

**BELINCHE DANIEL**

**BOTELHO ISAURA**

**COLOBRES ADOLFO**

**DUBATTI JORGE**

**ENCINA PAZ**

**GUADARRAMA PEÑA G.**

**RAMOS CRUZ GUILLERMINA**

**RUSSO EDUARDO**

**SIGAL RODRIGO**

**SUSZ KOHL PEDRO**

**YÁÑEZ TAPIA GUILLERMO**

**ZAYAS DE LIMA PERLA**



**200 AÑOS  
BICENTENARIO  
ARGENTINO**



**AÑO 4. NÚMERO 4  
ISSN 1668-7612**



**Secretaría de Publicaciones y Posgrado**  
Facultad de Bellas Artes  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA



Dirección General de  
**Cultura y Educación**  
**Buenos Aires**  
LA PROVINCIA

**Gobernador**

Sr. Daniel Scioli

**Director General  
de Cultura y Educación**

Prof. Mario Oporto

**Subsecretario de Educación**

Lic. Daniel Belinche

**Subsecretario Administrativo**

Lic. Gustavo Corradini

**Director de Educación Artística**

Prof. Sergio Balderrabano



## UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

**Presidente**

Arq. Fernando Tauber

**Vicepresidente Área Institucional**

Lic. Raúl Perdomo

**Vicepresidente Área Académica**

Ing. Armando de Giusti

## FACULTAD DE BELLAS ARTES

**Decana**

Prof. Mariel Ciafardo

**Vicedecana**

Lic. Cristina Terzaghi

**Secretario Académico**

Prof. Santiago Romé

**Secretaria de Publicaciones  
y Posgrado**

Prof. María Elena Larrègle

**Secretario de Planificación,  
Infraestructura y Finanzas**

DCV Juan Pablo Fernández

**Secretaria de Ciencia y Técnica**

Lic. Silvia García

**Secretaria de Extensión**

Prof. María Victoria Mac Coubrey

**Secretario de Relaciones  
Institucionales**

DI Eduardo Pascal

**Secretario de Producción  
y Comunicación**

DCV Jorge Lucotti

**Secretario de Asuntos  
Estudiantiles**

Sr. Esteban Conde Ferreyra

**Secretario de Cultura**

Prof. Carlos Coppa



## Facultad de Bellas Artes

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

**Diseño:** DCV María Ramos

**Diagramación:** DCV Valeria Lagunas

**Primera edición:** octubre de 2010

**Cantidad de ejemplares:** 1.500

La Puerta FBA es propiedad de la Facultad de Bellas Artes  
de la Universidad Nacional de La Plata.

Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina.

publicaciones@fba.unlp.edu.ar

**ISSN 1668-7612**

**Registro de la Propiedad Intelectual:** en trámite

Impreso en Argentina

Printed in Argentina



### **Directora**

Prof. Mariel Ciafardo

### **Consejo Directivo**

Lic. Daniel Belinche

Lic. Ricardo Cohen

Prof. María Elena Larrègle

Lic. Silvia García

DCV Juan Pablo Fernández

DCV Jorge Lucotti

Lic. Santiago Romé

Prof. Silvia Furnó

### **Comité Asesor**

Lic. Cristina Terzaghi

Prof. Sergio Balderrabano

Prof. Marcela Mardones

Prof. Alejandra Catibiela

Prof. Horacio Bouchoux

Lic. Carlos Vallina

Dr. Eduardo Russo

CA Esteban Ferrari

Prof. Andrea Cataffo

Lic. Florencia Sanguinetti

DI Ana Bocos

DCV Gabriel Lacolla

Lic. Rubén Hitz

DCV Alejandro Maitini

### **Colaboradores**

Prof. Cristina Bartolotta

Lic. Ana Balut

Prof. Paula Sigismondo

### **Corrección y Edición**

Prof. Nora Minuchin

Lic. Adela Ruiz

EDITORIAL	5
<b>BELINCHE DANIEL</b> América, la tierra donde sopla el viento	6
<b>BOTELHO ISAURA</b> Políticas Culturales: Discutiendo Presupuestos	18
<b>COLOMBRES ADOLFO</b> Centro y periferia	25
<b>DUBATTI JORGE</b> Relectura de "Hacia un teatro pobre" desde la Filosofía del Teatro Otro aspecto de la productividad de Grotowski en el teatro argentino	31
<b>ENCINA PAZ</b> Que más valga tarde... Paraguay, su historia, su gente y el cine	39
<b>GUADARRAMA PEÑA GUILLERMINA</b> Bocetos sobre la educación artística y la enseñanza del muralismo en México	44
<b>RAMOS CRUZ GUILLERMINA</b> Apuntes para reescribir la historia del arte latinoamericano	49
<b>RUSSO EDUARDO</b> Pantallas y memoria: de un Centenario a otro Archivo y relato en TV Pública Argentina	56
<b>SIGAL RODRIGO</b> Breve reflexión sobre la música electroacústica en México	61
<b>SUSZ KOHL PEDRO</b> Construcción de una institucionalidad democrática intercultural	65
<b>YÁÑEZ TAPIA GUILLERMO</b> La superficie-referente en la retórica radical del objeto fascista representacional: la readecuación del index en la estetización digital	73
<b>ZAYAS DE LIMA PERLA</b> Problemas conceptuales en el estudio del ritmo en el teatro y la danza	85

# Editorial

Las reflexiones en torno a América Latina, su misma definición (¿qué es lo latinoamericano?), su posible identidad (construida o como tarea pendiente), los problemas históricos comunes y su incidencia en el presente, etc., atraviesan desde hace algunos años el pensamiento de la región, y se ven sin dudas superabundadas –y esto es una suerte– por el espíritu del Bicentenario. El arte y la reflexión estética no escapan a esta atmósfera general, cuestión que se confirma en la gran cantidad de congresos y exposiciones que vienen nutriendo la agenda cultural y artística nacional.

Las artes latinoamericanas conforman, por el momento, un ámbito de contornos difusos, sobre todo si insistimos en pensarlo con los parámetros que rigen el mercado internacional del arte. El estrecho concepto de arte instaurado por la modernidad europea, cuyos principios clasificatorios y axiomas fundamentales no han albergado nunca las producciones estéticas de lo que ha dado en llamarse la periferia, reclama la apertura de su propio campo. El acercamiento a las artes de nuestro continente exige la recuperación de la voluntad de ver en ellas aquello que revele su carácter vital, su materialidad, su complejidad, sus tensiones y contradicciones. Se trata, si se quiere, de iniciar un proceso de pensamiento que se atreva a cuestionar un saber ya no legítimo, sino auto-legitimado y autoerigido en universal, que se expresa –y se impone– mediante categorías, nociones, jerarquías, clasificaciones y formas de validez general.

La historia del arte y la estética latinoamericanas tendrán que responder a las múltiples preguntas que suscitan nuestras producciones artísticas, cuyas respuestas demandarán la revisión del estatuto mismo de sus métodos y de

su pretendido carácter científico. Todas las áreas del saber establecen, según las épocas y las localizaciones, su propia clausura disciplinaria. Hoy en América Latina necesitamos dotar de una cierta porosidad a esas fronteras delimitadas por el discurso dominante.

Allí, a disposición, están las obras de nuestros contemporáneos, atravesadas por los múltiples tiempos de la historia, instalando nuevos interrogantes y, por ello, demandando nuevas estrategias de análisis. Estas, es probable, requerirán otras palabras. Sin ellas podrá haber arte, pero no pensamiento teórico. Podremos contar con descripciones, fundamentalmente técnicas, pero no con reflexión estética.

Un cambio radical de la actitud teórica frente al arte –al nuestro– permitirá resignificar el pensamiento estético de modo tal de dar cabida a la producción artística de este lado del mundo, especialmente a aquella que quedó –y aún queda– en los márgenes de la esfera del arte, sin traspasarlos.

Este nuevo número de la revista internacional de arte y diseño *La Puerta* intenta sumar un aporte a los esfuerzos que, desde los distintos países de la región, se encuentran realizando investigadores en el campo del arte, e inaugura una línea editorial a la que esperamos dar continuidad en las próximas entregas.

Por último, nuestro agradecimiento a la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires, a los colaboradores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, a los lectores y, fundamentalmente, a los autores, cuya desinteresada contribución ha hecho posible la presente publicación.

**Maríel Cifardo**

# América, la tierra donde sopla el viento

**Daniel Belinche**  
Músico, docente e investigador.

*Estudiando la historia,  
fechas, batallas,  
cartas escritas en la piedra,  
frases célebres,  
próceres oliendo a santidad,  
solo percibo oscuras manos,  
esclavas, metalúrgicas,  
mineras, tejedoras,  
creando el resplandor,  
la aventura del mundo,  
se murieron y aún  
les crecieron uñas.*

Juan Gelman, *Velorio del solo*.

La escena es conocida. El 18 de mayo de 1781 Tupac Amaru presenció la muerte de su esposa y sus hijos, primero ahorcados y luego descuartizados. A continuación fue atado de piernas y manos y sujetado a las monturas de cuatro caballos que comenzaron a tirar en direcciones opuestas, sin lograr quebrarlo. Entonces, le cortaron la lengua y lo decapitaron.

Su insurrección conmovió los virreinos de Nueva Granada y el Río de la Plata y repercutió en toda la América

hispana: Colombia, Venezuela y aun Panamá y México. Recorrió pueblos y ciudades. Se unieron a él hasta los chiriguano y los mocovíes, nómades del Chaco salteño. En esas revueltas, que clamaban por el nuevo rey Inca, murieron más de 100.000 personas.

Tupac había perpetrado la peor de las herejías. Quería eliminar la mita, estratégica en la política colonial española. La mita era un servicio público obligatorio, agrario, minero, pastoril, de obrajes o doméstico. En este sistema, los indios se sorteaban periódicamente para trabajar un tiempo determinado para los propietarios que deducían de los jornales la cantidad que debían pagar en concepto de tributo. Por eso, junto a Micaela, guerrera aún más feroz, era acompañado por indios y criollos. En el alzamiento, Tupac disputó un capital simbólico comparable a otros semejantes en el presente comunicacional: los recursos tecnológicos de los colonizadores, las armas de fuego, que estaban totalmente vedadas a los nativos.

Allí se cierra el período de las sucesivas insurgencias y conspiraciones planeadas y ejecutadas durante el período colonial. Tuvieron lugar en Cuzco, Oruro y en Huarochiri de la mano de Atahualpa. Lo mismo ocurrió con los esclavos en Brasil. Su fuga masiva dio lugar al denominado *Quilombo de Palmares*, un territorio libre de esclavitud, que existió entre 1580 y 1710, integrado por varias aldeas como una organización democrática. Tras décadas de férrea resistencia a portugueses, holandeses y secuaces de los propietarios de tierras (los llamados *capitães do mato*, capitanes de la selva), culminó con todos los sobrevivientes arrojándose desde las barrancas al precipicio para no resignar su libertad.<sup>1</sup>

El asesinato de Tupac Amaru y la revolución negra de los esclavos en Haití, en 1791, tendrán consecuencias en la configuración de las posteriores gestas

emancipadoras que se suelen explicar desde una transitividad literal de los ideales iluministas. Pero lo que cohesionó tres siglos de levantamientos es el protagonismo de los sectores populares: negros hijos de esclavos, peones rurales, artesanos, descendientes de indios, llaneros y mulatos. Mestizos que buscaban recuperar su dignidad. Y aunque en esencia fue consumada por criollos, la independencia es deudora de aquellas luchas subterráneas. Su composición excedió con holgura a los intelectuales inspirados en los jacobinos. Durante 20 años, los ejércitos libertadores se nutrieron de pobres.<sup>2</sup>

La nominación de ese territorio defendido con saña lleva impreso su derrotero. Pudo ser Columba, Isabelina, Antillana, Orbis Novis, Novus Mundos; incluso Indias, el mote preferido por España. Inicialmente, el vocablo *América* se atribuyó al navegante Vespucio. Así, hasta su nombre era importado. Pero Vespucio se llamaba Albérico, no Américo. La palabra América proviene de "amerrique", término con el que se identificó al pueblo aborigen que moraba en las cordilleras nicaragüenses, cubiertas de bosques y yacimientos de oro. La voz pertenecía al dialecto lenca-maya y significa "la tierra donde sopla el viento", denominación ancestral de una comarca montañosa en Chontales, actual República de Nicaragua.

El Bicentenario vuelve a poner en presente los hechos que se llevó auestas la unidad continental. Los esbozos de un único estado no se concretaron y, superadas las batallas internas, se impusieron los neocolonialismos que ocultaron los rasgos de lo nativo. Lo que no sucumbió ante la doble pinza de la monarquía clerical y la racionalidad positivista fue metabolizado por la cultura emergente de los grandes centros urbanos y el mundo rural o semiurbano en el siglo XIX, en intersticios y fisuras cuyos

<sup>1</sup> Kátia de Queirós Mattoso, *Ser escravo no Brasil*, 1982, pp. 28-32.

<sup>2</sup> De los 80 millones de personas que vivían en América, a poco de llegar los conquistadores quedaba menos de la décima parte

cauces sufrieron interrupciones permanentes.

Los principios de las llamadas identidades nacionales se instalaron a partir de la expansión de los sistemas educativos. Eran identidades amputadas. Su lado oscuro implicaba la toma de territorio y el exterminio de los pocos residuos de lo que alguna vez se instituyó como una cultura americana precolombina. Alcira Argumedo establece a grandes trazos una secuencia de la sincronía de esa historia:

(...) la consolidación de los imperios coloniales hispano y portugués, las luchas independentistas, las guerras civiles entre federales y unitarios, la consolidación de los gobiernos oligárquicos, los movimientos de oposición a esos dominios en la primera mitad del siglo XX, los nacionalismos populares de los cuarenta y los cincuenta, las dictaduras y los gobiernos desarrollistas de los sesenta, el resurgimiento de los movimientos populares hasta mediados de los setenta, las dictaduras neomonetaristas, la reimplantación de las democracias y los modelos de ajuste neoliberal de los ochenta.<sup>3</sup>

Sin embargo, tras los 90 –hablamos de 1990, pero habría que extender el plural a 1890, considerando en Argentina la afirmación del modelo agroexportador– buena parte de América Latina es gobernada por presidentes que, con sus estilos, incluyen en su agenda la cuestión continental. Cada vez que esos gobiernos avanzan con medidas que ponen en cuestión la hegemonía de los grupos concentrados o de los monopolios la unidad parece más necesaria. Cristina Kirchner estatizó los fondos de

las AFJP; Hugo Chávez, el petróleo; Evo Morales, los hidrocarburos, Rafael Correa promovió las universidades públicas. Los planes inclusivos, como la Asignación Universal por Hijo que se otorga en Argentina, el Plan CEIBAL uruguayo o el “Hambre cero” en Brasil, sumados al crecimiento económico de la región, disminuyeron los índices de pobreza e indigencia casi a la mitad en los últimos siete años.

Los Consejos de Salario impulsados por el Frente Amplio en Uruguay y las paritarias en nuestro país ilustran políticas de intervención estatal que no se explican con las teorías del llamado *viento de cola*. La reforma agraria boliviana, los programas de alfabetización y de terminalidad escolar y las leyes de protección a la niñez, son notas parciales pero válidas de esos progresos. El rechazo al ALCA y la constitución de UNASUR<sup>4</sup> hablan, además, de nuevos intentos por abordar dificultades comunes de manera asociada. La región que abarca UNASUR, organismo constituido en 2007, posee un PBI de 973.613 millones de dólares, ocupa 17 millones de kilómetros cuadrados, tiene 361 millones de habitantes, es la mayor productora y exportadora de alimentos, dispone de hidrocarburos para 100 años, posee el 27% del agua dulce del mundo, ocho millones de kilómetros de bosques y dos océanos.

La reciente derrota de la izquierda chilena no varía el análisis. Cuando se trata de confrontaciones por la renta, sea ésta minera, petrolera o agraria; cuando se trata de la disputa por los medios de comunicación, de la revisión del terrorismo de estado o de la implementación de políticas sociales inclusivas, los presidentes y cancilleres de lo que José Natanson denominó “la nueva izquierda”<sup>5</sup> se muestran juntos a pesar

de sus matices, sin descuidar los gestos. Era elocuente la sonrisa tensa del recién asumido Sebastián Piñera durante la inauguración de la Galería de los Patriotas Latinoamericanos del Bicentenario. Lo escoltaban, entre otros, retratos y óleos de Augusto Sandino, José Gervasio Artigas, Simón Bolívar, Eva Perón, José Martí, Ernesto Guevara, Emiliano Zapata y una fotografía de Salvador Allende, enviada por la ex mandataria Michelle Bachelet.

El rumbo de la inmensa tarea de la emancipación padeció, en todos sus eslabones, la ausencia de proyectos culturales capaces de traducir estos logros económicos y políticos en una escala simbólica de similar envergadura. La invasión ibérica acumula ya más de quinientos años; las gestas independentistas acaban de cumplir doscientos. La demorada autonomía cultural no aparenta tener edad alguna. Esas batallas todavía se libran puertas adentro.

Al asumir la presidencia de Bolivia, Morales recibió la bienaventuranza de los sacerdotes que rinden culto a los Protectores Ancestrales. Limpian el aire con sahumeros, reciben un bautismo de aguaceros de pétalos y transfieren el bastón de mando que encarna el poder conferido por chamanes indígenas. Algo similar ocurrió con Correa en Ecuador. Acompañado por Rigoberta Menchú, fue ungido por las energías de la tierra, el fuego, el agua y el viento invocadas por “yachacs” o sabios indígenas. En la toma de posesión de Lula Da Silva el *Movimiento de Trabajadores Sin Tierra* conmemoró el acto intercambiando comida en sus campamentos. Néstor y Cristina Kirchner contaron con presencias menos ancestrales pero igualmente significativas: en la primera fila estaban las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo.

Los festejos del Bicentenario en la avenida Nueve de Julio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con millones

de personas en las calles, son esperanzadores. No obstante, a pesar de los recitales que juntan –generalmente, con poco ensayo– a los referentes de la música popular urbana de América Latina, las investigaciones, las instituciones de arte y cultura y los presupuestos destinados a éstas siguen atendiendo la cuestión de manera lateral y espasmódica. Los procesos revolucionarios, y aun los reformistas, que enfrentaron al neoliberalismo han sido conservadores en sus políticas culturales.

### Ser latinoamericano: ser bárbaro

*“Los filarmónicos eran cinco: dos violines, un cornetín, una flauta y un arpa”.*

*Esta frase pertenece a la descripción que hace John Reed, en la fiesta pueblerina en puerto alegre en una de sus páginas inmortales de México insurgente.*

*“Este singular conjunto instrumental –semejante a otros igualmente heterogéneos de Cuba, Panamá, Bolivia o Venezuela– probablemente está integrado por músicos mestizos e interpreta aires que no son españoles ni indígenas aunque tienen de lo uno y de lo otro. Es cierto que los instrumentos son de origen europeo (...) pero la manera de tocarlos es inconfundiblemente distinta, y nadie debe engañarse si un conjunto tal interpreta algo así como una mazurca; porque en realidad se trata de otra cosa.*

Leonardo Acosta.<sup>6</sup>

¿Qué es esa “otra cosa”? ¿Qué es “lo latinoamericano”? Contestar esa pregunta requiere conjugar fragmentos esparcidos que, además, han mutado una y otra vez mediante procesos de conden-

<sup>3</sup> Alcira Argumedo, (1992) *Los silencios y las voces de América Latina*, 2004, p. 159.

<sup>4</sup> La Unión de Naciones Suramericanas (conocida por su acrónimo UNASUR) es un proyecto de integración y cooperación de múltiples ejes que integra a los doce países independientes de Sudamérica: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Guyana, Paraguay, Perú, Surinam, Uruguay y Venezuela.

<sup>5</sup> José Natanson, *La nueva Izquierda. Triunfos y derrotas de los gobiernos de Argentina, Brasil, Bolivia, Venezuela, Chile, Uruguay y Ecuador*, 2005.

<sup>6</sup> Leonardo Acosta, “El acervo popular latinoamericano”, 1985, p. 31.

sación de lo europeo, lo indígena y lo afro que apenas son reconocibles.

La papa, originaria de América, no se cocina igual en Lima que en San Pablo. Tal vez en la historia de la papa, en sus 5.000 variedades, se resume la diversidad americana. Las ostras embebidas en pimientos huelen más ásperas en la costa ecuatorial que en el Pacífico Sur, en Chiloé. Allí se preparan con limón y tabasco. La carne hecha a las llamas en el campo argentino poco tiene que ver con la bondiola macerada una y otra vez sobre cebollas y guacamosoles en las mañanas del Distrito Federal. Lo crudo y lo cocido son categorías complejas en América, donde la cocción a menudo es sin fuego. Así se elabora el cebiche peruano. En Montevideo y en Buenos Aires son habituales las frutas de estación: duraznos, ciruelas, damascos y uvas de todos los tonos en verano; naranjas, manzanas, mandarinas y peras en invierno. Las ferias de Cuenca ofrecen frutas tropicales en todas las estaciones.

El valor de la cocina en América no es menor. Los alimentos ocupan el primer lugar entre las exportaciones, pero a pesar de esa abundancia un tercio de sus pueblos padece hambre.

Del mismo modo en que la llegada al viejo continente del maíz, el tomate, el ají o el aguacate modificó hábitos y palió hambrunas, en su momento el saqueo proporcionó la acumulación de capitales y dio paso a un nuevo orden de la economía mundial como condición del progreso científico-tecnológico de Europa. La aparición de la orquesta en el siglo XVII, por ejemplo, determinada por el avance en la construcción de los instrumentos, tendrá lugar a partir del empleo de la plata, el oro y el bronce americanos.

El idioma común, el español, con la excepción del portugués en Brasil –que asume sonoridades y velocidades desiguales de norte a sur a consecuencia de sus 180 dialectos– es casi incomprensi-

ble para un rioplatense en el altiplano: el uso y la variación de las alturas son mucho más significativos que el de la dinámica. De acuerdo con la tradición indígena los hombres y las mujeres se expresan suavemente, como entonando un susurro. En Venezuela, el límite entre hablar y cantar es tan delgado que con frecuencia resulta imperceptible. De las casi 600 lenguas originarias, 250 se están extinguiendo. Pero sus tonos y ritmos invaden el lenguaje castizo y lo alteran.

La preferencia por el gris en Uruguay y por los colores primarios en el trópico responde a adaptaciones particulares a la geografía, el clima, la naturaleza, el desarrollo portuario o industrial de cada país. Pese a ello, es muy difundido el estereotipo que describe a los uruguayos como serios y honestos y a los brasileños, como alegres y despreocupados.

En estas diversidades se puede rastrear algo de esa “otra cosa” que sorprendía a Reed y que analizaba Acosta. Podríamos explayarnos en la tensión entre una sociedad que ocultaba sus cuerpos –la civilizada– y otra que los exhibía sin pudor y disfrutaba de ellos. Una que marchaba hacia la propiedad privada y la universalización de la economía mercantil y otra que las desconocía por completo y practicaba, en general, la socialización de los bienes materiales. Ante semejante contraste, el imperio pasó de lo reprimido a lo represor. Difíciles han de haber sido las noches de los soldados invasores. Sus mosquetes y arcabuces eran inútiles para dispararle a los ritos protectores, enemigos inmateriales y acechantes.

### Monedas

Veamos cómo se desplegó esta cuestión en el arte. En América Latina el tránsito de lo indígena a lo rural y de lo rural a lo urbano, a fines del siglo XIX, provocó un tipo de crisis cualitativa-

mente distinta a las generadas por las vanguardias. La música fundó formaciones instrumentales inauditas y ajenas a la estandarización europea. Subvirtió reglas interválicas, rítmicas y, por ende, poéticas.

Juzgar desde el presente mercantil el rol de ese pasado es inútil. Un eclecticismo a veces voluntario impide hablar de códigos comunes. Pero el sentido de antelación, la percepción rítmica aditiva, una deliberada ronquera que merecería elaborar una estética del grito y ese otro concepto de lo tímbrico están en bambucos, cuecas, zambas, marineras peruanas, sonos mexicanos, milongas y luego tangos, boleros, rumbas, sonos cubanos y salsas, golpes y joropos, todas estas especies mestizas o criollas comercializables.

Según Coriun Aharonián, los elementos reiterativos, la austeridad, la sustitución de lo narrativo por regiones expresivas que demarcan tratamientos a-discursivos, el silencio, la importancia de lo primitivo en la composición y una dimensión del tiempo psicológico más breve y concisa por parte de los autores de vanguardia en América latina, concuerdan en un espacio compartido con lo popular.<sup>7</sup> En la producción visual, lo circular, lo extremo, lo abstracto, lo corporal, lo útil y el empleo de materiales efímeros resultan constantes muy generales, aun por encima de los aspectos representativos que caracterizan a cada pueblo.

Buena parte del teatro americano tiene lugar en las calles. En La Plata, cientos de malabaristas, unos profesionales y otros improvisados, realizan pequeñas faenas con naranjas, bolos y antorchas encendidas, para preocupación de los automovilistas que deben decidir en segundos si consienten o no el tributo, reclamado casi siempre con simpatía. Hace unos años iba a bordo de un taxi en el Distrito Federal de México. En una

esquina un chico limpiavidrios le pidió al chofer una moneda que éste negó. A las pocas cuerdas, un pibito con la cara pintada de blanco imitó con un gesto circular el frotado de un trapo imaginario contra el parabrisas. Éste siguió sucio pero, para mi sorpresa, el taxista accedió a entregar al pequeño mimo su moneda. El arte. Un arte que proviene de la tradición circense del siglo XIX y que hoy regresa.

### Barbarie

Luego de la crisis de la monarquía española, sucedida por las luchas por la independencia y las guerras civiles, se conformó la mayor parte de los estados americanos. El arte americano participó lateralmente de esa conformación. Su incidencia en la educación fue mínima. El Arte europeo y los resabios de lo nativo habían desaparecido casi por completo en la enseñanza pública. En las ciudades no existía una identidad transmisible, aunque en medio de las revoluciones y las luchas de federales y unitarios –o como se denominaran en otros países– se iba filtrando una tradición de arte criollo/rural que delineaba una escisión que atravesaría la vida americana: el abismo entre el campo y la ciudad.

En Buenos Aires, Santiago o Montevideo primaba un sentimiento de sesgo iluminista. La estratificación del conocimiento en una gran variedad de disciplinas autónomas fue común desde principios del siglo XIX. Comte ya había establecido la superación de los estadios mitológicos/teológicos y, posteriormente, la inconsistencia de la metafísica. La humanidad se lanzaba a la conquista de la naturaleza en el ciclo positivo que garantizaría el progreso a partir de la observación y el control del mundo empírico. Las disciplinas incipientes tenían que cumplir tres requisitos: la determinación de un cuerpo de objetos

<sup>7</sup> Coriun Aharonián, “Factores de identidad musical latino americana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”, 1993, p. 82.

observables y/o formalizados manipulados metódicamente, la presencia de fenómenos que materialicen la relación entre esos objetos, y la formulación de leyes cuyos términos devengan de un conjunto de axiomas que den cuenta de aquellos y vuelvan predecible su operación. Los elementos de este conjunto se revelaban en la captación de fenómenos que *a posteriori* pudieran confirmar o anular los axiomas y las leyes. Es un modelo asumido con fervor por buena parte de los intelectuales de la época, que estudiaban en Europa y luego volvían a las capitales latinoamericanas, que excluye a las artes, la ética, la política. América, mientras tanto, entrenada en el latín, la liturgia y el monoteísmo, almacenaba sus mitos en los intersticios de la matanza.

Europa era, por supuesto, Francia y el espíritu de su revolución, que impregnaría la emancipación latinoamericana dos décadas más tarde con el tono jacobino de sus revueltas militares y las lecturas de Voltaire y Diderot. También eran Inglaterra y el industrialismo liberal y Alemania y el iluminismo romántico y literario. En el caso argentino Domingo Faustino Sarmiento publica en 1845 *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina*. Allí desarrolla su idea de civilización,<sup>8</sup> en torno a un personaje que dista de ser un gaucho sumiso y derrotado como el que elige José Hernández en el *Martín Fierro*.

En Argentina, finalizada la Guerra del Paraguay, que tuvo lugar entre 1865 y 1870 y que motivó la inusual merma de la población paraguaya de 1.300.000 a 200.000 personas, el gobierno liberal se consolida con las grandes matanzas perpetradas con la campaña del desierto en las regiones que asentaban los núcleos indígenas originarios. Los territorios serían ocupados por latifundios laneros. En la vida rural, subsidiaria de la tradi-

ción monárquica, se imponía una autocracia “ilegal” hincada en la fuerza. Son los herederos de quienes se repartieron miles de hectáreas producto de esas operaciones supresivas los que conforman por estos días la Sociedad Rural Argentina.

La figura bárbara, el gaucho, es retratada y caricaturizada en textos como *El matadero*, de Esteban Echeverría, y *La refalosa*, de Hilario Ascasubi. Hay estudios profundos –de uno y otro lado– sobre estas obras paradigmáticas con las que el liberalismo argumenta la analogía entre el animal carneado y el gaucho carniceiro, con cuchillo en mano, pelo revuelto, camisa, chiripá y rostro embadurnado de sangre, según las palabras del narrador. Entre ellos, es particularmente profundo el ensayo de Ana María Zubieta con respecto a *El Matadero*, en el que se describe el contacto entre un unitario de clase alta y, como narra Echeverría, “una multitud de negras rebuscotas de achuras, como los caranchos de presa (...) que reunía todo lo horriblemente feo, inmundado y deforme de una pequeña clase proletaria”. Analiza Zubieta:

En *El Matadero* la literatura empezó a encaminarse, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y lo excremental, lo macabro y lo demoníaco; todo el surtido de teclas del horror. El asco unido a estas sensaciones se da en este caso junto al desprecio: ante lo asqueroso el unitario parece no ver. Quizás por eso mismo revienta de ira cuando se da cuenta de que su desprecio tiene un correlato en la burla y la violencia de los otros que al final dirán que solo lo hicieron para divertirse. Así aparecen *cuerpo, violencia y diversión* tan unidos como después los veremos en “*La fiesta del monstruo*”, el cuento de Borges y Bioy Casares; el desprecio,

pues, no es únicamente prerrogativa del unitario y su reacción no es sólo emocional, es sobre todo política.<sup>9</sup>

Reparemos en la asimilación entre el gaucho (carnicero) federal y las bestias en términos de incapacidad. Ésta no solo es intelectual, sino simbólica. Las bestias, los animales, es decir, para Echeverría, los gauchos que se instruyen para destripar, no poseen la facultad de distinguir la figura del fondo. Nada añaden de sí mismos a la percepción. Por lo tanto, no pueden construir barreras ontológicas a su propia barbarie. Así matan y así deben morir. Deben morir porque constituyen una escala inferior a lo humano. Y si constituyen una escala inferior a lo humano y el arte es una cualidad superior de lo humano, por consiguiente, esa manifestación precaria, gutural, escasa, acompañada con la guitarra, ese instrumento pobre con el que los sarnosos desprendían las costras de sus manos por medio de los rasgueos, y el cuchillo, el cuchillo de plata que era apenas una artesanía, un aparejo para la muerte, en consecuencia, decíamos, eso no es el arte. Las bestias no acceden al arte. Pero ¿puede ser violenta la belleza? ¿Puede la violencia ser bella?<sup>10</sup>

América Latina es una entidad histórico-cultural ligada a Europa mediante sucesivos procesos civilizatorios cimentados en el poder del mayor desarrollo tecnológico imperial. En su primera fase, la expansión se basó en el exterminio y la deculturización de los contingentes dominados. En la segunda, éstos comienzan a mutar en sujetos, a recuperar fisonomías de su propia cultura y a amalgamarlos con los de la cultura dominante. Las formulaciones acerca de la “barbarie americana” admiten dos grandes agrupamientos. Uno ligado a su carácter ideológico, entendiendo la ideología como un sistema cognitivo en tanto consiste en un tipo específico de

representación que puede ser empleado para interpretar acontecimientos, discursos, acciones, instituyendo una catadura sistémica en la configuración de la subjetividad, adquirida mediante procesos laberínticos. En el otro sentido, este concepto está situado en un tiempo y un espacio preciso y adquiere un carácter menos abstracto en el que interactúan dominantes y dominados, noción ya elaborada por Hegel en su *Dialéctica del amo y del esclavo*.

La idea de civilización es posible en tanto en su extremo contrario se sitúa la de barbarie. El civilizado es el yo paradigmático; el bárbaro es el extranjero, el otro. La civilización describe el estadio de superioridad con que se pretende un grupo respecto de aquel al cual se designa como bárbaro. Las opciones con las que los civilizados operan con los bárbaros son, al menos, dos: convertirlos en mano de obra o matarlos, si es que aquellos dan pelea. En su formulación retórica, el bárbaro es el otro inferior, que puede ser regenerado para que de esa manera alcance el estatuto de hombre civil, aunque nunca al nivel del civilizador. En caso contrario, se da paso a la legitimación del genocidio.

