más altos. Aquí parte de una problemática local pero desde esa localidad habla de una condición mundial del estado de las cosas, dado que en todo el mundo se encuentran todos los días mujeres asesinadas, desmembradas y descartadas como basura. La obra también lleva a pensar el cuerpo de la mujer considerado como un objeto por la sociedad patriarcal, que en un primer momento sirve solo para la satisfacción del deseo masculino y su deseo de poder y en el momento que esa búsqueda queda satisfecha pasa a ser descartado como cualquier otra mercancía que se compra y es desechada a la basura después de su uso. La radicalidad de sus acciones hace que resulten casi imposibles de presenciar por mucho tiempo, esto tiene que ver no solo con lo real en la obra, sino con lo real en el mundo.

En *Esperando al príncipe azul* realizada en el 2001. La artista se acuesta desnuda sobre una cama y todo su cuerpo queda cubierto por una sábana

nupcial, excepto por un orificio en la tela que permite ver su vagina. A partir de esta acción Galindo cuestiona las ideas sobre la sexualidad y la identidad femenina que tradicionalmente son reducidas, la sexualidad al órgano reproductivo, y la identidad a la función reproductiva. Esto es sin embargo dentro de los límites del matrimonio, dado que las mujeres históricamente tenemos asignados dos lugares en la sociedad que son contrapuestos e irreconciliables: la buena madre, hija y esposa, desprovista de deseo cuyo única función es el servir, reproducirse y cuidar de los hijos y por otro lado la mala mujer, libidinosa, que se hipersexualiza y al mismo tiempo se reduce toda su identidad a su sexualidad y no tiene más derechos que el ser el objeto de satisfacción sexual masculino.

Por último nos parecía importante destacar la utilización que hace Regina Galindo de los circuitos artísticos, lugares a donde es invitada exponer, bienales y ciudades importantes, para presentar y poner en circulación estas situaciones que en definitiva tienen que ver con la violación de derechos humanos, que parecen estar ocultas al mundo, un mundo que a su vez parece no querer ver.

La obra de esta artista guatemalteca es infinitamente rica, profunda e interpellante. Este trabajo nunca se propuso abordar su obra en la totalidad ya que eso implicaría contemplar múltiples aristas y puntos de vista para lo que es necesario extenderse demasiado, sino poder iluminar ciertas zonas de la producción de Galindo que permitieran entender las relaciones entre arte, cuerpo y feminismo y las posibilidades que ofrece el arte para subvertir el orden de las cosas o por lo menos los sentidos comunes socialmente construido.

Referencias bibliográficas

- Alario Trigueros, Teresa. (2008). *Arte y Feminismo*. España: Editorial Nerea
- Berger, John. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Mayayo, Patricia. (2007). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Padín, Clemente. (2011). *Escaner Cultural*. Chile. Recuperado de <http://revista.escaner.cl>
- Taylor, Diana. (2002). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones
- Pollock, Griselda. (1987). *Visión y Diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Nueva York.
- Butler, Judith. (1988). *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. En: Theatre Journal N°: 40 (pp.519-531)

El Artivismo como recurso desarticulador de las ‘leyes de mercado de la expectación’ en las intervenciones/montajes de Resquicio Colectivo (Rosario-Argentina)

Resquicio Colectivo

Los Inicios

Resquicio colectivo nace en octubre de 2016 y aún sin nombre que lo identifique como agrupación, participa de la convocatoria al Paro Nacional de Mujeres, nominado como Miércoles Negro, con un primer trabajo titulado NSB (No Somos Basura).

Posterior a dicho evento, se autoconvoca nuevamente para acompañar El Tetazo con CP/CP (Cuerpo permitido, Cuerpo Prohibido), decidiendo a partir de dicha instancia, constituirse formalmente e iniciar la escritura de un manifiesto que determine su accionar y defina su esencia (C.A.I.A.- Colectivo de Artistas independientes autoconvocados- y de manera de incluir a los participantes de los trabajos anteriores determinan ser C.A.I.A.+N.S.B.)

Bajo dicha nómina se suceden: Zapatito de Charol y Cuerpo de Memoria.

En Abril del 2017 deciden reformularse, constituyéndose en dos áreas: la dedicación y acompañamiento a las citas de manifestaciones populares, por un lado y la realización de acciones poéticas urbanas, desarrollando estrategias comunicacionales híbridas e investigando los NO espacios, por otro denominado Galería sin muros.

Ya como Resquicio realizan Cruda y comienzan sus actividades no solo como performers sino como investigadores, cronistas y comunicadores de su hacer.

Artivismo o incidir en lo cotidiano a través del cuerpo/arte

Las búsquedas de Resquicio pueden enmarcarse dentro de las intervenciones urbanas, el arte en espacios no convencionales, el site specific, los flash mobs y demás variantes que encuadren eventos expresivos con los

cuerpos como protagonistas. Eventos de características híbridas respecto de lo disciplinar y de localización: Calle. Pero esta 'definición' de los hechos que los convocan es solo el germen de lo que postulan dado que sus integrantes se definen como artistas, separándose de asociaciones directas con las formas o localizaciones de sus acciones. Eligen la performance como modo y búsqueda de un cuerpo atento antes durante y posterior a lo que acontece y este medio tan controversial pero fascinante a la vez resulta ser el elegido, debido a su flexibilidad respecto de su propia definición, como en la de sus elementos constitutivos, permitiéndoles este mecanismo de composición gestual, lo que ellxs definen como uno de sus principales elementos identitarios: la curaduría en vivo.

Utilizan entonces, al arte como plataforma de denuncia de injusticias y para ello, al margen de estar constituidos casi en su totalidad por artistas, consideran que no hace falta serlo para poder ser parte de sus propuestas, dado que el arte se pone al servicio de todxs, se fusionándose con lo cotidiano, con la vida.

Nina Felshin a través de su libro 'But is Art? The spirit of art as activism', define el arte activista como un híbrido del mundo del arte y al mundo del activismo político y la organización comunitaria al que estimula un determinado cambio social, planteando de un modo crítico, los problemas actuales. Felshin considera el activismo artístico como el auge del impulso democrático ya que da voz y visibilidad al que no tiene derecho, y conecta el arte con una audiencia mayor.

Pero los integrantes de Resquicio no se conforman con las manifestaciones, con las intervenciones, con poner el cuerpo en formato evento callejero... La horizontalidad los atraviesa en cada una de sus decisiones, permitiéndoles la ausencia de líder, de jefe, de director, de representante. Exigiéndose a ellxs mismos, un constante proceso de reposicionamiento.

Pretenden ahondar en la búsqueda de instancias de pertenencia por lo existente o por lo omitido, visibilizándolas y atravesándolas por un recorrido corporal.

Piensen la performance como un hecho democratizador que no solo permite denuncia, sino que inspire pensar al arte como transformador.

Buscan crear imágenes que inviten a la reflexión y piensan a la ciudad como un infinito escenario de participación, perteneciente a todxs y cada unx que se permita conquistarla.

Desean comunicar, empatizar y crear comuniones invisibles.

Como resultado, sus performances se generan a través de:

solo un impulso,
una idea,
un inicio,
la superficie...

... de las historias que cada unx atraviesa.