Colón –personaje oscuro e indescifrable, acaso un pirata con nombre falso– describía a los nativos como dóciles y muy aptos para el trabajo de esclavo:

Yo (dice él), porque nos tuviesen mucha amistad, porque conocí que era gente que mejor se libraría y convertiría a Nuestra Santa Fe con Amor que no por fuerza, les di a algunos de ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuezo, y otras cosas muchas de poco valor, con que tuvieron mucho placer y quedaron tanto nuestros que era maravilla. Los cuales después venían a las barcas de los navíos a donde nos estábamos, nadando. Y nos traían pa-

<sup>8</sup> Sarmiento publicó *Facundo* en Santiago de Chile durante el gobierno de Rosas.

<sup>9</sup> Ana María Zubieta, *La belleza y la violencia. El cuerpo en la literatura argentina*, Colección La Mirada, N° 3, 2009, p. 12.

<sup>10</sup> De este modo editorializa el mencionado número de *La mirada*.

pagayas y hilo de algodón en ovillos y azagayas y otras cosas muchas, y nos las trocaban por otras cosas que nos les dábamos, como cuentecillas de vidrio y cascabeles. En fin, todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad. Ellos no traen armas ni las conocen, porque les mostré espadas y las tomaban por el filo, y se cortaban con ignorancia. No tienen algún hierro. Sus azagayas son unas varas sin hierro, y algunas de ellas tienen al cabo un diente de pece, y otras de otras cosas. Ellos todos a una mano son de buena estatura de grandeza y buenos gestos, bien hechos. Yo vi algunos que tenían señales de heridas en sus cuerpos, y les hice señas que era aquello, y ellos me mostraron como allí venían gente de otras islas que estaban cerca y los querían tomar y se defendían. Y yo creí y creo que aquí vienen de tierra firme a tomarlos por cautivos. Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía. Y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían. Yo, placiendo a Nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestra Alteza para que aprendan a hablar.

En esta línea descalificadora se inscriben notorios teóricos de la ciencia y la filosofía europea. Hegel, prócer del pensamiento, consideraba que América era una versión inacabada de Europa. La frase del naturalista francés Georges Louis Leclerc, Conde de Buffon, sintetizó esta propensión de manera elemental: “En América, hasta los pájaros cantan mal”.

La etapa neocolonial del siglo XIX supone un cambio cualitativo respecto de aquellas cartas que referían la docilidad intrínseca de los nativos. Durante las guerras civiles, la dicotomía civiliza-

ción/barbarie es necesaria para que las nuevas oligarquías legitimen su propia barbarie detrás de la fachada civilizatoria. Porque ese otro, carente de lenguaje propio, ya es un sujeto. Se trata de un *otro* que resiste a pesar de estar estigmatizado por su carácter impulsivo, su falta de socialización, su inhumanidad, su cargado sentimiento de hombría. En los llanos de Colombia y Venezuela, como en la pampa sureña, los vándalos transitan las estepas a caballo.

Marco Urdapilleta, en su análisis de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos,<sup>11</sup> señala que la barbarie se relaciona con la asociación inmediata entre el llanero, su caballo y el medio natural en el que éste se desarrolla, mientras que lo civilizatorio está puesto en la cultura.<sup>12</sup> Curiosamente, el llanero es retratado con trazos positivos. En su rudeza, es un hombre libre y poético. Esta encrucijada entre la brutalidad asida inexorablemente a la naturaleza y la libertad que lo desliga de la civilización controladora produce una comezón en la que el bárbaro es observado por el *culto* con cierta envidia. La barbarie, en efecto, es una fuerza descontrolada, *no controlada*. Se la equipara a lo inmaduro, a lo no apto para dominar las pasiones. Pero la inmadurez puede asimilarse a la juventud, al fugaz momento en el que el ímpetu adquiere una intensidad irrecuperable. Ese atributo es retratado con nostalgia por la cruzada evangelizadora, que ya evidenciaba síntomas de su propia agonía.

Una de las singularidades de la barbarie americana es que parte de su poética es clara y profunda y pareciera surgir como una luz que brota del mismo interior de las cosas que son retratadas en ella, y no como algo externo producido por especulaciones teóricas. El Canto Llanero, el canto de esos jinetes fieros que custodiaban la sabana, o los polos margariteños de los pescadores del oriente venezolano son elocuentes.

El cantar tiene sentido,  
entendimiento y razón.  
(...)  
Allá lejos viene un barco  
y en él viene mi amor.  
Se viene peinando un crespo  
al pie del palo mayor.  
A ti vuelvo de nuevo, mar querido,  
y lejos de ti, ¡cuánto fui desdichado!  
Lo que puede sufrirse lo he sufrido  
y lo que puede llorarse lo he llorado.  
Y ese cadáver que por la playa rueda,  
y ese cadáver, ¿de quién será?  
Ese cadáver debe ser de algún marino  
que hizo su tumba en el fondo del mar.  
El cantar tiene sentido,  
entendimiento y razón.<sup>13</sup>

La imposición mediante el sometimiento de la etapa colonial y los intentos de institucionalización de la enseñanza artística coincidían en dos cosas: lo que se enseñaba era el arte europeo y el método consistía básicamente en la repetición. El largo periplo que arrancó con las invasiones había conseguido suprimir de las aulas la mayor parte de las manifestaciones que portaban algún origen nativo o mestizo. No calificaban bajo la noción de arte. Y lo que pudo sortear ese escollo, esa obturación, se desplegó en una gradación tan mínima que resultó imperceptible. Pero aquello descartable en la elaboración de una historia —la que contó el imperio— es esencial en la narración de la otra. La historia americana es una historia secreta.

Allá por 1900, en las urbes de América se percibía el aroma aristocrático burgués de la Europa moderna. Ese equilibrio neoclásico, a tono con el sesgo político ideológico del liberalismo, ya había sido jaqueado en la Europa romántica que, espiritualista o empírica, reclamó durante el siglo XIX por la promesa incumplida de la ilustración. Y ante la irrupción de nuevos salvajes que no llegaban de Oriente, sino de las fábricas

que la misma burguesía había erigido, las contradicciones se ensancharon. Era necesario replegarse y elaborar prédicas que se adaptaran a una situación inesperada. El alegato de la propia ideología dominante consideró lo popular una degradación de lo “culto” y lo contemporáneo, una distorsión de lo clásico.

Este quiebre aún persiste. Lo hemos visto por estos días de Bicentenario en el contraste del arte público multitudinario que juntó el teatro de alto riesgo de *Fuerza Bruta* con rockeros y folcloristas, ante la velada de gala del reciclado Teatro Colón que exhibió en cambio a Mirtha Legrand, Susana Giménez, Ricardo Fort y otros personajes de la farándula albergados por una *Traviata* y a salvo, vallas mediante, de las hordas, las gentes, calificadas así por el inefable Pepe Eliashev.

## Ideologías

Para la derecha tradicional, lo popular se inscribe en posiciones biológico/telúricas, en la verdad que procede de la tierra y la tradición, en la noción de nacionalidad que enmascara los conflictos históricos y de sustratos de clase y se corporiza en la idea de familia, propiedad, estado, ejército, etcétera. Lo popular es lo simple y puro, aquello que hay que preservar, mientras que lo urbano representa lo contaminante, el ámbito en el cual ese naturalismo impoluto se corrompe.

Frente a reduccionismos que provienen también de la izquierda romántica, que ubica lo popular en el sitio de la *lucha*, o de las políticas estatales que pretenden *llevar cultura a los pobres*, si algo determina lo popular es la diversidad de vínculos que se crean entre actores sociales que no detentan el control de los medios de producción y conviven en una ristra heterogénea.

La relación de lo popular con lo masivo es asunto de controversia. Eduardo

11 Rómulo Gallegos publicó *Doña Bárbara* en 1929.

12 Marco Urdapilleta, “*Doña Bárbara*. Una lectura de la barbarie americana”, 2002.

13 Polo margariteño. Popular y anónimo de Venezuela.

Galeano, citado por Adolfo Colombres, sostiene que mientras la cultura popular es “un complejo sistema de signos de identidad que el pueblo preserva y crea” sobre la base de su diversidad, “la producción de masas proviene de una mirada unilateral que se conforma a partir de las necesidades del mercado y su función específica es la acumulación de capital y la manipulación”.<sup>14</sup> Es, por lo general, obra de un grupo de especialistas; su mira se orienta al consumo y no a la invención. Si el pueblo tiende a reconstituir sus contradicciones en síntesis que se resuelven positivamente, y asume las manifestaciones regionales, campesinas y urbanas, en la llamada cultura de masas se privilegia la uniformidad y el estereotipo que vulgariza y reitera promoviendo obras *ad hoc* creadas para públicos específicos –los jóvenes, las mujeres, los consumidores de tal o cual corte o estrato– signados por los dictados de la oferta y la demanda.

Los límites que trazan las definiciones teóricas se diluyen en casos que se ubican en los bordes de estas dos categorías. Obras populares genuinas de dudosa poética y productos masivos –resultantes de la misma regulación del mercado– de alta calidad compositiva; incluso híbridos localizables en todas las intersecciones generadas entre clases: lo popular y lo académico tradicional, lo popular y lo contemporáneo de elite, lo popular y lo masivo y aun las diversidades de lo popular. Ya vimos que la reproductividad técnica permitió en paralelo el acceso a las grabaciones e imágenes a sectores que nunca hubieran podido escuchar música por fuera de sus grupos de pertenencia. De Adorno en adelante, a determinados teóricos de la izquierda artística les ha costado mucho comprender estas contradicciones al referirse a América Latina.

Las manifestaciones populares poseen una gran capacidad para absorber

y asumir tratamientos compositivos que le son ajenos. Cuando aludimos al arte popular latinoamericano no hacemos referencia ni a las posturas que adscriben a la fantasía de no contaminar las costumbres o los bienes culturales con los hábitos modernos –así pontifican los puristas de la derecha tradicional– ni al empeño de artistas e intelectuales de hablar por el pueblo, de suplir la cultura popular extrayendo de ella aspectos aislados con la enmascarada intención de establecer un colonialismo de sesgo progresista. Colombres propone esta distinción: “(...) para propiciar un diálogo simétrico sin usurpaciones ni manipulaciones”.<sup>15</sup>

El despliegue del arte popular amerita entonces la experimentación y la distribución del ingreso que garanticen procesos transformadores. En todo caso, la relación valor de uso/valor de cambio es una cuestión a analizar. Si un artista popular vende su obra, si la convierte en mercancía para poder alimentarse, no es esa la condición fundamental que señale una claudicación de su poética. Esto ocurre si el artista resigna la búsqueda de cohesión entre su pertenencia histórica y su experimentación, si reemplaza la libertad compositiva por la aceptación de las imposiciones del mercado, si inhibe la singularidad de su lenguaje y opta por una estandarización destinada únicamente al consumo. Y por lo general estas fronteras son muy delgadas y son contados los artistas populares con un pasar que les conceda autonomía en una pelea desigual.

### El futuro

En Sudamérica nacen a diario más de 30 mil niños; la mitad de ellos en Brasil y México. Según las proyecciones del Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía (CELADE) en 2010 la población de la región es de aproximadamente 575 millones de personas, de las cua-

les cerca del 9 % tiene entre 0 y 5 años. Son 52 millones de niños y niñas. No nacen latinoamericanos, pero nacen en América. No habrá integración posible sin *latinoamericanizar* América Latina. Destacados intelectuales notaron que América Latina, en alguna medida, no existe, no tiene existencia objetiva, pero debe existir. La mayoría de esos niños no recibe formación artística de ningún tipo, y cuando la reciben ésta replica los modelos centro-europeos en contenidos y metodologías.

Hay un futuro cultural posible. De unidad y diferencia. Pero esa unidad no es homogénea, tiene matices que definen nuestra identidad y enfrenta a una opresión seductora cuya penetración es más rápida y efectiva que la compleja y desgastante anexión de territorios que España perpetrara en el siglo XVI: el colonialismo de la subjetividad a partir de los medios de comunicación. Recuerdo que estaba en Ecuador en la época en que se discutían las retenciones a la soja. Resultó sorprendente que los grandes monopolios comunicacionales le dispensaran a Correa el mismo trato descalificador que a la presidenta argentina, más allá de estilos o peinados. Los medios de comunicación en manos de tres o cuatro grandes empresas multinacionales funcionan, en verdad, como gigantescas maquinarias culturales. Uno de los debates del arte se inscribe en si participa o no en esa emancipación que ocurre lejos de los museos y los teatros líricos, que por cierto arrastran su decadencia. Es necesario formar para dar la disputa al interior de ese mismo circuito que no es neutral. Evidentemente, no lo es el diario *Clarín*. Tampoco Facebook o Google, dispositivos poderosos que invitan a bosquejar redes alternativas.

América también se reúne en sus conflictos no resueltos. La desigualdad, la pobreza extrema, la falta de agua potable, de calefacción, de seguridad social,

de luz eléctrica y de alimentos. El 34% de su población padece estos flagelos. El 12% se sitúa bajo la línea de indigencia. El decil más pobre es, sin embargo, capaz de promover constantes renovaciones estéticas que parecen suspendidas en el aire. Flotan. No adquieren todavía tangibilidad. La unidad latinoamericana se *cuece* en pantallas, reuniones bilaterales, decisiones trascendentes y, también, en estrategias mínimas que ocurren en habitaciones silenciosas, en altillos, en las esquinas de las ciudades, en estadios y salas de parto. Tal la etimología de su nombre: *la tierra donde sopla el viento*, que es capaz de traer con él resabios de supervivencias a partir de las cuales diseñar el porvenir. ■

### Bibliografía

- ACOSTA, Leonardo: “El acervo popular latinoamericano”, en *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985.
- AHARONIÁN, Coriún: “Factores de identidad musical latino americana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”, en *VI Encuentro Nacional da Anppon*, Universidad de Río, 1993.
- ARGUMEDO, Alcira: (1992) *Los silencios y las voces de América Latina*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
- COLOMBRES, Adolfo: *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1987.
- MATTOSO, Kátia de Queirós: *Ser escravo no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- NATANSON, José: *La nueva Izquierda. Triunfos y derrotas de los gobiernos de Argentina, Brasil, Bolivia, Venezuela, Chile, Uruguay y Ecuador*, Buenos Aires, Debate, 2005.
- URDAPILLETA, Marco: “Doña Bárbara, una lectura de la barbarie americana”, en *Contribuciones desde Coatepec*, N° 3, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, julio-diciembre 2002.
- ZUBIETA, Ana María: *La belleza y la violencia. El cuerpo en la literatura argentina*, en Colección La Mirada N° 3, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2009.

<sup>14</sup> Adolfo Colombres, *Sobre la cultura y el arte popular* 1987, p. 57.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 10.

# Políticas culturales: discutiendo presupuestos<sup>1</sup>

## Isaura Botelho

Egresada de la carrera de Letras, Facultad de Letras, Universidad Federal de Río de Janeiro. Doctora en Acción Cultural, Universidad de San Pablo. Obtuvo el posdoctorado en Estudios socio-económicos en el área de cultura, Ministerio de Cultura y Comunicación, Francia, y maestrías en la Universidad Federal de Río de Janeiro y en la Universidad de Bourgogne, Francia. Especialista en planeamiento y formulación de políticas públicas de cultura en instituciones del gobierno federal. Gestora cultural desde 1978. Dictó cursos en diferentes instituciones nacionales y del exterior. Autora de numerosos capítulos de libros: "O papel das pesquisas sobre práticas culturais para as políticas públicas" (2008); "O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo" (2008); "Políticas Culturais: discutindo pressupostos" (2007); "Equipamentos e serviços culturais na região central da cidade de São Paulo" (2004), entre otros, y de múltiples ensayos sobre su especialidad.

Traducción: Mariel Ciafardo

Hoy, el debate sobre el foco de las políticas culturales en Brasil –por lo menos en el nivel federal– se traslada del casi exclusivo universo de las artes hacia la consideración de la cultura en su dimensión más amplia, teniendo como objetivo la cultura como derecho y como ciudadanía. Vale, por lo tanto, recordar la trayectoria de un importante paradigma que orientó la formulación de políticas para la cultura en la mayoría de los países occidentales. Hablo aquí de la democratización cultural y procuro llegar a un nuevo modelo, el de la democracia cultural.

Dentro del cuadro aún dominante, se acostumbra tomar a la cultura erudita como el paradigma que ilumina la reiterada preocupación por avalar las desigualdades de acceso a la Cultura, aquí con letra mayúscula, y que viene siendo el foco principal de la mayoría de las políticas culturales engendradas por los poderes públicos. Es ella la que da origen a las políticas de democratización cultural que, surgidas en los años 60 y 70, se mantienen hasta hoy como modelo y tienen por objetivo la superación de las desigual-

dades de acceso a aquella que es considerada la *única* o la más *legítima* cultura. El presupuesto es que existe un legado que tiene valor universal y que, sin mayores discusiones, debería ser asimilado como repertorio de cualquier persona *culta*, en oposición a las prácticas consideradas *locales*, que son vistas como expresiones de saberes particulares, en principio más limitados de los heredados de la alta Cultura.

En esta línea, la democratización es entendida como un movimiento de arriba hacia abajo capaz de diseminar a un número cada vez mayor de individuos la herencia de prácticas y representaciones que, por su universalidad, componen un valor mayor en nombre del cual se formulan las políticas públicas en el área de la cultura. Tales políticas de democratización reposan sobre dos postulados básicos: que la cultura socialmente legitimada es aquella que debe ser difundida; y que basta con que haya un encuentro (mágico) entre la obra (erudita) y el público (indiferenciado) para que éste sea conquistado por ella. Tales políticas toman en cuenta fundamentalmente los obstáculos materiales a las prácticas culturales, como la mala distribución o la ausencia de espacios culturales y los precios elevados de las entradas. No atienden, sin embargo, otros factores, tan decisivos como los citados y que no se reducen a la dimensión económica o "de oferta". Hay distinciones de formación y de hábitos en el tejido de la vida cotidiana que tienen gran incidencia sobre las prácticas culturales, en principio por el hecho de que la cultura erudita, todavía dominante en el plano oficial por razones históricas, es sólo una vertiente que convive con otras formas de producción y otras tradiciones populares, todo bastante infiltrado por la dimensión *industrial* y mercantil de los procesos actuales.<sup>2</sup>

Avanzar en la reflexión sobre el perfil de las prácticas culturales de la población exige que se parta de esta dinámica de pluralidad (en el plano de la producción y de sus *raíces*) y de unificación (en el plano del control de la distribución y de los circuitos de consumo), condición para que se establezca una política pública articulada que contemple las varias dimensiones de la vida cultural, sin prejuicios elitistas o populistas. Hoy parece claro que invertir en la democratización cultural no supone inducir a la totalidad de la población a hacer determinadas cosas, sino ofrecer a todos la posibilidad de escoger entre gustar o no de algunas de ellas. Esto implica poner a disposición todos los medios, combatir la dificultad o imposibilidad de acceso a la producción menos "vendible", y equilibrar el exceso de oferta de la producción que sigue las leyes del mercado, procurando lo que sería una efectiva *democracia cultural*, algo distinto de la *democratización* unidireccional que hasta aquí orienta las políticas.

La democracia cultural presupone la existencia de públicos diversos, no de un público, único y homogéneo, asume la inexistencia de un paradigma único para la legitimación de las prácticas culturales, y se apoya en los nuevos estudios que procuran trascender la consideración de variables como clase, renta, franja etaria y localización domiciliar como las únicas relevantes para un mayor o menor consumo de naturaleza cultural. En este sentido, el trabajo del sociólogo francés Bernard Lahire,<sup>3</sup> aunque no niega el peso de esas variables, introduce cuestiones que sugieren un abordaje más cualitativo, en busca de desmenuzar los mecanismos de transmisión de gustos y hábitos culturales, útiles para formular políticas públicas que atiendan a la diversidad de públicos que componen cada sociedad.

<sup>1</sup> Este texto es parte de un trabajo más amplio referente a la investigación "El uso del tiempo libre y las prácticas culturales en la Región Metropolitana de San Paulo" (CEM – 2003/2005) coordinada por la autora. En ese formato, fue publicado en el libro organizado por MARCHIORI NUSSBAUMER, Gisele, *Teorias & políticas da cultura – Visões Multidisciplinares*, 2007.

<sup>2</sup> Para mayor información sobre la política de democratización cultural en Francia –modelo que inspiró muchos países, incluso a Brasil – ver el excelente análisis de Olivier Donnat en el artículo "La question de la démocratisation dans la politique culturelle française", en *Modern & Contemporary France*, 2003, pp. 9-20.

<sup>3</sup> Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, 2004.

La contribución de Lahire forma parte de los nuevos aportes dados a la Sociología de la Cultura, inaugurada por Pierre Bourdieu en su estudio sobre los públicos de los museos europeos y, posteriormente, sobre la distinción.<sup>4</sup> En Bourdieu, la mirada se dirige principalmente hacia la distribución desigual de las obras, de las competencias culturales y de las prácticas, siempre referidas a la cultura erudita dominante. Es una sociología de las desigualdades y de las funciones sociales de esta cultura. En primer lugar, Bourdieu llama la atención sobre el deseo de distinción frente a lo que es considerado “vulgar” (en los dos sentidos del término: lo “común” y lo “grosero”), deseo que se hace acompañar de otro, el deseo de legitimidad, de excelencia. El paradigma de la democratización cultural está íntimamente ligado al universo de la cultura legitimada socialmente. Como bien recuerda Lahire,

La cultura no fue siempre ese mundo sacralizado, separado de la vida ordinaria y profana y colocada en tiempos y lugares específicos (museos, galerías, salas de teatro etc.), cuidadosamente distinta del mundo del entretenimiento y del ocio. Las oposiciones simbólicas –entre alta cultura y la sub-cultura, entre lo cultural que eleva y lo comercial que rebaja– son el producto de un esforzado trabajo de separación entre la buena simiente cultural y la maleza sub-cultural.<sup>5</sup>

Lahire incluso destaca el hecho de que la noción de cultura “legítima” sólo puede existir entre aquellos que creen en su importancia y en la superioridad de ciertas actividades y de ciertos bienes culturales con relación a otros. Los individuos y grupos sociales más dependientes de los mercados culturales clásicamente legítimos, o que están en condición de

evaluar más frecuentemente frente a las normas clásicas de legitimidad –esencialmente lo que el autor denomina burguesía y pequeña burguesía culturales–, son aquellos que más se resienten de los efectos de legitimidad del orden cultural dominante. De este modo, sólo se puede hablar de desigualdad de acceso cuando hay un fuerte deseo alimentado colectivamente. Los deseos cultivados dentro de pequeños grupos o pequeñas comunidades jamás construyen condiciones de percepción de desigualdades sociales, pues componen un repertorio sólo compartido por los miembros del grupo. Es necesario que estos deseos alcancen poblaciones más vastas, lo que apunta, más de una vez, hacia la importancia de la educación, sea formal o informal, en el sistema de constitución de los gustos.<sup>6</sup>

Para Lahire, la frontera entre legitimidad cultural (la llamada “alta cultura”) e ilegitimidad cultural (la “baja cultura”, o “simple divertimento”) no separa simplemente a las clases sociales, sino que distingue diferentes prácticas y preferencias culturales de un mismo individuo. Esto, que denomina disonancias en el comportamiento cultural de las personas –y que muchas veces son vistas como *ruidos*–, supone que nadie tiene un comportamiento estrictamente homogéneo en sus preferencias culturales, sino que, dependiendo de las circunstancias, las personas transitan por diversos registros y códigos. Así, en nombre del quiebre de una rutina estresante, personas con mayor nivel de renta y de escolaridad se permiten prácticas que consideran culturalmente poco legítimas.

### La institución escolar y las prácticas culturales

Como fue mencionado, desde los primeros estudios de Pierre Bourdieu acer-

ca de los públicos se apunta hacia una correlación importante entre el nivel de titulación y la propensión del individuo a prácticas culturales legitimadas, teniendo como terreno fundamental las herencias provenientes de un ambiente familiar culturalmente favorable. Es decir, los diferentes grupos sociales son dotados de sistemas de valores y de actitudes culturales que les son propios y cuya transmisión entre las generaciones es garantizada por el ambiente familiar. Aprendemos, entonces, que el nivel de titulación, aisladamente, no es suficiente para la producción del gusto. Más allá del saber escolar –medido por el nivel de titulación– se encuentra la necesidad de una competencia en materia cultural directamente ligada a una exposición constante a los productos y actividades culturales de manera de constituir un saber específico sobre la materia.

Dada su obligatoriedad, la institución escolar detenta un público cautivo, pero los bienes y actividades culturales se desarrollan, como opción, en una diversidad de espacios que, conforme a su naturaleza, no son de acceso universal sino que dependen de condiciones de clase, familia y localización domiciliar, entre otros factores. La relevancia de esta institución proviene del hecho de que ofrece la oportunidad más sistemática de socialización precoz de los individuos en lo que se refiere al arte y la cultura, permitiendo, inclusive, compensar o corregir las desigualdades provenientes de un ambiente familiar poco afecto a esas prácticas. La lectura sería un ejemplo en esta dirección, pues es una práctica en la que la correlación entre el aprendizaje escolar y su presencia en la vida adulta del individuo puede ser muy bien identificada: el estudio de la lengua, la lectura y el análisis de textos –sin entrar en el mérito de la calidad del aprendizaje– hace que ésta sea la única práctica cultural en la cual el aprendizaje

escolar impacta explícitamente.

Sin embargo, también ahí está la influencia del factor familiar, como muestra el estudio de Philippe Coulangeon sobre el papel de la escuela en la democratización del acceso a los equipamientos culturales.<sup>7</sup> El autor se detiene en algunas paradojas de la relación entre escuela y prácticas culturales (donde el diploma no puede ser considerado con peso absoluto), e indica que si bien está el capital escolar, la mayor o menor propensión a prácticas culturales depende de una variable, principal y al mismo tiempo oculta, que es la herencia familiar. Las artes y la formación cultural tienen, en verdad, un lugar marginal en el sistema escolar. Otra paradoja, más sutil, es el hecho de que la masificación de la educación no sólo contribuyó muy poco a la reducción de las desigualdades de participación cultural (certificado por los resultados de las sucesivas investigaciones del Ministerio de Cultura francés), sino que también diluyó las fronteras entre los diversos registros culturales (cultura erudita, cultura de masa y cultura popular). Tales registros, antes más jerarquizados, fundamentaban la política de democratización cultural francesa hoy en jaque porque tal dilución no resultó únicamente de la entrada de nuevos estratos de la población en el sistema educativo, sino también de la expansión de la cultura industrializada de masa (más nítida en Brasil, con educación aún no universalizada). Este fundamento impone nuevos vectores de legitimación, terreno donde la institución escolar reinaba con primacía.

De este modo, las fronteras simbólicas establecidas entre los diferentes grupos sociales no desaparecen sino que se transforman, dejando de tener como presupuesto exclusivo la cultura erudita y permitiendo la incorporación de nuevos valores que llevan a un eclecticismo en materia de gustos y de prácticas. La

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu y Alain Darbel, *L'amour de l'art. Une étude sur les publics des musées d'art européens*, 1966 y Pierre Bourdieu, *La distinction: une critique du jugement*, 1979.

<sup>5</sup> Bernard Lahire, *op. cit.*, 2004, p. 71.

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> *Ibidem*. La importancia de la educación formal se debe al hecho de que la escuela tiene un público cautivo, lo que la torna un espacio privilegiado de transmisión de conocimiento.

escuela y las élites culturales pierden el monopolio de la legitimación de gustos y de la producción de normas, y la cultura de masa –y en el caso brasileño, la televisión asume un protagonismo que no puede ser ignorado– va ocupando cada vez más ese terreno, pluralizando espacios de legitimación, regida por una lógica de mercado.

Ahora bien, aunque la presencia de la industria cultural relativiza los parámetros, no debemos caer en la ilusión de creer que ella se identifica con la democratización, permitiendo a un consumidor soberano escoger el repertorio que le interesa a partir de una oferta plural, pues esto es falso. Pensar que los medios son una forma de *democratización* es atenerse a la cuestión de acceso, no a la de contenido, plano en el que la democratización a partir de los medios es tan problemática como la propuesta por la tradición erudita. La programación de TV, por ejemplo, es regida por intereses comerciales y por una escala de valores sujeta a esos intereses (los poderes públicos han sido extremadamente tímidos con relación al enfrentamiento de esta cuestión). En verdad, la televisión es un equipamiento que potencialmente puede servir a una difusión de contenidos diversificados, no pasteurizados y de calidad, siempre que sea de forma regulada. Es decir, es un equipamiento potencialmente democratizador pero no sólo de consumo, como predomina hoy, sino de formación, lo que requiere de una reformulación de las políticas de telecomunicaciones.

Esa cuestión que implica la legitimación –y que opone la tradición de las élites culturales a la emergencia de otras fuerzas como la industria cultural– era abordada ya en 1933 por Karl Mannheim, en su ensayo sobre la democratización cultural, donde el autor focalizaba en el modo como las élites buscaban afir-

mar la separación entre los registros de cultura.<sup>8</sup> Mannheim señala una semejanza: así como en la esfera política la “democratización representa una pérdida de homogeneidad en la elite gobernante”, en el mundo de la cultura habrá transformaciones en la medida en que estratos que de él participan activamente, como creadores o receptores, se tornen más amplios e inclusivos. Entre otras cosas, ampliar e incluir significa cuestionar la idea del genio o del talento en el campo de las artes, ideal que, considerado de forma irreductible, viene de culturas predemocráticas y autoritarias, en las que la genialidad no era abordada como resultado de hechos o circunstancias sino como un “carisma mágico”, y el contenido esencial de la cultura, dado por las grandes obras. Mannheim, por el contrario, identifica en la “mentalidad democrática” a la que enfatiza la plasticidad humana –identificada por él con el optimismo pedagógico– y que considera la idea de proceso y de génesis, inclinándose “(...) a explicar fenómenos en términos de contingencia antes que de esencia”.<sup>9</sup> Así, un abordaje democrático en el terreno de la educación musical, por ejemplo, abandonaría la distinción esencial entre los dotados y los no dotados musicalmente, pues “todo niño es potencialmente ‘musical’; las diferencias manifiestas en cuanto a dotes musicales provienen sólo de experiencias precoces”.<sup>10</sup>

Considerada la cuestión de la participación activa, y también la relación entre fruición (como público) y hacer (como realizador), entramos en un terreno que constituye uno de los mayores desafíos para los formuladores de políticas de cultura: ¿cómo articular el aspecto de la formación de públicos con el apoyo a los productores, creadores? ¿Cómo fortalecer en el mismo individuo la interacción de estos dos aspectos? En

otras palabras, ¿cómo articular educación y cultura, ciudadanía y producción cultural? Se sabe que una de maneras más importantes de formarse un público es a partir de la experiencia vivida por los individuos: tener la posibilidad de hacer danza, teatro o música es una manera de profundizar la relación con las artes que incide sobre las formas de fruición. Incluir los lenguajes artísticos en la formación de cada uno es un paso importante para alterar el patrón de relación con las artes; es decir, salir de una fruición apenas de entretenimiento hacia una práctica en la cual éste se dobla en un proceso de desarrollo personal. Esto supone que las políticas, para atender tanto a la población como a la comunidad de productores, deben considerar la formación en sentido amplio: la formal, mediante el uso de la escuela, y la informal, por la oferta de oportunidades (programas o proyectos) fuera de la escuela. En este último caso, la existencia de equipos culturales multidisciplinares puede cumplir un importante papel formador.

La opción usual hecha por los poderes públicos –apoyo a las artes y atención a la población sólo como público consumidor– es limitada. Es necesario apoyar el *hacer*, por lo que éste trae como beneficio por sí mismo, además de auxiliar en la formación de públicos. Esto no significa menospreciar el consumo de las obras y prácticas de la cultura pretendida como universal –ir a conciertos o a museos, por ejemplo– sino dar prioridad para la ampliación del repertorio de información cultural de las personas, permitiéndoles el conocimiento de los diversos lenguajes y sus códigos. De esta manera, el foco se ubica en el desarrollo del individuo y no en la preocupación por él en cuanto consumidor. En verdad, una cosa alimenta la otra, pues la literatura señala que quien tiene la oportunidad de vivenciar los *haceres* artísticos

es potencialmente el mejor público para las manifestaciones artísticas y culturales. Además, la inversión en la formación/ información aparta las políticas públicas de las demandas de naturaleza corporativista de los diversos sectores artísticos que monopolizan la atención de los gobiernos.

El deseo por *cultura* no es nunca una reivindicación clara y organizada de la población (que generalmente reclama más por equipamientos de ocio). Según Lahire, la posición de los productos de la cultura erudita en el abanico de situaciones consideradas deseables es incierta. Tomando las opciones –ganar dinero, obtener un diploma más avanzado, acceder a las formas de cultura consideradas superiores– se observa que es más fácil quedar indiferente a las formas culturales que a las dos primeras, dadas las consecuencias sociales ahí implicadas. Incluso el diploma, dependiendo del contexto, puede no ser tan valorizado.<sup>11</sup> Entre otros factores, esto explica el carácter más fluido del debate sobre las prioridades en el terreno de la cultura, pues cuando ésta se reduce a factor distintivo, y no es una necesidad cercada por los mismos imperativos que otras formas de ganancia en la jerarquía social, hay una desvalorización del *hacer* como vivencia cultural más profunda y como palanca en la formación global de los individuos. En las políticas públicas, la consecuencia es la minimización de la inversión en la formación para el *hacer*, más integrador, mientras que la mera difusión de la cultura erudita permanece como prioridad presupuestaria de los poderes públicos. ■

### Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre, *La distinction: une critique du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.  
BOURDIEU, Pierre y Darbel, Alain : *L'amour de l'art. Une étude sur les publics des musées d'art européens*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.

8 Philippe Coulangeon, “Quel est le rôle de l'école dans la démocratisation de l'accès aux équipements culturels?”, en Olivier Donnat y Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, 2003.

9 Karl Mannheim, “A democratização da cultura”, en *Sociologia da cultura*, 1974, pp.142/144/150 y 151.

10 *Ibidem*, p. 151.

11 Lahire, *op. cit.*, p. 40.

COULANGEON, Philippe: "Quel est le rôle de l'école dans la démocratisation de l'accès aux équipements culturels ?", en Olivier Donnat y Paul Tolila (dir.): *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003.

DONNAT Olivier: "La question de la démocratisation dans la politique culturelle française", en *Modern & Contemporary France*, Vol. 11, N° 1, 2003.

LAHIRE, Bernard : *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La découverte, 2004.

MANNHEIM, Karl: "A democratização da cultura", en *Sociologia da cultura*, Sao Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1974.

MARCHIORI NUSSBAUMER, Gisele (org.), *Teorias & políticas da cultura – Visões Multidisciplinares*, Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2007.

# Centro y periferia

## Adolfo Colombres

Diplomado en Derecho y Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Realizó estudios posteriores de Filosofía, Literatura y Antropología. Autor de varias novelas, libros de cuentos y numerosos ensayos, entre los que cabe mencionar: *Viejo camino del maíz* (1979, llevada al cine por Miguel Mirra); *Tierra incógnita* (1994); *La estirpe de Kedoc* (2004); *Las montañas azules* (2006); *La respiración de la tierra. Antología personal* (2008); *Sobre la cultura y el arte popular* (1987. Edición ampliada 2007); *América latina: el desafío del tercer milenio* (1994); *América como civilización emergente* (2004); *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente* (2005); *Los guaraníes* (2008). Recibió múltiples e importantes premios nacionales y de países de América Latina.

La revisión crítica de los fundamentos de la estética occidental nos ha mostrado su carácter hartamente relativo, por lo que se podría afirmar que el concepto de arte que ella impone no es, en rigor de verdad, universal, sino que fue y sigue siendo universalizado mediante procesos de dominación cultural. La gran ventaja que le confiere a Occidente disponer de una vasta y antigua teoría estética, unida a su poder económico y político, le permitió invadir numerosos ámbitos donde tal concepción no existía, o se daba con características muy disímiles. No se trataba, en la mayoría de los casos, de una simple irradiación cultural adoptada libremente por el resto del mundo, sino de una acción dirigida a desvertebrar y colonizar los sistemas simbólicos ajenos, ya que ésta fue siempre un arma de fundamental importancia para cuanto pueblo se propusiera someter a otro a su hegemonía, y más aún si ocupaba su territorio. Y dentro del conjunto de valores que conforman la cultura, la religión y el arte juegan un papel de punta de diamante, pues para

ahorrar sangre no hay nada más efectivo que desactivar toda matriz capaz de reproducir y potenciar una diferencia, toda identidad que aglutine al oprimido y ponga otra cosmovisión al discurso que se pretende superior o verdadero. En la labor de los misioneros cristianos, que por lo general precedía a la ofensiva militar, las imágenes que portaban como elementos de evangelización se consideraban valiosas expresiones de un arte sacro, mientras que las imágenes de los otros pueblos eran despreciadas y quemadas como fetiches o ídolos al servicio del Diablo. Este vandalismo, que no ha perdido del todo vigencia, considera lo sagrado como una dimensión que le pertenece de un modo exclusivo y se muestra incapaz de ver en las imágenes del otro un arte también sacro, como lo eran en la mayoría de los casos, desde una perspectiva antropológica.

Los países con vocación imperial, que despliegan grandes esfuerzos para someter a otros a sus patrones de vida como el mejor modo de asegurar sus intereses, se erigieron así en modelos de lo humano que los otros debían imitar por su propio bien para evitar la represión o la exclusión. Se les hacía creer que si seguían el rumbo que ellos les trazaban irían por el mejor de los caminos y que un día no lejano podrían compartir la mesa de los elegidos. Para ello, claro, tenían que borrarse la cara por completo, travestirse, y tal metamorfosis era exaltada como una salida del salvajismo o la barbarie para entrar en la civilización, que se perfilaba así como única. Los países que eran víctimas de esa agresión simbólica, a menudo herederos de grandes civilizaciones, pasaron a conformar la periferia, un espacio diferente del centro y por lo general excluido de éste, lo que no obsta a que ciertos individuos que habitan en él puedan, mediante un denodado esfuerzo de asimilación espiritual y buenos actos de servicio,

convertirse en una extensión o sucursal del centro. Entrar, por lo tanto, en la dialéctica centro/periferia es instalarse en una situación de poder donde se instituye un otro y por lo común se lo estigmatiza, a la vez que se le niega o recorta su alteridad o el derecho a ella, porque un sistema de dominación no puede ser nunca pluralista.

Desde el punto de vista geográfico no hay, por cierto, países centrales ni periféricos, el concepto es exclusivamente de naturaleza política y no puede extenderse a lo cultural. En este sentido, Georges-Hubert de Radkowski señala que todo lo que es, y en tanto que es y por la misma razón de que es, habita en el centro, o sea, en el lugar que lo funda, del que proviene. Todo hombre habita en el centro del mundo y cuando sale de él se convierte en un pasajero, en alguien que está en tránsito.<sup>1</sup> Se quiere decir con esto que todo sistema simbólico posee su propio centro, donde los sentidos se condensan en el más alto nivel, al que podríamos asimilar al núcleo de la zona sagrada. Tal centro puede también ser múltiple, pues todo cosmos posee por lo común varios microcosmos que tienden a disponerse en una escala jerárquica. Asumir por lo tanto un centro ajeno y erigirlo en el centro implica una ceguera o un total desprecio de los propios valores, que es lo buscado por todo colonialismo cultural.

De lo anterior surge que las culturas tampoco pueden ser clasificadas en centrales y periféricas, y menos aún otorgar a dichas categorías un valor ontológico. Tal carácter no surge de una cualidad intrínseca, sino tan sólo de una situación, que en la mayor parte de los casos comenzó siendo una situación colonial –tal como la definió Georges Balandier– y luego se transformó en otras formas de dependencia, que no modificaban mayormente la estructura dual básica pero enmascaraban el poder

para hacerlo invisible o digerible para buena parte de la población. La condición subalterna, entonces, no dice nada sobre una cultura en sí, pero da cuenta de una situación que la afecta profundamente, pues busca corromper su sistema simbólico, más que dialogar con él para estimular un cambio evolutivo que enriquezca y potencie su lenguaje. Se podría decir, en este sentido, que la cultura dominada padece una enfermedad que la desplaza de a poco de su propio centro, inhibe su desarrollo y la sume en la decadencia y la desintegración. No se trata, por lo tanto, de un juego, sino de algo lo suficientemente serio como para quedar fuera de la teoría del arte.

Tal dialéctica, por otra parte, se superpone a otra aún más esencial: la que diferencia lo propio de lo ajeno, es decir, el campo de pertenencia del campo de referencia. Lo propio se presenta en primer término como un patrimonio simbólico, intangible, pero se vincula de un modo muy concreto con lo tangible, dimensión configurada por los objetos insertos en una tradición, los recursos naturales y sobre todo un territorio, que no es sólo físico por la función legitimante que cumple. Las identidades más fuertes, las de mayor arraigo, son las que se forman sobre este eje territorial. Por eso la modernidad, que tan buen servicio prestó a la expansión europea, y más aún la posmodernidad, procuran abolir el espacio físico, el territorio, como sustrato del pensamiento y el arte. Suprimido éste, las identidades que se formaron en él se diluyen, se fragmentan como un espejo roto, y los sujetos colectivos caen en la inercia y el desconcierto, incapaces de vislumbrar un rumbo. Bajo esta lluvia ácida, los resortes emancipatorios del arte se debilitan y hasta se oxidan por completo.

Las lecturas fragmentarias, superpuestas y ramificadas con las que los críticos ejercitan su estilo, persiguiendo

la magia del detalle, el resplandor de la partícula, oscurecen con su relativismo extremo la realidad –es decir, la situación–, y en el afán de exaltar una obra determinada, a la que desean hacer justicia, se tornan a menudo cómplices de las fuerzas que destruyen la matriz cultural y vacían de sentido a la función crítica, transformadora, que el arte tiene o debe tener. Ticio Escobar señala que los curadores invocan la hibridez y la trashumancia intercultural como argumentos para convalidar la apertura de nuevas escenas desterritorializadas que, como estamos viendo, sólo sirven para trasladar el arte al ámbito de los no-lugares, donde las obras, divorciadas de toda tradición y expresión, no sólo dejan de ser arte sino también obras, al quedar convertidas en objetos curiosos, a lo sumo ingeniosos, que rinden a conciencia homenaje al vacío.

Las cartografías alternativas del espacio social que se despliegan con el fin de desplazar a la humillante dicotomía centro/periferia no procuran por lo general potenciar a las culturas oprimidas y generar un pensamiento claramente contrahegemónico, sino tan sólo diluir sin superar la dialéctica propia de toda situación subalterna, pues su dualismo básico se pierde en los vericuetos de lo minúsculo, en la microfísica del poder, dejando a las identidades históricas a la deriva, acosadas y desgarradas por el discurso publicitario de los medios, que se presenta como cultura y es aceptado como tal por grandes sectores de la población. En este sentido, Jean-François Mattéi señala que la posmodernidad incorpora todas las formas de vida, todas las conductas y todos los objetos, excluyendo por principio cualquier selección y jerarquía, lo que genera una nebulosa inasible donde no hay un centro preciso ni una periferia discernible.<sup>2</sup> Esto no puede interpretarse como una manifestación de la diversidad cultural, sino

<sup>1</sup> Georges-Hubert de Radkowski, *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme*, 2002, p. 154.

<sup>2</sup> Jean-François Mattéi, *La barbarie interior. Ensayo sobre el inmundo moderno*, 2005, p. 243.

como la negación misma del concepto de cultura. Resulta por eso deshonesto todo nominalismo que pretenda eliminar un concepto que designa una situación de opresión sin eliminar antes a ésta. Se puede (y debe) rechazar el concepto de periferia cuando se refiere al mundo simbólico propio y nombrar incluso de otro modo a la condición subalterna, siempre que no se soslaye el análisis de las contradicciones que se dan tanto en la relación con el centro –y en especial los nuevos mecanismos que éste establece para descentrar al otro, neutralizar sus respuestas y apañar los resortes hegemónicos– como en el interior de una misma cultura.

De lo expuesto se desprende que de ningún modo se puede ver a lo mal llamado periférico como un simple reverso del centro, como su lado oscuro o siniestro, pues esto lleva a entender la alteridad como una carencia o ausencia de determinados valores, algo similar a definir una cultura oral por su condición ágrafa. Los discursos que presentan las cosas de este modo están mostrando una de las caras más notorias de la dominación del arte: la que se arroga el derecho de determinar y administrar los sentidos, contando con el silencio del otro, ya sea porque éste se halla ausente y no puede defenderse, o porque no dispone de espacios propios donde hacerlo y a menudo tampoco de una teoría suficientemente elaborada como para desmontarlos con eficacia. A veces, llevados por el entusiasmo de desacreditar estos discursos hegemónicos, los críticos y teóricos del arte que asumen la condición subalterna consumen sus energías en analizar esta situación con un tono elegíaco, como si clamaran piedad por esos sistemas simbólicos averiados, en vez de ponerse a reparar las averías y dotar a sus prácticas artísticas de una sólida teoría contrahegemónica, que no ponga el énfasis en la degradación sino

en la grandeza que, a pesar de todo, ese arte pudo o podría lograr. Es decir, el eje del discurso debe situarse en lo propio más que en lo subalterno, y lo propio, afirmado en una teoría que lo contextualice, debe hablar de por sí, defenderse mediante el despliegue de su espiritualidad y sus formas.

La condición subalterna suele ser combatida con actos políticos, pero difícilmente estos resultarán eficaces si lo propio no florece desde su semilla, rompiendo sus condicionamientos y desplegando sus valores hasta lograr un lugar digno en la escena universal. De algún modo, lo propio que trasciende y se universaliza está negando de hecho, y de modo contundente, la condición subalterna, minándola mediante una afirmación de alto nivel de su particularidad histórica. Lo periférico, entonces, no es lo intruso, lo que fue expulsado o creció al margen, sino algo que fue desplazado de su propio centro por los mecanismos de dominación, o se auto-situó en un centro ajeno por fascinación servil, lo que resulta por desgracia harto frecuente. La periferia es un espacio que desvaloriza su propio centro y se subordina sin lucha a un centro ajeno que ejerce, o intenta imponer, una dominación simbólica.

Por otra parte, la condición subalterna no acompaña a las culturas en todo momento, sino sólo cuando busca ser reconocida por el centro o le disputa espacios de poder. Por ejemplo, cuando un grupo indígena celebra un ritual no está escenificando una cultura periférica sino un acto de fundamental importancia para él. En ese momento será el centro de todo, lo único que cuenta. Lo mismo puede decirse de un artista que pinta en su taller no ajustándose a las pautas impuestas por las metrópolis, sino siguiendo los dictados de su creatividad y su tradición cultural. Claro que ese artista, a la hora de exponer

sus pinturas, encontrará dificultades si se sitúa fuera de la estética dominante, y deberá probablemente hacerlo en lugares de menor relevancia, a menos que instituya sus propios espacios, donde los valores que su obra trasunta sean plenamente reconocidos, lo que constituye esa dimensión estratégica de la descolonización que las políticas culturales no deben soslayar. No obstante, se debe admitir que en los últimos tiempos la situación se tornó más compleja. La mercantilización cultural del capitalismo tardío exige que éste renueve sus productos alimentándose de alteridades. Va así en busca de lo auténtico y lo original, de lo étnico y lo popular, y las obras que responden a esos sistemas caen igualmente en una explotación comercial, siendo consumidas por una cultura –si puede llamarse cultura a eso– que avanza celebrando la impureza, la hibridez y el pastiche.

La relación centro/periferia puede entonces invocarse, de resultar totalmente necesario, cuando se analiza la condición subalterna a la que una determinada producción simbólica se ve desplazada, pero ello nunca debe asumirse como un factor de identidad, sino tan sólo como la triste conciencia de una dominación, que cristalizará en estrategias para ponerle fin y permitir así el florecimiento de la propia creación. Los movimientos reculturantes, de recuperación de la historia y la identidad, buscan de hecho romper con esta condición para que la cultura no se avergüence frente a quienes la oprimen o intentan oprimirla y les oponga otra visión del mundo y el arte. Al rechazar esta condición y asumir el control de sí misma, la cultura dejará de sentirse o presentarse como periférica, pues se habrá convertido para sus partícipes en algo valioso que ocupa el centro de la vida social. El negro que defiende su negritud como una bella cualidad expresada en obras de gran

potencia expresiva, al igual que el indígena bien abroquelado en su indianidad creativa, empiezan a retirarse de la miseria moral de la condición subalterna y a ocupar su propio centro.

Hay personas y grupos que declaman en los espacios del centro su pertenencia a un ámbito que reconocen como periférico, sin haber indagado en sus propios centros ni trabajado seriamente para fortalecerlos. Prefieren irrumpir en los prestigiosos y bien pagados circuitos metropolitanos, donde se desviven por ser admitidos en la mesa de quienes administran los sentidos, a fin de ganar un modesto sitio en sus altares, cualquiera sea el precio que deban pagar. Procuran así hacerse visibles en esos espacios, bailar en ellos la diferencia con muchos perifollos tipicistas y discursos sumisos, sin molestarse en combatir las fuerzas que en el ámbito de su propia cultura la tornan invisible a amplios sectores de la sociedad, a fin de despejar el camino a un desarrollo evolutivo que le permita alcanzar su propia modernidad. Tales puestas en escena de la diferencia resultan por lo general grotescas, no sólo por lo desmesuradas y patéticas, sino también por haberse dejado llevar al espacio del centro, reconociéndole así el derecho a fijar unilateralmente el terreno del debate y establecer tanto los significados como los significantes. Lo conducente, repetimos, no es la cháchara que exalta un tipo de producción, sino la fuerza de una obra capaz de hablar por sí misma en un marco teórico adecuado. El mismo Baudrillard no vacila en tildar de obscena a esta visibilidad desmesurada que se libra al éxtasis mediático como el gran regulador de los sentidos.

En otras palabras, es provechoso poner en escena la diferencia cuando se trata de confrontar con el modelo que se presenta como único o superior, negando o minimizando la alteridad, pero no cuando se trata tan sólo de danzar

la diferencia en los tabladros del centro, pues éste, para afianzarse como tal, precisa de las reverencias de la periferia, es decir, que ella acepte representar su rol subalterno en el juego hegemónico que siempre se nutre de un falso pluralismo. Falso, porque se rige por la asimetría. Por otra parte, carnavalizar la diferencia inyecta al centro algo de sangre nueva, alimenta su viejo prejuicio de superioridad y proporciona ingresos nada despreciables al mercado, a la vez que neutraliza el potencial crítico de lo diferente, la conversión en teoría de prácticas capaces de desmentir su pretendida universalidad. Para evitar esto, el centro instituye mecanismos de domesticación de las diferencias que desarticulan, neutralizan y finalmente estereotipan hasta la caricatura los aspectos más urticantes de los discursos producidos desde la alteridad, sacándolos de su propio terreno, como la mejor forma de diluir la guerra de los imaginarios en amistosos cambios de opiniones. Lo importante es que nada obstruya ese proceso que viene casando al arte contemporáneo de Occidente con el consumo, sometiéndolo al fetichismo de la mercancía, y que deserta de los significados profundos para reducirse a un masaje hedonista de los sentidos que no interpela a ningún sujeto en particular, que nada cuestiona ni critica o arremete contra torreonos secundarios, no defendidos por el poder por su falta de valor estratégico.

Nelly Richard prefiere hablar no de centro, sino de función-centro.<sup>3</sup> No se propone con ello eludir la dialéctica de lo dominante y lo subalterno, sino defender su continuidad en contextos difusos, que en muchos casos tornan ubicuo al centro. Sostiene en su propuesta que en el ámbito espacial de la periferia hay grupos que cumplen una función-centro, por manejarse con los cánones del poder hegemónico, sin intento alguno de reelaboración y de responder por

completo a sus intereses. Sería, en el terreno del arte, algo equivalente a lo que ocurre en lo político-social con las burguesías étnicas o nacionales, aliadas del poder colonial o neocolonial. Por arrojar la administración de lo universal, el centro se reserva la sagrada misión de teorizar sobre el arte en el más alto nivel, dejando a la periferia la tarea menor de ocuparse de los aspectos particulares, siempre que sus digresiones no minen las bases de esa teoría universal. Es decir, a ésta le corresponde hablar más de los contenidos que de la forma, y de reforzar los esquemas teóricos del centro con ejemplos coloridos, que lo ayuden a poner en escena un pretendido pluralismo que nunca modificó sus esquemas teóricos como resultado de su confrontación con otras prácticas. La periferia, por cierto, debe confrontarse con el centro para poner a prueba y negar, llegado el caso, la supuesta universalidad de varios de sus fundamentos, pero no debe olvidar el diálogo y la confrontación con las diferentes matrices culturales y los sectores sociales sometidos a una condición subalterna, pues es esta interacción, más que su agotadora y a menudo vana esgrima con el centro, la que le irá despejando el camino de lo verdaderamente universal. ■

### Bibliografía

DE RADKOWSKI, Georges-Hubert: *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme*, Paris, PUF, 2002.

MATTEI, Jean-François: *La barbarie interior. Ensayo sobre el inmundo moderno*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2005.

RICHARD, Nelly: "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana", en MATO, Daniel: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005.

<sup>3</sup> Nelly Richard: "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana", en MATO, Daniel: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*, 2005.

# Relectura de "Hacia un teatro pobre" desde la Filosofía del Teatro

## Otro aspecto de la productividad de Grotowski en el teatro argentino



### Jorge Dubatti

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor regular adjunto de la cátedra Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, UBA. Coordina el Proyecto de Investigación "Historia del teatro universal y teatro comparado" en la UBA. Desde 2001 dirige la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es autor de más de cien volúmenes sobre teatro argentino y universal, entre ellos, *Filosofía del Teatro I y II* e *Historia del actor I y II*. Tradujo teatro de Alfred de Musset, Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Bernard-Marie Koltès y Joël Pommerat.



Al margen de su función como preciado metatexto de la poética grotowskiana, el artículo "Hacia un teatro pobre" se constituye en temprana, precursora afirmación de una Filosofía del Teatro, en tiempos de estatus ascendente de la Semiótica<sup>1</sup> y de las teorías del "giro lingüístico".<sup>2</sup> Publicado en Odra, Wrocław, en 1965, pronto fue difundido por diversas revistas europeas y recogido en libro en inglés en 1968 y en castellano en 1970. Gracias a la edición mexicana de Siglo XXI circula en la Argentina desde comienzos de la década del 70. El objetivo de este trabajo es destacar algunas de sus afirmaciones como posibles antecedentes y fuentes de los postulados centrales de la Filosofía del Teatro.

Surgida de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales en su contexto específico —particularmente, de las prácticas del campo teatral de Buenos Aires—, la Filosofía del Teatro es una disciplina teatrológica de desarrollo actual en la Argentina que se diferencia tanto de la Filosofía como de la Teoría Teatral.<sup>3</sup> Si la

<sup>1</sup> Véanse al respecto Tadeusz Kowzan, "La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?", 1997, y Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, 1999.

<sup>2</sup> Dardo Scavino, *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, 1999, pp. 21-92.

<sup>3</sup> Recuérdese que tras historizar el concepto de Estética, Elena Oliveras afirma: "Para superar los inconvenientes que suscita el término Estética, la expresión 'filosofía del arte' podría resultar más adecuada" (*Estética. La cuestión del arte*, 2004, p. 22).

Filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, la Filosofía del Teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscrito, acotado. Para distinguir entre ambas, valen al respecto las palabras de Manuel García Morente:

La filosofía es el estudio de todo aquello que es objeto de conocimiento universal y totalitario (...) La filosofía podrá dividirse en dos grandes capítulos, en dos grandes ciencias: un primer capítulo o zona que llamaremos ontología, en donde la filosofía será el estudio de los objetos, todos los objetos, cualquier objeto, sea el que fuere; y otro segundo capítulo, en el que la filosofía será el estudio del conocimiento de los objetos. ¿De qué conocimiento? De todo conocimiento, de cualquier conocimiento (...) La estética [en tanto Filosofía del Arte] no trata de todo objeto pensable en general. Trata de la actividad productora del arte, de la belleza y de los valores estéticos.<sup>4</sup>

En tanto, a diferencia de la Teoría del Teatro –que piensa el objeto teatral en sí y para sí–, la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes: la relación con la realidad y los objetos reales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los entes ideales, con los valores, con la naturaleza, con Dios, etc. Es decir, si bien más restringido que el de la Filosofía, el campo problemático de la Filosofía del Teatro es muchísimo más amplio que el

de la Teoría Teatral,<sup>5</sup> puesto que concibe el teatro como un acontecimiento ontológico.

En “Hacia un teatro pobre” Jerzy Grotowski formula de manera fundacional las perspectivas filosófico-ontológicas que pueden organizarse en seis ejes principales: su preocupación por la pregunta sobre el ser del teatro; su definición del teatro a partir de la oposición *teatro pobre / teatro rico* o *teatro sintético*; su visión de las diferencias del teatro con el cine y la televisión y de la necesidad de generar una política que profundice esa diferencia; su propuesta de una nueva construcción teórica del actor; su distinción entre un teatro *autopoietico* y un teatro conceptual; y su invitación a fundar la teoría del teatro desde la observación de la práctica teatral, en complementariedad con los supuestos filosóficos de “el teatro sabe”<sup>6</sup> y “el teatro teatral”.<sup>7</sup>

Si se considera el impacto que la concepción del teatro de Grotowski ha tenido en las prácticas teatrales argentinas,<sup>8</sup> en forma directa o mediante intermediaciones como las del Odin Teatret y Eugenio Barba, y si se toma en cuenta –como ya se señaló– que la formulación de la Filosofía del Teatro surge de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales argentinas (de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alberto Ure, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Federico León, Vivi Tellas, entre otros), es posible reconocer la productividad argentina del pensamiento de Grotowski, no sólo en las poéticas escénicas y pedagógicas sino, además, en el origen de esta nueva tendencia teatrológica que llamamos Filosofía del Teatro.

## Seis ejes filosófico-teatrales para una relectura

Detengámonos en la consideración de los seis ejes apuntados, que se manifiestan conectados entre sí, y veamos en detalle su formulación en “Hacia un teatro pobre”.

### I. La pregunta por el ser del teatro

El punto de partida del artículo de Grotowski es la pregunta por el ser del teatro, esto es, qué hace teatro al teatro, cuál es su “esencia”<sup>9</sup> en términos filosóficos.<sup>10</sup> “Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo”,<sup>11</sup> escribe Grotowski, y más adelante insiste: “¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden?”.<sup>12</sup>

En la base de sus indagaciones Grotowski coloca el planteo ontológico: qué es lo que existe en tanto teatro, cuál es su relación y diferencia específica con otros entes en el mundo, qué lo hace posible. De la inserción de la pregunta en su artículo surge su doble preocupación: ontológica y óptica.<sup>13</sup> Grotowski se pregunta por una ontología de objetos específicos y por la relación del teatro con

el conjunto de lo que existe; se instaura en filósofo del teatro, no por especificidad académica ni pretensión desmesurada de saber, sino por la simple consecuencia y constatación de la función del artista como intelectual específico y porque, naturalmente, todo amante del teatro deviene en un filósofo del teatro.<sup>14</sup>

Como Grotowski, la Filosofía del Teatro sostiene que los artistas teatrales poseen un pensamiento específico sobre esos saberes. Los teatristas son intelectuales específicos. El artista *piensa por medio de los mundos poéticos, piensa los mundos poéticos, piensa para crear los mundos poéticos, piensa más allá de los mundos poéticos*. Aceptar que el teatrista es un intelectual implica concebir el teatro como cantera de pensamiento y experiencia, como campo de subjetividad habitable e indagable en sus afirmaciones.

### II. La definición del teatro

Frente a la pregunta ontológica, Grotowski propone como respuesta una *definición* del teatro a partir de la oposición *teatro pobre / teatro rico* (al que también denomina “teatro sintético”). Llega a esa definición por *vía negativa* (es decir, por eliminación de componen-

4 Manuel García Morente, *Lecciones preliminares de filosofía*, 2004, p. 24.

5 Véase Dubatti, 2007, 2008 y 2009a. Dentro de los estudios teatrales, la Filosofía del Teatro es la que plantea los problemas más abarcadores y la que refiere a marcos de totalización que exceden los objetos de estudio de otras ramas internas de la Teatrológica, como la Poética Teatral, la Semiótica Teatral, la Teoría Teatral, el Análisis Teatral, la Crítica Teatral, el Teatro Comparado, la Historiografía Teatral, la Pedagogía Teatral, la Preceptiva Teatral, la Etnoescenología, la Antropoescenología, la Socioescenología y la Epistemología del Conocimiento Teatral. La Filosofía del Teatro las enmarca a todas, en tanto expresa las condiciones de posibilidad de cada disciplina.

6 Jorge Dubatti, *El teatro sabe*, 2005.

7 Mauricio Kartún, “Prólogo”, en Jorge Dubatti, *El teatro teatral*, 2009b.

8 Véanse los trabajos de Silvina Díaz, 2008 y 2009a.

9 Jerzy Grotowski, (1970) *Hacia un teatro pobre*, 2000, p.16.

10 Obsérvese la limitación filosófica de la Semiótica cuando pretende ignorar deliberadamente el concepto ontológico de “esencia” (Ver Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 9), que en realidad resulta asimilable al de *forma* en sentido aristotélico. Recuérdese la reflexión de García Morente: “Aristóteles entendió por forma, primero y principalmente, la figura de los cuerpos, la forma en el sentido más vulgar de la palabra, la forma que un cuerpo tiene, la forma como terminación límite de la realidad corpórea vista desde todos los puntos de vista; la forma en el sentido de la estatuaria, en el sentido de la escultura; eso entendió primero y fundamentalmente por forma Aristóteles. Pero sobre esa acepción y sentido de la palabra forma, entendió también Aristóteles –y sin contradicción alguna– aquello que hace que la cosa sea lo que es, aquello que reúne los elementos materiales, en el sentido amplio que les dije a ustedes antes, entrando también lo inmaterial. Aquello que hace entrar a los elementos materiales en un conjunto, les confiere unidad y sentido, eso es lo que llama Aristóteles forma. La forma, pues, se confunde con el conjunto de los caracteres esenciales que hacen que las cosas sean lo que son; se confunde con la esencia. La forma, en Aristóteles, es la esencia, lo que hace que la cosa sea lo que es” (García Morente, *op. cit.*, p. 119). El alejamiento de la Semiótica de las preocupaciones filosóficas dio cabida en los estudios semióticos a una suerte de *horror rerum* (paradójica sustitución contemporánea del *horror vacui*) que hoy nos resulta inexplicable y al que la Filosofía del Teatro se opone programáticamente.

11 Jerzy Grotowsky, *op. cit.*, p. 9.

12 *Ibidem*, p. 13.

13 Distinguimos ontológico de óntico: según la Real Academia Española (que coincide con Heidegger), *óntico* = referente a los entes, a diferencia de *ontológico* = referente a la ontología, es decir, a la pregunta por el ser de los entes (*Diccionario de la lengua española*, 2001, tomo 7, p. 1101).

14 Jorge Dubatti, *Filosofía del Teatro I*, 2007, pp. 23-26 y pp. 175-177.

tes contingentes) y, mediante sucesivos descartes, formula un núcleo insoslayable, necesario, de presencia inexorable, no susceptible de ser desechado:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”.<sup>15</sup>

El método lo acerca a la práctica filosófica de la duda cartesiana o al ejercicio de *epojés* de la fenomenología husserliana. Grotowski concluye:

La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el *meollo* de ese arte sino la riqueza escondida en la *naturaleza misma de la forma artística*.<sup>16</sup>

El “teatro pobre” define la fórmula-base, el principio (causa y origen) del teatro: la relación actor-espectador y el actor concentrado en su cuerpo y su oficio.<sup>17</sup> Este carácter *esencial* del teatro (en términos aristotélicos, la “forma” teatral, lo que hace que la cosa sea lo que es) rebate la teoría del teatro como suma de las artes, como

(...) síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actua-

ción (bajo la dirección de un *metteur en scène*). Este “teatro sintético” es el teatro contemporáneo que de inmediato intitulamos el “teatro rico”: rico en defectos.<sup>18</sup>

### III. Una política de división del trabajo con el cine y la televisión

Para Grotowski el teatro rico depende de la “cleptomanía artística”, es decir, “se obtiene de otras disciplinas”,<sup>19</sup> surge del hurto de lo que no le es específico. Frente a esto, llama a un teatro no cleptomano, a un reencuentro del teatro con su identidad-esencia, a regresar al teatro como política estética de los saberes que provee una Filosofía del Teatro. El teatro pobre, que asume su singularidad como forma artística, no compite en consecuencia con la televisión ni con el cine, géneros que encierran al “teatro rico” en un “círculo vicioso”.<sup>20</sup>

(...) el cine y la televisión descuellan en el área de los funcionamientos mecánicos (montajes, cambios instantáneos de locación, etc.), el teatro rico apela vocingleramente a los recursos compensatorios para lograr un “teatro total”.<sup>21</sup>

Grotowski concluye: “No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y la televisión”.<sup>22</sup> En consecuencia, no debe competir con ellos por ese camino, sino seguir un camino propio. Como afirma la Filosofía del Teatro, si cine y televisión dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación

tecnológica<sup>23</sup> como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio –la reunión sin intermediación tecnológica–, el encuentro de persona a persona a escala humana,<sup>24</sup> o la absorción y transformación de la tecnología en una poética de base aurática, dentro de la matriz teatral.

### IV. Una nueva construcción teórica del actor

En los primeros párrafos de su artículo, Grotowski señala que “el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor”.<sup>25</sup> El actor es la materia misma del teatro, no se limita a poner el acento en su capacidad representativo-ficcional, sino en el actor como totalidad humana y poética.