Manifestándose como:

“proyectos colectivos que entienden el arte como relación social, intervenciones artísticas en el consumo, guerrilla de la comunicación, formas creativas de movilización y protesta, propuestas críticas cargadas de humor y desobediencia, nuevas narrativas capaces de alterar los signos y códigos establecidos, imaginarios que provocan la aparición de comunidades y subjetividades inesperadas” Metropolis (2010)⁸⁴

Entre la Performance política y la performance activista

Para comprender un tanto más acerca de las intenciones de este Colectivo y de esta forma de ejercer el derecho a ser y hacer arte, Resquicio asume que se encuentra cercano a ciertos pensamientos que permanecieron por bastante tiempo como propiedad del teatro, del arte plástico o de los teóricos de las ciencias sociales y pedagogos como son: las ideas de el teatro pobre de Jerzi Grotowski, el teatro del oprimido de Augusto Boal, el pensamiento abismal de Boaventura De Sousa Santos, atravesados por un posicionamiento sui generis entre teoría y práctica que han desarrollado varios performers como Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco, como así también, la Teoría Queer y el postporno como estudios que proponen otros cuerpos posibles.

Coco Fusco, en mayo del 2017 en el marco de la BP17 en el Centro cultural Paco Urondo, plantea que la performance sigue siendo dudosa en el estatus artístico, resultando ser un territorio liminal entre lo que es arte y lo que es crimen.

Ese medio camino, lo sostienen quienes transitan este tipo de experiencias, pero por sobre todo, quienes teorizan sobre dicho accionar, hecho que desemboca en la creación de un área referido a estos estudios en la Facultad de Filosofía de la UBA iniciativa de, entre tantos, Patricia Aschieri y Jorge Dubatti.

Por tanto, es necesario conocer la diferencia entre lo que es performance política y performance activista. La primera, son materiales o trabajos que resultan ser una relación social que invitan a reflexionar y la segunda, plantea un fin inmediato con necesidad de cambio dentro de un contexto de protesta. Y varias son las diferencias entre ambas: los motivos, los fines de las propuestas como así también, los prejuicios del mundo del arte con respecto a la noción del arte útil.

Al margen de estar convencidos que todo cuerpo es político por acción u omisión, en este particular caso, lo político se presenta directamente relacionado con la visualización de un problema. Y, dado que la performance se plantea como un ‘siendo’ o ‘haciendo’ resulta evidente la multiplicidad de

⁸⁴ Metrópolis es un programa semanal sobre cultura y arte contemporáneo que, desde el 21 de abril de 1985, se emite por La 2 de TVE. A lo largo de sus más de 1000 capítulos ha mantenido el formato original, un programa temático sin presentador de 25 minutos de duración.

discursos expresivos extra- estéticos que la atraviesan, resultando constituirse a través de una combinación de realidad y ficción en vivo.

La curaduría en vivo

¿Qué es un Repertorio? ¿Podemos hablar de Repertorio cuando nos referimos a performance? Y más aún: ¿se puede crear un Repertorio en un marco de acciones urbanas que se constituyen como apoyo a demandas sociales, sin relegar en dicho proceso, la poética como elemento sustancial de nuestro accionar corporal?

La coyuntura actual nos demandó/demanda una práctica cuasi insistente y de creación continua, desembocando en una extensa lista de trabajos que hoy nos atrevemos a llamar Repertorio y sobre los cuales intentaremos ahondar en sus procesos para aventurarnos en la construcción de un marco teórico respecto de este tipo de artes liminales.

No Somos Basura, Cuerpo de Memoria, Cuerpo Permitido, Cuerpo Prohibido, Zapatito de Charol, Cruda, Donde estas?, Rabia, Salem, Corpus Rotundum y Construcción Masiva, conforman este grupo de acciones que nos atrevemos a denominar Repertorios, pero que poseen su particularidad en la diferencia. Grupos casualmente constituidos y autoconvocados, recorridos intermitentes, propuestas generativas evolutivas, coordinación mutable, gestualidad de construcción constantes, recurso de permeabilidad con el espacio tiempo, percepciones del entorno humano mediante un cuerpo disponible, atento, transformable.

No es necesario saber hacerlo todo, ni siquiera mucho. Es necesario querer decir, querer mover, necesitar traspasar la condición de espectador de nuestra propia historia. Todo arte es político. Todo cuerpo es político.

Resquicio apunta a que quizás el arte constituido como tal, necesite indisciplinarse, desarraigarse, salirse de la comodidad de lo instituido. Quizás los dispositivos comunicacionales convencionales ya no alcancen... y dicha carencia no sea parcial, porque quizás ese sentimiento sea compartido por todos los actores sociales involucrados.

Por eso se habla de un cuerpo involucrado desde lo intuitivo, desde el deseo, de manera de poder manifestarse sin necesidad del aplauso, de la recompensa. Un cuerpo vivido, diciendo, pero diciendo entre muchos.

Los mecanismos para las intervenciones son muy simples, sencillos. Las marcaciones, meras advertencias; los vestuarios, sugerencias; la música, un estímulo esperando estallar; la performance, un campo latente en encontrar la magia manifestada entre quienes lo componen... entre quienes la constituyen.

Entonces, el evento que comenzó siendo una idea, se expande, se revela, se visualiza, cobra sentido de ser. Se potencia paso a paso, porque el afuera constituye nuestro recorrido. Lxs pares se enlazan compartiendo ese tiempo que somos, donde los cometidos personales construyen el CUERPO PRESENTE, y el

entorno que nos cobija en su constante acontecer nos abre camino entre la incertidumbre y la esperanza para que atravesemos ese AHORA. Ese EN ESTOS MOMENTOS, para ser CUERPO VIVO representado y presentado a la vez.

Las intervenciones No somos basura

Segmento del testimonio de la Profesora Virginia Tuttolomondo, directora de la obra “La hora nocturna del sol” del Elenco de Prácticas Escénicas del Instituto Superior Isabel Taboga (2013 – 2015) y de Norma Ambrosini miembro fundadora de Resquicio Colectivo

En una de las escenas de “La hora nocturna del sol”, podemos ver a una mujer embolsada que transita el espacio tambaleante, cansada, está descalza y sucia. La música y la iluminación generan un ambiente oscuro y desolador. (...)

Pasó el estreno de la obra. La imagen de las mujeres embolsadas ya había traspasado la intimidad del ensayo. Ahora ya se la llevaban un grupo de 300 espectadores con sus múltiples interpretaciones.(...)

En esos días habían encontrado el cuerpo sin vida de Melina Romero tirado en un descampado, metido en una bolsa de basura en José León Suárez (Buenos Aires). Fue inevitable para mí comenzar a accionar un nuevo proceso desde ese momento. Pude ser consciente del poder comunicativo de la imagen y de la conexión que ésta tiene con la terrible realidad de Melina y de tantas otras mujeres víctimas de femicidio. (...)

Después de compartir con el grupo estas impresiones, decidimos trabajar en una versión de esta escena en un espacio abierto. (...)

En marzo del 2015, en ENAPRO, varias mujeres embolsadas bailaban en una fiesta, mientras algunas pocas, tiradas en el piso, rompían ese oscuro envoltorio y descubrían sus cuerpos casi desnudos, sucios y lastimados. Al final de la performance, caían papeles de los cuerpos embolsados que contenían los nombres y las historias de las mujeres víctimas de femicidio. (...)