El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad; y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación”.<sup>26</sup>

Grotowski formula así una teoría del *teatro de estados*<sup>27</sup> y del *cuerpo poético*: de sus palabras se desprende que el actor es un campo de acontecimiento ontológico, donde a la vez se observa un cuerpo viviente (cuerpo natural-social) atravesado por un estado o afectación (cuerpo afectado) y que es generador de (y es generado a la vez por) otro cuerpo, el cuerpo poético.<sup>28</sup> Confluyen así en una unidad y a la vez en un fenómeno de estratificación:

- el cuerpo como materia viva y social;
- el cuerpo en estado “espiritual”, en “proceso interno”, en “un estado elevado de espíritu”;
- el cuerpo como “composición artificial”, como “estructura disciplinada del papel”, como “un signo, no un gesto común” o cuerpo de la *poiesis*.<sup>29</sup>

La relación entre estos tres cuerpos (que en la acción del actor componen una unidad y en el laboratorio de percepción del espectador pueden ser discriminables teóricamente) genera en la dinámica multiplicadora del acontecimiento teatral un principio de recursividad: es imposible distinguir la causa y el efecto. Al respecto, Grotowski escribe:

La composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente

15 Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 13.

16 Los destacados nos pertenecen.

17 Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 15. Obsérvese lo que adeuda a esta definición la teoría del “espacio vacío” de Peter Brook (*El espacio vacío*, 1994).

18 *Ibidem*, p. 13.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*, p.14.

22 *Ibidem*.

23 Utilizamos las expresiones *intermediación tecnológica* y *reproductibilidad tecnológica* en el sentido en que Walter Benjamin habla de “reproducción mecánica” o “reproductibilidad técnica” (según las diversas traducciones). Empleamos la palabra *tecnológica* para dar cuenta de la acelerada y cada vez más sofisticada tecnologización de los medios de reproductibilidad, y para diferenciar el término de *los técnicos*, *la técnica* y sus derivados respectivos, que en la Filosofía del Teatro están referidos específicamente al trabajo teatral en la producción del acontecimiento poético.

24 Jorge Dubatti, *op. cit.*, p. 20.

25 Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 9.

26 *Ibidem*, p. 10.

27 Obsérvese la relación de la concepción grotowskiana con la teoría del actor propuesta por Eduardo Pavlovsky (*Micropolítica de la resistencia*, 1999; *La ética del cuerpo*, 2001) y Ricardo Bartís (*Cancha con niebla*, 2003).

28 Jorge Dubatti, *Cartografía teatral*, 2008.

29 Los entrecorillados pertenecen a las páginas 11 y 12 de la edición que nos ocupa.

ante y contra él).<sup>30</sup>

Por otra parte, Grotowski ubica la relevancia del actor como generador del acontecimiento teatral: el texto literario no es teatro en sí, sino invocado y encarado por la acción del actor.

Sabemos que el texto *per se* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje.<sup>31</sup>

En suma, a la manera de la Filosofía del Teatro, Grotowski afirma que, en tanto proceso de producción, el teatro se produce a partir del *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica. El origen y el medio de la *poiesis* teatral es la *acción corporal in vivo*. No hay *poiesis* teatral sin cuerpo presente. Como su nombre lo indica, actor es el que lleva adelante la acción, una acción con su cuerpo que sólo puede ser física o físico-verbal.

## V. La oposición entre teatro autopoietico y teatro conceptual

Grotowski reconoce que el dominio racional del artista sobre el cuerpo poético es relativo. Los trabajos sobre los procesos de semiotización no son garantía de control del cuerpo poético. Si éste no se impone por su lógica interna, por las exigencias que va desplegando su dinámica, no hay semiotización que lo resguarde. Las reglas de la vida de ese cuerpo no provienen de un campo externo, sino del seno mismo de la especificidad de los saberes teatrales.

En este sentido, Grotowski valora un conocimiento y comprensión *a posteriori* de la práctica:

Es difícil precisar cuáles son los elementos de nuestra producción que resultan de un programa conscientemente formulado y los que se derivan de la estructura de nuestra imaginación (...) no se trata del producto de una “filosofía del arte”, sino del descubrimiento práctico y del uso de las reglas teatrales. Es decir, las producciones no surgen de postulados estéticos *a priori*; más bien, como dice Sartre, “toda técnica conduce a una metafísica”.<sup>32</sup>

Grotowski hace referencia a una *creación autopoietica* en la que la vida de los procesos internos y del cuerpo poético va dictándole al artista las opciones que le son orgánicas. Al *teatro autopoietico* (de organicidad en el cuerpo poético) puede oponerse un *teatro conceptual*, que parte de esquemas racionales y teorías extrateatrales para orientar desde ellas los procesos de creación y sentido. Señala Grotowski:

Durante varios años vacilé entre los impulsos nacidos de la práctica y la aplicación de principios *a priori*, sin advertir la contradicción. Mi amigo y colega Ludwik Flaszen fue el primero en señalar esta confusión dentro de mi obra: el material y las técnicas que surgen espontáneamente de la naturaleza misma de la obra cuando se prepara la producción eran reveladores y prometían mucho, pero lo que yo consideraba la aplicación de suposiciones técnicas era más bien la revelación de simples funciones de mi personalidad que de mi intelecto.<sup>33</sup>

Es por ello que el trabajo con el actor y la creación teatral implican un descubrimiento sobre la práctica; paso a paso, a partir de la atenta observación de lo que la forma va develando.

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro crecimiento común se vuelve la revelación.<sup>34</sup>

## VI. Fundar una teoría del teatro desde la observación de la práctica

En estrecha relación con el ejercicio del “descubrimiento práctico” y la “revelación” de lo que el teatro va exponiendo en su dinámica, Grotowski invita a repensar teóricamente el teatro desde la práctica, porque “cuando se prueba rigurosamente en la práctica, [ésta] corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro”.<sup>35</sup>

El sexto eje reconecta así con el primero: sólo puede responderse la pregunta por el ser del teatro desde la teorización de un campo de experiencia. Grotowski parece coincidir con los supuestos filosóficos de “el teatro sabe” y “el teatro teatra” antes mencionados. Señala Mauricio Kartun:

Cuál es el *hecho* del teatro. *Qué hace*. Cada uno lo ve a su modo. El autor, el actor, el director, el espectador. Cada cual creará ver en su propio deseo, en su necesidad –esos fragmentos cualesquiera–, el potencial complejo de ese hacer. Y ninguno de esos segmentos dará cuenta ni por lejos de su complejidad. Se lo observa como resultado de una suma de ánimas y no se le descubre el alma. David Bohm, esa mezcla bizarrona de físico y filósofo, propone concebir lo

complejo como totalidad no dividida y fluyente. Y en la necesidad de reconstruir el lenguaje para expresarlo, introduce un nuevo modo verbal, el “reomodo” (*rheo* es la raíz del verbo griego que significa ‘fluir’). Un modo en el que el movimiento se considere primario en nuestro pensamiento, y en el que esta noción se incorpore a la estructura del lenguaje para que sea el verbo, antes que el nombre, es que juegue el papel principal. Que allí donde el lenguaje tradicional nos obliga a ver el mundo como estructuras rígidas y estáticas sea capaz de captar el fluir de los procesos, su interconexión. A ver: que sea capaz de hacer comprender que un árbol *arbola*. Cuando observamos un remolino solemos considerar (y con-solidar) una apariencia material y sólida allí donde se expresa en realidad una de las paradojas dinámicas más bellas de la creación: una energía fluyente, un movimiento hecho materia. Bueno: el teatro es eso: una energía que corre y gira desde hace siglos generando signo y forma en su vértigo morfológico. Un remolino con una fuerza y un saber propio. Y es por esa ancestral energía generadora de forma abierta que el teatro no piensa obras: obra pensamientos. Que cuando está vivo –no siempre– el *teatro sabe*.

Bien. Mucha cháchara, pero cómo se define entonces ese hecho, su acción: qué *hace* el teatro. ¿Practica un ritual en donde el conflicto celebra litúrgica y sanguinariamente a la violencia? ¿Desfila una procesión inmóvil, una ceremonia donde un séquito de fieles sentados en estado de sagrada identificación sigue el devenir del ídolo encarnado? O genera apenas un acto de entretenimiento ordinario. O un espacio expresivo de vanidades. O se limita a encarnar literatura. No hay caso. Ninguna singularidad sería ca-

<sup>30</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 13.

paz de dar cuenta nunca del hecho metafísico, maravilloso y bohemiano que puede expresarnos su reomodo: porque lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que *teatrar*.<sup>36</sup>

## Conclusión

En “Hacia un teatro pobre” Grotowski sienta las bases de una nueva teatrología que, como la Filosofía del Teatro, regresa al pensar ontológico, percibe el teatro como diferencia y saber específico, esboza las principales modalidades del *teatrar* y coloca la mirada de la *esencia* (o forma aristotélica) en el trabajo del actor, en su acontecimiento ontológico y en la relación con el espectador.

Por vía negativa, por eliminación, destaca que el teatro se manifiesta como un saber autopoietico, descubrimiento y revelación, y que, en consecuencia, su teorización sólo es formulable en términos de reflexión sobre la experiencia de la manifestación de esa forma y su saber encarnado. Si en las prácticas del teatro argentino la productividad de la práctica grotowskiana sigue dando sus frutos hasta hoy, proponemos que de la misma manera la teoría grotowskiana se ubica en las raíces de las nuevas orientaciones teatroológicas de la Argentina. ■

## Bibliografía

BARTÍS, Ricardo: *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Atuel, 2003.  
 BENJAMIN, Walter: “The work of art in the age of mechanical reproduction”, en Benjamin, Walter: *Illuminations* (ed. Hannah Arendt), New York, Harcourt, Brace & World, 1968.  
 BROOK, Peter: *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1994.  
 DÍAZ, Silvina: *El actor en el centro de la escena: de Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*, (tesis doctoral), Buenos Aires, Corregidor, 2009b, en prensa.

DÍAZ, Silvina: “Jerzy Grotowski: el desenmascaramiento del actor”, en Dubatti, Jorge (coord.): *Historia del actor II*, Buenos Aires, Colihue, 2009a.

DÍAZ, Silvina: “La recepción de la poética grotowskiana en Buenos Aires. Hacia una nueva crítica”, en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, www.revistaafuera.com, Año III, N° 5, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, noviembre 2008.

DUBATTI, Jorge: *El teatro teatra*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2009b, en prensa.

DUBATTI, Jorge: *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2009a.

DUBATTI, Jorge: *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008.

DUBATTI, Jorge: *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge: *El teatro sabe*, Buenos Aires, Atuel, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

GARCÍA MORENTE, Manuel: *Lecciones preliminares de filosofía*, Buenos Aires, Losada, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy: (1970) *Hacia un teatro pobre*, Margo Glantz (trad.), México, Siglo XXI, 2000.

KARTÚN, Mauricio: “Prólogo”, en Dubatti, Jorge: *El teatro teatra*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2009b, en prensa.

KOWZAN, Tadeusz: “La semiología del teatro: ¿veintitrés siglos o veintidós años?”, en Bobes Naves, María del Carmen (comp.): *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

OLIVERAS, Elena: *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel, 2004.

PAVLOVSKY, Eduardo: *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel, 2001.

PAVLOVSKY, Eduardo: *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires, Eudeba/ CISEG, 1999.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, Buenos Aires, Espasa-Grupo Editorial Planeta, 2001.

SCAVINO, Dardo: *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

# Que más valga tarde... Paraguay, su historia, su gente y el cine



## Paz Encina

Guionista y directora de cine paraguaya. Licenciada en Cinematografía por la Universidad del Cine de Buenos Aires. Realizó cortometrajes en cine y video, como *La Siesta* (1997) y *Supe que estabas triste* (2000), y el largometraje *Hamaca Paraguaya* (2006), ganador del Premio Fipresci, en el Festival de Cannes; Premio La Edad de Oro a la mejor película, en el Festival de Bélgica; Premio de la Crítica, en el Festival de Sao Paulo; Premio del público, en el Goteborg Film Festival; Premio Mejor Película Latinoamericana, en el Festival FICCO, México; Premio de la Crítica, en el Festival de Lima, y Premio Luis Buñuel al mejor largometraje iberoamericano.



Entre la noche del 14 y la madrugada del 15 de mayo de 1811 Paraguay se independizó de España y también de Buenos Aires. Quizá esta independencia no haya causado mucha gracia a los porteños que comenzaron, o mejor dicho continuaron, cobrando altos impuestos a los productos que bajaban de los puertos paraguayos por las aguas del Paraguay-Paraná: impuesto al tabaco, a la yerba mate, a la madera, a todo. Esto obligó a la naciente República a encerrarse en sí misma y generó una situación de autoabastecimiento. Si bien nunca faltan los que más tienen, o los que ya tienen y saben adecuarse a los nuevos tiempos, la población, eminentemente campesina, tenía lo esencial para mantenerse. Era una sociedad fundamentalmente pobre, aunque igualitaria; o al revés, fundamentalmente igualitaria, aunque pobre.

La situación de encierro tuvo sus costos y también sus beneficios; no había deuda externa, por ejemplo. Sin embargo, no se vio la necesidad de una declaración formal de independencia. De hecho, ésta se redactó recién en 1842,

36 Mauricio Kartún, *op. cit.*, 2009 b.

treinta y un años después de haberse producido, cuando el Paraguay experimentó un cambio de gobierno y de políticas. Los más reticentes a reconocer la independencia se encontraban río abajo, encabezados por Juan Manuel de Rosas. Por eso habrá que esperar a que éste sea derrotado en la batalla de Caseros y sus enemigos se hagan con el poder para que la Confederación Argentina reconozca la independencia paraguaya, en 1852. Para el Paraguay este reconocimiento era vital porque la única salida para sus productos eran las aguas de los ríos.

A partir de este momento se produce un *boom* económico en la República. No hay que olvidar que casi todo el territorio, con yerbales y bosques incluidos, pertenecía al Estado. De allí que una vez abierto el mercado internacional, el Estado fuera el principal beneficiario del comercio. Como suele ocurrir, cuando el dinero comienza a fluir las diferencias sociales también, y los casos de corrupción y prebendarismo vienen de la mano. Sin embargo, es innegable que una buena cantidad del nuevo dinero se utilizó en obras para el país: se inició una fundición de hierro, un astillero y se comenzaron a tender las redes del telégrafo y del ferrocarril. Para estos nuevos emprendimientos se contrataron técnicos extranjeros, ingleses en su mayoría, y se enviaron a Europa jóvenes becados por el Estado.

Pero tampoco hay que exagerar y ver en el Paraguay de mediados del siglo XIX un desarrollo industrial descomunal. Es sólo que, comparado con los tiempos anteriores, los nuevos aires significaron un gran cambio. Esto duró muy poco, apenas una década. Por razones que no pueden restringirse a una sola causa, desde 1864 hasta 1870 Paraguay se vio envuelto en una feroz guerra contra sus vecinos: la Triple Alianza conformada por Brasil, Argentina y Uruguay.

La realidad es que aquel repunte económico quedó cortado de raíz. Tras la guerra, la población resultó diezmada y en toda la República no se alcanzaban los doscientos mil habitantes. La economía quedó deshecha y los rieles y vagones fueron robados por las potencias que ocuparon Asunción, como negando la posibilidad de un desarrollo propio. A partir de este momento, fueron Brasil y Argentina los que comenzaron a definir la política internacional y económica del Paraguay. Lo que antes pertenecía al Estado pasó a pertenecer al capital inglés, argentino y brasileño. Grandes empresas, como la Industrial Paraguaya, Mate Larangeira o Carlos Casado, se hicieron dueñas de las tierras y de la economía. En este escenario, el único botín apetecible que restaba eran las arcas del Estado. La anarquía política hizo su aparición y era difícil pensar la independencia de un país en estas circunstancias.

Décadas le costó al Paraguay comenzar a levantarse. De hecho, el primer centenario no pudo celebrarse en 1911 debido a que el país se encontraba inmerso en una guerra civil. Recién se lo pudo hacer en 1914. Pero de a poco el país comenzó a resurgir. Agustín Pío Barrios, *Mangoré*, deleitaba con su guitarra y, en ese mismo momento, José Asunción Flores creaba la guaranía. Sin embargo, pronto otro tipo de música se hará el dominante. Una nueva guerra, esta vez con Bolivia, mantendrá en vilo al Paraguay desde 1932 hasta 1935. Las consecuencias socioeconómicas no fueron tan nefastas como después de la contienda anterior, pero en el nivel político se experimentaron cambios que perduran hasta hoy.

Al terminar la guerra, una revolución dejó sin efecto la constitución de 1870 y estableció un gobierno que se identificaba, textuales palabras, "con los regímenes totalitarios europeos". Si bien este gobierno duraría más de un año y

medio, abrió la puerta a ese demonio de la dictadura, que pareciera que encontró en nuestras regiones un hábitat más que apetecible. La primera, de Higinio Morínigo, se extendió desde 1940 hasta 1948. Tras un interregno seudodemocrático con un único participante, el Partido Colorado, en 1954 se instaló en el poder el General Alfredo Stroessner. Y ahí se quedó por treinta y cinco años.

Treinta y cinco años de un estado de sitio constante y cotidiano, que sólo se levantaba para las elecciones en las que Stroessner siempre era elegido. El sistema tenía un fundamento simple: se basaba en la prebenda y en la represión. La corrupción tomó carta de ciudadanía, al igual que la tortura, la desaparición y el asesinato. Por razones políticas o económicas, muchas familias optaron por el exilio y no volvieron más. Treinta y cinco años son muchos, y varias generaciones nacimos durante la dictadura.

El régimen estaba ideológicamente bien orquestado. A cada empleado público se le descontaba de su sueldo la suscripción al diario oficial *Patria*, con el que la dictadura se propagandaba. De igual manera era utilizada la radio, a través de *La voz del coloradismo*, y la recientemente inaugurada televisión.

Así como la independencia se produjo *a caballo* entre un día y otro, así ocurrió con el fin de la dictadura stronista. También entre noches y madrugadas, la noche del 2 y la madrugada del 3 de febrero de 1989, el general Andrés Rodríguez, consuegro de Stroessner, logró derrocar a su pariente para luego ser electo presidente de la República. Si bien en términos de papeles todo estaba correcto, el miedo, el silencio, los sistemas de corrupción y prebenda y muchas otras prácticas siguieron vigentes y, fundamentalmente, la misma gente. La dictadura, de forma muy solapada, consiguió una *prórroga* de veinte años, que recién a partir del triunfo de este último

gobierno en 2008 se está intentando derrocar verdaderamente, con mucho esfuerzo y pocos resultados. Stroessner había hecho los deberes de forma excelente: no sólo hizo desaparecer seres humanos, también una identidad de país.

Los párrafos anteriores hablan de la historia del Paraguay, pero describen también el contexto en el cual tiene que ser pensada su historia visual. No es baladí que la única película rodada en 35 mm haya sido justamente *Cerro Corá* en 1978, que fue financiada por el gobierno de Stroessner. La película tenía el mero fin de enaltecer de una manera particular al Mariscal Francisco Solano López, presidente del Paraguay durante la Guerra de la Triple Alianza, orientando al espectador a que viera en Stroessner al fiel continuador del ideario de esta imagen de López. Así como el régimen nombró a un *historiador oficial*, lo mismo quería hacer con la imagen.

En Paraguay el cine es prácticamente nulo. En el momento en que nuestros vecinos, Argentina, Brasil y Bolivia, comenzaban a conformar una cinematografía propia, Paraguay estaba en plena dictadura y el 16 mm sólo desplegaba sus fotogramas por medio de un señor de apellido Lares, que filmaba los faraónicos acontecimientos del dictador. El 8 mm, como siempre, intentó con más nobleza captar a escondidas alguna realidad, pero tampoco tuvo mucho éxito en nuestra *isla rodeada de tierra*. La cámara de video también llegó en medio de la dictadura. Es que nuestra dictadura fue mediterránea en más de un aspecto. No fue sólo al mar que no tuvimos acceso. La TV, por lo tanto, llegó con cadenas nacionales y programas comprados de Argentina en los que también vimos llorar a Andrea del Boca.

La década del 90 se caracteriza por el confusiónismo de todos nosotros. Con todas nuestras fuerzas, seguimos vo-

tando presidentes que ocuparon importantes puestos durante la dictadura o se enriquecieron con ella de forma grosera, sobre todo a través de Itaipú, la feroz caratata de corrupción, aunque hoy ni contamos con energía para vender, porque el leonino tratado tiene sus trampitas y a nuestra pobreza hay que sumarle que no accedemos como corresponde a nuestra energía. Se viene el 2000 y con él los teléfonos celulares, las cámaras de video cada vez más accesibles y las cámaras de fotografía digitales, a lo que se suma el plus de contar con Ciudad del Este, antes Puerto Presidente Stroessner, en donde todo sale más barato, aunque no siempre con la calidad que uno espera.

En el país la imagen se democratiza en un tiempo en que la democracia es lo más parecido al marketing. Lo que la mayoría desea nos inunda con imágenes paraguayas rellenas con música en inglés de fondo. Qué curioso, Paraguay es un país que conserva como lengua oficial el guaraní, la lengua de los pueblos sometidos, y casi un 90% de la población habla esta lengua. De hecho, la comunicación entre paraguayos es mayoritariamente en guaraní. Aún hoy un alto porcentaje de la población es analfabeta, real o funcional, y recién desde finales de 2009 contamos con una salud pública gratuita.

Es difícil lograr la independencia y esto se da a todo nivel, también con la imagen. Entre fines de 1998 y principios de 2000 llegó a América Latina el llamado cine independiente. Este término, que nace para diferenciar al cine que se producía fuera del sistema millonario de Hollywood, fue tomando un tono netamente económico, olvidando las búsquedas estéticas, de nuevos lenguajes y formas que representen nuestra identidad. Hoy, el cine independiente se parece cada vez más al industrial; lastimosamente, la diferencia se achica y existe más cine latinoamericano que, con bajo

presupuesto, reproduce un sistema. No sé si esto juega a favor de nuestra independencia. La gran industria maneja de forma tan perfecta el *timing* del producto que casi parece ingenuo de nuestra parte intentar reproducir el lenguaje del norte. Creo firmemente que lo único que puede hacer que el cine latinoamericano ocupe un primer lugar es que logremos un cine independiente en términos de pensamiento. *Luz Silenciosa*, del mexicano Carlos Reygadas; *La Ciénaga*, de la argentina Lucrecia Martel; *Whisky*, de los uruguayos Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll; y *La Libertad*, del argentino Lisandro Alonso, son a mi entender algunos de los mejores ejemplos.

Con relación a Paraguay, éste es un país que todavía busca su identidad, que al carecer de una ley de cine y de formación académica de nivel la cosa toma tonos un poco más graves. A veces pienso que todavía nos confundimos respecto del lenguaje, del tiempo, de los personajes, e inclusive dudo si lo bueno y lo malo, o los buenos y los malos, tienen un lugar claro en nuestras cabezas. La sensación es que nuestras imágenes son sobrias, silenciosas, pequeñas, pero que por momentos se ven atacadas por las imágenes con las que la población se codea en los cines. No me parece mal que haya un modelo de representación institucional, sólo creo que no nos sirve.

Cada vez que entro a una sala de cine me siento lejos de la gente, sin contar las películas plagadas de superhéroes o personajes creados por computadora que en su mayoría ya no voy a ver. Es claro que se prioriza *la mirada de la cámara* en lugar de nuestra mirada; pasamos a crear una imagen ya creada y todo se vuelve una simple anécdota. La observación responde a un discurso dominante y miramos lo propio como si fuera ajeno, o lo volvemos ajeno, porque el ojo está cada vez menos paciente y estamos como condenados a hacer pe-

lículas aburridas... Pero ¿aburridas para quién? ¿Quién marca los parámetros del tiempo en el cine? ¿A quién tenemos que responder?

Existe en el público paraguayo una clara preferencia por una realidad ficticia, por imágenes que solamente fascinan y, al menos a mí, eso me hace sentir más lejos de lo que estoy. No puedo decir con certeza cuál sería la imagen que cuente al Paraguay. A veces me da miedo pensar en eso, porque quizá caigo en el error de creer que esas imágenes serían marginadas de todo circuito comercial, pero ¿no somos acaso un país marginado? ¿Qué se sabe de Paraguay? ¿Qué se supo de él? Somos el corazón de América del Sur, dirán los libros impresos en Paraguay; sí, pero ¿qué más?

El país pelea en este momento por la formulación de una Ley de Cine y Audiovisual. Mientras tanto, con producciones concretas intentamos justificar que su aprobación no constituye sólo el capricho de algunos cuantos. Luego de *Hamacas Paraguaya*, los cortometrajes de Pablo Lamar, *Ahendu nde sapukai* (Oigo tu grito) y *Noche adentro*, llevaron imágenes nuestras al Festival de Cannes. Marcelo Martinessi y Renate Costa, con sus producciones *Karai Norte* y *Cuchillo de Palo*, dieron en Berlín el puntapié inicial: el primero aportando imágenes que el realizador considera inexistentes en nuestro país; el segundo llevando una de las primeras realizaciones que cuenta nuestra larga dictadura. Ramiro Gómez, con sus documentales *Tierra Roja* y *Frankfurt*, realiza un importante recorrido y obtiene premios significativos, mostrando el más lejano Paraguay de tierra adentro.

Al momento, espera su estreno *18 cigarrillos y medio*, de Marcelo Tolces, quien realizó este trabajo en coproducción con la casa productora Canana de México; mientras *7 cajas*, un largometraje en video de Juan Maneglia y Tana

Schémbori, ambos realizadores de comerciales y miniseries de ficción para televisión, apuesta esta vez a la ficción en pantalla grande. Algo se mueve, algo se está generando. Como siempre, si nos comparamos con nuestros vecinos lo nuestro está viniendo tarde. Pero que más valga tarde... antes que nunca. ■

# Bocetos sobre la educación artística y la enseñanza del muralismo en México

## Guillermina Guadarrama Peña

Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Investigadora del Centro Nacional de Investigación y Documentación de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Docente en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Coautora de *Los murales en los centros educativos*, editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y autora de un libro sobre la obra mural de David Alfaro Siqueiros, en proceso editorial. Actualmente trabaja en la investigación "De la posrevolución al civilismo", que aborda la historia de la educación en México.

*La enseñanza de las artes ha sido en todas las épocas motivo de inacabables discusiones (...) y los sistemas de estudio mejor elaborados han defraudado las esperanzas que se habían puesto en ellos.*

Fernando Leal.<sup>1</sup>

Esta aseveración, emitida por uno de los principales iniciadores del muralismo mexicano del siglo XX, aunque un tanto amarga, desalentadora y totalizadora, sintetiza la problemática que enfrentan los diferentes proyectos de educación artística a lo largo de la historia en México y, seguramente, en el mundo: la construcción constante de metodologías para una enseñanza artística de óptima calidad, así como su renovación.

¿Quién tiene que hacer el diseño de esos planes además de los mismos docentes? ¿El ámbito estatal, el privado o ambos? ¿Qué entidad realiza los mejores sistemas?

En el México del siglo pasado, anterior a la Revolución, el Estado fue quien asumió la mayor parte de esa responsa-

bilidad. Concluida la lucha armada, en 1920, el nuevo gobierno se ocupó de la dirección total de la educación. Sus planes educativos tenían como intención lograr la identidad nacional mediante la integración de un país devastado por las guerras civiles. Consolidación que aún no se lograba totalmente después de un siglo de haberse consumado la independencia.

Por medio de la educación se planeaba la construcción de un nuevo proyecto de nación que estuviera a la altura de los países considerados civilizados. Los métodos para la consecución de sus objetivos fueron diversos: alfabetización, fundación de escuelas, edición de libros y revaloración de las diversas tradiciones populares. Esta última tenía como fin formar un sistema mediante el cual el alumno conociera la riqueza de su país. Para reforzar sus metas unificadoras se impuso la "castellanización" de los diferentes grupos étnicos.

La educación artística fue fundamental en este proceso. Por esa razón se fundaron diferentes métodos que fueron aplicados tanto en sistemas escolarizados como no escolarizados, que en su mayor parte se dirigieron al nivel básico. Entre los primeros estuvieron las escuelas nocturnas de arte para trabajadores que formaron parte del plan de escuelas utilitarias que fundó la Secretaría de Educación Pública (SEP). Este método probablemente fue pensado al modo de las academias europeas: para proveer a la población de elementos de capacitación para el trabajo.

Una importante propuesta artística para la fundación de un arte nacionalista, coadyuvante de la anhelada identidad, fue el método de dibujo *Best Maugard*, instaurado en las escuelas de educación básica sobre la base de siete líneas extraídas de los diseños de la cerámica prehispánica.

Entre los sistemas no escolarizados

estuvieron las escuelas de pintura al aire libre, los centros populares de pintura y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa: las primeras destinadas a niños y adolescentes de zonas rurales; los segundos, a zonas urbanas. En estos servicios educativos no se pretendía formar artistas, aunque los hubo, sino educar para la recepción artística, la formación integral del individuo y la consabida consolidación de la identidad.

El caso del muralismo fue diferente. Aunque constituyó uno de los principales proyectos del Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, su intención no era incluirlo en los programas de educación artística, sino usarlo como medio para acercar a las grandes capas de la población, en su mayoría analfabetas, obras artísticas de calidad a fin de elevar su nivel de conocimiento, una visión muy romántica del funcionario. De allí que los primeros murales fueran pintados por artistas profesionales formados en la Escuela Nacional de Bellas Artes —la única en esos años en México— y en Europa.

Otra de las metas perseguida por el Secretario era coadyuvar a la anhelada integración de los diferentes grupos sociales y raciales. Así, las imágenes de los muros reflejaron, en gran parte, el mosaico de fiestas, tradiciones, costumbres e historia del país, para que el espectador se reconociera en él. El muralismo también fue instituido como un mecanismo para colocar a México como una nación civilizada, objetivo que logró al trascender las fronteras y consolidarse como un arte que atrajo a intelectuales de diferentes latitudes. Artistas extranjeros llegaron a México y se ubicaron como ayudantes de los muralistas más conocidos para aprender la técnica, y los mexicanos fueron invitados a otros países, como Estados Unidos y Panamá, para ejecutar murales. Su vanguardismo, tal vez el más original del continen-

<sup>1</sup> Fernando Leal, *El arte y los monstruos*, 1990.

te en ese momento, también incidió en el respaldo y prestigio artístico, motivo por el cual el muralismo continuó siendo apoyado por diferentes instancias, sin importar las divergencias ideológicas entre creadores y mecenas.

¿Cuál fue la situación de este género en el ámbito educativo? La enseñanza del muralismo mexicano en las escuelas tuvo que esperar, ya que en ese entonces, como vanguardia, fue lógicamente rechazada por cierto grupo de la población a la que iba dirigida y se rehusó su academización. No se integró en la currícula de las escuelas de arte ni como una materia en los múltiples proyectos educativos en las escuelas de educación básica y talleres libres. No obstante, la ciudad de México y otras regiones del país cubrieron sus muros con pinturas de artistas que por primera vez hacían obras de este tipo, en muchos casos, con el aprendizaje obtenido de manera autodidacta.

Así había sucedido desde los inicios del muralismo, en 1922, cuando los artistas se enfrentaron con los muros sin saber qué pintar ni cómo trasladar lo que el Secretario de Educación les pedía. Aunque los pintores jóvenes entendieron la idea más rápidamente,<sup>2</sup> al igual que sus colegas mayores,<sup>3</sup> tuvieron que experimentar sobre la técnica y la construcción de una obra de gran magnitud en el momento mismo de su realización.

No obstante, hubo momentos en los que los mismos muralistas iniciaron de manera informal la enseñanza de la obra mural, sin plan de estudios y dirigido a una población sin conocimientos previos. Esto sucedió en la década de los años 30, durante los trabajos de las Misiones Culturales que tenían como propósito llevar educación a las zonas más recónditas del país. En estas Misiones, pintores con mayores o menores conocimientos sobre la técnica iniciaron a sus

pupilos en la construcción de este tipo de obras. No era su actividad principal, ya que lo prioritario era la alfabetización y la capacitación en actividades para el trabajo, pero al estar incluidas las artes en los programas, les permitió enseñar pintura, teatro, danza y muralismo.

En esas Misiones tampoco se trataba de formar profesionales en la materia, sino de prepararlos para crear herramientas de lucha social, como lo había planteado David Alfaro Siqueiros en un Manifiesto emitido en 1932, y como lo expresaban los mismos artistas. El resultado fue una serie de murales colectivos que en su mayor parte desaparecieron por la falta de materiales de calidad.

La profesionalización de la enseñanza del muralismo tardó más de veinte años. Se produjo cuando esta práctica artística ya estaba consolidada y a iniciativa de los mismos creadores. El Taller de Integración Plástica (TIP), un centro de posgrado especializado en la producción de murales, fue fundado en 1949 por el artista José Chávez Morado, y contó con el apoyo del Subdirector General del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Fernando Gamboa.

En el Taller se experimentaba con diferentes materiales para murales interiores y exteriores, sobre todo para las fachadas de los modernos edificios de arquitectura internacional que empezaron a construirse en los años 50; una tendencia que impulsaba la integración plástica entre pintura, escultura y arquitectura, y generaba polémica entre arquitectos y artistas. El TIP se reforzó con la inclusión de talleres donde se elaboraron los murales que decoraron los muros externos de la Secretaría de Comunicación y Obras Públicas con una técnica novedosa llamada mosaico mexicano. De este Taller surgieron numerosos murales destinados a ferias, escuelas, sindicatos y empresas, entre

otros, y sus alumnos fueron llamados al extranjero para realizar murales con esa última técnica, tal como lo hizo Salvador Almaraz en Cuba.

Gracias a lo anterior, al poco tiempo la materia de muralismo se incorporó a la currícula de las dos principales escuelas de arte de la capital mexicana, la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", así como también a la de los centros educativos de nivel superior de otras ciudades. Ya no se trataba de que los maestros tuvieran aprendices o ayudantes en sus talleres, como antaño, sino de afianzar el proceso metodológico de la creación mural.

La inmensa producción que se había generado hasta ese momento, contratada tanto por el Estado como por la iniciativa privada, no siempre había tenido resultados óptimos. Se habían empleado artistas no formados en la técnica y, consecuentemente, muchas de las obras no siempre tenían las características formales que se requerían y presentaban una calidad poco aceptable, por lo que la profesionalización resultaba urgente.

Sin embargo, es incoherente que el muralismo se incluyera en las Academias justo cuando el gobierno restringía la libertad de expresión y, por lo tanto, ya no era combativo ni *cuestionador* porque no se lo permitían, o tal vez por eso mismo. Una vez academizado se generó aún más producción, ya que a los murales de los profesionales se sumó la obra que hacían los alumnos en diversos lugares como trabajo de fin de curso. La escolarización generó profesionales en la materia, pero fueron los menos puesto que algunos no volvieron a hacer obras de ese tipo; otros sí tuvieron eventuales ejecuciones y, en menor cantidad, se aventuraron a la producción muralística como su principal actividad.

La materia continuó impartándose durante muchos años, hasta que hacia

la década del 90, aproximadamente, otros géneros ocuparon la atención de las academias en el proceso de actualización y sometimiento de las denominadas neovanguardias y desapareció de la currícula de algunas escuelas de arte. Esto se acrecentó cuando facultades de arte de reciente creación, tanto públicas como privadas, no incluyeron al muralismo en su oferta académica y se inclinaron, en gran medida, por las nuevas tecnologías.

¿Cuál es la situación actual de la enseñanza del muralismo? Con altibajos, continúa en las escuelas que no la retiraron de su programa de estudio. Las metodologías usadas han sido diversas: algunas más experimentales en la búsqueda de técnicas y en la renovación de las más clásicas, como el fresco; otras menos atrevidas y sin mayor aportación, a pesar de tener el mismo programa de estudio. Obviamente, no todos los grupos han tenido los mismos resultados.

El caso más exitoso es el de uno de los talleres de mural impartido en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de México (UNAM). A causa de su constante experimentación de materiales y renovación técnica ha obtenido óptimos resultados, y sus alumnos, bajo la dirección del maestro emérito Luis Nishizawa, han ejecutado murales en diferentes instituciones a solicitud de las mismas. Un ejemplo lo constituye el haber ganado, en 2009, el concurso convocado por la Suprema Corte de Justicia de la Nación para pintar un mural en su sede, junto con muralistas profesionales.

El panorama descrito conduce a afirmar que, en virtud de la variabilidad en los niveles de la enseñanza, los programas de muralismo ameritan una revisión pedagógica, así como un análisis y una crítica de sus resultados. Este trabajo debería ser urgente, porque a pesar de que los críticos han dictaminado la

<sup>2</sup> Ramón Alva de Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot y Fernando Leal.

<sup>3</sup> Diego Rivera, Roberto Montenegro y José Clemente Orozco.

muerte de ese género plástico se siguen solicitando murales. Lo hace el Estado, su mecenas tradicional, y también la iniciativa privada, los grupos sociales e incluso las comunidades rurales, debido a que se lo considera un arte que impacta directamente en las capas mayoritarias de la población.

Muros y muros se siguen cubriendo, pintando historias, denunciando situaciones, con nuevas técnicas, aun en estilo abstracto. En muchos momentos se trabaja individualmente; en otros, de manera colectiva. En algunos casos, incluso, los autores integran a la creación de sus obras a los miembros de la comunidad a las que van dirigidas. Además, se han hecho más conceptuales, denominados por sus mismos creadores como murales "que caminan", cuyo término correcto sería *manta o mural portátil*. Su intención es que puedan ser una herramienta de la pintura dialéctico-subversiva y que, junto con los manifestantes que los portan, recorran sus caminos, sus luchas, en la búsqueda de soluciones a sus problemáticas.

La crítica a los resultados también ha sido variable, ya que ha estado condicionada por el momento histórico. Inicialmente fue agresiva, mas no en el sentido teórico formal, sino por un simple rechazo, por la postura anticlásica de un arte que no gustaba, como ya se mencionó. Después, los ataques fueron por el figurativismo y la narratividad del género, juicios expresados por los seguidores del abstraccionismo, quienes casi nunca evaluaban la eficiente o deficiente construcción de la obra mural sino su ideología, lo que generaba intensas polémicas.

Posiblemente, lo que durante buen tiempo impidió que se hicieran acercamientos teórico-críticos fue la errónea calificación que se le dio como arte oficial, y quizá también por la carencia de herramientas teórico - metodológi-

cas. Los cientos de estudios que existen abordan, en su mayoría, a los muralistas más conocidos, mientras pocas veces se considera al resto de los pintores. Pero esta situación afortunadamente está cambiando.

Se puede concluir que de una u otra manera, estilo o técnica, con buena enseñanza o sin ella, se siguen realizando murales, debido a que es un género artístico que ha interesado a pintores de diferentes estilos, incluso a los amateurs. Unas veces como pretexto estético; otras, como práctica contestataria. Sus autores hacen a un lado el decreto de muerte que le han fijado los críticos y se suben a los andamios a construir su sueño, su ideal. Pero en virtud de que desde su origen es un arte para que sea visto por la mayoría de la población merece ser realizado con la mejor manufactura. ■

### Bibliografía

LEAL, Fernando: *El arte y los monstruos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1990.

# Apuntes para reescribir la historia del arte latinoamericano

Marta Traba In Memoriam



#### Guillermina Ramos Cruz

Licenciada en Historia del Arte, Facultad de Letras y Arte, Universidad de La Habana. Doctor Cum Laude en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Impartió cursos de arte y cultura latinoamericana en la Universidad de Girona. Dictó conferencias en instituciones culturales de Martinica, México, Venezuela y España. Realizó la curaduría de exposiciones de plástica cubana. Trabajó como especialista de artes plásticas en el Fondo Cubano de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura de Cuba. Es autora de *Lam y Mendive. Arte afrocubano* (2009) y participó en *Arte latinoamericano del siglo XX: Otras Historias de la Historia* (2005), entre otras obras. Colabora en publicaciones periódicas y prensa especializada.



Reescribir la historia del arte en América Latina implicaría romper la articulación con la historia del arte europeo, reestructurando el discurso de la evolución de las artes plásticas dentro de la dinámica de la propia cultura en la cual está subsumida la historia del arte. Frente a esto, la presente propuesta teórica se propone ilustrar algunas ideas en torno a la historia del arte latinoamericano y de sus principales postulados surgidos desde la visión hegemónica impuesta por las metrópolis europeas.

Resulta válido analizar que la referencia a las culturas prehispánicas debe ser el enlace primordial con la historia de una cultura visual surgida desde la lectura y el análisis de los mitos fundacionales en la arquitectura religiosa, en la escultura, la pintura y los cultos funerarios, como sostén principal de un corpus que dará sustento a la construcción de la identidad de cada región. Partiendo del punto de vista del colonizado, la revelación de diversos sustratos culturales existentes antes del impacto del descubrimiento debe analizarse y

comprenderse mejor como disgregación o fragmentación más que como *encuentro* de dos mundos.

En la historia de América Latina la construcción del espacio identitario recorre distintos estadios de organización, y en ello el arte –desde la función cultural hasta lo propiamente utilitario– ya formaba parte de la dinámica de estas estructuras sociales. El impacto del siglo XV en Mesoamérica y la zona andina, así como en otras regiones del actual continente americano, condicionó el colapso y la ruptura de una evolución propia de las artes: arquitectura, pintura y escultura ya se debían codificar como autónomas en un período en el que las formas sirvieron al ritual, sostuvieron el florecimiento de la imagen de los cultos religiosos y permitieron que de una generación a otra pervivieran los oficios mediante los cuales se erigieron esas formas.

Con la consolidación de las ciudades de las principales colonias se inició la fundación de las academias de bellas artes para la formación de pintores, escultores y maestros de las técnicas del grabado; la cultura de las artes plásticas se supeditó a la domesticación de técnicas, al dato realista y se sumergió en la mimesis de la forma; su valor cobró relieve y se afianzó como documento testimonial, como aproximación a la realidad de la sociedad del período colonial, desde las técnicas y las temáticas propias de las academias europeas. Toda la riqueza formal de las culturas prehispánicas nutrió los estudios arqueológicos y la antropología e hizo factible que cada sociedad asimilara paulatinamente los parámetros de las culturas originarias.

Desde la formulación de la historia del arte de la Europa de finales del siglo XIX algunos creadores, prolegómenos de una visión *otra*, incursionaron en regiones allende los mares y vislumbraron la necesidad de la búsqueda del ser

humano dirigiendo la mirada hacia otro mundo. Ellos propusieron una nueva perspectiva para mirar la realidad. Entonces, el discurso académico se quebró y los propios artistas de las metrópolis se volvieron *salvajes* o *primitivos* para alimentarse de la ingenuidad del ser de estas comunidades y del paraíso perdido que redescubrieron en lejanas latitudes, como en las tierras del Nuevo Mundo.

América Latina fue primero un discurso desde las utopías de la literatura, desde las márgenes de los desbordamientos de la flora y la fauna, en el que la historia como relación de acontecimientos se entroncó con los mitos fundacionales, con el enraizamiento de la naturaleza, con una tipicidad y una fuerza que vendría de la tierra y de la cual el ser humano tomó su fuerza vital y toda su espiritualidad.

Aconteció que los artistas de América Latina, en los albores del siglo XX, tras una aproximación necesaria a la Escuela de París, y quizás con una mirada más cercana a sí mismos, desbordaron las limitaciones impuestas por una historia. Redescubrieron su universo, más allá de la mimesis, mirando al ser humano con sus imaginarios, y aquella realidad que fue fragmentada y desarticulada sirvió de sostenimiento y alumbró la creación de muchos artistas nacidos en América Latina que, formados en el oficio y por las técnicas de las academias de bellas artes, miran a su entorno y *redescubren sus propias culturas*.

¿Qué sucedió en esta transición de cinco siglos?

En primer lugar, se desarrollan paralelamente las vertientes creadoras del imaginario popular perteneciente a las culturas originarias y el arte oficial de los artistas formados en las academias de bellas artes, con el culto a toda la cultura de la tradición greco-latina. La religiosidad popular, las escenas de la vida cotidiana, el entorno natural y los con-

textos urbanos constituyeron la fuente nutricia de las imágenes que han formado la historia de la cultura visual de cada región, considerando la pintura como expresión que acoge estos relatos.

La fuerza de la cultura popular tradicional permite que el ser humano proyecte sus creencias en diálogo con la realidad y la aportación de la cultura ancestral; creencias que son reflejadas en la pintura, la escultura y el grabado de los retablos de las iglesias y conventos, en los exvotos y en la imaginería popular, así como en los festejos pertenecientes a las clases sociales que representan su mundo mediante los sistemas y referencias visuales en tanto expresión del misterio de lo inaprensible.

En una aproximación a la cultura latinoamericana destacan en la memoria la representación de los paisajes citadinos, las festividades populares, los retratos cargados de vida interior, el silencio del espacio rural. Desfilan ante nuestros ojos los exvotos de iglesias y conventos, así como las imágenes del Día de los Fieles Difuntos, de México; los paisajes de visiones panorámicas de los ingenios de Cuba y las fiestas del Día de Reyes en San Cristóbal de La Habana; los grabados testimoniales del sertón de Brasil; la representación del Nacimiento del Niño Jesús y la pintura popular en Venezuela, entre otras conjugaciones donde prevalecía la representación de la cultura popular tradicional como reflejo de una espiritualidad, de un relato colectivo.

Si analizamos la historia de la cultura de América Latina durante los siglos XVIII y XIX vemos que paralelamente coexistieron la polifonía de los coros y la música de capilla con las tonadas populares; los poetas cultores de la poesía de exquisita construcción y los versificadores de la improvisación y la versificación popular; las tertulias literarias en salones de la aristocracia criolla así como los poetas y cantores en ferias y

festejos rurales. En resumen, las imágenes visuales, tanto como la literatura y la música, se han nutrido de lo popular como temática fundamental, mediante el lenguaje más cercano al realismo mimético de lo académico, hasta que la imaginación desbordó sus cauces y se pobló de visiones nacidas del espíritu de la otredad, aquellas parcelas de la realidad que la vanguardia europea tomó para validar un lenguaje artístico que, en lo formal, era el reflejo inédito del imaginario y del mundo del “otro”.

Con el proceso de gestación e influencia de la vanguardia artística en la primera década del siglo XX, los artistas, formados en las escuelas de bellas artes de los países latinoamericanos, viajan a París en un tránsito que propicia dos aspectos fundamentales: asimilar el lenguaje que les permite incorporar los elementos formales de la vanguardia y, en lo temático, volver la mirada a la fuente de las culturas propias, la cultura popular, lo autóctono como irradiación de la memoria colectiva. Los creadores se sumergen en la revalorización de su historia, en la indagación y la exploración de las metáforas de la realidad, del entorno natural, al tiempo que se gesta la alternancia entre el dilema que es asumir su patrimonio cultural inmaterial o transmutar el relato de lo propio en una búsqueda de lo universal condicionada por los discursos hegemónicos de las potencias europeas.

El punto de giro del arte latinoamericano del siglo XX está condicionado por la forma en que los creadores asumen, de manera tácita o velada, alguna de las tres vertientes fundamentales de la cultura de América Latina: la indoamérica, la afroamérica y el mestizaje cultural. Cada una de estas aproximaciones temáticas corresponde a una mirada introspectiva de la historia como punto de análisis, después de la “fragmentación” de las fuentes culturales desde 1492 y

del intento de imposición e integración de los patrones de las sociedades eurocidentales, cuyo desarrollo como metrópolis modernas estuvo impulsado por las riquezas del continente latinoamericano y, asimismo, coadyuvó a la imposición en América Latina de modelos económicos y sociales que propiciaron, en muchos casos, la desvalorización de nuestras raíces culturales.

El panorama del arte en América Latina ha sido una visión múltiple de un discurso polisémico de la academia y el arte de los pintores de la imaginería religiosa y los retablos; la representación de los cultos religiosos afroamericanos y la percepción cultural del *hombre ilustrado* de las capitales que ha asimilado profundamente la cultura europea, y sabe que en el fondo de su propia individualidad está marcado por las vibraciones de la realidad y los discursos de la cultura popular; contrapunteo de una imbricación que nace de la inmersión en una naturaleza y en un paisaje que dialoga día a día con el ser humano.

Los movimientos literarios han sido la expresión que ha aportado metáforas y formas de explicitar estos contextos culturales, válidos para comprender y aportar expresividad y sostenimiento conceptual a otras manifestaciones artísticas, cuyo relato implica la aceptación de que los procesos culturales se han gestado al calor de grupos unidos por la búsqueda de una expresión definitiva que emerge con voz propia. Maestros de las confabulaciones luminosas desde la primera generación que tomó parte en los movimientos culturales en América Latina (1910-1930), los artistas reedificaron las formas válidas en la construcción de las identidades particulares, delineando el discurso de la Modernidad al asumir la historia, la religiosidad popular y las tradiciones del patrimonio inmaterial para conformar el legado cultural perteneciente a la his-

toria del arte latinoamericano.

Resulta necesario considerar que después de la Segunda Guerra Mundial, el centro cultural de la vanguardia artística se desplazó de Europa hacia los Estados Unidos, vale decir de París hacia Nueva York, y es realmente en este nuevo escenario donde aflora y se consolida la obra de destacados creadores latinoamericanos de diversos países, quienes exponen en museos e instituciones culturales de los Estados Unidos, obteniendo la aceptación y el reconocimiento de su obra a nivel internacional. La segunda posguerra marcó a los creadores europeos que fueron testigos de la depauperación de la sociedad y de la destrucción de los valores culturales del Viejo Mundo. Como consecuencia de esta crisis espiritual el escenario para restaurar la esperanza en el ser humano y en sus valores espirituales lo encontraron en medio de la naturaleza, en la realidad social y en los contextos culturales de América.

Desde mediados de los años 40 y durante la década del 50 la creación de los artistas latinoamericanos fue acogida y contó con espacios expositivos permanentes en museos, fundaciones culturales y prestigiosas galerías de arte norteamericanas. Esta relación de nuevo mecenazgo e integración en la cultura visual internacional vino de la mano de los más destacados artistas de la Vanguardia en Francia. Asimismo, fue desarrollado y conoció una propuesta concreta motivado por la aproximación progresista y filo-marxista de algunos creadores que formaron parte de los movimientos ideológicos más avanzados de aquella época de esplendor socio-cultural.

Basta recordar la acogida que tuvo la obra de los pintores muralistas mexicanos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco; la propuesta artística de la pintora mexicana Frida

Kahlo, por su obra original, de imbricaciones ancestrales y autorreferencial, reconocida por el patriarca del movimiento surrealista André Bretón; la exposición conjunta de Pablo Picasso y del pintor cubano Wifredo Lam, quien representa en su producción la aportación del imaginario afrocubano, entre otros. El clímax de este proceso de afirmación del arte latinoamericano se puso de manifiesto cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) creó una sala dedicada al arte latinoamericano.

La obra artística de estos creadores – cuya eclosión y apogeo se produjo desde los años 40 hasta los albores de los años 60 – se afirmaba en la representación de la historia y del momento fundacional de la cultura de América Latina, de la expresión del sentimiento de pertenencia, y representaba el proceso de inserción de la otredad oprimida, presente por la diáspora africana en el Nuevo Mundo, así como la conmoción del ser humano al intentar hablar de sí mismo con su propio lenguaje, con la espiritualidad emanada de su mundo, de la memoria ancestral, de su condición de quechua, aimará, quiché, cholo, zacateca, cuarterón, sambo, mulato, criollo; de ser humano que se expresaba mediante una cultura propia y original.

En la década del 50 y hasta la segunda mitad de la década del 60 se percibe la reformulación de los paradigmas de la cultura latinoamericana por la presencia renovadora de los escritores y teóricos que aportan nuevas posturas estéticas y reconstruyen el discurso de la identidad cultural dentro de otras visiones. Del dilema de la tierra que acoge al individuo, lo marca y hace explícita su noción particular, se nutre de lo telúrico y tipifica la identidad como memoria histórica poetizada y reforzada con el humus de la propia realidad.

En las artes plásticas, el cambio del modelo eurocéntrico a la dinámica de

la cultura norteamericana supone la representación y la utilización de recursos formales de dos contextos diferentes. Por una parte, el artista se mueve entre los signos del yo mediante una obra que pretende reflejar el dilema existencial sin renunciar radicalmente a la figuración; por otra, la influencia del arte norteamericano llega con el clímax de la disolución de la forma, desde el informalismo hasta el poder de la multiplicación de la imagen, hasta entronizar el *patern* del diseño publicitario.

El creador afirma su posición individual artística a partir de las múltiples exploraciones formales, transitando por la incorporación de las multimedias y la acción directa, y considerando válida la participación del espectador mediante proyectos de acciones plásticas y performances. Las bienales de arte, los eventos internacionales y las exposiciones antológicas condicionan el cambio y la nueva estructuración de las muestras colectivas transformadas en macroproyectos expositivos, que surgen y se desenvuelven en torno a ejes temáticos fundamentales marcados por directores de museos y de galerías, historiadores, curadores y críticos de arte.

He aquí que desde los años 60 el arte latinoamericano se presenta, en conjunto, enlazando discursos personales e hitos derivados de una comunidad cultural, conjugando la referencia al contexto cultural, a la historia y la especificidad de asumir las nuevas tendencias artísticas de manera autónoma, con un discurso original y asimismo renovado, aludiendo a los maestros de la Modernidad, a los consagrados y también a los artistas emergentes, que van delineando con su obra nuevos cauces de expresión creadora.

Desde las décadas del 70 y 80 va introduciéndose en América Latina el paradigma de la Posmodernidad en el revisitado discurso de las tendencias

artísticas y movimientos culturales, desde los países que fueron metrópolis coloniales y desarrollaron su hegemonía por la aportación de sus colonias; los mismos países que conocieron el poder económico y proyectaron las culturas de las megalópolis, dirigiendo los espacios culturales en un constante encubrimiento desde el punto de vista sociocultural.

En la llamada posmodernidad encuentran lugar distintas argumentaciones y posiciones teóricas provenientes de las comunidades marginadas; los dilemas del lenguaje silenciado a través de la historia, la memoria de la alteridad. Comienzan a formar parte y a reconocerse las propuestas de los grupos sociales populares que han aportado su espiritualidad y su acción, aunque siempre han sido silenciados desde su condición de seres humanos marginados. Se reinterpreta con nuevas nociones históricas el discurso de género, el relato personal como vertiente de la historia, los estudios culturales, los estudios poscoloniales, así como el estudio de los subalternos.

Sin negar que la génesis de la noción de posmodernidad tuvo lugar en los círculos de los historiadores y pensadores europeos y norteamericanos, es necesario considerar que en América Latina siempre ha existido una beligerancia teórica propia, que ha asumido la historia no sólo desde el modelo de los cenáculos de poder sino desde el declive de las posturas eurocéntricas. Las primicias de la llamada posmodernidad tienen lugar cuando se acepta y se extiende el concepto de *cimarronaje cultural*, como afirmación de la posibilidad real de asumir el legado histórico y la visión autorreferencial en la propia realidad sociocultural de América.

Asimismo, las propuestas de los artistas latinoamericanos reinstalan el modelo posmoderno de cultura visual al

incorporar las estructuras y realidades del ritual en las performances y las técnicas de construcción y de realización artesanales aplicadas en la incorporación de objetos escultóricos en instalaciones, como revival de los entornos populares. Los propios artífices de la vanguardia europea tomaron elementos de las fuentes culturales de países lejanos, instalando lo exótico como mirada que coadyuvó a la apropiación de formas que dinamizaron el lenguaje formal, y dejaron al descubierto el trasfondo de la sociedad europea, exhausta y carente de mitos fundacionales donde elevar o recrear el arsenal de metáforas visuales.

En el proceso de instauración y expansión del concepto de posmodernidad afloran las concepciones que asumen algunos teóricos de América Latina que plantean que en nuestra eclosión de la modernidad coexistían, sin aparentes contradicciones sustanciales, el lenguaje de los primeros artistas de la vanguardia latinoamericana con la academia decimonónica; la obra de los pintores populares con la de los jóvenes iconoclastas que preconizaron la ruptura con la figuración y entronizaron el expresionismo abstracto; los pintores cuyas obras se enriquecieron con la temática del ámbito rural y los creadores de la ritualidad religiosa y la cultura popular tradicional afroamericana, exponentes todos de un imaginario colectivo que pervive y se reactualiza a través de las múltiples expresiones de la cultura latinoamericana. Es en este contexto de relaciones culturales diversas que reconocemos los aspectos medulares que identifican el arte, la literatura y el ambiente cultural de América Latina.

En Europa, el resquebrajamiento y posterior ruptura del bloque de la utopía de las masas codificadas como Socialismo trajeron como corolario el fortalecimiento de los Estados Unidos de Norteamérica como potencia eco-

nómica y su proyección cultural a nivel mundial. Se difunde desde entonces un catálogo cultural de revival dirigido a un amplio público y la emisión mediante los mass media de modelos vacuos y desvitalizados que implican la relectura de la cultura de masas como producto del detritus de la subcultura comercial. Estas propuestas televisadas se nutren de guiones, siguiendo cánones de entretenimiento superficial que, en cierta medida, absorben lo primigenio de distantes contextos geográficos y diferenciadas zonas culturales para devolver modelos de proyectos estandarizados por las emisiones de televisión más comerciales. Todo ello repercute en la población de las grandes urbes y ciudades de América Latina, aunque en las zonas marginales inmersas en la periferia aún se percibe que sigue latente el germen de una espiritualidad viva. Por ello la UNESCO ha aceptado las propuestas de expertos representantes de muchos países de América Latina, Asia y África para incorporar el concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial.

Sólo queremos refutar el punto de vista de quienes proponen que en el presente es cuestionable continuar con el discurso de la unidad del arte latinoamericano por la amplia difusión de las altas tecnologías, que son aplicadas a nivel internacional por quienes practican las más diversas expresiones de las artes visuales. En este punto aceptamos que lo que se difunde son los medios tecnológicos, aunque en el sentido raigal de la obra de muchos creadores de nuestra América aún puede percibirse una metáfora de la creación que sigue reinventando la espiritualidad de los pueblos latinoamericanos, al reflejar en su discurso artístico el patrimonio cultural inmaterial, lo intangible. ■

# Pantallas y memoria: de un Centenario a otro

## Archivo y relato de la historia en la TV

### Pública argentina



#### Eduardo A. Russo

Doctor en Psicología Social. Crítico, docente e investigador de cine y artes audiovisuales. Director del Doctorado en Artes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Profesor de teoría, análisis y crítica de cine y artes audiovisuales en carreras de grado y posgrado de universidades del país y del exterior. Integrante del Observatorio Latinoamericano de Teoría e Historia del Cine de la Universidad Nacional de Colombia y del Comité Científico del Doctorado en Diseño y Creación de la Universidad de Caldas, Colombia. Autor de *El cine clásico* (2008) y *Diccionario de cine* (1998) y compilador de *The Film Edge* (en prensa), *Hacer Cine: producción audiovisual en América Latina* (2008) e *Interrogaciones sobre Hitchcock* (2001).

#### Lo real, las ficciones, la memoria

“Lo que nos rige no es el pasado literal, salvo posiblemente en un sentido biológico. Lo que nos rige son las imágenes del pasado, las cuales están en alto grado estructuradas y son muy selectivas, como los mitos”, escribía George Steiner al inicio de *En el castillo de Barbazul*. Chris Marker usó la afirmación como exergo de *La tombeau d'Alexandre*, su lectura audiovisual del siglo XX, dedicada al viejo amigo Alexander Medvedkin. La cita, en este caso, es más sucinta: “No es literalmente el pasado lo que nos gobierna/ sino las imágenes del pasado”. Esas imágenes ejercen su poder sobre el presente, como evidencias visibles u oscuros jeroglíficos, que no ilustran o brindan pruebas, sino que plantean, ante todo, el problema de su lectura. Algunas veces engañosamente claras, otras, opacas o borrosas, proyectan algo sobre el presente. A la vez, hacen transitar el camino inverso, permitiendo, siempre parcialmente, iluminar zonas oscuras. Son todo lo contrario a superficies es-

pejadas: esas imágenes del pasado son máquinas del tiempo cuyos mecanismos ocultos no cesan de operar.

En el marco del Bicentenario, el Área Cine de la Televisión Pública argentina produjo el ciclo *Huellas de un siglo*. Durante todo mayo, veintiséis capítulos de casi media hora armaron, en forma no cronológica, un complejo tejido de documentales unitarios, cada uno centrado en un episodio de la historia nacional. El conjunto cobró forma por el trabajo en equipo coordinado por los responsables del área, los cineastas Alejandro Fernández Mouján y Pablo Reyero, y un núcleo de realizadores especialmente convocados para el proyecto: Carlos Echeverría, Gustavo Fontán, Hernán Khourian y Marcel Cluzet, con el aporte decisivo del historiador Javier Trímboli y los guionistas Dodi Scheuer, Mariana Iturriza y Fernando Ansotegui. El ciclo marca un hito en la Televisión Pública al ser integralmente producido por el medio estatal, aunque no sólo por eso: es, además, un inusitado intento de construcción discursiva sobre la historia argentina en pantalla que desborda los perfiles habituales de la televisión.

#### Pasado y presente

*Huellas de un siglo* responde cabalmente a eso que no por tan insistente es menos cierto: aunque lo documental se nutra del pasado, su conjugación siempre se hace en presente. Huellas...: ciertas presencias que delatan ausencias. A veces, una tercera dimensión se ubica entre lo ausente y lo presente, y aparecen los signos, que pueden instalarse, cartografiando territorios, indicando caminos posibles. La arquitectura del ciclo va tras las huellas en busca de esos signos, como un verdadero ensayo multimediático a partir de la televisión. Sus realizadores, de destacable obra previa en cine y video, confluyeron con su experiencia en

el documental de creación, la ficción o el video experimental. Por otra parte, desde los mismos días de inicio del ciclo, lo visto en televisión no cesa de replicarse por medio de los recursos digitales, además de su proyección pública en instituciones y su distribución en soporte DVD. De ese modo, lo iniciado con *Huellas de un siglo* no pertenece solamente a la historia de la TV argentina, sino a la de su expansión en recurso multimediático, dado que su presencia se disemina por los nuevos medios.

La estrategia temática abarcó desde agudos análisis de situaciones clave ya instaladas en la memoria colectiva, como el último año de vida de Eva Perón o la Guerra de Malvinas (dirigidos por Fernández Mouján), hasta la visibilización de algunos acontecimientos signados por largas décadas de silenciamiento o incluso confinados por el tabú. En cuanto a escamoteo silencioso, fue ejemplar el capítulo *El malón de la paz* (Reyero), que rescata del olvido la marcha colla de 1946 en apoyo a Perón, desde el Altiplano a Buenos Aires, y su traumático final. En lo que a tabúes respecta, la emisión sobre el bombardeo a la Plaza de Mayo en 1955 (Echeverría) indagó en las continuidades entre aquella masacre y el orden represivo de décadas siguientes. La trama de la investigación histórica dejó marcas en la textura de los capítulos: no se trató solamente de establecer precisos microrrelatos, sino de reconstruir un complejo tapiz de hilos diversos, en los que los agujeros importan tanto como las superficies, y donde los relatos no sólo se sostienen aisladamente, también reclaman su lugar en una historia en construcción.

*Huellas de un siglo* explora nudos de lenguajes y asambleas de imágenes en busca de la configuración de un pasado que abarca desde 1910, el año del Centenario, hasta la disolución de 2001. Consciente de la contemporaneidad de su búsqueda, el objetivo fue la comprensión

del pasado, además de la proyección de posibilidades en un futuro. Acaso el proyecto podría contrariar a más de un historiador orientado a perseverar en la lectura exhaustiva de fragmentos. Pero aquí la intención es encontrar en esas huellas los trazos de constelaciones (tal como lo recuerda Trimboli, apelando el concepto benjaminiano). Lo manifiesto son series de puntos dispersos, como las estrellas rodeadas de oscuridad. No obstante, las figuras se insinúan al lector. Será cuestión de saber visualizarlas, y así podrán servir para la orientación y la marcha.

### Los espectros de abajo

Refiriéndose al cine, Jacques Derrida gustaba remarcar que la espectralidad es un dato fundamental de toda imagen proyectada. No tan evidente resulta lo espectral trasladado a lo televisivo, cuando el medio enfatiza, casi tiránicamente y aunque se ocupe del pasado, su misión de construir enunciados de obligada actualidad. El presente televisivo es planteado según una vocación unificadora, casi monolítica. Contra esa barrera armada a puro presente, cuyo paradigma es el “tiempo real”, se levantan iniciativas como *Huellas de un siglo*, que en lugar de obedecer a esta sujeción a lo actual logra incursionar en algo más conectado con lo inactual. Precisamente esto es, de acuerdo con algunos planteos recientes de Giorgio Agamben, lo contemporáneo. Bien distinto a la unicidad del presente propio del real time, lo contemporáneo está compuesto por la confluencia y las colisiones de lo viejo y lo nuevo, lo sincrónico y los anacronismos, lo que se repite y lo que irrumpe.

Los capítulos de la serie indagan en las huellas espectrales de todo un siglo –cuanto más distantes en el tiempo más atenazadas por la escasez y la dispersión– para complejizar una mirada contemporánea. Fernández Mouján relató

en alguna entrevista lo ocurrido cuando el viejo canal estatal se mudó, hacia 1978, desde sus viejas instalaciones en el microcentro porteño al enorme edificio que hoy ocupa en la zona norte de la ciudad. Los archivos molestaban y no se trasladaron: en la entonces flamante ATC (Argentina Televisora Color) no había lugar para el pasado. Recordamos también cómo, durante esos primeros años de la dictadura, se destruyeron masivamente los archivos de video, grabados en cinta magnética de una pulgada, regrabándolos para monitorear una y otra vez las emisiones de entonces. Videovigilancia reemplazando a archivo.