En octubre del 2016, para la marcha del Miércoles negro en Plaza San Martín, convocamos a muchas alumnas, amigas y compañeras a sumarse al montaje de esta nueva versión de la imagen. Un numeroso grupo de mujeres embolsadas caminaba a paso lento desde la periferia al centro de la plaza. Juntas y con la fortaleza que genera la unión, llevaban la fuerza de cada una de las mujeres que fueron desechadas como basura, usadas, maltratadas, asesinadas, víctimas de femicidio. Esa imagen daba el pie para el comienzo de la intervención “No somos basura” durante la marcha. (...)

Las mujeres comienzan a marchar y cuando una (cualquiera) se detiene, las demás acompañan... Por momentos se indica que cambien de lugares, para soportar las miradas del exterior desde otro espacio. Para no estar siempre en la mira de los fotógrafos que acompañan todo dicho recorrido...

Luego de un tiempo de marchar se sugiere que salga la voz, dado que la

palabra esta a punta de labios...

Y es así que salen llantos, gritos, gemidos...

Y caen nuevamente al piso, embolsadas, se levantan, se quitan la bolsa y siguen caminando...

La llegada a tribunales (edificio enorme con paredes de mármol) sirvió de telón. Ya las mujeres estaban con frío, mojadas y agotadas.

El único gesto que fue indicar: Allí, frente al paredón. Como un fusilamiento...

Y allí fuimos todas... miraron a cada uno de los que marchaban, de los que llegaban, de los que pasaban y se detenían frente a tremenda imagen. Ya no podían ensuciarse, mojarse o mancharse más. Se colocaban las bolsas y se derretían por sobre esas paredes... Se ayudaban, se daban la mano, se miraban...

Cuerpo permitido/cuerpo prohibido (Tetazo)

Segmento del testimonio de Fernando Pellegrinet, ingeniero, estudiante del Profesorado de Danzas, escritor, participante de la intervención, actual integrante de Resquicio Colectivo

....La cálida bienvenida, el clima festivo mientras las chicas se maquillan y peinan, mientras fijamos los pezones autoadhesivos a las remeras blancas, la excitación general cuando organizamos las columnas separadas por pasacalles, todo eso, pero algo más profundo que todavía no alcanzo a nombrar, me van dando el coraje necesario para que cuando, por tercera vez, me ofrecen ponerme un corpiño debajo de la remera, diga que sí. Tiene sentido, tiene fuerza. Los otros varones también aceptan.

Reloj de campana tócame las horas / Para que despierten las mujeres todas / Porque si despiertan todas las mujeres / Irán recobrando sus grandes poderes. Cuando escuché por primera vez la copla elegida para cantar durante la intervención, en el audio grabado por una de las organizadoras, me sonó un poco pueril y hasta débil para expresar la indignación y el rechazo a la represión vivida por las tres mujeres en Necochea. Pero cuando dejamos la plaza y cruzamos hacia el Monumento, y la repetimos como un mantra, va cobrando potencia, altura, profundidad. Para esto están hechas las coplas, pienso. Somos una columna de cuerpos vestidos de blanco, de voces que cantan con melodía festiva palabras que piden transformación, volver a la magia de lo natural, de la tierra, del agua, del aire y del fuego. Psicomagia, re-evolución poética. Y mientras pienso esto, entramos al Monumento y nos quitamos las remeras, sin esfuerzo, naturalmente: mujeres en tetazos. Y hombres en corpiños....

Cuerpo de memoria

Segmento del testimonio de María Victoria Piccione, artista plástica y estudiante del Profesorado de Danzas, participante de la intervención, actual miembro de Resquicio Colectivo y de Magdalena Torno docente, estudiante de del Profesorado de Danzas, miembro fundadora de Resquicio Colectivo

“Arderá la memoria hasta que todo sea como lo soñamos”...Paco Urondo.

Nuestrxs cuerpxs tienen memoria, es por eso que este 24 de marzo nos encontró en la calle con la poesía como estandarte de lucha. La memoria se construye, se encarna, se acciona. Elegimos enmarcarla, contenerla... Somos varixs... Somos cada vez más... Sabemos que no estamos solxs, sabemos que somos pasado, presente, futuro, y también los otrxs. En los cauces que acompañan este río memorioso, compañeros y compañeras regalan su presencia, cuidando, acompañando, posibilitando la construcción de una memoria colectiva.

Adentro todo sucede. Afuera, todo acontece también, de otro modo. Somos equilibrio y desequilibrio, tensiones, búsquedas, denuncia, descubrimientos. Somos manada. Invitamos, convidamos nuestras miradas amables pero firmes, sabemos que la lucha es de todxs, y tejemos el hacer, el estar.

Vestidxs de negro mientras lxs demás, miles y miles, caminan a la plaza. La calle se ha vuelto nuestra. Accionamos y sentimos miradas, susurros. Fotos.

Esta manada recupera su historia. Esta manada no olvida, no perdona, no es cómplice. Buscamos maneras de decir y decirnos desde lo corporal. Nos preguntamos por las huellas, por las marcas. Por lo que duele, por lo que arde, por lo que tensa. No queremos que lo que pasó siga pasando.

En tiempos donde todxs contra todxs...En tiempos donde la injusticia se impone...Es preciso recordar...Es preciso que memoriemos, en manada.

Zapatito de charol

Segmento del testimonio de Florencia Rivosecchi, estudiante del Profesorado de Danzas, facilitadora de Biodanza, participante de la intervención y Alejandro Rivosecchi estudiante de Licenciatura en Ciencias de la Computación, bailarín, participante de la intervención y actual miembro de Resquicio Colectivo

Ya constituídxs como C.A.I.A. (Colectivo de Artistas Independientes Autoconvocadxs) nos encontramos en la organización de la intervención en el marco del Paro Nacional por el Día Internacional de la Mujer.

Tras haber elegido el zapatito rosa como símbolo para la intervención, convocamos a la comunidad por la donación de los mismos, y al ver la amplia respuesta a esto vimos como comenzó a gestarse "Zapatito de Charol".

Dedicamos una tarde para pintar el calzado, ensayar las letras de las canciones (Arroz con leche, Zapatito de charol y Bichito colorado) y dejar todo preparado para ese día.

Llegado el 8 de marzo nos encontramos en la plaza San Martín tiempo antes de la convocatoria a la marcha. Durante los preparativos nos dividimos en tres grupos, uno por cada canción.

Cada grupo "marchó" evidenciando con su canción los lugares que ocupan las mujeres en nuestra sociedad patriarcal y al llegar al centro colgamos los zapatitos en las rejas desprendiéndonos de éstos y de los mandatos que cargaban.

Ya sin ver, tiradxs en el piso ofrecimos, todo un tiempo, la imagen de nosotrxs caídxs. Para luego, ubicarnos en un friso en el que cantando a viva voz, esta vez la versión empoderada, dejamos en claro nuestra fuerza frente a una multitud de personas y cámaras registrando el momento.

Al iniciarse la marcha comienza una nueva etapa de la intervención para la cual recuperamos algunos de los zapatos colgados en las rejas. Durante casi todo el recorrido, cuando los monitores lo decidían, jugábamos al huevo podrido: el/la "distraídx" colgaba un zapatito interviniendo la cotidianeidad de las calles. Y allí quedaron ellos, interpelando esos espacios por largo rato.