Distinta es la historia y la trayectoria de los más añejos, y escasos, archivos filmicos y fotográficos, frente a la sobreabundancia descentralizada (y privatizada) de décadas recientes. En relación con eventos más cercanos, la gran cantidad de material obliga a una verdadera deconstrucción de lo que esos textos dejan entrever en su fárrago, determinados como están por una lógica de construcción de una realidad al servicio del poder. La memoria debe abrirse camino en esa doble dificultad. Alguna vez Jacques Rancière señaló que la memoria, en tanto trabajo, debe erigirse en igual sentido tanto contra la carencia de datos como contra la sobreabundancia de información. No se trata de acumular más datos, sino de construir cierto tipo de relaciones entre ellos; de allí surge el sentido. En este caso, si algo unifica la diversidad de los capítulos bien puede ser la mirada a partir de lo que la sociología, la historiografía y los estudios culturales han designado como subalternidad, pero que más coloquialmente podría definirse, como alguna vez lo propuso Eric Hobsbawm, en tanto punto de vista desde abajo.

Es esa continuidad de los conflictos de un siglo, vistos desde la calle, la fábrica o los márgenes, extendiendo su proyección sobre el presente, lo que se

advierde como forma mayor de su propuesta, en franca oposición a ciertos consensos que, ingenua o cínicamente, disimulan los dramas y las tensiones con que está amasada la historia. Venidos de otro tiempo, los espectros portan un mensaje significativo sobre el presente.

### Estatutos de la huella, dimensiones del sentido

No son muchas las imágenes del Centenario, aunque se hayan repetido incontables veces: la ficción *La revolución de Mayo*, dirigida por Mario Gallo en 1909 y estrenada en el contexto de los festejos de 1910, por una parte, y el registro del recorrido de la infanta Isabel de Borbón, en su visita a Buenos Aires, por otra. Las imágenes con pretensión de *film d'art* de Gallo extendían su ficción fundante. El desfile de la Infanta con su puesta en escena mostraba, a su vez, una sociedad que se ilusionaba con ser una extensión de Europa en las pampas, celebrando un orden cuyo fuera de campo tenía los contornos exactos de su condición latinoamericana y periférica. El capítulo sobre el Centenario (Khourian) indaga ese fuera de campo, tanto o más determinante que lo visible, donde radicaba buena parte de la verdad del siglo que se abría, con sus más oscuros y recurrentes dramas y combates.

Todo texto, recordaba Roland Barthes, pertenece al orden del tejido. De allí que las imágenes de lo textil insistan tanto en nuestra relación con ellos. Si bien podríamos pensar que por su poder de captura un texto posee la forma y función de una telaraña, no es cuestión de creer que la seducción textual nos instala en el lugar de la mosca atrapada; más bien somos la araña que urde la tela mediante su segregación constructiva. En su misma diversidad, en la multiplicidad de voces y estrategias, el armado de *Huellas de un siglo* convoca a ese trabajo.

Por una parte, revela una refinada elaboración textual; por otra, postula un espectador que debe continuar el trabajo del texto, como corresponde a una historia en marcha. En eso radica otro de sus aportes decisivos: no ofrece una versión unificada, sino que dispone figuras y recurrencias, analiza situaciones, intenta comprender las líneas de fuerza de algunas estructuras y procesos.

### Una reflexión contemporánea sobre el Bicentenario

En *Huellas de un siglo*, fotos, films y videos valen no tanto como evidencia sino como material icónico a ser intervenido, trabajado por la edición, quebrando su presunta integridad y cambiándola por el relato que ocultan, o resaltando de su *punctum* traumático. Lo que se juegan no son sólo las imágenes, es nuestra relación con esas imágenes como observadores u operadores en su material. Pero no únicamente está la imagen: la abundante palabra hablada y la escritura (periodismo, literatura, historiografía) se citan en guiones compactos para desentrañar episodios sepultados, como *La huelga de la construcción de 1935* (Echeverría) que reconstruye las luchas obreras socialistas y anarquistas contra el poder conservador. Otro acontecimiento rescatado fue el de *El plan Larkin*, del mismo director, que indaga la reconversión de transportes a comienzos de los 60. El desmantelamiento del sistema ferroviario para fomentar la industria del automotor. El análisis revela la pasmosa recurrencia de ciertos argumentos entre esos tempranos 60 y los 90, cuando la red ferroviaria sufrió el último desmantelamiento, tanto desde el poder político como desde la manipulación mediática.

*La primavera de los pueblos* y *El fin de la primavera alfonsinista* (Khourian) enfocan, respectivamente, el breve período camporista de 1973 y la rebelión carapinta-

da de 1987 que culminó con la Ley de Obediencia Debida. Como en todos los episodios dirigidos por Khourian, la atención a la materia prima y su lectura convierten a estos capítulos en notables ensayos sobre los límites de la imagen. *Madres, la primera ronda* y *Las puebladas de Cutral Có y Moscón* (Fontán) examinan, en tanto, la resistencia a la brutalidad dictatorial, en las Madres, y al neoliberalismo, en el origen de las agrupaciones piqueteras. Las emisiones desmontan cómo una acción y un discurso se construyen desde abajo, como contrafigura del armado mediático dispuesto desde un poder. De manera similar, pero remontándose a otros modos de construir la realidad (muy especialmente la prensa gráfica y los testimonios escritos), se organiza *La semana trágica* (Fontán). Destacando la continuidad de las luchas, la yuxtaposición de imágenes de manifestantes y represores de distintas épocas indica que es preciso considerar las correspondencias en tiempos más largos que el de los eventos particulares, para advertir los caminos que las huellas indican.

Particularmente intensos son los capítulos congregados en torno a los 60. *El cordobazo y otros "azos"* (Fontán) revisa el golpe de Onganía, el lugar de la universidad en la resistencia, la alianza de obreros y estudiantes en Córdoba, el poder y las luchas populares. La emisión se hace complementaria en *Tucumán, 1966-1976* (Khourian), y su mirada sobre el cierre de los ingenios azucareros, en un capítulo de íntimo diálogo con el cine de entonces, en especial el de Gerardo Vallejo. No faltan episodios que abordan crisis que han quedado "traumáticamente" fijadas en la memoria colectiva, como *El golpe de 1930* (Khourian), donde el relato de los hechos, desde las aguafuertes porteñas de Arlt, se une a la investigación. Revisando la imagen y la prensa gráfica de la época, el episodio también indaga en el papel de los medios en el golpe, como también ocurre en

*La hiperinflación de 1989*, con sus imágenes reproducidas en múltiples oportunidades por la TV, pero que en este caso son exploradas para que destilen algo más que su presunto valor afirmativo, interrogando sobre su condición de artificios, como también, prolongando lo de Steiner, para demostrar cómo el presente sabe dominarnos por las imágenes con las que creemos percibirlo.

El ciclo culminó su difusión inicial con el análisis de los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001 (Echeverría), diseccionando el espectáculo de la represión tal como fue montado por el discurso mediático y mostrando cómo la magnitud del horror represivo fue convenientemente suplantada por la indignación de los pequeños ahorristas y la danza acelerada de los recambios presidenciales de los días siguientes. En el capítulo más cercano al presente, *Huellas de un siglo* remarcó su potencial como dispositivo analítico, trabajando no tanto sobre la ausencia o la memoria distante sino sobre la dimensión histórica de acontecimientos aún vividos como muy cercanos, y atravesando los dispositivos censores disfrazados de sobreinformación.

Por su sistema de acceso de múltiples entradas, como por su posterior disponibilidad en distintos repositorios digitales, entre los que destaca el mismo website de la TV Pública, *Huellas de un siglo* permite establecer nuevas conexiones en cada revisión, retornando sobre viejos o recientes desgarros, afectando a tiempos lejanos o cercanos, pero de insólitas resonancias y simetrías. Su visión deja avizorar, además, no sólo la persistencia de los conflictos, sino también la red que resiste al desgarramiento. Su prolongación más allá de la presentación televisiva contribuirá, sin duda, a continuar ese tejido que cobra forma mediante luchas que están muy lejos de haber culminado. Que incluso parecen hoy renovadas, para bien, en un plano de mayor visibilidad. ■

# Breve reflexión sobre la música electroacústica en México<sup>1</sup>

## Rodrigo Sigal

Licenciado en Composición por el Centro de Investigación y Estudios Musicales de México. Doctor en Composición musical con medios electroacústicos por la City University, Londres. Formó parte del taller de composición del Prof. Mario Lavista y realizó estudios con Denis Smalley, Javier Álvarez, Franco Donatoni y Judith Weir, entre otros. Está a cargo del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), Morelia, Michoacán. Es director artístico del Festival Internacional "Visiones Sonoras" de música electroacústica y autor de obras con las que obtuvo importantes distinciones, tales como *Cycles*, *Tolerance*, *Twilight*, *Friction of things in other places*, el espectáculo de música electroacústica, mixta y video digital *Oreja Digital* y los CD *Manifiesto* y *Space within*.

México tiene una herencia musical excepcional, en gran medida resultado de la influencia de una mezcla de antiguas tradiciones musicales europeas e indígenas mexicanas, y las tendencias contemporáneas siguen reflejando una gran diversidad de estilos nacionales y regionales. La adaptación de enfoques musicales de Europa empezó durante el periodo colonial, en los siglos XVI y XVII, y continúa hasta el presente. Entre las incipientes innovaciones musicales de los últimos sesenta años en Europa y Norteamérica, a las que adhieren los compositores mexicanos contemporáneos, están la música electrónica y por computadora.

En México, el nacimiento de la música electrónica está unido a tres desarrollos: la composición del primer trabajo electrónico por un compositor mexicano, el invento en el país del primer sintetizador de América Latina, ambos alrededor de 1960, y la apertura del primer estudio de música electrónica en 1970. El primer trabajo musical con electrónica llevado a cabo por un compositor mexi-

<sup>1</sup> La versión original en inglés puede verse en Rodrigo Sigal y Bob Gluck, "Electroacoustic Music in Mexico", 2006.

cano estuvo a cargo de Carlos Jiménez Mabarak, en 1960; le siguió la música de Eduardo Mata, Jorge Dájer y Guillermo Noriega, en 1963; José Antonio Alcaraz, en 1964; Blas Galindo, en 1965; Héctor Quintanar y Manuel de Elías, en 1967; Carlos Chávez y Francisco Núñez, en 1968, y Manuel Enríquez –quien fue particularmente prolífico–, Alicia Urreta y Mario Lavista, en 1969. Durante los años 60 también se programaron en México los primeros conciertos públicos de música electrónica.

El Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio Nacional de Música, fundado por Raúl Pavón y Héctor Quintanar, abrió sus puertas en 1970. Quintanar fue director artístico y Pavón –quien en los años 60 construyó el omnifón, primer sintetizador en México– actuó como director técnico. Entre los compositores que trabajaron en los inicios figuran el mismo Quintanar, Eduardo Mata, Mario Lavista, Manuel de Elías, Francisco Núñez y Julio Estrada. En el sitio original los recursos incluían sintetizadores Buchla y Moog.<sup>2</sup> Un problema que enfrentó el Laboratorio fue su dificultad para financiar el mantenimiento continuo, la dotación de personal y la planificación de los estudios educativos. Debido a que la tecnología requiere de inversión constante para poder continuar siendo operativa, con el paso del tiempo los estudios dejaron de ser útiles. Sin embargo, esfuerzos recientes para reactivarlos han comenzado a dar frutos para ofrecer un espacio básico de trabajo con tecnología.

Generaciones posteriores de compositores incluyen a Antonio Russek, Manuel Rocha Iturbide, Roberto Morales y Javier Álvarez, entre muchos otros. Desde 1980, han existido laboratorios en la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, en el Centro Independiente de Investigación Musical y Multimedia, en estudios pri-

vados –como los operados por Antonio Russek y Vicente Rojo– y, en la provincia mexicana, el Laboratorio de Música por Computadora en Guanajuato y en la Universidad de Querétaro. Recientemente, también se han llevado a cabo actividades en composición en el Centro Nacional de las Artes y en el Centro Multimedia en la Ciudad de México y, desde 2006, en el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) en Morelia, Michoacán.

Desde hace apenas algunos años, además, dentro del ambiente académico se han hecho esfuerzos para desarrollar Licenciaturas en composición electroacústica, una novedad en México y, en líneas generales, en América Latina. Se han instaurado nuevos festivales musicales y los ya establecidos empezaron a programar música electroacústica. En México la creación musical está teniendo un lento pero evidente proceso de cambio, en tanto que los compositores jóvenes descubren la tecnología y los proyectos multidisciplinarios.

México está en una importante encrucijada en el ámbito del desarrollo de la música por computadora. Al igual que en otros países, las instituciones han enfocado su producción sólo desde la perspectiva de los recursos tecnológicos en lugar de interesarse por un contexto musical, estético y educativo más amplio. De esto se desprende que el enfoque del apoyo institucional haya sido el financiamiento de equipos en vez de la planificación de proyectos educativos estructurados y de otros a largo plazo. Frente a esto, las instituciones deberían concentrarse no sólo en la tecnología, sino en estrategias para el nuevo uso más creativo: no es útil participar en una permanente carrera de adquisición de lo *último* en equipos, como tampoco sirve desvincular los procesos creativos de la reflexión sobre el impacto de la tecnología que interviene en ellos.

En toda América Latina sucede que los gobiernos proporcionan la inversión inicial pero no el financiamiento continuo para estudiar. La burocracia, el aporte inadecuado y las reglas administrativas poco flexibles contribuyen a que los espacios de creación y formación sean ineficientes. No obstante, debido a que los docentes a menudo se aseguran apoyo financiero para proyectos de investigación, algunos estudios han podido sobrevivir, y a veces hasta se ven incrementados.

Afortunadamente, algunas de las tecnologías más importantes ya están al alcance de los compositores individuales. Aunque la posibilidad de afrontar estos costos depende de contar con cierto estatus económico y social, en la actualidad muchos estudiantes y compositores adquieren sus computadoras personales y equipos para poder trabajar en sus propios estudios. Por esto, tanto en México como en cualquier otro lugar, los laboratorios de música electroacústica ya no deberían ser considerados meros proveedores de tecnología, sino que resulta imprescindible pensar en planificar estos proyectos de nueva cuenta para que se creen centros en donde los compositores se encuentren y puedan investigar.

Los laboratorios de música por computadora deben ser concebidos en América Latina como espacios físicos en los cuales los compositores tengan acceso al conocimiento y a la experiencia, y no sólo a las computadoras. Una función provechosa de estos nuevos laboratorios es la de servir como centros que proporcionen sistemas de sonido con calidad profesional. Debido a que pocos compositores son propietarios de monitores de estudio, o no tienen acceso a espacios con acústica excelente, los laboratorios podrían proveer este importante servicio. Pero para obtener un uso más efectivo de estas tecnologías se deben hacer

inversiones en recursos humanos y una planificación académica.

Es importante tener una amplia visión inclusiva de la música electroacústica en México. En la actualidad, los programas culturales que se iniciaron hace más de una década para apoyar a los artistas con becas, comisiones y subvenciones para investigación, lentamente han empezado a integrar disciplinas que utilizan tecnología, entre ellas la música electroacústica. Las dos primeras generaciones de compositores mexicanos que se matricularon en el extranjero para estudios de posgrado en música por computadora están regresando al país y se están integrando a la escena de la música mexicana contemporánea; de hecho, la mayoría de los compositores y artistas del sonido y sus perspectivas estéticas no son parte del ámbito académico. Una mezcla compleja de acercamientos artísticos, que incluyen música tradicional por computadora e interpretación con *laptop*, instalaciones y otras formas de arte sonoro, deben verse como parte de una disciplina más inclusiva.

Existe una diferencia considerable entre la Ciudad de México y el resto del país, ya que muy poco se ha hecho fuera de la capital para promover la música por computadora, lo que tiene consecuencias tanto negativas como positivas. Hasta hace poco, la inversión en recursos sólo se limitaba a la Ciudad de México y como resultado muchos compositores, especialmente estudiantes, tuvieron que mudarse a la capital. Sin embargo, esta falta de recursos ha llevado a muchos compositores fuera de la capital a comprometerse en proyectos colectivos y compartir de manera eficiente la tecnología disponible. Ante esta situación, el acceso a un equipo asequible los impulsará a seguir participando de recursos, a tener proyectos y a realizar presentaciones en conjunto.

<sup>2</sup> A lo largo de los años el Laboratorio se mudó a otros dos espacios, hasta que finalmente regresó al Conservatorio, en 1992.

Esto sucede desde hace tiempo en algunos sitios y el caso más notable es la ciudad fronteriza de Tijuana, donde los conjuntos musicales no académicos han crecido y promueven su trabajo de manera efectiva, tanto en México como en el extranjero.

México es un país extenso, lleno de gran energía musical y artística, que ha ido tras la tecnología durante mucho tiempo, pero la tecnología de la música por computadora *alcanzó* a México antes de que el país la alcanzara a ella. Estamos ahora en un momento importante, en el cual los compositores mexicanos y las instituciones tienen la oportunidad de incorporar estas nuevas tecnologías de manera novedosa. Es también la instancia clave para reconsiderar el modo en que el ámbito educativo y otras instituciones musicales evalúan las políticas que rigen el uso de los recursos disponibles y también la manera más efectiva para aprovechar la creatividad musical de los compositores e intérpretes mexicanos. ■

### Bibliografía

DAL FARRA, Ricardo: "Latin American Electroacoustic Music Collection", en Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, [www.foundation-langlois.org](http://www.foundation-langlois.org), Montreal, 2004.

ROCHA ITURBIDE, Manuel: "Historia de la música electroacústica en México. Cronología comparada", en [www.artesonoro.net](http://www.artesonoro.net), [En línea], <http://www.artesonoro.net/electroacustica/electromex.html>, [14 de septiembre de 2010].

SIGAL, Rodrigo y Gluck, Bob: "Electroacoustic Music in Mexico", en Electronic Music Foundation Institute, [www.emfinstitute.emf.org](http://www.emfinstitute.emf.org), New York, 2006.

# Construcción de una institucionalidad democrática intercultural

■ ■ —————

Pedro Roberto Susz Kohl  
Licenciado por la Escuela de Ciencias de la Educación y la Comunicación Social de la Universidad del Salvador, Buenos Aires. Especialización en Cine, Centro Dramático de Buenos Aires. Ocupó importantes cargos en organismos e instituciones públicas y privadas de Bolivia. Es autor de numerosos libros: *La cuestión nacional a la luz de los clásicos del marxismo* (1975), *La vanguardia cinematográfica* (1984), *Cine y educación en Bolivia* (1989), *Teoría y práctica de la constitución intercultural* (2006), entre otros. En 1990 obtuvo el Premio Nacional de Cultura otorgado por el Supremo Gobierno de la Nación, entre múltiples distinciones y reconocimientos.

————— ■ ■

El 13 de noviembre de 2008, el Secretario del Tesoro de los Estados Unidos, Henry Paulson, declaraba a la prensa que de nada habían servido los 200.000 millones de dólares inyectados por ese organismo a los bancos y entidades financieras norteamericanas como parte del "plan de salvataje", aprobado por el Congreso a instancias del ex presidente George W. Bush, con el propósito de evitar que el agujero financiero de 400.000 millones de dólares causante de la peor crisis económica de los últimos tiempos acabara tragándose el sistema entero.

Pocos días antes, atendiendo a mi pasión cinéfila, que como toda pasión no prioriza juicios teleológicos, me expuse a la inclasificable experiencia del último James Bond de celuloide, parte de cuya trama ocurre en una imaginaria La Paz, armada con pedazos visuales del aeropuerto de El Alto, calles de Antofagasta (Chile), vistas del desierto de Atacama (Chile) y construcciones virtuales, escenario por el cual transitan personajes disfrazados *ad hoc*, muchos de ellos de improbable apariencia aimara o mestiza.

Traigo a colación este par de anécdotas –llamémoslas así– porque en ambos casos tuve la nítida certidumbre de estar en presencia de dos testimonios palmarios de cómo funcionan las cosas en el orden de la denominada globalización, que personalmente prefiero denominar mundialización del capitalismo informático. Permítanme un paréntesis para explicar tal preferencia. El apelativo usual de globalización connota la posibilidad para todas las culturas de difundirse globalmente, lo cual dista mucho de ser cierto. La realidad, por el contrario, es que asistimos a la imposición global de una sola cultura, entendiendo este último término en sentido amplio, como el conjunto de saberes y haceres que relacionan al sujeto con el entorno.

Vuelvo entonces a los dos ejemplos testigo. En el primero, visto el montante de las cifras con que nos abruman a diario los medios de información, termina uno presa del asombro ante el inabordable dato numérico, dejando de lado lo verdaderamente trascendente: vale decir, las causas por las cuales hemos llegado a este descalabro. Sólo a título de ejemplo, la cifra indicada de 400.000 millones de dólares equivale a 1.627 veces el presupuesto total de Bolivia para un año. O para expresarlo de otra manera: la deuda al descubierto de los bancos y entidades financieras equivale a 16 siglos y medio de nuestro presupuesto.

Acerca de Bond y sus hazañas de dimensión planetaria –en este caso para rescatar a una pobre chica supuestamente boliviana de las acechanzas de pérfidos entorchados supuestamente bolivianos–, para cientos de millones de espectadores atraídos en el mundo entero a las salas, y con muy magra, o nula, información sobre nuestra realidad, quedará impreso en su imaginario ese estereotipo, prejuicioso y caricaturesco, de una La Paz semidesértica transitada por forajidos de uniforme, resueltos a

vender a su madre para obtener algunos dólares con los cuales financiar un golpe a cambio de entregarle al proveedor del dinero, tipo malísimo también por cierto, el negocio del agua.

A estas alturas se estarán preguntando ustedes a qué viene esta aparente excursión por las ramas. Viene a que en ambos momentos volví a cobrar conciencia de la importancia de lo local como ineludible espacio de reconocimiento, de afirmación identitaria y de construcción colectiva de mecanismos de negociación con, o de resistencia a, ese entorno cada vez más absorbente en el que todo, incluidos los vertiginosos cambios tecnológicos, da la impresión de escapar a cualquier posibilidad de control, adquiriendo una autonomía que lleva la alienación del sujeto a límites insospechados no hace tanto tiempo. Semejante densificación de lo local, su centralidad en cualquier diseño colectivo de futuro que se pueda imaginar, es lo que algunos teóricos han denominado “glocalización”, como el reverso de la medalla de la globalización.

Contrariando a quienes aseveran que la mundialización ha tornado obsoleta la cuestión de las identidades, en su monumental ensayo *La era de la información*, el urbanista Manuel Castells afirma que ocurre justamente lo opuesto:

Asistimos al reforzamiento de las identidades culturales como principio básico de organización social, seguridad personal y movilización política. Identidad, en términos sociológicos, es el proceso por el cual los actores sociales construyen el sentido de su acción atendiendo a un atributo cultural o conjunto articulado de atributos culturales.<sup>1</sup>

Sobre aquello no quedan dudas, alcanza con echar una mirada al mapa de

los conflictos actuales en el mundo entero, casi todos ellos con un marcado tinte cultural y de reivindicación identitaria. Aquí mismo, entre nosotros, vivimos un proceso de cambio cuyas raíces más hondas vienen desde el fondo de una historia signada por la discriminación, la exclusión y el desprecio a pueblos que, pese a todo, han encontrado sus estrategias de supervivencia y ahora reclaman, sin posibilidad de retroceso, su ascenso a la plena ciudadanía.

Mencioné al pasar la “glocalización”. Lo local, que dijimos ha cobrado una importancia singular para la configuración de las identidades, no está exento de paradojas. Se admite casi sin reparos que frente a la crisis del Estado nacional como espacio simbólico en cuyo interior se elaboran los imaginarios y las identidades, lo local –el municipio, la comunidad– adquiere una dimensión especial. Ya no es del Estado central de quien deben esperarse las transformaciones y las respuestas a los problemas para que luego vayan cayendo en cascada hasta los espacios locales. Ahora es desde esos espacios, que son por lo demás el lugar en el cual el poder y la comunidad tienen un contacto más próximo, desde donde se generan los impulsos del cambio, pero ya no tampoco para aspirar a la uniformidad del Estado monocultural. El reto del Estado es hallar la forma de armonizar, de arbitrar esas manifestaciones diversas del cambio, encontrando los puntos de intersección, los nodos donde se articulan los impulsos autónomos de lo local.

Ahora bien, lo local es, al mismo tiempo y cada vez en mayor medida, sinónimo de urbano, y en este punto nos topamos con otra evidencia: la ciudad es asimismo un espacio en crisis. Entre los argumentos invocados para nombrar una presunta desterritorialización de la cultura y de las identidades –tesis sostenida entre otros por Antonio Ne-

gri y Michael Hardt– se encuentra el del cambio de carácter de las ciudades, convertidas ahora, de acuerdo con Marc Augé, en no-lugares. Se entiende como lugares aquellos espacios referenciales pertenecientes a una tradición histórica, donde las personas encuentran puntos de referencia y de anclaje de los imaginarios colectivos. Los no-lugares, en cambio, son los espacios de circulación sin identidad ni historia propia. La instalación de gigantografías publicitarias de corporaciones transnacionales, o de productos por ellas producidos, que saturan visualmente las ciudades copianando un mismo modelo estandarizado por el diseño de las agencias publicitarias; la multiplicación de edificios de vidrio reflejante diseñados de acuerdo con un estilo posmoderno igualmente uniforme; el trazo de grandes avenidas diseñadas para facilitar la más rápida circulación vehicular y la demolición de los conjuntos patrimoniales arrasados por la especulación inmobiliaria son, entre otros, la manifestación de esta pérdida de personalidad del hábitat.

Otro dato comprobable es que, contrariando lo que pudiera inferirse de la capacidad virtual de los medios, asistimos a una caótica explosión urbana provocada por el deterioro de las condiciones vitales en las zonas rurales, así como por la concentración en las ciudades de los recursos que las conectan con la mundialización planetaria, convirtiéndolas en los nodos que articulan la red y por medio de los cuales circulan las oportunidades de llegada a la información, la riqueza y el poder. Sin embargo, las gigantescas concentraciones citadinas se dan en espacios crecientemente segmentados; grandes constelaciones territoriales extremadamente fragmentadas y fraccionadas, con una enorme marginalidad social en las que, según los datos estadísticos, el índice de segregación espacial ha aumentado sobre

<sup>1</sup> Manuel Castells, *La era de la información*, 1997.

todo porque los ricos se segregan ellos mismos. Esto último alude a la creación de condominios y urbanizaciones exclusivas, con vigilancia privada, que constituyen verdaderas islas dentro del océano urbano.

Pero las ciudades no sufren sólo de insuficiencia de recursos para acoger debidamente a las masas de migrantes que se precipitan hacia ellas en procura de subsistencia y esperan un destino mejor para sus hijos, debido a un déficit de infraestructura históricamente acumulado. Desde el punto de vista del choque cultural, la segmentación se expresa de una manera muy perversa, ya que a partir de los medios de comunicación prácticamente todos los estratos poblacionales quedan *conectados* al consumo simbólico globalizado, pero pocos tienen luego la oportunidad efectiva de acceder a los bienes y servicios instalados en el imaginario colectivo. Adicionalmente, en ciudades como La Paz, con fuerte presencia de la cultura aimara, se van generando segmentaciones del espacio urbano en subterritorios que albergan culturas distintas con pocas posibilidades de diálogo real entre ellas. Son como pequeñas ciudades cerradas en sí mismas, que comparten un espacio geográfico, pero atenuadas cada una a su propia lógica de organización y desarrollo urbano, fenómeno que dificulta la planificación integral de la ciudad.

Hay todavía otra manifestación de la vida urbana actual que incide en la fragmentación de los espacios locales: el aumento de los índices de inseguridad ciudadana. El aumento geométrico del miedo al *otro*, que cerrando un círculo perverso se traduce a su vez en mayor segmentación al incentivar la ya mencionada construcción de cotos cerrados, espacios protegidos por guardias privados y rodeados por altos muros para bloquear el acceso de los excluidos del festín.

Tradicionalmente, la ciudad era el espacio de implantación de la modernidad. Era el lugar donde el ciudadano ejercitaba sus derechos –políticos, sociales, culturales– como individuo libre, pero al mismo tiempo como miembro de una comunidad más amplia a la cual se encontraba ligado por un proyecto colectivo de futuro. Ese pavor al *otro* desagrega el sentimiento de pertenencia y cambia radicalmente el sentido de la existencia y del diálogo con los otros, mutándolo en susceptibilidad y desconfianza. Cada quien, junto con un pequeño grupo –lo de pequeño no tiene aquí un sentido estrictamente numérico–, pelea por lo suyo, confrontando con los demás.

En resumen: por una parte tenemos el crecimiento de la importancia del espacio local como ámbito de referencia comunitaria, identitaria y cultural, pero por otra parte ese crecimiento está preñado de múltiples interrogantes y opone una compleja trama de cuestiones a resolver de manera imaginativa por quienes lo administran. Imaginativa no quiere decir fantasiosa, sino atenta a los mecanismos más plausibles para la generación del consenso y la corresponsabilidad.

Quisiera agregar todavía otra consideración de orden teórico cuya pertinencia se me antoja radical para nuestra discusión: la forma básica de concebir la ciudad o el espacio urbano. Vuelvo a recurrir a Castells: “La construcción de un espacio, la organización de un territorio, es una dimensión material fundamental de las sociedades, que realmente marca la estructura y dinámica de dichas sociedades”.<sup>2</sup> Pero esa dimensión material no debiera conducir a pensar lo urbano como un mero agregado de viviendas, edificios y vías que los conectan para acelerar el tránsito de los vehículos que nos transportan de un sitio al otro. Postulo, por el contrario, la idea de lo

urbano entendido esencialmente como un espacio de intercambios simbólicos. Sólo esta percepción nos permite comprender de modo real, por ejemplo en el caso de La Paz, la significación de la Entrada<sup>3</sup> del Gran Poder, también conocida como “Fiesta Mayor de Los Andes”, celebración religioso-folclórica que comenzó transitando las calles aledañas a la iglesia del mismo nombre, con la participación de vecinos del lugar, y se fue extendiendo hasta ocupar buena parte del centro urbano, al tiempo que se ampliaba en igual o mayor medida la participación de gentes llegadas de muchas partes de la ciudad.

De manera recurrente, en el pasado mediato especialmente, las autoridades encargadas de la administración del municipio se vieron tentadas de limitar el paso de la Entrada, siempre en nombre del ornato urbano o de los obstáculos a la fluidez del tráfico vehicular. Tales autoridades no entendían que, trascendiendo la fastuosa diversidad de ritmos, atuendos y colores, el evento nos confronta, cara a cara, con un gesto simbólico de ocupación del espacio urbano. Es la puesta en escena de un gesto por el cual los bailarines dejan sentado su derecho a transitar, con sus propias expresiones, por lugares urbanos pertenecientes al *Otro*, y que sienten más o menos ajenos, como si se tratara en realidad de otra ciudad. Y no es que cotidianamente no puedan circular o no circulen de hecho por esos sitios; el sentimiento de pertenencia y apropiación se relaciona con otra cosa, con la idea de que no es usualmente allí donde puedes manifestarte como eres, sin afeites y sin estar expuesto a la hostilidad de quienes se manifiestan de otro modo.

Así las cosas, la materia que nos convoca puede ser cabalmente justiprecia-

da. Porque está claro: si el espacio local es el ámbito de todas las factibilidades y muchas otras que recién acabamos de mencionar, el pleno despliegue de aquellas únicamente será posible en la medida en la que sean establecidos los mecanismos, las formas y las reglas del juego para que el conjunto de actores sociales sepa a qué atenerse.

Luego de este largo rodeo, vamos a la materia comprometida por el título del trabajo: la construcción de una institucionalidad democrática intercultural. Hay muchos términos y otros tantos supuestos en este enunciado. Conviene pues aclararnos, sabiendo de antemano que en esta dimensión de lo social todas las definiciones son aproximativas, provisionales y polisémicas.

Ya el término *construcción* entraña varias peticiones de principio que me gustaría ir desanudando de a poco. Construcción quiere decir proceso, tránsito desde algo que no existe hacia algo que deseamos exista. Como apuntaba algún ensayista latinoamericano, cualquier construcción se hace necesariamente desde abajo hacia arriba, salvo un pozo que es lo único que se construye en sentido inverso. Aquí están entonces implicados cuando menos cuatro criterios: proceso, definición de objetivos y roles, y participación, cada uno de los cuales supone su par: temporalidad, consenso, corresponsabilidad y normas.

En el caso de *institucionalidad*, concebimos que el término abarca el conjunto de ámbitos y mecanismos estructurados, formalizados, que facilitan y promueven el más amplio despliegue de lo diverso bajo reglas de juego previamente aceptadas por los actores, consensuadas, lo cual dista mucho de querer decir que se trata de ámbitos y mecanismos dados de una vez y para

2 Manuel Castells, *op. cit.*

3 Denominación local que nombra eventos folclóricos en los cuales se expresa el sincretismo religioso entre la cosmovisión aimara y otras vertientes culturales de raigambre occidental. Consisten en el despliegue, por las calles de la ciudad, de diversas danzas ejecutadas por grupos integrados por vecinos y/o gremios, los cuales usualmente cumplen con una “promesa” de fe, bailando en devoción a una determinada figura religiosa. En el caso aludido, la festividad, que todos los años transita por buena parte de las calles del centro de La Paz el último sábado del mes de mayo, convocando aproximadamente a 30.000 bailarines a lo largo de unas 14 horas ininterrumpidas, tiene lugar en homenaje al Señor Jesús del Gran Poder.

siempre. Involucra, por el contrario, las nociones de cambio y ajuste, y empalma con el sentido de proceso que se asimila al de construcción.

La sostenibilidad de tal proceso de cambio y ajuste connota ineludiblemente su dimensión participativa, *democrática* por ende, pero comprendiendo la democracia como una forma de inclusión social que trasciende con largueza el sentido de mera emisión periódica del sufragio para la designación de autoridades representativas. Vinculada a lo participativo, la democracia quiere decir posibilidad permanente de influir de modo directo en las decisiones tocantes tanto a lo cotidiano más urgente como a la proyección estratégica.

En esa extensión abarcadora del término, la participación democrática no puede concebirse desligada de la *interculturalidad*, que se entiende a menudo, desde una visión más bien pasiva, como reconocimiento de lo diverso, lo cual no pasa de ser la admisión fáctica de un hecho, común por lo demás a todas las sociedades contemporáneas –con la sola excepción de algunos grupos selváticos– en un mundo donde la presencia e influencia de los medios de comunicación es cada vez mayor y donde el desplazamiento de individuos y grupos humanos ha cobrado una dinámica creciente a partir del desarrollo de los medios de transporte.

Entonces, si bien la interculturalidad es un rasgo característico de los tiempos en curso, existen por cierto, a partir de la historia propia de cada ámbito local, acentos distintos en el peso, la fuerza identitaria y la capacidad de aporte de esos diversos a los imaginarios colectivos. No se trata, pues, de limitarse a reconocer la existencia de tales culturas diferentes cohabitando en un común espacio geográfico. Es cuestión, por el contrario, de generar, proveer e incentivar el contacto y el diálogo entre los diversos,

bajo un criterio de inclusión y de generación de iguales oportunidades para que cada cultura pueda, desde su visión del mundo, aportar a ese proceso de construcción democrática de una institucionalidad eficiente pero al mismo tiempo flexible y permeable.

En los párrafos anteriores he abundado en nociones teóricas; quisiera *descender* ahora al rocoso terreno de lo real, para compartir con ustedes de qué manera desde el Gobierno Municipal de La Paz hemos intentado traducir estos criterios en medidas prácticas de administración de la ciudad y del municipio. Incurro en este aparente pleonismo para dejar establecido un dato del cual somos rara vez conscientes, aun quienes vivimos desde siempre en La Paz, y es el hecho de que solemos perder de vista que los dos distritos más extensos del municipio, Zongo y Hampaturi, no son urbanos, sino más bien rurales, lo cual plantea interesantes desafíos en términos de interculturalidad, precisamente.

En el ámbito de la participación ciudadana, nuestra gestión aprobó en marzo de 2006 la Ordenanza 069, disposición que tiene el alcance de Ley de la ciudad, para institucionalizarla en la gestión del Gobierno Municipal de La Paz. En 1994 se promulgó la Ley 1551 de Descentralización y Participación Popular, instrumento jurídico por medio del cual, a tiempo de consolidarse la autonomía municipal, se estableció un nuevo procedimiento para la distribución de los recursos del presupuesto nacional. En efecto, a partir del concepto de la coparticipación, se determinó que cada municipio tendría acceso a un cierto porcentaje de dichos recursos en función de su extensión territorial y su densidad poblacional.

Aplicando la noción de presupuesto participativo, adicionalmente se creó una serie de mecanismos que permite a los vecinos, agrupados en organiza-

ciones territoriales de base, determinar el destino de un porcentaje, consensuado con sus autoridades municipales, de aquellos recursos de coparticipación para los proyectos, las obras o los programas que ellos mismos consideren prioritarios. La Ley 1551 estableció, además, el control social mediante los Comités de Vigilancia elegidos democráticamente por las organizaciones territoriales de base, y cuya tarea consiste en supervisar la ejecución de los recursos del presupuesto municipal, especialmente de aquellos provenientes de los fondos de coparticipación.

Doce años después estaban claros los beneficios y también las insuficiencias del modelo participativo generado por esta norma. La mayor de sus limitaciones constatadas fue el reconocimiento de una sola forma de representación, la territorial, que deja fuera de toda posibilidad de participación real a cualquier representación funcional o de otra índole. Las mujeres, los jóvenes, los discapacitados, las personas de la tercera edad, los empresarios, los trabajadores de la cultura, los agraviados, los transportistas, etc., etc., no tenían espacio de participación como tales, sino sólo subsumidos en el concepto más bien laxo de vecinos.

Sin desconocer las determinaciones de la Ley 1551, como no podía hacerlo por otra parte, mediante la señalada ordenanza el gobierno municipal de La Paz amplió los espacios y las formas de participación, por cuanto se consideró que la transformación de la ciudad no podía operarse realmente al margen de una participación abierta y extendida, requisito primero para el efectivo ejercicio del control social como garantía de transparencia de la gestión. Entonces, se institucionalizaron:

- los Consejos ciudadanos macrodistritales, con presencia de todas las organizaciones funcionales actuantes en

una circunscripción territorial;

- los Consejos ciudadanos sectoriales, con participación de todas las organizaciones vinculadas a un quehacer específico: tráfico y transporte, medio ambiente, artes y culturas, desarrollo económico, ética y transparencia, etcétera;

- la Asamblea del Municipio, cuya primera versión estuvo integrada por representantes de los consejos macrodistritales, de los consejos sectoriales y de otras organizaciones y entidades;

- la iniciativa legislativa ciudadana, mediante la cual cualquier miembro o grupo de la comunidad, cumpliendo un mínimo de requisitos, puede poner a consideración del Concejo Municipal, instancia legislativa del gobierno local, un proyecto de ordenanza que éste está obligado a considerar.

Sobre la base del criterio de que la información y la comunicación constituyen insumos esenciales de la transparencia, y para una creciente participación, la Ordenanza de Participación Ciudadana incluye un amplio acápite bajo el rubro Comunicación para la participación, consignando todos los datos que el gobierno municipal de La Paz se obliga a poner a disposición de la comunidad, a partir de diversos medios, y que incluye naturalmente la página web abierta a la consulta de cualquier interesado.

La visión estratégica de la interculturalidad se halla de igual manera reflejada en la Ordenanza de Participación Ciudadana, al establecer la obligatoriedad del bilingüismo castellano-aimara para todos los servidores públicos municipales, pero con particular urgencia en aquellos que mantienen una relación cotidiana directa con la comunidad en términos de consultas y trámites. Esta disposición, inédita en cualquier otra participación pública nacional o municipal

del país, se extiende igualmente a todos los mensajes comunicacionales generados por cualquier unidad organizacional. Desde la promulgación de la norma, más de 400 servidores públicos han sido capacitados en el manejo del aimara.

Con relación a la interculturalidad, es oportuno señalar que en el inicio mismo de la primera gestión de la actual administración edilicia se modificó el nombre de la Oficialía Mayor de Cultura por el de Oficialía Mayor de Culturas, transformación que entraña un cambio profundo en el concepto acerca de la tarea de dicha instancia organizacional, que dejó de tener el carácter de organizadora de eventos y espectáculos para convertirse en generadora de políticas e iniciativas destinadas a promover el diálogo entre las culturas.

Estamos persuadidos de que todavía resta mucho por hacer en pos de la institucionalización irreversible de una auténtica participación democrática intercultural, pero creemos estar en el buen camino y haber avanzado un trecho importante en procura de ese objetivo, que vuelve a colocar al ser humano ante la mejora de su calidad de vida, como eje y centro de la planificación de un desarrollo urbano abierto a las visiones acerca del mismo aportadas por las culturas, que son todas nuestras. ■

### Bibliografía

CASTELLS, Manuel: *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

# La superficie-referente en la retórica radical del objeto fascista representacional: la readecuación del índice en la estetización digital



### Guillermo Yáñez Tapia

Licenciado en Fotografía. Postítulo en Artes y Nuevas Tecnologías. Magíster en Artes y candidato a Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile. Profesor en diferentes centros de enseñanza superior. Director del Área de Investigación en el Centro de Estudios Visuales de Chile. Imparte cursos de Estética, Arte y Nuevas Tecnologías y cursos relativos a la imagen, su teoría y los dispositivos de representación técnica. Tanto su actividad docente como de investigación gira en torno al problema de la imagen en tiempos de su reproductibilidad técnica y se concentra, principalmente, en las consecuencias culturales de la instalación de la imagen generada por aparatos al interior de un modelo para el consumo y la estetización de las mercancías.

*Igual que en la vidriera irrespetuosa  
de los cambalaches  
se ha mezclao la vida,  
y herida por un sable sin remache  
ves llorar la Biblia contra un calefón.*  
Enrique Santos Discépolo

*“En la pornografía, la mirada  
qua objeto cae entonces en el sujeto-  
espectador, provocando un efecto de  
desublimación depresiva”.*  
Slavoj Žižek

*“A mi juicio, es imperativo reducir la  
velocidad, contextualizar cada imagen  
de manera precisa, enmarcarla para que  
tenga un sentido y no sea ignorada”.*  
Alfredo Jaar

### Anticipaciones

Será tarea del pensamiento crítico recuperar la imagen para un discurso de la resistencia como un discurso efectivo frente a la inoperancia del objeto artístico difuso.<sup>1</sup> A esto debe convocar al análisis

<sup>1</sup> Ver Guillermo Yáñez Tapia, “El objeto artístico difuso o la desarticulación ontológica del arte en la estetización del objeto fascista”, 2009

crítico de la imagen hegemonizada por la superficie-referente. La radicalidad de dicha tarea debe buscar sus fuentes en el desplazamiento constante hacia la descripción de lo opaco en la estrategia representacional de una superficie-referente para la instalación del objeto fascista estetizante. Dicha radicalidad debe recuperar conceptualmente el desmantelamiento crítico para la reapropiación de la imagen, de lo visual; debe desactivar la radicalidad de lo espectacular.

Este análisis de la superficie-referente en la retórica radical del objeto fascista representacional es la tarea necesaria para situar adecuadamente una crítica que se distancie de dicha retórica que no hace más que tornar al objeto representado en un objeto estetizante y fascista en su exceso de real. La resistencia debe centrarse en el análisis permanente de una imagen en constante readecuación al interior de la lógica global del capitalismo. Cualquier nueva articulación de las humanidades debe atender, primero que nada, a la pregunta por cuál es el estatuto de lo visual en dicha lógica antes de emprender cualquier definición de cómo se deben conformar los discursos de resistencia. Es tarea e intento de este trabajo situar la descripción de las estrategias de la imagen en tiempos de su hiper-reproductibilidad-técnica antes de cualquier replanteamiento de las humanidades, esto para comprender cuáles son propiamente las retóricas de lo radical en el capitalismo cultural.

### La superficie-referente

¿Cuál sería el estatuto de una retórica de lo radical en el objeto fascista de la representación? En la búsqueda de una respuesta satisfactoria habría que analizar, primero que nada, la configuración de la pantalla representacional en un momento de la visualidad en que pareciera ser que todo lo representado, en su

exceso, tendería hacia la banalización de todo contenido. En otras palabras, se trata de pensar el estatuto de una superficie-referente y los controles que ejercería ésta sobre las maneras de significar a la imagen en tiempos de hiper-reproductibilidad-técnico-visual. Se utilizará el concepto de *superficie-referente* en el sentido de mostrar que la pantalla se ofrece –en su estatuto digital y por lo mismo en la posibilidad de constituirse visibilidad que abre el referente hacia la representación misma– como una readecuación permanente de la superficie representativa. Ello porque las expectativas de la imagen se ubican en relación con que lo representado no escaparía de su representación, haciendo de la superficie una representación que busca la autonomía ontológica. Por supuesto, cabe no olvidar que en la ficcionalización del referente en la superficie representacional misma está la estrategia habitual de toda imagen. [La imagen es imagen del algo. Ese algo que viene de la imagen, pero que no es la imagen, se piensa y ubica como el referente. La imagen indica eso que re-presenta, eso que vuelve a ser tematizado en su aparecer por el hecho de constituirse visualmente. Eso indicado es índice desde lo fotográfico en adelante. Sin embargo, el índice de la imagen fotográfica ha sufrido una *readecuación* en el desarrollo de la imagen técnica generada por aparatos. A modo analítico reconocemos que en lo fotográfico el índice es material, es huella; en cambio, en la pantalla digital se constituye en una readecuación hacia su propio modo de constituirse representación, porque ha dejado de ser imagen para trans-codificarse en mera informática: estrategia de un referente que aparece como *índice encubierto* en la expectativa abierta por la huella fotográfica. ¿Cómo explicar esto? La imagen técnico-fotográfica constituye el referente en una relación material que des-

peja toda distancia de lo representado. La huella indicial vincula la comprensión del referente –lo representado– como constitutivo de la fotografía misma. Es decir, la expectativa abierta por el dispositivo fotográfico –en tanto proceso técnico de visualización por aparato– es la de un índice que retrotrae lo referido a la superficie misma de la imagen fotográfica. Sin embargo, esta superficie arrastra aún la indicación del objeto. Serán la imagen proyectada (cine), la imagen distribuida electrónicamente (video-tv) y la imagen interactiva (digital) las que readecuarán el índice en el afán de establecer la recepción de una imagen en tanto superficie-referente]. El montaje visual de la superficie como referente autosuficiente reconoce la ficción como la manera propia de su aparecer. Dicha estrategia instala una mirada reconcentrada en la superficie que hace de la pantalla un modo de comportarse hacia el objeto representado. La superficie-referente, en tanto “narración o relación de algo”,<sup>2</sup> coloca esa relación con el referente en la estrategia propia de una representación que hace del referente algo propio del ficcionarlo en la superficie representacional. Lo representado, el objeto (posibilidad de cuerpo o cosa), rasga el mundo en una visualidad que no habla más que de sí misma: el objeto sujeto a esa representación se hace un objeto fascista porque abandona al objeto mismo en su manera de historizarlo. El objeto se pierde como experiencia externa e indicada por la imagen. Toda experiencia del objeto representado se concentra en su estetización visual, en su imaginario técnico. El objeto pierde, en la estetización, su tiempo histórico. Se establece así el proyecto histórico derivado del capitalismo espectacular como la única manera de concebir al objeto. La imposición del objeto en la representación técnica es la imposición

del objeto fascista de la representación. La experiencia del objeto es narrada por ese aparecer hipermasivo en una superficie que únicamente quiere *hablar* de ella. Eso de que habla es la auto-reflexividad ficcional del objeto en la superficie de la representación como único modo de acceso a lo real, cercándolo en la representación misma. La autonomía ontológica del objeto de la representación operaría como la manera de constituir al objeto-representación en tanto perpetuo aparecer que no necesitaría del objeto, porque en la imagen misma, la pantalla técnica, se ha ido ubicando operacionalmente la fidelidad de un referente que se comprende a sí mismo en la representación: exacerbación realista que no atiende distancia alguna entre el objeto y la representación que hacemos de él. Ello entrañaría, por supuesto, *suspender* el objeto como algo exterior a la representación misma; suspensión que administraría el objeto en una suerte de literalidad para *acabar* con él en tanto objeto separado de la representación. Se busca al objeto técnico, es decir, al objeto ubicado para su administración tecnocrática que haga inoperable la ambigüedad del afuera. Un aparecer que sitúa al objeto, en la representación misma, por ausencia o por exceso. Dice Georges Didi-Huberman: “(...) la nada o la demasia, para encegernos mejor –por una parte, censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación”.<sup>3</sup> Deshabilitar la dualidad sujeto-objeto en un objeto representado técnicamente para un sujeto también suspendido; inhabilitado en la distancia del mundo para su comprensión crítica. La representación necesitaría de un sujeto dispuesto a no buscar el objeto más allá de su representación. Esto es el objeto fascista establecido en el “desierto de lo real” en tanto retórica de una radicalidad reaccionaria. Como lo real aconte-

<sup>2</sup> Una de las acepciones del término “referencia”, que puede leerse en el *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua Española,

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en AA.VV., *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*, 2008, p. 39.

cería en la superficie representacional misma, se escamotea la alteridad como estrategia crítica. Lo otro ha sido estabilizado en la representación técnica y de ello deriva otro in-necesario como estrategia que *busca* al mundo. El objeto que se acerca a las masas en la representación de la hiperreproductibilidad-técnico-visual es un objeto que se oculta tanto en su exceso como en su regularidad del aparecer. La estrategia de dicho modo del aparecer de las imágenes es la *banalización* de sus discursos.

La *pantalla banal* imposibilita todo discurso de resistencia porque rápidamente lo estetiza en el juego de saturar el contenido por su aparecer masivo. Ese aparecer del objeto, de apariencia democrática, permite que todo sea visto, pero en ese poder ser visto, que se reitera permanentemente y por cortos y concentrados períodos, termina por hacer de la imagen una recurrencia únicamente visual, una retórica: se ve el bosque y se ve el árbol, pero ambos terminan diluyendo al objeto en la banalización de un permanente aparecer. Incluso el fuera de cuadro ya es conocido porque ha sido constituido como registro disponible; todo ha sido registrado. En este sentido, cabe pensar en el horror de la guerra y situar su permanente disponibilidad como estrategia estereotipante de la guerra y el horror. El objeto refiere a sí mismo en la representación por lo que termina escapando a su inserción en la distancia como sentido, se hace obviedad y termina por desaparecer a una mirada intencionada imposible.

El aparecer masivo en la estrategia técnico-digital de la representación hace del índice readecuado un indicar necesariamente interno, retroactivo, un indicador de la imagen misma que la hace irrumpir como signo en el que coincidirían en el significante lo real y su representación. Lo real se ha de entender aquí como aquello dispuesto en la configura-

ción propia de una superficie-referente: el índice se readecua en la configuración misma del dispositivo que lo articula; esto es, un dispositivo que comprende al objeto en la representación misma, que hace de la distancia el punto de coincidencia efectiva de la representación y lo representado en la superficie. En este sentido, la ficción auto-reflexiva de la superficie-referente no debe ser comprendida como lo falso que se opone a lo real, sino que ha de verse que la ficción sería un relato que necesariamente comprende al objeto como un objeto posible de ser ficcionado, sólo porque se entiende al objeto en la representación misma. La superficie-referente se pretende el objeto, en tanto representación, porque el único modo de cercar la alteridad se da en la representación misma. Una representación que readecua sus presupuestos, paradójicamente, en el mero realismo ficcional del fenómeno representado técnicamente. El objeto se abriría precisamente en la representación, en la posibilidad de representarlo, de ficcionarlo, de estetizarlo. Apertura del objeto ficcionado como reacción a la alteridad, a la distancia. Entre el objeto y la representación se difuminan los límites porque se ha comprendido que lo buscado siempre fue la representación del mundo para hacer del mundo un *en-sí*: estrategia operacional de un hiperrealismo para la efectividad del objeto. Lo que hay en la imagen de la pantalla abierta a su ficción interna misma es un índice que en la experiencia de abrirse ficcionalmente a la disponibilidad del usuario se cerciora de que lo indicado quede únicamente en la posibilidad del aparecer. El Che de Korda<sup>4</sup>, como imaginario de la revolución que desaparece en el puro y simple juego icónico de auto-representarse pasivamente (reaccionariamente) en el juego de una revolución para el consumo. Cuando la imagen aparece en la superficie-referente

resistiendo desde su propio aparecer en lo indicado originalmente deja de indicar algo que se constituía como su propio contenido. El contenido se diluye en la superficie: *esto no es* la revolución, es la retórica de lo radical en el ejercicio de una representación de lo radical que no escapa a la mera representación. Lo blando del índice readecuado es precisamente que todo referente que esté más allá de la superficie resulta imposible en la eficacia del objeto fascista de la representación. El mundo indicado no es un relato externo, es el relato que busca hacer del relato mismo el objeto vacío. No es sino el relato encerrado en la pura configuración estética de lo puesto en circulación por la superficie-referente. Dicha configuración banaliza el contenido, banaliza el índice. Se transforma en la retórica de lo radical.

### El objeto fascista en la retórica de lo radical

La retórica de lo radical, que se sustenta en la superficie redundante de la pantalla en la época de la hiperreproductibilidad-técnico-visual, busca readecuar la radicalidad de lo radical a su propio fin estetizante; lo estetizante como el modo ficcional de hacer coincidir en la superficie representacional lo real. Al evadir la alteridad se hace circular una imagen que no es interpretación de nada que escape a ella misma. Es la realidad operando en una percepción que literaliza la experiencia estética. Entonces toda provocación en dicha experiencia es rápidamente desarticulada en su consumo ubicado en la deshistorización actualizante de la superficie-referente. La profundidad de la imagen técnica se logra en su propio procedimiento hiperrealista. La imagen técnica constituye su articulación de lo real en la mera readecuación estética de la super-

ficie, esto lo logra mediante la aparición del objeto en una constante reactualización del objeto mismo puesto en la pantalla. La readecuación estética no es otra cosa que el desplazamiento, en la experiencia sensible del objeto, desde el objeto referido en tanto distancia / ausencia hacia su experiencia en la pantalla misma. Esta pantalla no es sólo un evento físico, sino una instalación cultural que, por así decirlo, *pantalliza* todo lo visto, lo readecua estéticamente a imaginarlo en la pantalla misma. La radicalidad de la imagen técnica es la radicalidad de lo reaccionario, del discurso que dice la imposibilidad de algo otro por investigar críticamente, es decir, de la retórica de lo radical como retórica de la superficie-referente. Esta forma de radicalidad tiene por fin desplazar una de las características de la modernidad, "su hambre de lo otro, su apetito de alteridad". Si lo que se busca es hacer de la imagen una superficie estratégica para el control de los contenidos, el objeto de dicha superficie sería un objeto fascista; un objeto que controla la representación en la superficie misma. El objeto fascista es una retórica de sí mismo, que en su ánimo de hacer coincidir lo real en la representación establece la retórica de la representación como la posibilidad de comprensión del objeto. Las consecuencias que esto acarrea implican que cualquier estrategia por resistir a esto se topa con su rápida absorción en la superficie-referente, que pareciera hacer de todo el vacío de lo real en su exceso realista.

La peculiaridad que permitiría lo anterior es que las imágenes que operan desde ahí han sido puestas en circulación para un consumo en la distracción. Al coincidir en la imagen lo real, y al hacer esto del objeto como otro una obsolescencia, la imagen no necesita ser imaginada sino para la constatación de lo puesto en escena real. Ello la ubicaría como perpetua obviedad de la represen-

4 María Luisa Álvarez de Toledo, "La imagen de Che Guevara. De la fotografía de un guerrillero al icono de la sociedad de consumo", 2007.

tación, permitiendo así su acontecer a una mirada distraída, no interpretativa en rigor. Las imágenes no estarían dispuestas en el espacio, sino que constituirían la comprensión de dicho espacio por la retórica de su excesiva circulación. El objeto de la representación en la superficie-referente hace de la imagen la posibilidad de establecer la alteridad como enajenación de la superficie misma que se solaza en la propia representación. Dice Guy Debord: "El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden actual mantiene sobre sí mismo, su monólogo autoelogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia"<sup>5</sup>

Con ello se busca alienar el índice de la imagen técnica en el aparecer banalizador de un objeto fascista que se historiza e hipnotiza en su mismo aparecer como lo radical inocuo. La modernidad encubre así sus pasos sobre la conquista crítica de la alteridad y deja que *lo otro* sea ficcionalizado en la superficie-referente. De este modo no esconde lo real, sino que se hace cargo, precisamente, de que lo real siempre es rodeado por el sentido para su aparición. El sentido es aquello que atraviesa al dispositivo representacional al momento de indagar en la situación ontológica del referente. La ubicación ontológica del referente se constituye por lo mismo en el dispositivo. Desde ahí se dispone la recepción de la imagen en general y de la imagen técnica en particular. Lo que en la imagen se lee es la configuración de lo que el referente *es* al interior comprensivo de la imagen por parte del dispositivo. Por ello no ha de sorprender la *naturalización* de la imagen técnica o de cualquier otro tipo de imagen. Si utilizamos esta analítica se puede ver claramente la estrategia ontológica para la comprensión del referente en la imagen técnica que atraviesa tanto a la fotografía, el

ciné, el video-tv y el dispositivo digital. En estos cuatro momentos diferenciados de la imagen técnica, en la época de su reproductibilidad, se puede apreciar que lo buscado es la coincidencia en la superficie de lo referido y el referente. Es dicha estrategia la que ha impuesto, por el exceso de circulación y recepción, *el desierto de lo real* como la manera de experimentar lo visual en la imagen.

Pero se ha de insistir en que dicho relato no se debe entender como lo falso, como la matrix. El índice es constituido desde el dispositivo, ciertamente, pero como sentido desde el cual es comprendido. El fascismo del objeto no se sostiene así en su alienación de una *verdad objetiva* que espera por ser des-ocultada, sino más bien que el modo propio de la des-ocultación habita precisamente en el sentido que atraviesa toda posibilidad de imagen. Es justamente en esa autorreflexividad de la representación como ficción en la que se constituye su retórica. Dicha retórica representacional hace de todo lo que lleva a la superficie-referente una retórica del objeto que reconduce la historia a un perpetuo aparecer, reactualizado constantemente, y que por lo mismo descontinúa lo histórico en un *loop* de imágenes que únicamente habla de objetos ficcionalizados en la representación. Esa retórica del objeto fascista *controla* la posibilidad de distancia crítica que podía ser pensada en la imagen. Lo radical del objeto hiperrepresentado es la estrategia de lo pornográfico; el objeto expuesto en la obscenidad de su aparecer para efectivamente desaparecer es su hiperexposición. Esa es la apertura de la pantalla digital, en su modo de representar interactivo, como un modo de hacer de la superficie-referente el nuevo modo alcanzado por la retórica, que hace incluso de lo radical un objeto para la banalización.

El índice de lo radical en la superficie digital ha conquistado la posibilidad de

indicar al objeto mismo carente de un discurso posible. Al haberse escaneado la superficie en su totalidad no hay nada que escape a la posibilidad efectiva de ser representado y, por lo mismo, no hay manera de radicalizar fuera de la superficie representacional lo radical. La retórica de lo radical en el modo de representar de una superficie-referente alcanza precisamente la imposibilidad de lo transgresor como referencia que se ubique en el mundo, sino es mediante la iconización ficcionante del objeto fascista. El horror del mundo se hace cotidiano hasta constituirse en pura emocionalidad (emotición). La experiencia del horror desplegado en el exceso de representaciones ficcionales se transforma en el horror en la superficie, imposible de ubicar en el mundo en tanto alteridad moderna. La modernidad ha hecho de lo posmoderno una estética fascista asistida por el objeto en la representación.

Una manera de afrontar lo posmoderno, en tanto estrategia por acabar con el aparato categorial moderno, es desde su cuestión estética. La superficie-referente se ofrece, en tanto posmodernidad, como la alienación de lo otro en la fijación de lo acontecido en la imagen de pura percepción. No es la idea de una imagen vacía, sino de una imagen pletórica de mundo que dice que la aproximación al objeto ha concluido en la hiperrepresentación-técnico-visual. Si el mundo ya ha sido representado en todas sus posibles apariciones, si incluso el pasado ha sido archivado en los registros que hay de estrellas distantes ya inexistentes, entonces lo otro puede entenderse sencillamente en la aparición reactualizadora que modifica el *programa* para las correcciones en la representación (desarrollo exponencial en la jibarización del píxel). Nada escapa a la imagen: la imagen es todo eso que hay de mundo desplegado por la superficie-referente. La posmodernidad,

con sus pastiches, su fin de la historia, su desarticulación de los grandes discursos de la ideología, su transparencia, no ha hecho otra cosa que sobre-ideologizar la posibilidad de representación del objeto hasta convertirlo en la *gran historia* del objeto fascista que demuele estéticamente la historia. La posmodernidad podría entenderse, así, como una modernidad anómala. Lo radical de la retórica posmoderna puede ser ubicado como la radicalidad de la representación para la invalidación de toda radicalidad posible.

La estética de lo posmoderno es la estética de la superficie-referente; una estética estetizante de toda posibilidad de aparición del objeto en la representación. En este sentido, el cuerpo también ha sido capturado en el objeto fascista de la representación. El cuerpo sobre-expuesto en la estética del objeto fascista hace también del mostrarse la estética de lo pornográfico. El cuerpo observado en ese mostrarse pornográfico no deja otra salida que a la autorreflexividad también de un cuerpo ficcionado y fijado en el mero relato del aparecer permanente. La mirada sobre el cuerpo representado en la superficie-referente es una mirada que atraviesa al cuerpo en la retórica radical de un cuerpo que se extraña en su misma hiper-actividad visual. Un extrañamiento de la distancia moderna. Por ello, en la estética posmoderna el cuerpo sólo cobra sentido como un cuerpo representado. Su aparente liberación en la representación pornográfica, en tanto discurso radical contrario a una supuesta excesiva moralidad censuradora, no hace más que fijarse a un único modo de aparecer: el masivo. Como el aparecer masivo se experimenta como homogeneizante, la misma superficie-referente se ha hecho personalizable para la distracción en la monotonía de la mirada. La posibilidad de la diferencia en la representación contemporánea radica en la posibilidad de ofre-

<sup>5</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, 2005, p. 45.

cer espacios aparentes para la distinción del mero aparecer. La experiencia subjetiva se traslada así al relato del aparecer personalizado. La pantalla se ofrece democrática al aceptar la convivencia de esa experiencia estética denominada *tribus urbanas*. Sin embargo, dicha radicalidad de la tolerancia se articula, precisamente, desde lo inocuo que resulta diferenciarse en un mundo leído desde el *loop* de imágenes que evita toda distancia crítica ofrecida en su momento por la modernidad. La radicalidad de la retórica posmoderna es la radicalidad de lo pornográfico que termina ahogando al objeto en su impudor del aparecer sin escrúpulo alguno. Esta cuestión no es moral, es estratégica y operacional. La superficie-referente se orienta a acabar con el objeto buscado para la representación en la representación misma. Es una estrategia que da cuenta de la autorreflexividad ficcionante alcanzada por la imagen. Dada la incertidumbre del objeto, únicamente puede confiarse en la representación de éste que se hace posibilidad sólo en tanto representación. Dicha autorreflexividad ficcionante no es falsa, es también estratégica y operacional: hace de la retórica de la imagen el modo de cercar lo real.

### Resistencias críticas al objeto fascista

¿Cómo desmontar la retórica de lo radical en el objeto fascista de la representación? ¿Cómo re-dirigir un discurso que se valide, pero que a la vez no se pierda en la absorción discursiva validante de la estrategia retórica para lo radical? ¿Desde dónde operar para establecerse en una distancia crítica necesaria con el fin de recuperar la imagen como desplazamiento estratégico a la banalización encubridora e inmovilizante? Sostiene Didi-Huberman:

(...) la imagen exige de nosotros, cada vez –puesto que no podemos recurrir a ella sin poner en funcionamiento nuestra imaginación– un arte de equilibrista: enfrentar el peligroso espacio de la implicación en el que nos desplazamos con delicadeza, corriendo el riesgo, a cada paso, de caer (en la creencia, en la identificación); mantener el equilibrio utilizando el propio cuerpo como instrumento, ayudándose con la vara de la explicación (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje).<sup>6</sup>

En un tiempo en que la imagen, en su estrategia autorreferencial, provee la sujeción del sentido al de una mirada distraída es precisamente en ella donde se deben abordar estrategias críticas para su desmantelamiento. Deconstrucción que busca recuperar la imagen para el ejercicio en *nuestra imaginación*, que permita imaginarla emancipadoramente. Es decir, destrabar de la superficie el afán fascista del objeto representado, desbaratar esta superficie hecha circular para el consumo y para la estetización, no sólo de lo político sino también –y ahí radica su fascismo– de lo cotidiano.