En el Monumento a la Bandera, en nuestra última acción, realizamos un friso donde al comienzo tapamos nuestra visión para luego despojarnos de las vendas y de nuestros zapatos para dar un gran grito de lucha y empoderamiento, arengando y siendo arengadxs por la manada allí presente.

Zapatito de Charol
Zapatito de charol / Botellita de licor
Hay de menta, hay de rosa / Para la niña más hermosa
Que se llama doña Rosa.
El anillo que me diste / Fue de vidrio y se rompió
El amor que me tuviste / Fue poquito y se acabó.

Zapatito de Charol (Empoderado)
Zapatito de charol
Ahora quiero elegir yo,
Lo que digo / Lo que hago,
Lo que pienso/ Lo que Soy

Cruda

Segmento del testimonio de Noelia González, técnica en danzas de India e Indonesia, profesora de Expresión Corporal, miembro fundadora de Resquicio Colectivo.

3 de junio, 15 hs, plaza Montenegro, nos encontramos expectantes, palpitando la previa a la marcha Ni una menos. BASTA DE FEMICIDIOS .

¿Cuál es el mensaje que queremos dar? ¿Qué queremos dejar en las retinas de quienes se crucen con Resquicio durante la marcha?

La lucha por la desigualdad de géneros, la lucha por reconocer-nos como pares de aquellos quienes nos asesinan.

La mujer, su empoderamiento, dar batalla... fueron algunos de los tópicos para la construcción de esta intervención.

Vestidxs de boxeadorxs como representación de la batalla contra el patriarcado, el color natural (piel) representando la desnudez, la fragilidad, la exposición, este pedido que nace desde lo esencial (nuestrx cuerpx), las vendas en la manos, símbolos de las heridas de la lucha, heridas del camino transitado.

Caminamos, corremos, pateamos, por momentos golpeamos todos al unísono. Una manada de personas que se encuentran para juntxs dar golpe al sistema patriarcal que nos extermina, que nos mata. Por momentos calentamos, nos alentamos entre nosotrxs para dar cuenta que no estamos solxs, que necesitamos de la preparación de pensar antes de actuar.

Cruda en representación de la "cruda verdad" (este sistema patriarcal que hay que defenestrar). La batalla, el vehículo para llegar a nuestro objetivo. Las vendas para no olvidar lo vivido.

¡Nuestrxs cuerpxs dicen basta!

¿Dónde está?

Segmento testimonial de Resquicio Colectivo.

*"¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?"
(Emilio Santisteban performer peruano)*

Resquicio Colectivo decide participar en la Marcha: "Aparición con vida de Santiago Maldonado" organizada por diferentes agrupaciones de nuestra ciudad.

La urgencia y la desesperación ante el hecho de la desaparición de Santiago Maldonado nos movilizó a organizar la misma de un día para el otro, a través de redes sociales.

Siempre siguiendo con la idea de poner el cuerpo, para este evento, se solicitó acercarse a la Plaza San Martín una hora antes del evento vestidos íntegramente de negro y trayendo papel de diario.

Las acciones tienen implicancia directa con el rol de la prensa como cómplice de la desinformación y confusión existentes entorno a tan devastador hecho. Los diarios como limitadores de los sentidos de percepción (vista, oído) y constituyente de mordaza colectiva.

Personajes maquillados con lágrimas negras acompañaban a otros que

decidieron que el nombre de Santiago sea huella en las pieles junto a signos de preguntas.

Lo urbano era testigo sonoro de las voces que al unísono, reclamaban gritando su presencia:

‘¿ DÓNDE ESTÁ SANTIAGO MALDONADO?’

Otrxs cuerpxs coreografiaban un particular recorrido por espacios (No espacios) dentro de tachos de basura, negocios o debajo de los automóviles como potenciales sitios esperanzadores de encuentro.

Los cuerpxs consternadxs se energizaban a cada paso, creciendo potencialmente la angustia tanto de quienes participaban activamente de la intervención como de quienes acompañaban y expectaban.

Algunos quienes, que no sacaban la vista de la prensa, improvisaban respuestas aterradoras a la pregunta y al llamado que se multiplicaba, representando una ceguera impuesta, un posicionamiento insensible ante tan angustiante situación.

*“Me quema, me bulle la sangre, no puedo dormir pensando que hace dos meses
Santiago Maldonado no aparece.
Me quema, nos quema pero también nos enciende. Llamas, chispas, llamaradas,
fuegxs que encienden otros fuegos, fuegues, gritos de dragonxs.
Fue Santiago. Puso el cuerpo y así lo sentimos, a carne viva, deshojada más
jamás infértil y por siempre florida.
Te siento, te sentimos en todo el cuerpo Santiago.
Y allá vamos encontrándonos para encender la memoria.
¡Qué arda, que ilumine hasta que todo sea como lo soñamos!
Hasta que respondan esta duda que nos atraviesa la garganta, herida a carne
viva de tan fiera e inhumana”.*
Magdalena Torno.⁸⁵

Rabia

Segmento testimonial de Resquicio Colectivo.

Frente a la aparición sin vida del cuerpo de Santiago Maldonado Resquicio Colectivo convocó a sumarse a la movilización por el pedido de Verdad y Justicia:

*“NOS DESBORDA LA RABIA PERO TAMBIÉN EL AMOR Y ES POR ESO QUE
NOS ENCONTRAMOS PARA EXIGIR VERDAD Y JUSTICIA POR SANTIAGO, POR
TODXS LXS QUE NO ESTÁN PORQUE GENDARMERÍA, EL ESTADO Y EL GOBIERNO
SON RESPONSABLES.”*

⁸⁵ Inquieta, Revista contemporánea de danza y artes del movimiento. N°13 Octubre 2017.

De esta manera Resquicio realizaba la convocatoria sugiriendo constituir tres grupos: un cuerpo yacente que representaba a los desaparecidos en democracia, otro que, utilizando el mismo recurso que en la intervención anterior (diario) apostaba a la participación y conciencia, dado que el elemento, por un lado, constituía un manto de encubrimiento por parte de los medios hegemónicos y como consecuencia de la sugerencia de participación de un tercer grupo, los transeúntes procedían a develar este encubrimiento para que la verdad apareciera espontánea e inmediatamente frente a sus ojos como resultado de sus propias voluntades.

Salem

Segmento testimonial de Resquicio Colectivo.

SOMOS LXS HIJXS DE LAS BRUJAS QUE NO PUDIERON QUEMAR.

El 25 de noviembre Resquicio Colectivo convocó a participar de su nueva acción SALEM en el marco del "día de la no violencia hacia las mujeres, lesbianas y trans".

COMO SIEMPRE LA CONVOCATORIA FUE DIVERSA Y ABIERTA.

La intervención estuvo compuesta por performers que intentaba visibilizar dos realidades existentes, oficios estigmatizados por la sociedad patriarcal en la que vivimos: trabajadoras sexuales y ama de casa, conviviendo en un mismo cuerpo, es decir cada performer encarnaba a la vez ambos roles. Asimismo el vestuario contemplaba características trans-género.

Bajo el lema: "Putas o amas de casa el patriarcado igual las mata", quienes formaron parte de la intervención recibieron a la marcha llegando ya casi a su final exponiendo un friso de cuerpos que colgaban de una soga que ellas mismas sostenían. La soga como símbolo de opresión que muchas veces sostenemos naturalizando situaciones sociales cotidianas y enmarcadas estatalmente, hasta que nos encontramos para liberarnos, y es así que nos sacamos las sogas del cuello, las colocamos en una pira y las quemamos como acto revolucionario y de liberación. Las sogas arden y nosotrxs encontradas en círculo, en manada vemos como aquello que nos oprimía arde.

Tarjeta roja

Segmento testimonial de Resquicio Colectivo.

En el año del Mundial de fútbol y en países donde este deporte es casi una religión, nos atrevemos a desviar la mirada, soñando con que en algún momento, en alguna instancia, los temas femeninos y por sobre todo de derechos humanos tengan la misma relevancia que este deporte para nuestro entorno.

*Un país donde se prefirió resolver la deuda del fútbol a cambio de posponer la
solución de la problemática docente.*

*Un país donde gritaron goles en medio de desaparecidos
Un país que encubre a algunos de sus violentos representantes, porque su fama
en dicho deporte los precede.*

*Un país que se transforma en pueblo fantasma durante los 90 minutos de
evento.*

*Un país que destruyó plazas y vidrieras en pos de cánticos futboleros pero que no
permite hacerlo cuando se reclaman vidas de compañeras en los Encuentros de
Mujeres.*

Las mujeres y el fútbol solo se permiten dialogar cuando ellas son objeto, cuando ellas son el festejo, cuando ellas son las que alientan, cuando están semidesnudas, cuando posan con la pelota como objeto erótico, cuando las rayas de nuestra bandera se desdibujan por sobre los pechos, cuando los pantaloncitos son más ajustados y pequeños que los usuales...

Hoy convocamos a sacar TARJETA ROJA a la mirada discriminatoria que ejerce el fútbol junto a su público y exponentes, por sobre los derechos de las mujeres

Resquicio Colectivo convoca a todxs a parar el 8M a participar de la marcha con esta intervención.

Cántico 1

*Veni veni canta conmigo
que un amigue vas a encontrar
que de la mano del feminismo
todes la vuelta vamos a dar*

Cántico 2

*Yo pintare pintare niña hermosa
pintare tus paredes
por aborto seguro y legal*

Cántico 3

*Vamos vamos feministas vamos vamos a luchar....
Que esta banda antimachista no te deja no te deja de bancar/alentar*

Corpus Rotundum

Segmento testimonial de Resquicio Colectivo.

En el día de la Memoria, La verdad y La justicia, Resquicio Colectivo decide participar en esta marcha con su intervención, " Corpus Rotundum".

Movilizadxs, por la situación que nuestro país atraviesa vapuleado por las feroces políticas neoliberales y sobre todo en torno a los constantes ataques hacia la memoria y los derechos humanos, decidimos hacer presente, a la

memoria colectiva- la verdad y justicia como un personaje que recorría las calles en un inicio impoluta y despojada de contenido, cargando un manto transparente vacío que era intervenido por les performers de distintas maneras.

Fotos, cartas, comunicados, estampillas postales, recortes de diarios, imágenes de denuncia construyen el relato de la historia pasada y presente de nuestro país.

A medida que el manto se colmaba de información a la memoria se le hacía más difícil permanecer en pie, avanzar. Frente a esta dificultad aparecían manos de sangre y barro que daban cuenta de su cansancio, su agotamiento, el desamparo, constituyendo heridas y cicatrices.

Este personaje acompañado de una decena de mujeres despojadas realizaban una caminata constante e ininterrumpida.

El final de esta intervención resulta esperanzador al momento en que la memoria es sostenida por quienes acompañan su transitar resistiendo al olvido.

Construcción masiva

Segmento testimonial de Resquicio Colectivo.

Frente a la embestida atroz contra la educación pública llevada adelante por el gobierno nacional Resquicio Colectivo se encontró para poner el cuerpo y reafirmar, que ¡LA EDUCACIÓN PÚBLICA ES UN DERECHO, NO ES UN GASTO, LA ELEGIMOS, ¡NO CAEMOS!

Nos encontramos a las 14 hs en el patio de la Facultad de Derecho.

Vestuario: Jean (pantalón, pollera, short) y remera lisa de color.

Objetos: libro (que te guste, que te resulte significativo o te halla resultado significativo y quieras compartir para batallar con palabras este ataque a la educación pública.)

MOMENTOS DE LA INTERVENCIÓN

Se llevará a cabo en el patio de la facultad de derecho.

1) Les performers entran a escena entre el público, susurrandoles, leyendo fragmentos de los libros que cada uno tenga.

Una vez en escena se pondrá a realizar caminatas con los libros llevando a cabo diferentes acciones con los mismos.

2) Aparición de voz en off: En determinados momentos se generarán STOPS impulsado por una voz en off que saldrá por el megáfono/parlantes (recortes de discursos).

Mientras la voz habla el stop sucede y les performers se miran con disconformidad ante lo que escuchan. Frente a ese disgusto responden reanudando la caminata. Las dinámicas de acción – caminata- se van reconfigurando luego de la primera intervención de la voz en off.

LA VOZ EN OFF TENDRÁ 3 INTERVENCIONES. OPCIONES de variación en las caminatas con la intervención de la voz en off:

- a) CAÍDA DE LIBROS
- b) CAÍDA INDIVIDUAL
- c) CAMINATA DE A DOS

ENTRAN A ESCENA DOS PERSONAS CON TRAJE Y GUANTES BLANCOS. SE GENERA UN STOP TOTAL. ESTAS PERSONAS TIENEN CARETAS DE EMOJIS AMARILLOS CON LOS OJOS SIGNO PESOS, Y LE PONEN A les performers una bolsa en la cabeza con una sonrisa dibujada. (quienes pongan las caretas es importante que acomoden los cuerpos en caso de ser necesario- si es que quedan superpuestos o todes juntas).

LES PERSONAJES DE TRAJE SALEN Y SE LLEVAN LOS LIBROS, QUEDAN LES PERFORMERS EN ESCENA CON LAS BOLSAS EN LA CABEZA.

STOP PROLONGADO. Hasta que un compañere comienza susurrar: ES UN DERECHO NO ES UN GASTO, LA ELEGIMOS NO CAEMOS. Y COMO UN MANTRA COMIENZAN A RESONAR ESAS PALABRAS hasta el final de la intervención cada vez más fuerte.

Cada performer comienza a romper su propia bolsa dejándola tirada quedando todas juntas en un mismo lugar y los performers detrás de ellas formando un cardumen/friso(se ve ese día antes de la intervención dependiendo la cantidad de personas). Todes les performers mantienen el mantra hasta el final al unísono.

El futuro de unos 'resquiciados'

Si Resquicio es una grieta (con la particular carga que dicho término acuña por estos días)...

Si Resquicio es esa abertura estrecha y alargada cuando la puerta no está cerrada del todo, o cuando cierre mal...

Resquicio es también esa muesca pequeña o estrecha en un cuerpo o entre dos cosas o cuerpos, que permite que pase algo a través de ella

Resquicio es una ocasión, coyuntura o pretexto que se puede aprovechar para conseguir un fin o solucionar un problema

Resquicio es aquello por donde el pensamiento pueda escapar, por mas perfecto que sea un sistema

Resquicio es ese espacio por el que se cola la luz...

Y Resquicio es, a la vez, aquel escape que el joven boxeador no encontró para librarse de los golpes de su rival.

*Resquicio es un entre,
un lugar,
una manera particular de poner el cuerpo para que el otro se filtre...*

Es un modo de gritar sin palabras.

*Resquicio no es de nadie y es de todxs.
Resquicio dice y se dice de múltiples maneras.*

Resquicio es urgente.

*Nos, los 'resquiciados', nos preguntamos, nos pensamos como sociedad, como
Resquicio, como tribu, como manada.*

*Nos, los 'resquiciados', te invitamos a que cada vez seamos más lxs que nos
preguntemos, acerca de otros modos posibles que no sean los impuestos por una
sociedad que nos quiere esclavos tristes...*

¿De qué manera liberar nuestrxs cuerpx?

¿Cómo salir de los lugares impuestos?

¿Cómo dejar de ser víctimas?

¿Cómo ser cuerpos manifestándose más allá y más acá de manifestos?

Cuerpos que se vuelven poesía.

*Nos, los 'resquiciados', creemos que definirnos del todo sería limitarnos... y
aspiramos a la mayor amplitud posible...*

Nos, los 'resquiciados', queremos identificarnos con la No identificación...

*Nos, los 'resquiciados', somos buscadorxs de encuentros críticxs
Nos, los 'resquiciados', ocupamos espacios vacíos, buscando generar,
germinando esas semillas que soñamos.*

Árboles frutales en las calles...

El rol de los jóvenes universitarios en la difusión de la murga estilo uruguayo en Rosario

Bacalini, Renata
UNR-CECAI

Resumen

El siguiente trabajo es parte de una investigación iniciada en 2016 para la escritura de la tesis de Maestría en Estudios Culturales, donde me propongo estudiar la emergencia de la práctica cultural de la murga de estilo uruguayo⁸⁶ en la ciudad de Rosario y, al mismo tiempo, realizar una historia cultural del desarrollo de este género dramático-musical en la ciudad entre 2002 y el año 2018. La investigación se originó por la inquietud de brindar una explicación sobre la rápida proliferación del género, ya que a partir del 2007 se afianzó en Rosario, y hoy existen doce murgas de estilo uruguayo y diversos grupos están en proceso de formación de nuevos proyectos, lo que indica la pregnancia y el desarrollo de un fenómeno cultural que empieza a ganar presencia en la esfera pública popular rosarina.

Palabras clave: Murga estilo uruguayo, Rosario, emergencia.

La murga en Montevideo

Antes de introducirnos propiamente en nuestro objeto de estudio, resulta relevante hacer una mención sobre las características del género y sobre los nexos presentes entre la murga en Montevideo y en Rosario, ya que si bien son

⁸⁶ Es importante aclarar que se utiliza el término “murga estilo uruguayo” porque es la forma en la cual se conoce al género por fuera de Uruguay, especialmente en Rosario y en Argentina donde existen otras prácticas que reciben el nombre de murga. Sin embargo, se puede escuchar la referencia como “murga uruguaya” y en Montevideo el término referido es sólo “murga”.

prácticas culturales muy diferentes, la murga en Rosario no deja de ser una práctica transculturalizada ya que emerge con miras a los rasgos propios del género en Montevideo.

En Montevideo, la expresión murguera surgió como una manifestación artística dentro del Carnaval y en la actualidad continúa siendo una de las categorías, junto a otras cuatro prácticas artísticas: Humoristas, Parodistas, Revistas y Negros y lubolos, de esta fiesta popular que se lleva a cabo con formato de concurso y tiene una duración de 40 días entre enero y marzo⁸⁷. Es una práctica con más de 100 años de historia y con una fuerte popularidad y aceptación en contexto de Montevideo.

Las murgas que tienen el interés de participar del Concurso del Carnaval crean sus espectáculos respetando una fuerte normativa presente en los diversos reglamentos que se legislan año a año, planifican el funcionamiento del Concurso y determinan los rasgos centrales de la organización interna y el cronograma de trabajo de las agrupaciones, así como los modos de trabajo y los elementos que hacen al hecho artístico en sí, ya que antes de actuar en el concurso se debe presentar el libreto completo del espectáculo.

Sin embargo, ese contexto riguroso y normalizado comienza a ser cuestionado y modificado a partir de la presencia de las denominadas “murga joven” en el Concurso Oficial a partir de 2003.

Encuentro Murga Joven

Los orígenes del Encuentro de Murga Joven se remiten a un convenio de 1995 entre la Intendencia de Montevideo (la División Turismo y Recreación del Departamento de Cultura) y el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP)⁸⁸ a partir del cual se comienzan a realizar talleres de murga para jóvenes en diversos barrios de Montevideo. Al proyecto del dictado de los talleres se suma, en 1996, la Comisión de Juventud (dependiente de la División Promoción Social del Departamento de Descentralización) que ya venía trabajando con otras propuestas dirigidas a jóvenes y adolescentes como Teatro joven.

El primer Encuentro de Murga Joven se realiza en 1998⁸⁹ y del mismo participan murgas que se formaron en los talleres que se dictaron desde el TUMP y otras murgas que ingresaron a partir de una convocatoria abierta. El espacio se genera como forma de mostrar el trabajo de los talleres de murga.

El Encuentro de Murga Joven está regido en la actualidad por un

⁸⁷ Si bien existen instancias previas como la prueba de admisión para seleccionar a los conjuntos que participan del carnaval que se lleva a cabo en el mes de noviembre.

⁸⁸ Taller fundado en 1983 con el interés de difundir la música nacional de América Latina.

⁸⁹ Es importante remarcar que esta concepción de trabajo ya era pensada desde los TUMP con referencia directa a experiencias ya efectivizadas en las décadas del 80 (murga el Firulete que se transforma en Contrafarsa) y del 90 (Casa Pueblo de Paso Carrasco y El Carnaval de las Promesas) y que sus representantes tuvieron un largo camino hasta ser escuchados por la Intendencia de Montevideo para efectivizar talleres para acercar a los jóvenes a la murga.

reglamento que se aprueba año a año. El último encuentro estuvo organizado a partir del reglamento del "20º Concurso del Encuentro de Murga Joven 2017 - 2018" donde se definía al espacio como:

un espacio de expresión juvenil en el que predomina el carácter de encuentro de grupos artísticos que eligen la herramienta estética del género Murga como vehículo expresivo. El objetivo central del Encuentro de Murga Joven es el de crear y sustentar un espacio de participación que -a través de procesos grupales-, promueva la convivencia creativa, la construcción de identidad y la diversidad estética. La búsqueda y promoción de esta diversidad resulta medular en la creación de nuevos lenguajes artísticos en el género murga, que permitan preservar y renovar en forma permanente esta expresión artística popular referente de la identidad de nuestra ciudad.

Podemos observar que, desde el reglamento elevando por la Gerencia de Festejos y Espectáculos al Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, se piensa al Encuentro Murga Joven como un espacio propicio para el desarrollo de la participación colectiva de los jóvenes focalizando en los ejes de la creatividad y renovación de un género que se siente representativo de la identidad montevideana. Cabe a la juventud la tarea de dinamizar la murga y así pensar nuevas maneras y lenguajes para representar el ser montevideano. Se convoca para esta tarea a murgas compuestas por participantes de entre 12 y 35 años con un mínimo de diez integrantes.

La gran diferencia de este Encuentro con el resto de espacios del cual participan las murgas en Montevideo, más allá de la franja etaria, radica en las etapas mismas del concurso (que se vinculan a los orígenes del Encuentro y a lo coordinado por los mismos jóvenes en asambleas). Existen dos etapas principales: Integración y preparación y Actuaciones, ambas son obligatorias, por lo cual las murgas que participan del Encuentro no sólo salen a concursar, sino que además tienen un espacio de interacción y construcción colectiva con el resto de las murgas.

Así, en la primera etapa las murgas deben pasar por un proceso de organización y creación de sus espectáculos con el seguimiento de un monitor, participando en las diversas asambleas vinculadas a la organización del Encuentro y a las actividades preparadas para la integración de las murgas, los talleres del género y realizando ensayos abiertos.

La etapa de Integración y preparación está pensada como espacio de formación colectiva y de socialización entre los jóvenes participantes y por ello, más allá del monitor referente que acompañe a cada murga, se propician los espacios de las asambleas, los talleres y los ensayos abiertos en los que participan las murgas inscriptas en el Encuentro. El espacio de las asambleas es central, ya que en las mismas se toman decisiones sobre el desarrollo del Encuentro. Cabe destacar que en el caso de la organización del Encuentro, lo volcado en las normativas y los reglamentos no son emitidos de forma jerárquica desde el

Departamento de Cultura, sino que son acuerdos arribados en las mismas asambleas de las que participan los jóvenes.

La etapa de Actuaciones consiste en la muestra del trabajo final de las murgas en un escenario barrial y de un concurso, también es parte de esta etapa la participación por los distintos barrios de Montevideo en Escenarios Populares durante el Concurso Oficial. Las murgas seleccionadas en las muestras pasarán a la etapa del concurso que se realiza en el Teatro de Verano donde se premian cinco murgas, además de las diferentes menciones especiales que se pueden otorgar a las murgas que participan del Encuentro. Es relevante recordar que uno de los tres jurados del Encuentro es seleccionado en asamblea por los participantes.

Es interesante observar los aspectos que vinculan al espacio del Encuentro Murga Joven con un papel contrahegemónico dentro de los espacios en los cuales participa la murga en Montevideo ya que, las murgas que participan del Encuentro trabajan con una organización de cooperativa, y las decisiones sobre la organización del Encuentro, el accionar de las murgas y los espectáculos se decide en asamblea⁹⁰. Es el mismo evento el que genera este espacio y esas formas de trabajos, ya que desde los orígenes del mismo se pretendió mantener un ámbito independiente a la organización de los Concursos oficiales de carnaval como DAECPU y ADICAPRO. Por el afán de diferenciarse del sistema del Concurso Oficial también se generaron acciones que propiciaron el descontento de muchos de sus participantes como fue la eliminación del concurso en el año 2004. La carga simbólica del carnaval como un concurso está tan arraigada en Montevideo que otro tipo de organización es difícil de sostener y al año siguiente (frente a un Encuentro caracterizado como “un desastre” por público e integrantes de las murgas) vuelve el formato de concurso como manera de legitimación, de motivación y de prestigio de las murgas participantes.

Sin embargo, el papel contrahegemónico del Encuentro Murga Joven frente al Carnaval Mayor es por lo menos discutible, ya que, muchas de las murgas que nacieron de la movida joven son murgas que participan en la actualidad del Carnaval Mayor⁹¹ y han ganado ese espacio, no sólo al salir primeros en el concurso o estar entre las murgas que pasan a Liguilla, sino porque además han llevado y mantenido su impronta modificando las formas de hacer murga.

⁹⁰ Cabe destacar que no es una modalidad de trabajo que surja con Murga Joven, también murgas como Contrafarsa lo han hecho con anterioridad, pero es la forma de organización de todas las murgas que se originaron como Murga Joven, además de ser la manera de trabajo de las murgas en la ciudad de Rosario.

⁹¹ Muchos de los conjuntos que van teniendo éxito en el Encuentro pegan el salto o intentan participar del Carnaval Mayor. Entre ellas se destacan: Agarrate Catalina que gana en 2002 el Encuentro Murga Joven y desde 2003 sale en el Concurso del Carnaval Mayor teniendo un éxito sin precedentes al obtener en 4 ocasiones el premio mayor; La trasnochada gana en 2007 el Encuentro Murga Joven y desde 2009 sale en el Concurso del Carnaval Mayor, lo gana en 2012; La mojigata gana en 1999 y 2000 el Encuentro y desde 2001 sale en el Concurso del Carnaval Mayor; así como también Cayó la cabra, Metele que son pasteles, Queso magro, La buchaca, De recalada, La venganza de los utileros, La lunática, entre otras.

Quizás esa sea su revolución, el dinamizar el carnaval mayor y poner en tela de juicio ciertas formas de hacer y pensar la murga. La crítica sobre Murga Joven en Montevideo hace referencia a ese aspecto, Alfaro y Di Candia (2014), por ejemplo, comentan que el caso es un “ejemplo inusualmente exitoso de política cultural impulsada desde el Estado, la experiencia facilitó la conexión de los jóvenes con la murga y confirmó la fuerza de ciertos lenguajes en los procesos de construcción de identidad y de autorrepresentación individual y colectiva” (p. 37). Scherzer y Ramos (2011) destacan que la movida de Murga Joven generó un acercamiento de mayor público al carnaval (decreciente en los 90) debido a la profesionalización que se genera del género y por la inclusión de nuevas temáticas en los discursos de las murgas; los autores afirman que con murga joven se pasa de un discurso en el cual se prioriza la sexualidad chabacana y las descripciones de conductas a un discurso sobre política partidaria y no partidaria, la implicación de los murgueros, la ideología y lo colectivo. Algunas de las murgas que se gestaron en ese contexto son clasificadas por los autores como murgas trans, especialmente La Mojigata y Queso Magro, ya que fueron murgas que transgredieron el orden y rompieron con las certezas de lo que debe ser una murga al propiciar una nueva forma de hacer carnaval.

El rol contrahegemónico de la murga joven en la coyuntura de Montevideo es un espejo, un contacto y un aliciente para el trabajo de las murgas en la ciudad de Rosario. Ya que no sólo se ha tomado la forma de organización cooperativa como modo de trabajo organizado a partir de las asambleas, los ensayos abiertos, los festivales de murgas, la interacción entre conjuntos; sino que además muchas de las murgas rosarinas tienen nexos de trabajo con murgas que participan en el Encuentro y realizan intercambios entre conjuntos de Rosario y Montevideo.

Emergencia de la murga estilo uruguayo en Rosario

Los años 2006 y 2007 son años cruciales para el movimiento de la murga estilo uruguayo en Rosario, ya que es partir de estos años que se componen las dos primeras murgas de la ciudad que continúan existiendo hasta la actualidad, ambas organizándose desde 2006 y fundándose en 2007. Por la lado, La cotorra, murga que se creó a partir de la descomposición de un proyecto anterior denominado Mugasurga por el fomento de los miembros que quisieron continuar practicando el género; por otro lado, Mal ejemplo, murga que se generó por el gusto de rosarinos que ya conocían el género gracias a la difusión que propiciaron del mismo Falta y resto y Agarrate Catalina en la ciudad.

El inicio de Mal ejemplo brinda mucho a lo que fue el despliegue del género con posterioridad, ya que realizaron una convocatoria abierta, pero en un espacio específico. Un grupo de estudiantes universitarios, que componían este público atraído por los videos que veían en la web de la murga estilo

uruguayo y por las pocas presentaciones de las murgas que llegan a presentarse en la ciudad desde Montevideo, comienzan a organizarse para crear sus propios conjuntos: en 2006, se propone una juntada en el patio de Facultad de Humanidades y Artes convocando a las personas interesadas en el género y es desde ese encuentro que se relacionan y vinculan que propiciaron el proyecto de Mal ejemplo.

La murga también inicia su trabajo en 2007, pero con un recorrido paulatino, debido a entre sus miembros no se encontraban muchas figuras con formación musical. Si bien en la actualidad ya cuenta con varios espectáculos en su haber y se ha convertido en una de las murgas más renombradas de la ciudad, sus primeros pasos fueron complejos ya que se vieron en la necesidad de primero formarse en el género.

Esta murga se caracteriza por presentar un discurso fuertemente político, crítico y contestatario, ya que todos sus espectáculos giran en torno a la defensa de las clases subalternas y la crítica al imperialismo y al sistema económico del capitalismo.

El accionar de esta murga en particular no se limita a las presentaciones artísticas, sino que luchan activamente ya que muchos de sus miembros son militantes. Recuperaron como espacio de pertenencia La casa de la memoria de la ciudad y tienen entre sus postulados la idea de llevar el carnaval de nuevo al barrio, como espacio de resistencia y de lucha frente al sistema hegemónico actual.

Desde el germen de Mal Ejemplo se fueron proliferando nuevas murgas, creadas por divisiones internas de la murga o por la participación en talleres de murga. De este espacio nace la murga La guevarata, murga originada desde el espacio de la juventud guevarista con el objetivo de llevar el arte popular a los barrios.

Mal ejemplo y Guevarata son en la actualidad dos de las murgas referentes del El Colectivo de murgas de estilo uruguayo de Rosario⁹² (en adelante Colectivo), espacio que puede definirse a partir de un rasgo coyuntural muy fuerte de la ciudad, ya que las murgas miembro luchan por promover un carnaval inclusivo, popular y de calidad que llegue a todos los barrios de Rosario. Esta organización se estableció como objetivo promover el género en la ciudad, para lo cual decidió crear y gestionar actividades a lo largo del año vinculadas para concretarlo. Lo más significativo es el trabajo colaborativo, ya que las murgas en la ciudad no cuentan con una tradición, ni con un concurso de carnaval, ni con ayuda monetaria por parte del estado o empresas privadas, ni con un público masivo; por lo cual, generar espacios de trabajo grupal donde se fomente la práctica cultural de la murga es una manera de modificar el panorama para ampliar el circuito de circulación de la murga en Rosario.

⁹² La información presentada sobre el colectivo de murgas de estilo uruguayo de Rosario no sólo surge de entrevistas con miembros del mismo, sino que además se accedió al documento preliminar de la agrupación generado en el plenario llevado a cabo en 2014.

Además, se encuentran con un espacio donde conformar un intercambio de experiencias entre las murgas miembro, ya que se pretende desde el espacio formar y contener a los integrantes de las murgas, fortaleciendo las individualidades de cada una. También hay un interés desde el colectivo por establecer contactos con las otras murgas de la ciudad⁹³, no sólo está siempre abierta la convocatoria al ingreso de nuevas murgas, sino que además en ocasiones participan de las actividades generadas desde el espacio.

El colectivo es un motor y una de las grandes causas de la expansión del género en la ciudad debido a que resurgieron el Carnaval en los barrios, pero además entablaron negociaciones con el estado (hay una comisión que es Relación con el estado) para ampliar el panorama de la murga en la ciudad sin relegar sus principios, ya que el colectivo es una organización autofinanciada. Esta agrupación piensa al carnaval como espacio de creación y difusión de ideas que lo resignifiquen como espacio de lo popular, de allí el interés por llevarlo a los barrios y de generar espacios de militancia por medio del contacto con otros colectivos que tengan los mismos intereses (desde el periodismo, actores, payasos, otros estilos de murga, otros colectivos de murgas, etc.) que se vinculen a la lucha social de los sectores subalternos.

Conclusión

Por lo expuesto es que reivindicamos el papel que tuvieron los jóvenes universitarios en la emergencia y proliferación del género en la ciudad de Rosario, especialmente de esta vertiente de murga estilo uruguayo que pretende ser y constituirse a partir de la coyuntura rosarina y no por mantener los rasgos propios del género en Montevideo.

La formación intelectual y política recibida en las Universidades públicas de la ciudad fomenta que los miembros de las murgas rosarinas puedan construir una práctica propia y muy diferente a la de Montevideo. Considerando también que la renovación que se vio en los Concursos de del Carnaval de vecino país también va dinamizándose con la participación de Murga joven, murgas compuestas mayoritariamente por estudiantes universitarios que llevaron a las letras de las murgas y a la construcción de los espectáculos una nueva creatividad y nuevos puntos de vista.

Referencias bibliográficas

ALFARO, Milita y DI CANDIA, Antonio (2014). *Nuestro Tiempo. Libros de los bicentenarios*, Volumen 11: Carnaval y otras fiestas. Montevideo: Comisión del

⁹³ Muchas han sido miembros del colectivo (Modestia aparte, Grillos del bidet, Los vecinos re contentos) y por diversos motivos han dejado el espacio.

Bicentenario.

DAYUD, J. (2016). *Un proyecto de Comunicación Estratégica para el Colectivo de Murgas Estilo Uruguayo de Rosario*. Tesis de Maestría en Comunicación Estratégica. Universidad Nacional de Rosario.

DAYUB, Julia y LUCCA, Juan Bautista (2018) *Murga a la uruguaya en Rosario*.

LUCCA, Juan Bautista y DI LORENZO, Leonardo (Comp.) *Memória en las artes escénicas de Rosario*. Rosario: Glosa.

Di Filippo M., Logiódice J. y Lucca J. (2013). *El ruido de lo popular: murga y política en Rosario*. En G. Rocchi, *Saliendo del barrio*. Rosario: Laborde Editor.

Reglamento del "20º Concurso del Encuentro de Murga Joven 2017. Disponible en:

<http://www.montevideo.gub.uy/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/de053405568724cf832575ae004f0467/117900b60d5b06590325813d0066c4b6?OpenDocument&Highlight=0,carnaval,2018>

SCHERZER, Alejandro y RAMOS, Guzmán. (2011). *Destino: murga joven*. Montevideo: Medio & Medio.



www.cecail-unr.com.ar

ISBN 978-987-45578-5-8



9

789874 557858



AGLeR

hya

Facultad de
Humanidades
y Artes_UNR