La imagen ha de ser recuperada en tanto imagen, en tanto representación reconocida en sus límites para permitir la posibilidad de imaginarla. Entonces, ¿cómo una imagen es una imagen? Cuando se imagina la imagen no se imagina lo que se representa, sino más bien aquello a que da sentido o aquello que es imaginado por nosotros como eso que imagina la imagen; la referencia es una referencia a lo imaginado de un sentido del que se participa. La imagen construye un mundo del mundo (la obviedad inmediatamente anterior), por eso en ella siempre hay una referencia al mundo en última instancia, pero una referencia imaginada. Esa referencia

al mundo tiene una dirección dada por quien la construye, por quien hace que la imagen sea imagen. Cuando sobre el objeto imagen no se lee nada no hay imagen. La imagen (siempre) requiere ser imaginada. Y quien la construye únicamente tiene la posibilidad de hacerlo desde donde la entiende, desde donde se le presenta como imagen. Ahora bien, todo esto no es más que un proceso, una dinámica que siempre amplía los sentidos posibles de hacer imagen. En último caso, quienes trasgreden los contenidos de la imagen en cuanto sentido lo hacen conociendo sus límites, los límites de su sentido. Buscan en la indagación de dichos límites la posibilidad de modificar las opciones de lectura. Se traspasan los límites, se desplaza el centro del sentido, y ocurre que lo obvio de lo imaginado se pone en duda. Una vez transpuesto el modelo, la corrección se socializa y modifica el sentido del mundo porque la construcción y la lectura de la imagen –lo imaginado– han sido desplazadas. Es precisamente la pérdida de esos límites lo que responde a la hiperreproductibilidad-técnico-visual contemporánea, al régimen escópico de un tiempo hegemónico por la instalación de la imagen generada por aparatos –el digital en su fase actual– al interior de un modelo para el consumo y la estetización de las mercancías. Un tiempo en el que la imagen ha devenido objeto difuso en sus límites.

Se trataría, por otro lado, de encontrar los límites de la superficie-referente. Abandonar la transparencia de la interfaz, provocar un desplazamiento crítico que permita *apagar* la imagen para reconstruir su diferencia, liberar al objeto del control fascista de la superficie representacional del consumo. No se trata de abandonar cierta *matrix*, sino de recuperar la posibilidad de imaginar la imagen como la oportunidad de indagar en eso que de común reconocemos y

nombramos como mundo. Necesitamos recuperar la imagen como posibilidad de imaginar el mundo nuevamente, es decir, abandonar el desierto de lo real implantado por la superficie-referente. Necesitamos una vez más imaginar en la imagen, volver a traer a nosotros la utopía. Es el sentido del mundo, la utopía, lo que hace a la imagen. La utopía como horizonte incluso para el horror que despliegan las imágenes. Porque en un tiempo en el que las imágenes esconden en su exceso de circulación y recepción el horror, su acontecer efectivo en la imagen se hace necesario como afán de la utopía que permite su rechazo. El mundo se despliega en la mirada y dicha mirada del mirador está anclada en las posibilidades que el sentido del mundo le ofrece. En la imagen liberada del objeto fascista se debe mirar más allá de lo que tiene sentido para cualquiera que participa de una cultura. La mirada es un problema de sentido que indaga siempre en las posibilidades que ofrece la imaginación; pero dicha indagación requiere de un objeto que pueda ser ubicado e imaginado más allá o partir de la imagen misma. Ahora bien, la mirada nunca es directa sobre el mundo, porque lo obvio se esconde al sentido, lo obvio resulta de la pérdida de un sentido posible que lo imagine; estructura ésta, de lo obvio, sobre la que se deposita la superficie-referente para su levantamiento topográfico como exceso de lo real. Se ha de recuperar la imagen como la mediación necesaria, emancipadora, para que podamos proyectar el sentido sobre el mundo y llevarlo a cabo como tal. El mundo es distancia en la imagen que imagina al mundo; lo obvio es proximidad, pero proximidad para el control de lo imaginado en la perpetua re-aparición actualizada del objeto fascista.

No hay imagen sin que haya alguien para mirarla. La superficie de una imagen cobra significado únicamente cuan-

<sup>6</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, 2008, p. 42.

do es vista e interpretada como tal por alguien que la mira: un cuerpo dispuesto a implicarse en la mirada. Así como la imagen no se constituye como tal fuera del sentido, dicho sentido atraviesa siempre la presencia de un mirador para dicha superficie. El sentido de la imagen presupone un mirador, por ello cuando no existe un mirador la imagen está imposibilitada de ser o, lo que es lo mismo, cuando el mirador de imágenes se transforma en un *consumidor* distraído no hay posibilidad de imaginar la imagen, sino sólo de consumirla. Lo primero que se ha de entender de quien observa una imagen es que necesariamente hay en él elementos que le hacen posible leer algo del mundo (su sentido) en la imagen que se le interpone. Para que una imagen sea lo que es necesita constituirse como reconocible frente al *mirador*; la imagen se hace representación, interpretación, imagen posible de ser imaginada. La imagen ha de reconocerse en su condición de imagen para evitar el consumo y lograr la posibilidad de imaginarla. En cuanto sujeto-mirador, uno no se mueve en la imagen como se mueve frente a cualquier objeto, sino como alguien que se reconoce –imagina– de cierta manera en el mundo que ahí se representa. Se reconoce la desaparición del objeto-imagen tras el despliegue del mundo significado; distinto es que el objeto-imagen desaparezca en la mirada distraída sobre el desierto de lo real. Uno se sitúa en el mundo, siente y padece el sentido que se abre en la imagen; la imagen desaparece en su sentido y se nos presenta como apertura, como grieta de lo representado, del índice y su simple devenir; la imagen se hace mundo.

La grieta que abre un mundo en la imagen es posible por la misma aparición de la imagen para alguien. Sin embargo, en la superficie-referente dicha grieta es cerrada porque nada hay que interpretar en la imagen, sino úni-

camente *habitarla*, establecerse en ella como la única posibilidad de aparecer del objeto. Esta radical disposición en el desarrollo de la imagen técnica es instalada efectivamente por el dispositivo digital. Al ser anulado el espacio por el habitar en la superficie digital se hace imposible la idea de desplazamiento, de movimiento de todo cuerpo. El cuerpo, como significante/ significado, está siendo modificado por la fractura que ha provocado la irrupción del soporte digital en la representación. No es un simple desarrollo tecnológico el que ha sucedido, es un cambio con la relación que hemos establecido desde siempre con la ilusión del mundo, con la representación que nos hemos hecho de él desde la simple percepción. El cuerpo ha desaparecido porque el referente que teníamos del mundo se ha diluido en el vacío digital; el cuerpo ha sucumbido al presente de la velocidad viriliana. Más allá del cuerpo no hay posibilidad del cuerpo propio, porque el otro ha sucumbido como espejo posible. No es posible un cuerpo para nosotros en un simulacro que no requiere del cuerpo, que no requiere de la ilusión del cuerpo que teníamos como parte constitutiva de nuestra ilusión del mundo. El cuerpo se abre entonces como la posibilidad dada por el programa (o los programas). La modificación del cuerpo digital nos sitúa en la sensibilidad de un mundo (el virtual) que se basta a sí mismo, que requiere sólo de la superficie-referente como autoafirmación de algo parecido al paraíso perdido, pero recuperado virtualmente. La interacción del cuerpo digital –en tanto superficie-referente– se ofrece como una posibilidad cerrada y siempre posible de calcular. No es la arrogancia de un mundo inaprensible fuera del sentido, es más bien la manse dumbre de un simulacro que se sostiene desde su autoreferencia. Indagar en la imagen del cuerpo digital (interacción)

es la posibilidad de constituir un cuerpo que no arrastre también con la disociación entre materialidad y espíritu.

Lo imaginario de la representación, que culmina y naufraga a la par en el loco proyecto de una coextensividad ideal entre el mapa y el territorio que abriga los cartógrafos, desaparece con la simulación –cuya operación es nuclear y genética y no ya especular y discursiva. Con él se esfuma toda la metafísica. No más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y su concepto.<sup>7</sup>

El cuerpo-digital como signo de su ausencia en el exceso representacional. La imagen-cuerpo-digital se ofrece abierta y franca en su propia mutilación, en su propia modificación reactualizable. El objeto fascista también alcanza al cuerpo. El gran logro del soporte digital ha sido el de transformar estructuras lógico-simbólicas (superficie-referente) en superficies significantes posibles de imaginar (en imagen) como desierto de lo real. La imagen digital no está aislada como la fotográfica, no es definida en sus límites respecto de su circulación cotidiana. La imagen digital es la integración al programa, a la información y su modificación calculada: es interfaz. Esta característica la hace posible en su lectura como posibilidad de inmersión, de integración al proceso subjetivo. La imagen digital se abre a nosotros y nos permite *participar* de la experiencia. Cuando nos conectamos a la interfaz nos hacemos parte del programa y su simulacro de instantaneidad presencial, por eso es que su traslado (envío virtual de paquetes de información) hace de la velocidad un proceso en vías de extinción. La velocidad parece adquirir carne en el simulacro gráfico del proceso. La velocidad se hace sentido al interior del soporte desde la mirada de su ace-

leración, siempre infinita, que termina por anular el sentido que hacíamos del tiempo a partir de nuestra experiencia con los fenómenos. El tiempo ha comenzado a desaparecer como experiencia y con ello hace del espacio una habitación única, un universo vacío, sin matices que nos permitan ubicarnos en él. Vivimos en lo instantáneo. La comunicación en tiempo real no existe. El tiempo real es el tiempo mediatizado por la ubicación en el espacio. El tiempo de lo digital es irreal (no en el sentido naturalista, por supuesto, sino en el significativo). Lo digital no necesita del tiempo, es autosuficiente. Hay inmiscuido en la inteligibilidad del mundo un problema con el tiempo. El tiempo transcurre en la ilusión del mundo a la par con el fenómeno; el tiempo digital ocurre como programa y el programa se despliega en el tiempo, pero siempre en relación al fenómeno programado.

Dado que podemos integrarnos (en cuanto subjetividad) al proceso, también vemos modificada nuestra comprensión (imaginación) del cuerpo, del otro (en cuanto otro distinto e igual a mí) y la alteridad (el mundo en cuanto obstáculo, resistencia). El problema del vacío digital (digresión de todo en puntos de información) hace que el mundo pueda ser clonado, hecho matrix en la cual nos vemos envueltos a partir del simulacro. Nuestra desaparición del mundo como ilusión necesitaba ocurrir fuera del mundo del fenómeno. Lo que sucede desde el momento en que nos *conectamos* a la Red no es otra cosa que la anulación de nuestra condición de autoconciencia para hacernos parte del *rol* que los programas determinan para nosotros, parte de la superficie-referente. ■

### Bibliografía

ÁLVAREZ de Toledo, María Luisa: “La imagen de Che Guevara. De la fotografía de un guerrillero al icono de la sociedad de consumo”, en Informa-

<sup>7</sup> Jean Baudrillard (1983), “La precesión de los simulacros”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, 2001, p. 254.

ción y Análisis en América Latina, blogs.infolatam.com, 2007. [En línea] <http://infolatam.com/la-tamblog/2007/10/09/la-imagen-de-che-guevara-de-la-fotografia-de-un-guerrillero-al-icono-de-la-sociedad-de-consumo/> [6 abril de 2010].

BAUDRILLARD, Jean: (1983) "La precesión de los simulacros", en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges: "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética", en AA.VV., *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

YÁÑEZ TAPIA, Guillermo: "El objeto artístico difuso o la desarticulación ontológica del arte en la estetización del objeto fascista", en Centro de Estudios Visuales, [www.centroestudiosvisuales.cl](http://www.centroestudiosvisuales.cl), 2009. [En línea] [http://www.centroestudiosvisuales.cl/html/laboratorio/GuillermoYanezTapia\\_abril2009.pdf](http://www.centroestudiosvisuales.cl/html/laboratorio/GuillermoYanezTapia_abril2009.pdf). [6 abril de 2010].

# Problemas conceptuales en el estudio del ritmo en el teatro y la danza



## Perla Zayas de Lima

Doctora en Letras. Profesora Emérita por el Consejo Superior de Educación Católica. Investigadora del CONICET. Dictó cursos y conferencias en las Universidades de Estocolmo, Paris VIII, Angers, Macerata, y Fu Jen (Taipei) y seminarios de posgrado, maestría y doctorado en las Universidades Nacionales del Centro, de Cuyo, de Córdoba y la Universidad de Buenos Aires. Autora de *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*; *Carlos Somigliana. Teatro histórico- Teatro político; Cultura Judía Teatro Nacional; Teatro oriental: China, India y Japón; Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino; Diccionario de Autores Teatrales Argentinos (1950-2000); Lenguajes Escénicos y El universo mítico de los argentinos en escena*, entre otros libros. Publicó numerosos artículos sobre temas teatrales y socio-culturales. Obtuvo numerosos premios en el nivel nacional, municipal y latinoamericano.

La investigación sobre el ritmo, su naturaleza y su posible homologación en las distintas artes, abre un panorama de complejos problemas a resolver en el campo teórico y en el de la praxis. Como directora de dos proyectos de investigación: "El Concepto del Ritmo en el Arte de la Danza", 2007-2008, y "El Ritmo en el Intérprete de la Danza y Disciplinas Afines", 2009-2010, radicados en el Instituto de Investigación del Departamento de Artes del Movimiento y acreditados en el Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA), junto con el equipo conformado por los profesores Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla, nos encontramos elaborando un cuerpo de conceptos sobre el ritmo como disciplina autónoma y su aplicación al arte del movimiento.

Tal como lo revelan los trabajos publicados por quienes integran el mencionado equipo,<sup>1</sup> hemos investigado

<sup>1</sup> Claudia Barretta, "El ritmo en la danza", en *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 9, 2009; Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla, "El Concepto del Ritmo en el Arte de la Danza", en *Terceras Jornadas de Educación Musical "Enseñar Música Hoy"*, de María Claudia Albini y Zulema Noli, 57-61, Buenos Aires, IUNA, 2008; Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla "Dame vidrio de Silvina Cortés, abordaje de su lectura rítmica", en *III Simposio en Lenguajes Artísticos Combinados*, IUNA, Departamento de Artes Visuales, Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados (en prensa); Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla, "Desarrollo de un Método de Análisis Rítmico", *4ª Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*, La Plata, Buenos Aires, UNLP, 31 de octubre de 2008; Leticia Miramontes, "El ritmo en la música y la danza: su función como organizador", en *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, julio, 2009; Aníbal Zorrilla, "Ritmo y sentido en la obra de arte de cruce de lenguajes", en *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, julio, 2009.

con especial interés acerca del reconocimiento y la diferenciación de conceptos propios del ritmo en el movimiento y en la música, la identificación de los elementos que conforman los fenómenos rítmicos en el arte del movimiento y la necesidad de considerar la autonomía del ritmo que implica abordarlo de manera específica como un aspecto del arte del movimiento en sí (ritmo originado desde el interior del cuerpo del ejecutante y no como un elemento que depende de aportes musicales).

Incorporamos las propuestas de Rudolf von Laban sobre la “danza libre” que se construye según leyes y dinámicas propias que tienen origen y toman los ritmos fisiológicos del hombre, sus estudios sobre el ritmo del movimiento del cuerpo humano no sólo en la danza, sino también en el trabajo y en la vida cotidiana y su método de educación rítmica para la música basado en movimientos corporales (tal como lo proponía Jacques Dalcroze). De hecho, a mediados del siglo XX Doris Humphrey ya había establecido el origen y las características de la actividad rítmica en el cuerpo humano, en su constitución física y psíquica y la noción de ritmo interno en contraposición a la de ritmo como respuesta a un estímulo. Pero son especialmente los trabajos de Grosvenor Cooper y Leonard Meyer<sup>2</sup> los que conforman el núcleo de nuestro marco teórico: el ritmo entendido como “el modo en el cual una o más partes no acentuadas son agrupadas en relación con otra parte que sí lo está” (sus nociones de agrupamiento y organización arquitectónica nos resultan operativas a la hora de relacionar las distintas disciplinas artísticas) y el clásico ensayo de este último, *Explaining Music*,<sup>3</sup> que ofrece una serie de términos sobre los cuales indagar en el campo de una narrativa sustentada en imágenes. En tanto, los trabajos de Barretta, Miramontes y Zorrilla se focalizan en un tipo de relación entre

la música y la danza como la naturaleza rítmica de la secuencia tensión-reposo y la conexión que el ritmo, más allá de su naturaleza armónica, mantiene con la consonancia-disonancia en música.

El concepto de ritmo se aplica a diferentes artes escénicas además de la danza, como la música, las distintas manifestaciones performáticas y el teatro; literarias, como la poesía y la narrativa y aun a aquellas que, como la pintura o la arquitectura, no tienen un desarrollo temporal. El nudo de la cuestión es clarificar si en las distintas artes dicho concepto se emplea en el mismo sentido y funciona de la misma manera. La homologación aparece como posibilidad a la luz de algunas investigaciones recientes, tal el caso del proyecto (en curso) “El diseño de iluminación: hacia una formalización de la composición con luces en las artes performativas”, en el que Mauricio Rinaldi,<sup>4</sup> en su búsqueda por determinar las posibilidades expresivas de la luz como material estético autónomo, señala las relaciones con la pintura y la música (una instauración de la forma en el espacio y una articulación de las transformaciones en el tiempo) y propone un sistema gráfico de soporte –información al modo de las partituras musicales–, una “partitura de luz” que implica la existencia de un director de luces que instruye a los operadores como lo hace un director de orquesta con sus músicos.

Las equivalencias entre timbre, altura y espacio, entre duración y tiempo y entre intensidad y energía fueron estudiadas en el campo de las artes plásticas por Vassily Kandinsky, quien analizó la ecuación música-espacio, y por Henri Maldiney, quien desarrolló las ideas de *articulación y tiempo implicado*, y que nuestro equipo de investigadores trata como homólogas al agrupamiento.

Cada vez se hace más necesario un análisis del ritmo que abarque tanto el

plano conceptual, como el plano de la praxis, e involucre a las distintas disciplinas artísticas. Diversas propuestas coreográficas ofrecidas en nuestro país pueden servir como ejemplo. El video-danza de Susana Szperling y Augusto Curvilas, *Speedmaster* (2007), realizado en una imprenta, juega y se desarrolla a partir del movimiento intrínseco del trabajador donde convive la realidad del lugar y un minimundo que se rompe de modos extraños; pone también una lupa sobre el baile de las máquinas. El primero nos ofrece un trabajo que responde a la voluntad de sincopar y jugar con el espacio, al tiempo que se genera el diálogo entre los ritmos de las distintas máquinas con los ritmos corporales de quienes las manejan. En ese mundo del trabajo cotidiano irrumpen los dos bailarines y producen la ruptura de lo cotidiano. Vestidos como los obreros con auriculares insonoros que los aíslan de los ruidos de las máquinas generan sus propios movimientos. Juegan con la dinámica del ritmo y descubren realidades ocultas en los signos convencionales. La cámara revela en ese contrapunto de máquinas los movimientos de los obreros y los desplazamientos coreográficos de los bailarines en un juego de tensiones entre lo representativo y referencial del mundo cotidiano y lo emocional, sugestivo y expresivo de los cuerpos que danzan, sin música, respondiendo solamente a sus ritmos interiores.

*La sombra de un pájaro en vuelo*, de Andrea Servera (2008), es otro claro ejemplo. La exploración sobre el ritmo corporal se realiza a través de secuencias que relacionan cuerpo y música, cuerpo e imagen, imagen y música. La repetición de los sonidos y las secuencias que marcan las pausas se expresa visualmente en el deslizamiento de los cuerpos en el espacio; las imágenes de las llamas proyectadas en video se corresponden con los movimientos del

bailarín y las de las mieses mecidas por el viento representan una partitura en la que melodía y ritmo se grafican y corresponden con el tema musical interpretado en vivo por el bailarín Gabriel Espinosa.

Un último ejemplo. Un experimento coreográfico musical en estado puro, *3m² (Tres metros cuadrados)*, pieza de improvisación estrenada en el año 2009 en Chile y en la Argentina, que revela como el trabajo con diferentes patrones rítmicos, agrupamientos y acentos, organiza las secuencias en las que la bailarina y cantante Valeria Pagola, y el músico electrónico Fabián Kesler, vinculan voz y música, tiempo y espacio. El marco escenográfico se funde con el marco rítmico: cables de los mics, micrófonos, cuerpo que en movimiento o inmovilizado activa *bloques musicales*. La voz se exhibe como prolongación del cuerpo, pero también modificada por la tecnología *en tiempo real*.

En todos estos espectáculos las coreografías están atravesadas y animadas por imágenes que remiten a las artes plásticas, al cine, a diferentes culturas musicales y a elementos propios del teatro y los nuevos media, y revelan toda la dinámica del *crossover*.

También en el campo del teatro el tema del ritmo se constituye como central a la hora de concebir y concretar un espectáculo. De ello fueron conscientes los más famosos directores escénicos,<sup>5</sup> pero sólo en estos últimos años ha sido objeto de estudio por parte de investigadores como Patrice Pavis<sup>6</sup> y Hans-Thies Lehmann.<sup>7</sup> El primero analiza críticamente las teorías tradicionales sobre el ritmo, la relación entre el ritmo y el sentido, la función del ritmo en el espectáculo teatral y el rol de la voz, el texto, los movimientos escénicos y el lenguaje corporal del actor, centrándose en elementos técnicos de cada lenguaje y su realización. Las descripciones y análisis

2 Grosvenor Cooper y Leonard Meyer, *Estructura Rítmica de la música*, 2000.

3 Leonard Meyer, *Explaining Music*, 1973.

4 Algunos de sus presupuestos teóricos pueden encontrarse en su última publicación, *Diseño de iluminación Teatral*, 2006.

5 Véase Perla Zayas de Lima, “Introducción a la problemática del ritmo en el arte de la danza”, 2009.

6 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, 1998, y *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, 2000.

7 Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, 2002.

de un teatro fragmentario que implica una percepción simultánea y perspectivas plurales, de estilos dispares pero que apuntan siempre a la trasgresión del género y al que da en llamar “teatro posdramático”. El segundo pone de manifiesto la función axial que cumple el ritmo. En las creaciones de Gertrude Stein reconoce como en un presente continuo un *ritmo específico* que domina toda semántica y en el que todo lo que puede ser sucede en variaciones y meandros.<sup>8</sup> Como en el caso de Bob Wilson, cuya estética durativa depende del trabajo con las posibilidades rítmicas de todos los lenguajes, verbales y no verbales.

En los espectáculos de Wilson el desarrollo temporal “suscita la impresión de un tiempo particular por su ritmo ‘no natural’, a medio camino entre la a-cronía de una máquina y el tiempo localizable y palpable de los actores humanos que aquí adquieren el atractivo del teatro de marionetas”.<sup>9</sup> A la *estética durativa* de Wilson se le opone lo que Lehmann denomina la *estética de la repetición* de Tadeusz Kantor:

(...) en la repetición se opera una cristalización del tiempo, una comprensión y una negación más o menos sutil del desarrollo del tiempo. *El ritmo, la melodía, la estructura visual, la retórica y la prosodia, han empleado la repetición*: no existe ni ritmo musical ni arreglo pictórico, ni retórica eficaz ni poesía, ninguna forma estética sin repetición usada de modo intencional. Además de servir a la estructuración, a la elaboración de la forma es sinónimo de deestructuración y construcción de la fábula, de la significación de la totalidad formal. La repetición produce una nueva atención asociada al recuerdo de lo que

la ha precedido y una atención portadora de ínfimas diferencias. No se trata de la repetición de la acción repetida, sino de la significación de la percepción repetida. La estética del tiempo hace de la escena el lugar de una reflexión sobre el acto de visión de los espectadores.<sup>10</sup>

Estas opciones estéticas encuentran su correspondencia en las “concepciones científicas de un universo, *ritmado* alternativamente por sus expansiones y sus contracciones de la teoría del caos y del juego”, y que en su ámbito de acción, “contribuyen a desdramatizar la realidad”.<sup>11</sup>

Por nuestra parte, advertimos que en el caso del teatro japonés el ritmo es un factor determinante para caracterizar, diferenciar y hasta contraponer dos géneros: el Noh (ritmo lento) y el Kabuki (ritmo apresurado),<sup>12</sup> así como también un tipo de espectador: el culto, que es capaz de mantener la atención a pesar de la morosidad del espectáculo, y otro no cultivado, que resulta incapaz de mantenerla ante la minuciosidad de lo solemne. Encontramos aquí una correspondencia con la música, campo en el que se suele considerar que la que ofrece un ritmo muy rápido supone una recepción más simple que la de un ritmo lento. Se daría entonces la ecuación: ritmo creciente=atención creciente.<sup>13</sup> De allí el éxito de un medio como el televisivo que se caracteriza por exhibir *un ritmo vertiginoso*. La caída del ritmo supone en cierto punto la del disfrute del texto, el rango de la atención se desvanece y aquello que era agradable y atrayente se revela pesado y fastidioso; de allí que hablar de ritmo sea hablar de la atención del receptor y comprender el mecanismo rítmico de un texto significa comprender los motivos del nivel de

atención que un receptor está dispuesto a prestar.<sup>14</sup> El concepto de “mecanismo rítmico del texto” puede ser homologado con lo que puede suceder en el campo de la escena. La crítica teatral a menudo señala como elemento negativo “la caída del ritmo” (sobre todo cuando de vaudevilles o de las llamadas comedias brillantes se trata).

Nos encontramos entonces frente a un discurso en el que lo estético aparece traspasado por lo axiológico y lo ideológico. En un trabajo anterior<sup>15</sup> mostramos que el concepto del ritmo en el plano musical –de por sí un tema complejo no sólo a la hora de la teoría, sino también de la praxis– se complicaba aún más cuando adquiría connotaciones ideológicas, y tomamos como ejemplo la música africana, a la que se le suele atribuir un carácter esencialmente rítmico. No podemos olvidar que desde una perspectiva eurocéntrica en el campo de la música, en su polarización con el ritmo, la melodía posee mayor *jerarquía*. Así también lo entiende el investigador Norberto P. Cirio, quien considera que la sinonimia “África = tambor”, que reduce la música al ritmo “es una idea de blancos fuertemente simplificada y gestada en un contexto colonialista-paternalista de dominación, en el que no interesaba reconocer en los negros demasiados méritos culturales”.<sup>16</sup> Si nos despojamos de los prejuicios y nos sustraemos a los moldes occidentales podemos, entonces, comprender los bailes que se integran en la festividad del Gagá,<sup>17</sup> en los que se celebra la vida con sus goces y

sufrimientos y se impreca a los Seres. En la convocatoria a los santos hay música y bailes, los tambores asumen rítmica y sincopadamente melodías y cantos. Es decir, en el protagonismo del ritmo conviven la melodía, lo lírico y el relato mítico.

La estrecha relación entre el ritmo y lo ideológico se verifica especialmente en el arte latinoamericano. Aníbal Quijano<sup>18</sup> relata como, a partir de su participación en el multitudinario encuentro que congregó a miles de “negro/ras” que marchaban y cantaban en ocasión del entierro del músico boricua Rafael Cortijo en 1982, entendió “que el ritmo contra el sufrimiento era el más poderoso descubrimiento de los ‘negros’ en América, la puerta a la otra margen” y como una vez que la esclavitud fue abolida “el ritmo pudo ser también liberado”.<sup>19</sup> Quijano se opone a la concepción weberiana que percibía en la música, fundamentalmente, el orden y propone que el ritmo negro, originado “en la resistencia contra el sufrimiento en América” sea hoy interpretado como “el sonido de la subversión del poder en todo el mundo”. Es decir que, según su hipótesis, resultan claras las relaciones “entre música, baile y dominación”.<sup>20</sup>

Asimismo, para Ángel Quintero Rivera la bomba puertorriqueña –de procedencia africana– debe ser considerada como un ritual comunicativo entre el sonido y el movimiento, “entre toques rítmicos, cantos, repiqueteo de tambor y baile”.<sup>21</sup> Este autor describe como, precisamente, el tambor que repiquetea ela-

8 *Ibidem*, p. 126. La traducción de los siguientes pasajes del libro de Lehmann corresponde a la autora.

9 *Ibidem*, pp. 253-254.

10 *Ibidem*, p. 254. Los destacados en cursiva corresponden a la autora.

11. *Ibidem*, p. 286.

12 Ambos géneros son analizados en Perla Zayas de Lima, *Teatro oriental*, 2002.

13 Daniele Barberi, *Tempo, Imagine, ritmo e racconto. Per una semiotica Della temporalità nel testo*. Tesi di Dottorato en Semiotica, 1992.

14 *Ibidem*.

15 Perla Zayas de Lima, *op. cit.*, 2009.

16 Norberto P. Cirio “La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines”, pp. 26-59, en Leticia Maronese (comp.), *Buenos Aires negra. Identidad y Cultura*, 2006, p. 30.

17 Gagá es el nombre dado a los grupos de Rará, grupos ambulantes de músicos y adeptos del Vudú que, al llegar la Cuaresma, en la República Dominicana, recorren varios lugares tocando y bailando a manera de peregrinos. Ver José Francisco Alegría-Pons, *Gagá y Vudú en la República Dominicana*, 1993, p. 117.

18 Aníbal Quijano, “Fiesta y poder en el Caribe”, en Ángel G. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*, 2009, pp. 33-38.

19 Aníbal Quijano, “Fiesta y poder en el Caribe”, en Ángel G. Quintero Rivera, *op. cit.*, 2009, p. 34.

20 *Ibidem*, p. 35.

21 Ángel G. Quintero Rivera, *op. cit.*, 2009, p. 42.

bora, sobre el toque del tambor básico, una serie de variaciones rítmicas que revelan y potencian la creatividad coreográfica. El diálogo rítmico de los tambores convierte el espacio danzante en “la base central de las identidades”,<sup>22</sup> pero también remite a “los ritmos del dios de la fertilidad”,<sup>23</sup> generando un proceso de tensión.

En el otro lado del mundo y en una cultura tan lejana a la nuestra como lo es China, la importancia del ritmo y sus alcances son señalados poéticamente por el músico taiwanés Hsieh Shih (occidentalizado Ten Hsieh), director del Grupo de Percusión Artística Diez Tambores, de modo tal que aparecen coincidencias notables con lo que venimos afirmando sobre el ritmo en las músicas y danzas de nuestra América. Este artista considera que el niño está ligado a un ritmo –el palpitar del corazón de su madre– desde el momento mismo de su concepción, y que ese ritmo es muy parecido al ritmo del tambor. Llegado a la adultez, el verdadero artista incorpora de modo consciente otro ritmo, el de la naturaleza. Ambos, el interior, generado por el cuerpo, y el exterior, ofrecido por la naturaleza, conforman el punto de partida para que la música de percusión con su polirritmia pauten las coreografías de las danzas del león, las comparsas de templos y los festivales religiosos. El ritmo de los tambores, a los que suma el gong y el timbal, le permite a Hsieh Shih “traducir el panorama visual de los paisajes”:<sup>24</sup> el movimiento del soplo del viento, el irrumpir de las olas, pero también significados simbólicos y estados emocionales radicados en el movimiento de las poblaciones aborígenes.

A la luz de lo expuesto hasta aquí queda claro que el estudio del ritmo debe dejar de sustentarse en una perspectiva holística, metafórica y retórica, perspectiva que aparece en la mayoría de los artistas y en gran parte de los teó-

ricos, y comenzar a estudiarse en sus aspectos más técnicos, más ligados a la práctica diaria de la enseñanza de la danza y el teatro, la creación coreográfica, la puesta en escena y su recepción. Nuestros estudios van en ese sentido, como también el Seminario organizado por Claudia Barretta, Leticia Miramontes y Aníbal Zorrilla, dentro del marco de nuestro proyecto de investigación, y en el que se analizan, entre otros temas: los marcos, acentos y agrupamientos rítmicos, los niveles de organización en las distintas propuestas performáticas, el ritmo, la forma y los diversos componentes de las secuencias.

### Bibliografía

- ALEGRÍA PONS, José Francisco: *Gagá y Vudú en la República Dominicana. Ensayos. Antropológicos*. San Juan, Puerto Rico, El Chango Prieto, 1993.
- BARBERI, Daniele: *Tempo, Imagine, ritmo e racconto. Per una semiotica Della temporalità nel testo*. Tesi di Dottorato en Semiotica. Università de Bologna. Bologna, Phoenix Enterprise.
- CIRIO, Pablo: “La presencia del negro en grabaciones de tango y géneros afines” en MARONESE, Leticia: (comp.): *Buenos Aires negra. Identidad y Cultura*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- CHONG L., Luis M.: “Reviviendo el espíritu folklórico del tambor”, *Noticias*, Taiwán, 6 de octubre de 2009, [En línea] <http://noticias.nat.gov.tw/fp.asp?xitem=81923&CtNode=1697> [7 de abril de 2010].
- COOPER, Grosvenor y Meyer, Leonard: *Estructura Rítmica de la música*, Barcelona, Idea Books, 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- MEYER, Leonard: *Explaining Music*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1973.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- PAVIS, Patrice: *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2000.
- QUINTERO RIVERA, Ángel G.: “Fiesta y poder en el

Caribe”, en *Cuerpo y cultura. Las músicas “múltiples” y la subversión del baile*, Madrid /Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009.

RINALDI, Mauricio: *Diseño de iluminación Teatral*, Buenos Aires, Dunken, 2006.

ZAYAS de LIMA, Perla: *Teatro oriental*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones en Historia del Arte, Dirección de Posgrado en Artes Visuales “E. de la Cárcova”, IUNA, 2002.

ZAYAS de Lima, Perla: “Introducción a la problemática del ritmo en el arte de la danza”, en *telonde-fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 5, N° 9, julio 2009.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>24</sup> Véase Luis M Chong L., “Reviviendo el espíritu folklórico del tambor”, en *Noticias*, 2009, p. 3



**Facultad de Bellas Artes**  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA