

Comisión V. Los testimonios del arte latinoamericano.

José de la Fuente, jdelafuente@ucsh.cl

Rocco Carbone pablogil@yahoo.it

Boubacar Traoré, b_traore@yahoo.com

Convocatoria

En esta mesa se trata de pensar los testimonios del arte latinoamericano que hagan presente el protagonismo de los pueblos de *Nuestra América*.

Desde un punto de vista literario, por ejemplo, los testimonios autobiográficos de mujeres y hombres que hablan desde la “periferia” socio-cultural vienen suscitando un gran interés entre los lectores y los estudiosos. Lo que caracteriza los relatos protagonizados por Juan Pérez Jolote (el informante maya-tzotzil de Ricardo Pozas), Eusebio Montejó (el “cimarrón” de Miguel Barnet), Domitila Barrios de Chüngara (“una mujer de las minas de Bolivia”, entrevistada por Moema Viezzer), Gregorio Condori Mamani (cargador cusqueño quechua e informante de Ricardo Valderrama y Carmen Escalante), Rigoberta Menchú (militante maya-quiché que llegó a obtener un premio Nobel por la Paz) y muchos otros es el hecho de que sus voces no nos llegan sino gracias a la mediación de los intelectuales (escritores, antropólogos, historiadores, etc.) que recogieron –y a veces tradujeron– sus declaraciones, les dieron una forma legible (o “comercializable”) y les impusieron determinadas pautas de recepción. Por eso mismo, los relatos testimoniales plantean un problema de lectura muy serio, que puede resumirse en las preguntas siguientes: ¿quién habla en estos textos: el informante, el editor o ambos? ¿En qué medida, estos relatos –Miguel Barnet bautizó los suyos de “novelas testimonio”– pueden servirnos de documentos (para la historia, la antropología, la lingüística, etc.)? De hecho, las condiciones de producción de tales narrativas –en particular la relación concreta entre el o la “informante” y el “editor” y los objetivos del último– resultan muy variables. Entonces, diferentes serán, también, las respuestas que merecen las preguntas planteadas.

El *XI Encuentro del Corredor de las Ideas del Cono Sur* se ha propuesto analizar el protagonismo de nuestros pueblos en el Bicentenario de la Independencia. En este sentido, y a partir de lo dicho, ¿qué sucede en las demás manifestaciones artísticas que pretenden testimoniar el protagonismo de los pueblos de *Nuestra América*?

1) La ensayística de Martín Cerda,

Prof. Dr. José Alberto de la Fuente
Universidades Ucsh – Usach
Josepepe.delafuente@gmail.com

El propósito de esta ponencia es realizar un rastreo y precisión de las categorías ensayísticas de Martín Cerda (1930-1991). Se sabe que escribió más de cuatro mil fragmentos y algunos libros completos que se quemaron en su residencia de la Universidad de Punta Arenas; actualmente, sólo contamos con la evidencia de tres recopilaciones y un libro -*La palabra quebrada*, (1982)- que tiene un tema situado y una orgánica que permite apreciar las características de su estilo, la finalidad que le atribuye al ensayo, justificar sus localizaciones y meditaciones sobre Montaigne, la visión burguesa del mundo y otras cuestiones como el exilio, las guerras y las enfermedades.

En contribución a los estudios eidéticos, la obra de Martín Cerda no puede seguir postergándose en el campo de la teoría y de la crítica literaria. En esta oportunidad, según mi perspectiva y pauta de lectura, comparto los resultados de un ejercicio hermenéutico sobre: 1) El Vivir. 2) El Leer. 3) El Escribir. 4) El Ensayar. 5) El Ensayo. 6) El Ensayista y 7) El Crítico. Mi hipótesis es la siguiente: El discurso crítico

de Martín Cerda identifica a un tipo de intelectual que más que preocuparse de cómo vivir, sus esfuerzos académicos y cotidianos están puestos en cómo pensar el mundo a partir de sus experiencias políticas, estéticas, discursivas y culturales escritas al margen de los textos y del reconocimiento social. Los fragmentos y retazos que conocemos de su obra, son el resultado de disquisiciones y preguntas que emergen al mundo real a través del “alma y las formas” de la literatura moderna y contemporánea, concibiendo al lector como la posibilidad de mitigar un destino desde la sensibilidad poética, de la observación científica y de las conversaciones.

Palabras clave: vivir – leer – escribir – ensayar – ensayo – ensayista- crítico.

REFLEXIÓN SOBRE EL ARTE LATINOAMERICANO

Aproximación testimonial

Prof. Dr. José Alberto de la Fuente

Uno de los fundamentos culturales de la integración latinoamericana y de la presencia regional en el mundo, es la contribución de las Artes y la Literatura a través de las imágenes visuales y de las narrativas. Sin ellas, no sería posible reconocer la importancia de la fuerza simbólica en el imaginario histórico y político de los latinoamericanos; este patrimonio simbólico “es parte del perfil de nuestras sociedades y de todos sus miembros como individuos”¹.

La producción y creación estética de la cultura mestiza aporta valiosos insumos para que el pueblo se reconozca en su identidad, consolide su memoria y aporte su inteligencia sensible para no perderse en medio de las permanentes y acuciantes preguntas sobre quiénes somos los latinoamericanos en esta transición milenaria, cuál es nuestro lugar en el mundo y cómo seguiremos enfrentando la vertiginosa globalización, cada día más acelerada por la telemática, la cibernética y la informática.

El pintor brasileño Ferreira Gullar, en 1989, nos recordó con claridad y precisión, que no hay ninguna novedad en decir que el modo de conocimiento estético difiere del modo del conocimiento científico e igualmente del filosófico. El Arte, la poesía son expresiones cuestionadoras de todo el conocimiento establecido e incluso del propio conocimiento estético. El artista es un cuestionador permanente de la cultura porque es crítico, porque privilegia la experiencia existencial y afectiva de cara al mundo conceptualizado. La conceptualización es la búsqueda de la estabilidad y del equilibrio, pero implica un distanciamiento respecto a la realidad objetiva y subjetiva. El cientista, el filósofo, el sociólogo también cuestionan las culturas, pero de manera diferente al artista y al poeta. Aquellos quieren sustituir un concepto por otro, en cambio el artista y el poeta cuestionan la propia conceptualización de la realidad; se niegan a las generalizaciones que disuelven la experiencia vivida en el concepto abstracto. Su modo de conocer es un incesante recomenzar como la vida misma”².

La *América Andante* como la definía Alfonso Reyes, une sus pasos en la palabra poética, en la música popular, en el carnaval, en la danza, en sus dramas y ensayos histórico-políticos, en sus grandes novelas del realismo maravilloso, social y espantoso y se transcultura, apropiándose de las vertientes universales en el lenguaje de las vanguardias que consolidan, a partir de la década 20 del siglo pasado, una conciencia de liberación y de autonomía. La ciudad de São Paulo ha sido uno de los espacios que ha contribuido, en 1922, con la histórica “Semana de Arte Modernista del 22” y en 1990 con el “Memorial de América Latina”. Historia, lengua, imágenes, poemas, etc.,

¹ Iglesias, Enrique (1999): en el “Prólogo” de *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana*, página 7 de Leopoldo Castedo.

² Gullar, Ferreira, en “Indagaciones de hoy”, 1989, en revista *Novamérica* Nº 116.

canalizan hibridaciones dentro del proceso de consolidación del mestizaje cultural. “La fusión, no pocas veces con mucho de confusión, de indios aborígenes, íberos, africanos y gentes de variadas latitudes, van moldeando la identidad de sociedades nuevas, generadoras de valores literarios, plásticos, arquitectónicos, musicales, coreográficos, filosóficos, ni mejores ni peores que otros, sino diferentes”³. La identidad latinoamericana ha sido definida en gran parte por sus novelas y se ha ido gravando en la memoria de la emancipación a través de la pintura y del muralismo mexicano. Leopoldo Zea, en su introducción a las *Fuentes de la cultura latinoamericana*, insiste en la integración por la educación y la cultura, recama una mayor difusión del pensamiento, de la literatura y demás manifestaciones estéticas.

De cara al Bicentenario aún estamos en deuda para ofrecer un panorama completo al alcance de las mayorías de los doscientos años de Arte Latinoamericano. Un intento loable ha sido la investigación orientada por Dawn Ades de la Universidad de Yale en 1989, recopilando y ordenando las tendencias de la plástica desde 1820 hasta 1980. Su intención fue presentarle una exposición al público europeo a partir del período de los movimientos de la Independencia. El investigador reconoce que a través de la plástica, América Latina es claramente una designación de sentido político y cultural, que se opone al carácter neutro de la geografía.

La Academia Real de San Carlos en la ciudad de México, fundada en 1795, fue la primera Academia de Arte en América y la única establecida durante el régimen colonial. En este contexto, se destaca la pintura y, en particular, el óleo sobre tela *Paraguay, imagen de su patria desolada* (1880) de Juan Manuel Blanes, expuesto actualmente en el Museo Nacional de Artes Plásticas de Montevideo. En adelante, se va apreciando el aporte de los artistas-cronistas viajeros y la tradición empírica (ciencia y naturaleza) en América Latina posindependencia (Alexander von Humbolt, Daniel Thomas Egerton, Edward Walhouse Mark, Jean-Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Prilidiano Pueyrredón, Ferdinand Bellermann, Camille Pissarro, Carmelo Fernández, Ramón de la Sagra, Claudio Gay, Benito Panunzi, José Grijalva, José Agustín Arrieta, etc.). Luego, en México se destacará la paisajística de José María Velasco; la gráfica popular de Gabriel Vicente Gahona, José Guadalupe Posada, Manuel Manilla. Durante las primeras décadas del siglo XX, en las artes visuales, se produce una transformación radical con el modernismo vanguardista en busca y consolidación de la raíces, en pintores como Rafael Barradas, Gerardo Murillo, Diego Rivera (su famoso *Paisaje zapatista*), Tarsilia do Amaral, Anita Malfatti, Vicente do Rego, René Portocarrero, Emiliano di Cavalcanti, Emilia Peláez, Pedro Figari, Xul Solar, Joaquín Torres-García y aparecen las revistas *Amauta* (1926) (*que significa en quichua hombre sabio*) dirigida por José Carlos Mariátegui y la revista *El Machete* mexicana fundada por el Sindicato de Escultores, Pintores y Trabajadores Técnicos, órgano oficial del Partido Comunista.

Por su parte, el movimiento muralista mexicano produce el más importante arte revolucionario de carácter urbano; los muros de las ciudades y los recintos de los edificios, hablan desde las artes visuales y de las expresiones de identidad de la arquitectura colonial y poscolonial. José Vasconcelos, como filósofo y político revolucionario, “deja a los artistas libres para escoger sus temas; su horizonte artístico se inspira simultáneamente en los conceptos pitagóricos y en el positivismo de Comte, convencido de que la evolución de una sociedad se da a través de tres estadios, siendo el estético el más importante”⁴. Destacan los cuadros de Diego Rivera (*El hombre, controlador del universo*, 1934), de Fernando Leal (*La epopeya de Bolívar*, 1930), de

³ Castedo, Leopoldo (1999): *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana*, página 21.

⁴ Ades, Dawn (1989): *Arte na América Latina*, página 152.

José Clemente Orozco (*Cristo destruyendo su cruz*, 1943) de Juan O’Gorman (*Ciudad de México*, 1942), de David Alfaro Siqueiros (*Etnografía*, 1939), etc. Después del desarrollo de los Talleres de la Gráfica y del Gravado Popular, se reconoce el movimiento del nativismo y del realismo social, volcado al reconocimiento y promoción de los valores indígenas. Destácanse los cuadros de Siquieros *Madre campesina* (1929) y *Madre proletaria* (1939). En la tendencia de los llamados “Universos particulares y mitos manifiestos”, se constata la influencia del surrealismo de André Breton, libertad de imaginación ligada a la realidad y distante de la fantasía. El proyecto estético es “cambiar la vida, cambiar el mundo”. La vida cotidiana en América Latina prueba que la realidad está repleta de cosas extraordinarias y desconcertantes. Se estacan los pintores Roberto Matta, Leonora Carrington, Tilsa Tsuchiya, Frida Kahlo, etc. De la década del 40 en adelante, se produce un salto hacia la inventiva del Arte Concreto; la pintura comienza a historiar la identidad e irrumpe La escuela del Sur, con la sobresaliente participación de Joaquín Torres-García, *El Norte es el Sur*, desde el cual se simboliza la corrección de la verdadera posición de América Latina en el concierto mundial. Se destacan los cuadros de Antonio Berni (*El mundo prometido a Juanito Laguna*, 1962); de Alberto Gironella (*La reina negra*, 1961); de Fernando Botero (*La familia presidencial*, 1967) y de José Gamarra (*Cinco siglos después*, 1986).

Entre los países andinos se destaca Oswaldo Guayasamín, quien hacia 1952 se comienza a destacar por la exposición de más de 100 obras en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Su obra es una transculturación de elementos formales, cubistas y temas característicos de la cultura indigenista. Su dibujo está ligado a lo popular, influido por las ideas de la “cuestión social” de la escuela mexicana. Su pintura releva la pobreza y alienación de los indios ecuatorianos, destacándose su trabajo *La edad de la ira*. En la composición *América, mi hermano, mi sangre* (2006), se establece una convergencia histórica, social y política con la obra poética *Canto General* (1950) de Pablo Neruda. Diálogo entre pintura y poema, síntesis de la historia de la conquista, del imperio, la sobrevivencia y la revolución en América Latina. Los poemas potencian el sentido de las pinturas, y las pinturas hablan desde el carácter del pintor con el patetismo que consiguen comunicar los genios del espacio, del color y del movimiento. Las imágenes amarillas, rojizas, anaranjadas, blanquecinas y negras, cristalizan en las manchas y trazos el estado de violencia y exclusión, el empeño desigual y sin tregua de los imperios que han sometido al pueblo latinoamericano. Neruda complementa con su voz en el poema *América Insurrecta*:

“Patria, naciste de los leñadores,
De hijos sin bautizar, de carpinteros,
De los que dieron como un ave extraña
Una gota de sangre voladora,
Y hoy nacerás de nuevo duramente
Desde donde el traidor y el carcelero
Te creen para siempre sumergida.
Hoy nacerás del pueblo lo como entonces”.

Desde el reconocimiento al desarrollo de las ideas, podemos afirmar que la Vanguardia no sólo fue coherente con la función del artista de Ferreira Gullar, sino que además sistematizó una estética a través de los *Manifiestos*, como por ejemplo, *Hoja de vanguardia* sobre el estridentismo (1921) de Manuel Maples Arce; *Manifiesto da Poesía Pau-Brasil* (1924) de Oswald de Andrade; *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade; *Manifiesto Martín Fierro* (1924); *Manifiesto de la creación pura*,

ensayo de estética (1925) de Vicente Huidobro; *Manifiesto Arte, revolución y decadencia* (1926) de José Carlos Mariátegui; *La Escuela del Sur* (1935) de Joaquín Torres-García; *La moldura, un problema de arte contemporáneo* (1944) de Rhod Rothfuss; *Interiorismo, neo-humanismo, neo-expresionismo* (1961) de Arnold Belkin, etc.

De la década de los 80 del siglo XX en adelante, pareciera ser que las artes visuales y en parte la poesía han perdido los espacios de intervención ideológica desalienadora frente a los embates de la mediática y del capitalismo mercantilista desregulado. Nicolás Bourriaud acuña el concepto *estética relacional* para explicar cómo orientarse en el caos cultural y cómo deducir de ello nuevos modos de producción. El concepto de *creación artística* ha sido desplazado por el de *postproducción* que opera desde la organización del desecho industrial, las ruinas y demás detritus del capitalismo devorador de la naturaleza y del hombre. Según Bourriaud, la “postproducción designa el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, las voces en off, los efectos especiales. Conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y del reciclaje; la postproducción pertenece, pues, al sector terciario, opuesto al sector industrial o agrícola –de producción de materias en bruto-⁵. La estética postmoderna no sabe cómo evitar el eclecticismo kitsch, manifestación de un gusto confuso o desprovisto de criterios sin una visión ni proyección coherente. Es la expresión del eclecticismo banalizador y consumista.

Néstor García Canclini, desde la antropología, ha estudiado el fenómeno de la *estética de la inminencia*. Plantea que “lo que sigue dando vida al arte no es haberse vuelto posinstitucional, posnacional y pospolítico. Uno de los modos en que el arte sigue estando en la sociedad es trabajando con la inminencia. La inminencia no es un umbral que estamos por superar, como si uno de estos años fuéramos a convertirnos en plenamente globales, intermediales y capaces de convivir en la interculturalidad con el mínimo de política. El arte existe porque vivimos en la tensión entre lo que deseamos y lo que nos falta, entre lo que quisiéramos nombrar y es contradicho o diferido por la sociedad”⁶. Una nueva mirada sobre el arte puede ayudar a comprender las encrucijadas actuales. Para Canclini, aquello que para las Ciencias Sociales es difícil de explicar sobre los logros y fracasos de la globalización, el Arte formula preguntas distintas sobre qué hacen las sociedades con aquello que no encuentran respuesta en la cultura, ni en la política ni en la antropología; intento de explicación relacionado con el vacío dejado por la estéticas modernas, la fragmentación de las obras, el fugaz prestigio del canon posmoderno y las condiciones para comprender los procesos sociales. La gran producción artística latinoamericana no se acopiaba para estar en los museos; la realidad se cristalizaba para interactuar en la calle, en medio de los ojos y de los oídos de la multitud. Los proyectos artísticos posmodernos se insertan en las lógicas del mercado, los medios, las políticas o los movimientos sociales y son modificados por ellas. “La actitud prevaleciente de los públicos hacia el arte contemporáneo es la indiferencia (...) La profusión de museos, bienales y galerías dedicadas a exponer arte contemporáneo atrae a gente del mundo del arte el día de la inauguración y luego logran una modesta asistencia de fin de semana si disponen de recursos para anunciar en los medios, a nativos y turistas, que ofrecen algo excepcional”⁷.

⁵ Bourriaud, Nicolás (2007): *Postproducción*, página 7.

⁶ García Canclini, Néstor (2010): *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*, página 182.

⁷ Op., Cit., página 220.

En efecto, hoy en día estaríamos en una sociedad sin relato porque lo que se califica de “arte actual” no discute ni propone cambiar la vida o contribuir al desarrollo de una conciencia crítica para la transición del neoliberalismo hacia otro paradigma civilizador. Los relatos que se van instalando están expuestos y fagocitados por “una condición histórica que no les permite contribuir a organizar la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista”⁸. El compromiso de estas manifestaciones estéticas –salvo excepciones- es lo que Kant denominó “objetos construidos” siguiendo una finalidad sin fin. Las “escenas de avanzada” como suelen calificarse a las expresiones artísticas posdictaduras, sometiendo las sensibilidades a las eternas transiciones de las *democracias protegidas* a las *democracias plenas* que se niegan a concretar su cometido a riesgo de morir aplastados por la esperanza, están demasiado distantes del concepto de Arte que acuñó la UNESCO ¿Cuáles son, en tiempos de perversión y confusión de sentidos, las obras culturales de valor extraordinario que se resistan a convertirse en mercancías? Como pensaba Benjamin en su ensayo sobre el arte en la época de la reproductividad técnica, el capitalismo mercantil desregulado le sustrajo el aura a los objetos estéticos, le secuestró “la manifestación irreplicable de una lejanía”. En lo irreplicable, en lo singular está el sentido. Lo demás es un engaño, un enigma vacío.

Bibliografía

Ades, Dawn (1997): *Arte na América Latina. A era moderna, 1820-1980*. São Paulo, Cosac & Naify Edições. Yale University Press, 1989. (traducción Maria Thereza de Rezende Costa)

Andreu, Tomás y Pertuzé, Claudia (organizadores) (2006): *Arte reciente en Chile*. Santiago. Ediciones y Publicaciones Puro Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART.

Blanco, Fernando A (2010): *Desmemoria y perversión, privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Chile, Editorial Cuarto propio

Bourriaud, Nicolas (2007) *Postproducción* (segunda edición). Argentina,. Editor Fabián Lebenglik (traductor Silvio Mattoni).

Castedo, Leopoldo (1999): *Fundamentos culturales de la integración latinoamericana*. Chile, Dolmen Ediciones.

De Sant’Anna, Affonso Romano (2008): *O enigma vazio, impasse da arte e da critica*. Rio de Janeiro Editora Rocco Ltda.

García Canclini, Néstor (2010): *La sociedad sin relato, antropología y estética de inminencia*. Argentina, Kats Editores.

Guayasamín, Oswaldo (2006): *América, mi hermano, mi sangre. Un canto latinoamericano de dolor y resistencia*. Obra bilingüe. Editada por Océano Sur.

⁸ Op., Cit. Página 19.

2) NARRATIVAS CULTURALES DE FINES DEL SIGLO XX EN CHILE

Profesor Dr. Ricardo Ferrada, Ucsh.
rferrada@vtr.net

La cultura chilena, en las últimas décadas del siglo XX, tiene hitos que signan distintos momentos de su proceso, donde las prácticas discursivas han operado como una instancia de registro de las tensiones históricas y políticas que la enmarcan, materializándose en textos o una producción cultural de variadas formalizaciones y orígenes. Un efecto generado por esa materialidad discursiva consiste en que su recepción crítica, transmitida hacia el medio social, es asimilada como *narrativas culturales*, entendiéndose con ello que en la narración se encuentra el modo de referir y comunicar a otros algo sobre el mundo objetivo, donde los sujetos que enuncian hacen operar un transcurso de representaciones que se articulan en torno a ejes de tensión.

En ese contexto, el problema central de este trabajo consiste en la determinación de líneas de sentido trazadas por tales narrativas hacia fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI. La hipótesis de base en tal sentido se sostiene en la afirmación de que las narrativas culturales constituyen una “trama de significaciones”, que se articula con marcas del tejido social e histórico chileno de fines del siglo XX, configurando en ese proceso imágenes plurales de la realidad que establecen la entrada a una nueva época.

Para abordar el problema, se han definido como objeto de estudio y análisis modalidades del discurso narrativo, con un espacio textual constituido por narrativa ficticia y narrativa no ficticia, que se someterá a la lectura y análisis crítico e interpretativo.

Los objetivos que conducen el desarrollo apuntan diferenciar las diversas prácticas discursivas y los proyectos estéticos que tensionan el contexto sociocultural de fines del siglo XX; establecer los temas centrales referidos por el corpus, con el fin de observar los tópicos que entregan y las narrativas que se construyen.

La metodología que se emplea en esta investigación, dado el objeto de estudio, operacionaliza elementos conceptuales de teoría del discurso, en función de los objetivos que hacen al problema central. En la práctica, se procede mediante categorías asociadas al análisis temático, tales como líneas de sentido, tensiones, visión de época, intertextualidades, tópicos, macroproposiciones.

Palabras clave: narrativas culturales, historia, cultura, política, macroproposiciones

NARRATIVAS CULTURALES DE FINES DEL SIGLO XX EN CHILE

1. PRESENTACIÓN

La cultura chilena, en las últimas décadas del siglo XX, tiene hitos que signan distintos momentos de su proceso, donde han operado instancias de registro de las tensiones históricas y políticas que la enmarcan, centradas particularmente en la experiencia que se conjuga en la memoria y la consolidación de un nuevo proyecto de país; llamado el fin de una transición posdictadura, o la instalación del régimen político democrático pleno, sus intersticios dejan observar los traumas que ha debido superar la sociedad, cuyos protagonistas, directos o indirectos, siguen marcando presencia en el imaginario social.

Un tipo específico de registro, se materializa en textos o una producción cultural de variadas formalizaciones genéricas, de manera que adquieren, más allá de sus tendencias particulares, rasgos testimoniales, considerado que sus estrategias de enunciación disponen (a) cercar el lado interior de la realidad, la presencia de un “verosímil cultural” (Todorov, 1992), en que la pertinencia del sentido que construyen alcanza mayor validez en virtud de los relatos de la historia social y política. Para el tiempo en que nos situamos, es importante agregar otros componentes agrupados en informes oficiales, que exceden el simple resumen de las llamadas historias de vida, y que la sociedad acepta en la ritualización de la culpa que declaran las autoridades y el desplazamiento o ajuste de (con) la verdad histórica. De cualquier modo, constituyen un campo particular de análisis, explicable por cuanto configuran un espacio de referencia en que las palabras exceden el soporte que las contiene, activando de ese modo un vínculo entre discurso y realidad.

Un efecto generado por esa materialidad discursiva consiste en que su recepción crítica, transmitida hacia el medio social, es asimilada como narrativas culturales, entendiéndose con ello que en la narración -la forma primordial del discurso-, se encuentra el modo de comunicar a otros algo sobre el mundo objetivo, la posibilidad de situar y mostrar registros de la experiencia, dándoles una significación particular, cuyo despliegue releva el valor de la vivencia personal.

Entre esas narrativas pueden mencionarse, por ejemplo, el quiebre histórico, la transición política, la ruptura cultural, el desarraigo, el rescate de la memoria, el desencanto generacional, la cultura popular urbana. Para nuestro interés, en ese marco, puede observarse que es posible pensar en una evidente relación dialógica entre el discurso que modela el transcurso histórico y la producción literaria, cuyas estrategias o propuestas temáticas van acompañadas de una mirada crítica a la contingencia del mundo empírico referido. Esto abre la instancia de un “pacto de lectura” (Wolfgang Iser), que conduce y determina a codificar los contenidos de la historia traspasada por el imaginario en los procesos culturales.

Recordamos en ese ámbito, por ejemplo, la inestimable obra de Carlos Cerda, particularmente con su novela *Una casa vacía* (1996), que en algún momento analizáramos. Se agregan además *Morir en Berlín* (1993) y *Sombras que caminan* (1999), del mismo escritor. Otros libros son *Oír su voz* (1992) de Arturo Fontaine; *Cobro revertido* (1992) de José Leandro Urbina; *Por favor rebobinar* (1994) de Alberto Fuguet; *Mapocho* (2002) de Nona Fernández; *A tango abierto* (1996) de Ana María del Río.

Ante ese espacio de situaciones, es oportuno interrogarse respecto del modo en que formas del narrar emplean sus recursos para construir un imaginario; asociada a esa pregunta, es atingente dilucidar el efecto generado por el uso de distintos sistemas discursivos y mundos culturales para codificar ese imaginario, poniendo en circulación un modo de ver la realidad, qué líneas de tensión históricas se tematizan para dar cuenta de un horizonte temporal. Por último, cabe el preguntarse cómo se visualiza en esas narrativas el periodo reciente de la historia política y cultural chilena, particularmente por escritores o generaciones que por año de nacimiento, viven su proceso formativo después de los años 80.

En ese contexto, el problema central de este trabajo consiste en la determinación de líneas de sentido trazadas por narrativas culturales hacia fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI. En específico, dado que tales narrativas configuran un espacio textual, es de interés particular la observación del campo de asociaciones y zonas de cruces temáticas y

discursivos que operan en ellas, la trama de significaciones, en los términos empleados por Hayden White y Clifford Geertz (1992; 2003), en la medida que formalizan tópicos de contenido, percepciones y modos de enunciar.

Ante ese problema, la hipótesis de base se sostiene en la afirmación de que las narrativas culturales constituyen una “trama de significaciones” que se articula con marcas del tejido social e histórico chileno de fines del siglo XX, configurando en ese proceso imágenes plurales de la realidad que establecen la entrada a una nueva época.

Para responder a los cuestionamientos hechos previamente, acotamos como objeto de estudio y análisis el espacio textual constituido por narrativa ficticia, aunque en términos de un proyecto más amplio se incorporará la no ficticia, con el tratamiento específico que eso demanda. Con ese corpus discursivo, se espera cubrir y analizar un momento de la historia chilena, donde se privilegia el espesor cultural que entrega su contenido, en virtud de las asociaciones temáticas, antes que el criterio de clasificar, aun cuando por necesidad metodológica pueden diferenciarse tipologías narrativas. Por otra parte, el objeto de análisis en algún momento se relaciona con un eje fundamental de la historia nacional, que marca la vitalidad cultural y sintomatiza la ruptura del espacio simbólico del periodo final de la transición: el arresto de Augusto Pinochet en Londres y la puesta en escena de su regreso a Chile el año 2000.

Metodológicamente, se propone una perspectiva de análisis en la que, más allá de los eventuales temas, se reconoce el valor descriptivo del discurso narrativo para configurar las trayectorias que conducen imágenes de la realidad, en consecuencia, en términos de investigación, se espera entregar componentes de la memoria cultural que sedimentan el carácter de nuestra sociedad, cuya situación de crisis trasciende los componentes ideológicos. Por último, la apertura a estudiar otras formas de narración implica la entrega de interpretaciones e interconexiones sobre un espacio cultural e histórico que se transforma y es asumido por nuevas generaciones, consecuentemente, con otros emplazamientos ante el mundo real.

Sin duda, los márgenes de una ponencia hace necesario ajustar el desarrollo, de modo que se entregan algunas breves consideraciones de orden teórico, para luego presentar una línea de sentido en esas narrativas culturales, construida en este caso por Lina Meruane (1970) desde la ficción en su novela *Cercada*, que publicara el año 2000.

2. MODALIZACIONES NARRATIVAS A FINES DEL SIGLO XX EN CHILE

Este es un tema y un proyecto en desarrollo, que demanda situar líneas de sentido, junto a los textos cuya dimensión temática articule el diálogo de cultura y narrativa; por otra parte, supone recoger un conjunto de obras que constituyan un sistema interno de significaciones que dé cuenta o profile la situación general de su contexto, más allá de las particularidades de cada autor.

Cabe decir que la consideración del discurso narrativo en los estudios de la cultura chilena, ha tenido niveles de acercamiento ligados a un ámbito específico, esto es, la literatura. En tal sentido, hacia los años 70 esa práctica cuenta con los aportes de Cedomil Goic cuando refiere a la generación de lo “novísimos”, para delimitar la emergencia de narrativas literarias posteriores el boom, que ancla una tradición en términos técnicos y mundos creados; en ese contexto, el nuevo proyecto literario agrega su capacidad para articular la cultura ilustrada con formas de la cultura de masas, de modo que el mundo narrado exhibe registros más amplios, con sujetos que experimentan procesos de cambio social, subjetivados en la ficción con los problemas

de violencia política y el exilio que experimentan los escritores producto del golpe de estado de 1973.

El momento posterior, la llamada generación de los “huérfanos” por Rodrigo Cánovas, se sitúa en los efectos del quiebre histórico y cultural chileno, con una producción escritural que se ensambla con el momento político, marcada por el exilio y la ruptura del contacto directo entre los escritores; hacia el decenio de los años 90, el discurso crítico identificará aquel momento con el de la “nueva narrativa”, que se instala dentro de un panorama político y cultural más abierto, en un contexto de globalización, con un narrador que muestra a sujetos urbanos desacomodados en el sistema. Un documento que funde las discusiones sobre esa instancia fue la edición del libro *Nueva narrativa chilena* (1997), que recoge palabras acerca de los narradores de los 90 en un Seminario coordinado por el escritor Carlos Olivares.

No obstante lo anterior, cobra mayor relevancia la edición del Simposio “Literatura chilena hoy” realizado en Alemania (2002), que por factores inevitables, pone en diálogo y polémica a los escritores del 60, los llamados “novísimos”, con autores de la llamada también generación de los 90, que sin duda aporta antecedentes para la comprensión de las narrativas culturales de fines del siglo XX.

Afines a esta propuesta de trabajo, pueden mencionarse una serie de obras generadas en distintos momentos. Por ejemplo, Rodrigo Cánovas, quien escribió *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria* (1986), que se propone como “una reflexión sobre la convivencia humana en Chile durante la primera década del régimen militar”, con un discurso cultural censurado. María Nieves Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños (editores) *La crítica literaria en Chile* (1996), resultado de un encuentro realizado en Concepción para analizar el oficio en el contexto de los años 90, el espacio intelectual que cubre y su presencia en los medios; Leonidas Morales publicó *La escritura de al lado. Géneros referenciales* (2001), donde releva la carta de petición y el relato testimonial en el periodo 1973-1989, el diario íntimo, la entrevista, el ensayo. Desde una tradición teórica distinta, Nelly Richard publicó *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* (2000), donde revisa el tema de la neovanguardia en Chile, el problema de las ciencias sociales, la democracia y la política de las diferencias.

3. CERCADA: LÍNEAS DE FRACTURA Y EL ESPESOR DE LA HISTORIA

Lina Meruane pone en su novela *Cercada* un espesor narrativo que se funda, temáticamente, en un lugar común, la historia de hijos de militares, sin embargo, se proyecta hacia otro límite, por cuanto se trata de una joven que además de ese origen familiar, es una intelectual en formación en los años de gobierno militar en Chile, un tópico que opera diseminando (des)conexiones narrativas en las cuales intervienen microhistorias con personajes instalados con sus conflictos en diversos niveles de la realidad social y cultural.

La construcción de mundo de su narrativa, las microhistorias de la gran historia, se configuran desde un plan o diseño escritural que rompe con la estructura canónica del relato, en la medida que su forma muestra formas asociadas al microcuento, el guion televisivo o cinematográfico, el monólogo dramático, el ensayo y experimentación de un proyecto. Las formas de textualizar conforma una estrategia que entrega pausas y quiebres en las continuidades de las acciones, también la insinuación de enfoques y encuadres que recortan planos de la realidad, posibles logros o fracasos de la toma, el plano detalle de un gesto descrito por la voz narrativa básica.

Considerando ese diseño, la estructura de texto dispone una progresión de lectura que desde luego determina cómo se construye la semántica de los componentes narrativos, los cuales se perciben como las líneas de un diálogo en que se experimenta la puesta en escena de un libreto. Es la virtualidad de las vidas posibles de los personajes, cuyo verosímil referencial se sostiene en las circunstancias que constituyen su realidad, donde los roles están asignados por la historia personal tocada por historia colectiva que se despliega en el texto, nudos y tensiones que logran su culminación en el espacio de la escena imaginada.

Las vidas paralelas en sus ámbitos de relación, los roles que deben cumplir(se), la convergencia posterior en el supuesto azar que los reúne y sorprende, muestran una sociedad que se entiende con silencios, diálogos con vacíos sobreentendidos; subyacen allí la complicidad en que se oculta y elude la mención a las situaciones de acoso y muerte; es un paralelo que se observa en la tipificación de los personajes, cuyos mundos personales, partiendo de su cotidianidad, termina por converger en decisiones forzadas o la victimización asumida como una fatalidad individual. Si hay una verdad conocida, esta se menciona a la rápida, un hecho que incomoda, que no se quiere o debe escuchar, el pie forzado no de la obra, sino de la fatalidad que los conduce a reconocer sus elecciones fallidas.

Es en ese campo donde Meruane abre una trama de sentido en la memoria histórica y cultural, donde la experiencia humana se traduce en espacios sociales con límites y fronteras, cuyos nexos aparecen en situaciones irreconciliables; son los espacios de los militares y la llamada sociedad civil, la pertenencia o exclusión de los elegidos en la gesta heroica, el dentro y afuera, subordinado al designio de la fuerza y el poder, que se traduciría en el intrapaís violentado y el exilio, en su extremo, la vida o la muerte, el cielo o alguna especie de infierno como la tortura.

Las direcciones discursivas que se despliegan en la novela -relato, guion, monólogos, parlamentos-, devienen a nuestro juicio entonces hacia una modalidad narrativa de la historia chilena, una mimesis cultural de la fractura histórica que se proyecta en un mapa de quiebres y conexiones, protagonizada por personajes cuya cotidianidad experimenta el límite de un juego que termina siendo serio, el límite de enfrentarse ante otro que se impone o domina.

En esa perspectiva, puede hablarse de una realidad (trans)decodificada en el texto, en la medida que se observa una lectura de signos no discursivos y que se los narra, cuyas marcas coinciden con las diversas instancias que han ocurrido en la sociedad chilena, de modo que para el lector alcanzan verosimilitud; curiosamente, si bien hay múltiples textualidades, la novela presenta episodios que parecen ser reales, es el “como si” (Martínez Bonatti), del cual se apropia, aun cuando sabe que es partícipe de una simulación: el mundo novelado de alguien que construye una ficción dentro de la ficción.

Ese nivel de lectura se amplía con la visión interior, casi existencial del monólogo dramático que hace operar elementos testimoniales, intervenido por la enunciación externa de una voz en off que ordena el transcurso de un tiempo imaginado y su correlato histórico. Es el umbral de la biografía en que recrea las sesiones de trabajo y las opciones de cámara y diálogo.

En definitiva, Meruane propone entonces un desafío al lector: armar la historia de los personajes, estructurar el libreto que se proyecta poner en escena, asumir que la voz en off excede la conciencia de una narradora autoficionada, que controla un libreto de novela narrado-hablado. Es la analogía de una narrativa en que voces ajenas ordenan la vida y la convierten en espectáculo, la simulación de un transcurso en que subyace la

memoria que intenta romper la ilusión de realidad fracturada, para llegar a un espacio cultural en que se alcance la certeza de que es posible recuperar la sensatez.

4. LÍNEAS DE CONCLUSIÓN

El fondo teórico que sostiene este trabajo se sostiene en los estudios sobre la dimensión comunicativa de los textos. En ese marco de referencia, las diversas posiciones teóricas muestran coincidencia o uniformidad en señalar que la narración constituye el orden discursivo básico. El fundamento de esta afirmación se basa en que esta permite establecer sucesiones temporales y de espacio en torno a contenidos temáticos, lo cual ocurre cotidianamente en diversas situaciones y contextos de producción, por encima de otros órdenes y “lógicas”.

Se entiende que los discursos que se articulan desde la construcción narrativa, ya sea en su variante ficticia o no ficticia (van Dijk, Renkema), tienen una presencia central en el mantenimiento de la memoria colectiva, valorándose, en la tradición ilustrada, por la calidad de sus resultados formales, aun cuando se considera con mayor fuerza su nivel de proximidad con los conflictos o problemáticas de época, aspectos que potencian sus propiedades esenciales de contacto con la cultura. Es así como destaca la importancia de distintas formas de narrar como son la novela, el cuento; también la crónica, la memoria, la historia, el testimonio.

Independientemente de las tipologías, el contenido textual adquiere, siguiendo a Hayden White (*El contenido de la forma*, 1992), un carácter gnoseológico, un metacódigo, que les posibilita, eventualmente, ampliar su conciencia y grado de conocimiento de la realidad, en consecuencia resignifican el pasado y establecen comprensiones y valoraciones del presente.

Según el problema que nos hemos planteado, vemos entonces que *Cercada* de Lina Meruane es una narración cuyo soporte está dado por su valor referencial y de verosimilitud respecto del mundo empírico; desde otra perspectiva, también muestra un mundo de ideas y secuencias de acción en formatos diversos, de modo que su nivel de experimentación mantiene una relación de equivalencia con signos plurales de la realidad, una estrategia que de algún modo intenta abarcar todas las posibles dimensiones.

En analogía con lo señalado por Félix Martínez Bonatti (2005), el receptor debe acudir a dimensiones extratextuales que le aportan elementos de juicio con los cuales (re)elabora el mundo de palabras que se le propone, su verosimilitud o el ajuste a la posible verdad cuando se trata de registros de carácter histórico. Esto explica la afirmación de que “todos los discursos que una sociedad produce definen la forma o diseñan la figura que adopta la sociedad en un momento determinado” (Jitrik, 1988: 78), en este caso, la significación de una pluralidad textual, más allá de su rasgo experimental, nos habla precisamente de las huellas cruzadas que demarcan o cercan las señales de un contexto que desacomoda vitalmente.

Las líneas del guion, los parlamentos, la ubicación de la cámara, hace de los sujetos integrantes de una escena que no quieren representar, antes la quisieran olvidar.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (2002). “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje*. B. Aires: Paidós.
- Cabrera, Miguel Ángel (2001). *Historia, lenguaje y teoría de la sociedad*. Valencia: Frónesis.

- Cánovas, Rodrigo (1997). *Novela chilena. Nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Eds. Universidad Católica.
 - Chartier, Roger (1999). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.
 - Foucault, Michel (2002). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
 - Garcés, Mario y otros (2000). *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: Lom
 - García Canclini, Néstor (1999). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
 - Geertz Clifford (1998). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
 - Iser, Wolfgang (1989). "La realidad de la ficción", en *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
 - Jitrik, Noé (1987). *Temas de teoría*. México: Premiá ed.
 - Godzich, Wlad (NN). *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Valencia: Frónesis.
 - Lotman, Yuri (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
 - Martínez Bonatti, Félix (2004). *La ficción narrativa*. Santiago: Lom
 - Morales, Leonidas (2001). *La escritura de al lado*. Santiago: Cuarto Propio.
 - Moraña, Mabel (2000). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago: Cuarto Propio
 - Renquema, Jan (1993). *Introducción a los estudios de discurso*. Barcelona: Gedisa.
 - Said, Edward (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Madrid: Debate.
 - Van Dijk, Teun (2000). *Ideología*. Barcelona: Gedisa
 - White, Haydn (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
-

3) Arte, diversidad y cultura afro en la Argentina. Mutaciones dentro del campo de las artes visuales,

Boubacar Traoré

La definición de un arte afro argentino plantea un desafío que es el de su encuadre. Para sortear esta dificultad, es necesario proceder a una descripción de su genealogía, asimismo debemos poder describir sus contextos, sus temáticas, sus narrativas, sus marcos teóricos sin dejar de señalar algunos de sus exponentes. Sin duda que el concepto es, al menos desde un punto de vista teórico, tan problemático como lo es el concepto de arte argentino. Sin embargo su planteo se convirtió en los últimos años en una cuestión actual en un proceso de transformaciones del viejo modelo del estado-nación

4) (Des)carnamiento del cuerpo en imagen (o la posibilidad de representar la experiencia extrema del horror técnico),

Silvia Mirta Kuschnir

En nuestra ponencia nos proponemos la posibilidad de pensar a la corporalidad presente en la obra de arte, como mecanismo de resistencia y de lucha contra las biopolíticas tecnológicas, donde la cuestión de fondo no es sólo la relación del hombre con la tecnología sino la condición misma de lo humano.

Contextualizamos nuestro trabajo en la experiencia argentina, en el proceso que consideramos la expresión excesiva y paradigmática de las políticas sobre el cuerpo: el de la construcción de los campos de concentración y exterminio.

Se considera en principio la inscripción de las biopolíticas tecnológicas en el contexto de lo que Schmucler denomina *industrias de lo humano*, que culminarían en una industria de lo (in)humano –la producción de *nuda vida* en términos agambenianos–, dentro de las cuales se inscribiría la política de desaparición de personas-. Entendiendo que el biopoder no es omnipotente, habría grietas o fisuras desde donde se infiltrarían esas fuerzas vitales que actúan a modo de resistencia. Esas resistencias se darían desde los propios cuerpos que se quiere someter y modelar, de los propios seres humanos –cuerpos orgánicos y sociales–. Así, en una segunda parte se trabaja sobre dos artistas plásticos, Paula Luttringer y Carlos Alonso, que abordan la corporalidad en imagen desde la asociación directa entre la acción del Estado sobre los cuerpos y las estructuras económicas mediante la metáfora de “El matadero”, retomando una cuestión que ha trabajado la literatura argentina en los comienzos de la organización del Estado.

LAS INDUSTRIAS DE LO INHUMANO

La industria de lo humano [...] admite la posibilidad de concluir con la libre apertura al mundo como rasgo indelegable de los seres humanos. Si la cultura no resiste su transformación en puro objeto productivo, *la humanidad misma se desvanece* cuando se postula la posibilidad de predeterminar el comportamiento de los hombres. (El subrayado es nuestro)

Héctor Schmucler

La humanidad –lo humano del hombre– no sólo se desvanece a partir de las industrias de lo humano orientadas a “moldear el cuerpo humano, en cuanto condición de la vida, para orientarlo a fines determinados” –sentido trabajado por Héctor Schmucler a partir del enfoque de Horkheimer y Adorno (2001:3)– donde la manipulación genética se orientaría a la producción de otro hombre sino a la expresión última de tales políticas, al exceso que importaría la producción del no-hombre, situación que nos permitiría considerar la posibilidad de una industria de lo (in)humano. Con tal expresión hacemos referencia al conjunto de prácticas organizadas con el fin de eliminar lo humano del hombre: orientadas a la eliminación de la memoria, de la capacidad representacional, del lenguaje⁹, de la posibilidad de expresión mediante el arte, de la capacidad de opción (Schmucler, 2001:4). En términos agambenianos: a la producción de *nuda vida*, de vida desnuda de humanidad. Exceso, pero no diferencia, en tanto la homogenización y deshumanización propias de las industrias de lo humano se expresarían en grado extremo en la destitución de la existencia humana del hombre pero no como su opuesto. En el escrito referido, Schmucler analiza la relación entre las industrias del cuerpo, la génesis de los proyectos eugenésicos y el racismo y, entonces, de los campos de exterminio del siglo XX. En este sentido, no puede dejar de considerarse la relación entre las técnicas aplicadas a la construcción de un cuerpo que supere las falencias y la construcción de técnicas de la muerte. Entendemos que no habría una desviación del sentido original de las técnicas del cuerpo, sino más bien una vinculación entre las técnicas orientadas a la perfección del cuerpo y a la desaparición del mismo. Expresan Costa y Ferrer que “la experimentación biotecnológica orientada a la perfectibilidad del cuerpo de un sector de la población tiene su contracara en la experimentación sobre otros grupos específicos de la población humana, cuestión que encuentra sus orígenes en los laboratorios de experimentación biológica en las fábricas de la muerte de Europa y en Manchuria” (2001:2). Pero más aún, creemos que la manipulación del cuerpo

⁹ Agamben (1998:17) considera que el lenguaje y la ley son categorías contingentes de la condición de humanidad. En el estado de *nuda-vida*, el sujeto ha sido destituido del lenguaje o aún no lo ha adquirido.

involucra en un origen el destino de tales políticas: la desaparición de lo humano del hombre. Diversos pensadores actuales¹⁰ destacan el vínculo que existe entre desarrollo tecnológico, la acción de las técnicas sobre el cuerpo y pérdida de memoria, destacando estos dos últimos que las decisiones políticas, científicas y ontológicas estarían orientadas a posibilitar una forma de vida que exige el olvido de la historia y de las deliberaciones éticas, y que eliminan los rastros de sensibilidad y memoria no orientados por la matriz técnica (cfr. Costa- Ferrer, 2001:3).

En este marco no sería impertinente entender a la *Doctrina de la Seguridad Nacional* dentro del marco de las políticas eugenésicas –y no sólo en sentido metafórico– orientadas a la creación de un estado de supuesto equilibrio del cuerpo-sociedad libre de elementos que pudieran alterar tal equilibrio. Son conocidas las acciones vinculadas a las políticas eugenésicas promovidas por los Estados Unidos en distintos países de Latinoamérica. Cabría profundizar el tema en relación a las dictaduras que responden a los mandatos de la Doctrina de la Seguridad Nacional, dado que habría elementos que permitirían considerarla una hipótesis plausible.

Marisa Miranda y Gustavo Vallejo vinculan las políticas eugenésicas a la construcción del Estado y la ciudadanía, distinguiendo en la Argentina tres etapas según quien sea el “otro” a quien se debe excluir –o más bien: exterminar–: indios, inmigrantes y movimientos de izquierda. La definición de los “objetivos básicos” de la última dictadura, al incluir la “vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino”, delimitaría la exclusión y los alcances de tales políticas “desde un ‘imaginario oficial’ entendido como factor de homogeneización, de adoctrinamiento y de censura, encargado de asimilar los parámetros de ‘normalidad’ con el grupo que debía ser biológicamente preservado.” (Miranda y Vallejos, 2004:441)

Desde este punto de vista, la persecución del “otro” se fundaría en este supuesto básico, cuya raíz sería presentada bajo la signatura de lo científico. De este modo la acción militar destinada a eliminar la subversión se homologaría a la de eliminar al elemento anómalo e irreparable infiltrado en el cuerpo social. Miranda y Vallejos no dejan de señalar una segunda actitud que, podríamos pensar, desvirtuaría esta hipótesis. Los autores se refieren al destino de los hijos de los desaparecidos y creemos que puede aplicarse también al proyecto de “reeducación” de Massera de los militantes de algunas organizaciones guerrilleras prisioneros en la ESMA.

La confianza en el factor ambiental explicaría el plan sistemático de secuestro de los hijos de quienes entraban en el plan de aniquilación y también la posterior entrega a familias consideradas “bien constituidas”. Según expresan Miranda y Vallejos:

“Ambos modos de operar de la dictadura argentina se inscriben en la doctrina del eugenista franquista Vallejo Nágera, para quien el comunismo era una enfermedad no transmisible hereditariamente, pudiendo neolamarckianamente prevenir de contraerla a los hijos de quienes la padecían, apartándolos a tiempo de sus padres.”(2004:441-442)

La consideración del hombre como lo mero biológico, vida desnuda de humanidad. Si bien vida y la muerte entran en el siglo XX en una zona de indefinición, no lo sería sólo por los progresos de la medicina, por la tecnología aplicada a la prolongación de la vida sino, y sobre todo, por las formas biopolíticas de dominación¹¹, aquello que Michel

¹⁰ Entre ellos citamos a Flavia Costa, Chistian Ferrer, Claudia Kozak Juan Pablo Ringelheim y Héctor Schmucler.

¹¹ Diversos pensadores que han trabajado las relaciones entre cuerpo y poder –entre ellos Foucault, Agamben, Esposito, Deleuze, Virno, Heller y Fehér, Hardt y Negri– proponen entender a la política

Foucault propone como una “animalización progresiva del hombre realizada a través de las técnicas más sofisticadas” (referido en Agamben, 2004), una suerte de “ejercicio del poder sobre el hombre en cuanto ser viviente, una especie de estatización de lo biológico” (2000:45). Se trata de acciones provenientes de la práctica gubernamental cuyo principal destinatario es el cuerpo, acciones que intentan racionalizar aquellos fenómenos planteados por un conjunto de seres vivos constituidos en población. (Foucault,1997)

El cuerpo está directamente inmerso en un campo político, y en esto se pone en juego la utilización económica y entonces la determinación ideológica (Foucault, 1992:97). El biopoder ejerce una regulación tanto sobre los cuerpos individuales (*anatomopolítica*) como sobre el cuerpo de la población como conjunto (*biopolítica*), *siendo estos dos polos que no pueden ser pensados uno sin el otro*: el desarrollo y expansión del capitalismo ha necesitado tanto de la acción sobre los cuerpos *individuales* –fuerza de trabajo, hábitos de consumo– como sobre el cuerpo de la *población*.

Las biopolíticas en las sociedades industriales se orientaban hacia la construcción del hombre-trabajador a la vez que a administrar las vidas de las personas, táctica funcional al sostenimiento de las sociedades capitalistas industriales mediante la potenciación de las fuerzas vitales y, su disciplinamiento, y conversión en recursos útiles para la producción, en palabras de Sibilia “un formateo de cuerpos y almas cuya meta era la *productividad*” (2005:207) en un proyecto que la autora considera prometeico¹². Según el autor de *Homo sacer*, también la muerte y la vida pasan a ser conceptos *políticos* y no científicos en tanto que adquieren un significado preciso por medio de una decisión que es *decisión de Estado*¹³.

En la actualidad este panorama habría cambiado y la tecnociencia, fáustica en términos de Paula Sibilia, mediante técnicas de sujeción mucho más complejas, dentro de un capitalismo de superproducción y marketing, orienta su acción hacia la construcción de un hombre-consumidor, donde ya no es el Estado quien controla el proceso sino el mercado. Las “biopolíticas privatizadas” (cfr. Sibilia 2005:213 y ss.), con ayuda de los saberes y técnicas más recientes, se habrían propuesto un proceso de *digitalización* y *virtualización* que ya no pretende controlar y disciplinar la vida sino *reprogramar el código de la vida* y *fabricar algo vivo*, trascender la humanidad (2005:219). En este contexto vida y muerte se desdibujan. La muerte ha dejado de ser un límite y la vida se

contemporánea en términos de biopolítica. Se trata de mecanismos que se ejercen de forma sutil en toda la trama social apuntando a crear cuerpos productivos a la vez que sometidos. El biopoder no puede adscribirse a las instituciones estatales o la clase dirigente, aún cuando estas hagan uso de él; es más bien una “microfísica del poder” que, merced a determinadas tácticas, “encuentra el núcleo de los individuos, alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, en sus actitudes, sus discursos, su aprendizaje, su vida cotidiana” (Foucault, 1992: 97).

¹² Paula Sibilia distingue una *tradición prometeica* y una *fáustica*, denominaciones que remiten a Prometeo, que habría hurtado el fuego a los dioses para entregárselos a los hombres, y a Fausto, que vendría a desnudar los presupuestos de la tradición prometeica y a reemplazarla, constituyéndose así en la nueva base filosófica de la tecnociencia contemporánea. Ambas tradiciones tienen rasgos propios pero no antagónicos. Ambas se propondrían doblegar técnicamente la naturaleza, pero partiendo de presupuestos diferentes y apuntando a fines también diferentes. La tradición prometeica se vincularían a una propuesta emancipatoria, donde el conocimiento científico estaría al servicio del mejoramiento de las condiciones de vida a través de la tecnología, apuntando a la “construcción de una sociedad racional, asentada en una sólida base científico-industrial capaz de erradicar la miseria humana.”(Sibilia 2005:45).

En la actualidad se estaría produciendo un desplazamiento en la base filosófica de la tecnociencia occidental, desde el proyecto moderno –prometeico- hacia otro que se inscribiría en la tradición fáustica, donde la meta ya no consistiría en mejorar las condiciones de vida de los hombres sino el dominio y apropiación total de la naturaleza tanto exterior como interior al cuerpo humano (2005:51-52), y en cuya consecución no habría ningún límite.

¹³ Cfr. “Politizar la muerte” en Agamben, 1998:203 y ss.

ha convertido en una realidad descomponible y recomponible bajo las leyes que impone el mercado.

Cuando Juan Pablo Ringelheim (2004) en el artículo referido, analiza una serie de publicidades de Sony, encuentra que el cuerpo imaginado o la imagen corporal se corresponde con las políticas tecnológicas –preferiríamos hablar de biopolíticas tecnológicas– de los 90, donde el cuerpo se expone sin dejar lugar a la resistencia. Creemos que tal imposibilidad deriva de que las imágenes trabajadas por Ringelheim son parte de los mecanismos orientados a moldear cuerpo. No es la misma representación del cuerpo la que se propone desde distintas manifestaciones del arte¹⁴. Podríamos tomar diversos casos pero optamos por dos casos donde lo humano del cuerpo pareciera haber desaparecido completamente, donde si bien pudiera pensarse sin vinculación a biopolíticas tecnológicas sería representación de la expresión extrema de esas políticas.

No nos preguntamos aquí sobre los alcances de estas políticas de eliminación de lo humano sino de cómo determinados ensayos fotográficos construidos como ejercicios de memoria, intentan representar tal experiencia y de las significaciones que encontramos al abordar estas obras. En este sentido este trabajo intenta dar cuenta de una serie de cuestiones acerca de la presencia de la corporalidad como resistencia aún en su aparente exposición como cuerpo descarnado, sometido a las prácticas del “matadero”.

HUMANOS, ANIMALES, INHUMANOS

En ambos casos la producción de imagen no fue en un principio, según exponen los propios artistas, un proceso conciente. Para Carlos Alonso, surge como una crítica a la oligarquía terrateniente hacia 1972 pero a partir de cuestiones que venía trabajando en ilustraciones desde mediados de los 60. En este artista, la problemática del sometimiento del cuerpo que deriva en el descarnamiento de las políticas genocidas de la última dictadura aparece vinculada al proceso de construcción del Estado. Es una cuestión que está presente en diferentes momentos de su producción. Sus ilustraciones de 1960 para el *Martín Fierro*, de 1965 y 1966 para *La guerra al malón* y *El Matadero*, respectivamente, presentan en varios casos al cuerpo expuesto, estaqueado, atravesado, al hombre como puro cuerpo a disposición del otro. Con respecto a la situación de Argentina, por esos años, en junio de 1966, con el onganiato, volvía a instalarse en el Estado autoritario con acciones de violencia extrema que se sucederán a lo largo de todo el período.

Aparece nuevamente la alusión al matadero en las imágenes producidas para ilustrar *La divina comedia* (1969). Sobre el infierno es que hablan las imágenes, sobre situaciones de violencia extrema que denuncian los distintos infiernos del siglo XX, incluido el vivido en el propio cuerpo. Es cierto que hay diferencias en los modos de representar el cuerpo para ilustrar los distintos libros, así frente a la imposibilidad de reacción del unitario de *El matadero*, del apilamiento de cuerpos de indios en el *Martín Fierro*, de la percepción de una violencia por venir en varias de las ilustraciones de ambos textos, el artista pasa en algunas ilustraciones realizadas para la *Divina Comedia* a una exposición de su cuerpo desgarrado, eviscerado junto a la violencia sobre los otros cuerpos. Se hace presente la posibilidad de contar el propio desgarramiento¹⁵. No creemos que tal posibilidad derive sólo de las condiciones de producción de imagen, sino tanto de la

¹⁴ Con respecto a Latinoamérica referimos a la reciente publicación de Julio Pantoja y Marcelo Brodsky, *Body Politics* (2009)

¹⁵ Ver ilustraciones en Giudicci, 2007:102 y 108. En una de ellas si bien no hay relación con Alonso desde la iconicidad se incluye la leyenda: “Mirá como me desgarro”.

temática abordada en esta serie como de las posibilidades que brindaba el ámbito donde circularían las imágenes, pero también creemos que la posibilidad de mostrar explícitamente la violencia extrema ejercida en el propio cuerpo se asocia al proceso que se iba anunciando en nuestro país tanto como a que el mismo no había llegado al desgarramiento total del propio cuerpo social ni del artista –a la conciencia de ser parte del campo, situación que sí se dará frente a la desaparición de su hija Paloma y su propio exilio-.

Durante los años del exilio, según expresa el propio Alonso, estuvo paralizado. En Europa se habría refugiado en los clásicos y al volver, habría abandonado la figura humana “Mi quiebre fue con las personas. Hacía árboles. Ni siquiera podía bocetar la figura humana. Sentía en verdad que se me había quebrado el mundo” (Gelman, 2009: 6). Si bien no trabajaremos aquí esos paisajes, no creemos que se haya dado tal separación, sino la representación de lo humano por sus huellas en el paisaje. Tampoco desaparecen los seres humanos en *El lamento de los muros de Luttringer*, sino que se hacen presente con todas sus fuerzas desde las marcas en esos muros. En ambos casos la presencia de da a través de huellas que refieren una agudización de la percepción acerca de la situación que se traduce en huellas ocultas en el paisaje. Los paisajes de Alonso y los muros de Luttringer permiten percibir, si agudizamos la mirada y si prestamos atención a los testimonios de los autores –aquí sí nos es imprescindible la palabra como anclaje de la imagen-, las marcas de lo humano. Silvia da Silva Catela, en referencia a quienes sufrieron la experiencia concentracionaria, señala que cada uno de los detalles percibidos por los sentidos de quienes permanecieron en un CCD fueron retenidos en la memoria convirtiéndose en mojonos de memoria de tal experiencia, de modo que los actos de violencia son, entonces, narrados por el cuerpo y puntualizados por imágenes cargadas de sentimientos. El encierro, el haber permanecido vendados, habría agudizado esas percepciones, lo que da Silva Catela considera una “memoria de los sentidos” (2010:86). Tales percepciones se constituirían en esta suerte de soportes materiales de la memoria, por lo cual más que dar cuenta de la efectividad de las políticas de lo (in)humano, lo harían de la capacidad de resistencia de lo humano aún en condiciones extremas.

Si nos remitimos a las ilustraciones que Carlos Alonso realiza en el exilio y que incluye en el libro publicado junto a Juan Gelman, el modo de representar los cuerpos afirmaría esa situación que marcara desde la dictadura de Onganía: aquella donde el hombre va convirtiéndose en cuerpo sobre el cual el poder puede hacer cualquier cosa, la conversión del hombre en carne, la conversión del espacio social en “campo”, donde todo es posible (cfr Agamben, 1998:215 y ss). Paradójicamente se afirmaría la capacidad del autor de dar cuenta de ello –de testimoniar, aún en el campo¹⁶–.

Si bien hay una continuidad en el modo de representar los cuerpos en los años posteriores a 1976 con el que utilizara en *La guerra al malón* y algunas ilustraciones del *Martín Fierro*, adquiere peso la alusión a la carnicería, y a la asociación entre el hombre y el ganado, la cual encuentra su referencia inmediata en *El matadero* (1969) y de modo más explícito en las pinturas y dibujos realizados a partir de 1972¹⁷. Sus dibujos en el exilio nos muestran cuerpos incompletos, inidentificables: un cuerpo de mujer –parte de un cuerpo de mujer- maniatado y aplastado contra el piso, pies que no pisan el suelo, pies desnudos sobre un diario, pies blancos colgando frente a dos personajes en las sombras –uno uniformado–, cuerpos delgados y sin rostro en una sala oscura, supuestamente cuerpos de un grupo de detenidos que se higienizan bajo la vigilancia de un uniformado que se oculta bajo unos lentes negros... Cuerpos muertos y torturados

¹⁶ En referencia a la problemática del testimonio y la experiencia del campo, remitimos a Agamben, 2002

¹⁷ No podemos dejar de asociar el 72 a la masacre de Trelew.

que refieren a la animalización de los cuerpos: colgados, maniatados, fragmentados, encerrados, sin rostros.

Una de las ilustraciones de *Bajo la lluvia ajena*, donde vemos unos los pies colgando, refiere directamente a su serie de cuerpos vacunos colgados de 1972-1976 (*Hay que comer, Carne de primera...*). Es más explícito aún en *Hay que comer II* de 1977¹⁸, donde los cuerpos humanos son presentados colgados del mismo modo que los del ganado en 1972 y en una ilustración de *El matadero* de 1966¹⁹ pero, a diferencia de aquellos, el asesino ahora oculta su identidad, su rostro bajo unos lentes. En las pinturas del 72 donde se representan a personajes con lentes, la simulación de transparencia en los cristales aún permitía distinguir los ojos y el rostro. No sucede lo mismo en las representaciones de 1977. Otra diferencia es que los cuerpos de ganado de las pinturas anteriores al último golpe de Estado eran cuerpos limpios, con cortes limpios: carne para el consumo, los cuerpos de animales y humanos del 77-79 conservan sus vísceras, fueron descuartizados con saña. De los cuerpos vacunos y humanos cuelgan hilachas de carne, uno de los cuerpos humanos está maniatado y están sangrando aún.

Podríamos considerar que en la producción de Alonso se mantienen ciertas constantes y van desarrollando ciertos elementos que marcan un acrecentamiento en la exposición de la violencia, pero sobre todo en la deshumanización tanto de la víctima como del victimario.

Hay varias ilustraciones y pinturas que insisten en la fragmentación del cuerpo. También es la propuesta de una instalación de 1976 de la cual, si bien no se llegó a exponer, se conserva registro fotográfico²⁰: *Manos anónimas*. Se trata de un conjunto de figuras y reses de tamaño natural realizadas en papel maché y pintadas con acrílico. En la fotografía se observan reses colgadas de ganchos y junto a ellas, una camisa blanca. Debajo, a la derecha de la imagen, los pies desnudos de un cuerpo tapado por un diario. Debajo de la carne, en el centro, está sentado un hombre sin su cuerpo. Sólo manos –anónimas– y piernas. Un busto desde un rincón sobre un pedestal podría estar observando o quizá tampoco él puede hacerlo, pues sería difícil desde ese rincón ver más que las reses colgadas.

La fotografía de la instalación muestra delante de la escena a un militar armado, custodiándola. No se señala en el libro si se trata de quien clausuró la muestra o es parte de la instalación. De todos modos en fotografía se nos da a ver en un lado del plano al militar armado y en su mitad opuesta, en el piso un cuerpo muerto que pareciera de mujer. El centro lo ocupan las manos anónimas, descansando en un sillón y una camisa blanca, colgada junto a las reses. No es la camisa de quien está en el sillón pues las manos tienen parte de las mangas. Suponemos que junto a la carne se colgó la ropa que cubría el cuerpo de quien falleció y a aparece desnudo, tirado en el suelo y, como un animal, tapado por papeles de diarios. Uno de los elementos con el que en los campos comenzaba el proceso de conversión en nuda vida, era justamente el desnudamiento. Nos remite a un análisis que hace Burucúa (2002) de fotografías de Auschwitz donde el desnudamiento sería uno de los elementos que darían cuenta de lo no-humano de las representaciones del cuerpo en el campo²¹. Los relatos de los sobrevivientes de los *lager* dan cuenta de ello y también los relatos de sobrevivientes de los CCDE, que refieren a prácticas como quitarles las ropas que llevaban, a impedirles la higiene, los gestos mínimos que permiten el reconocimiento de las condiciones que hacen a nuestro ser en

¹⁸ Ver reproducción en Fiterman, 2003:93

¹⁹ Ver reproducción en Giudicci, 2007: 68

²⁰ Hay una fotografía de la instalación en Fiterman, 2003: 250

²¹ Burucúa lo analiza desde la categoría warburgiana de *pathosformel*

sociedad²². En las imágenes se daría cuenta de la conversión del hombre en *nuda vida*: no sólo el cadáver está tirado en el piso como el de un animal, cubierto con papeles, quien es responsable también ha perdido su identidad y su cuerpo. Uno es representado con las marcas de quien intenta animalizarlo, pero aún debajo del papel se reconoce como cuerpo humano; el otro, el victimario, como no-humano: sin rostro y sin cuerpo. Un militar de lentes que ocultan su identidad vigila la escena. En las pinturas de 1984 que llevan el mismo título vuelve a representarse al cuerpo del victimario en fragmentos.

En algunas representaciones posteriores a 1976 también se fragmenta es el cuerpo de la víctima. En una de las ilustraciones que integran *Bajo la lluvia ajena*²³, se nos dan a ver dos pies muy blancos contra un fondo oscuro: pies sin vida de un cuerpo que cuelga. Debajo dos personaje en la oscuridad: un uniformado y otro vestido con traje. Ambos con rostros inexpresivos. Parecieran tener la mirada perdida. Sin embargo, hay algo extraño en la mirada del militar: un ojo mira al frente mientras el otro, el derecho, mira el cuerpo que cuelga. La escena se repite en *Inventario 2*²⁴ de 1979. La disposición de los pies es la misma que en la ilustración anterior, pero en este caso parecieran ser los propios pies de Alonso frente a una masa de objetos desordenados y destruidos, pies que se ubican como aquellos colgados pero que no lo están, que están afirmados en un suelo oscuro en un lugar indistinguible y despegados del propio cuerpo. Esta imagen es parte de una serie: *Inventario 1* muestra a Alonso desnudo, o más bien a su cabeza asomándose, con un cuerpo que parece estar desnudo, detrás de ese caos de objetos. Nuevamente el cuerpo aparece sobre el fondo oscuro. La autoexposición, el cuerpo que se expone y que a pesar de todo es capaz de hablar.

EL CUERPO DESCARNADO

Es abundante la producción de ejercicios de memoria acerca de la experiencia concentracionaria mediante ensayos fotográficos, en ellos el cuerpo aparece de diversos modos, en general abordado desde la problemática de la huella. Optamos por una obra donde en una primera mirada pareciera dar cuenta de la eficacia de las políticas de borramiento del cuerpo y de lo humano, donde las imágenes parecieran decirnos que el “campo” funcionó. Se trata de fotografías donde pareciera que el cuerpo no está presente, al menos como cuerpo humano.

En las fotografías de Paula Luttringer el cuerpo habría sido borrado del mundo que se nos da a ver. Ni siquiera hay fragmentos desarticulados que puedan volver a soldarse de algún modo –como señala Ringelheim acerca de los cuerpos atravesados por la acción de la tecnología que se presentan en la publicidad de Sony–. Tampoco hay huellas de la ausencia. Lo que se presenta a nuestra mirada –o lo que podemos ver– es vacío de humano en espacios donde lo que viene a la presencia es la animalidad.

Siguiendo el enfoque que hace Juan Pablo Ringelheim con respecto a la publicidad señalada podemos preguntarnos acerca de cuáles son las significaciones que podríamos leer a través de estas fotografías, o acerca de qué modo es representado el entorno mediante la metáfora del cuerpo humano borrado de la imagen, desde la conversión, en todo caso, del hombre en animal.

La búsqueda inmediata de una respuesta nos lleva a pensar en quien construye imagen.

Paula Luttringer es una [fotógrafa que a su vez es testigo y sobreviviente de un CCDE](#).

²² Refiero a un testimonio de una sobreviviente del CCDE Campo de la Ribera, Córdoba, cfr. da Silva Catela, 2010: 95

²³ Incluye ilustraciones realizadas entre 1976 y 1981. La ilustración a la que nos referimos está en la pág. 32.

²⁴ Ver reproducción en Fiterman, 2003:117.

Tras ser liberada, después de cinco meses de detención, debió exiliarse primero en Uruguay y luego en Brasil. Entonces, cuerpo que ha sufrido los intentos de destrucción de lo humano. Cuando construye *El matadero* lo hace como un ejercicio fotográfico que no vincula a su propia historia, y que de todos modos pareciera dar cuenta de la eficacia de las políticas de desaparición de lo humano: de la animalización del hombre²⁵. Podríamos pensar en la imposibilidad de dar cuenta de otra cosa que de la deshumanización. Al respecto, sería válida la consideración de Chistian Ferrer (2004) acerca de que el cuerpo ya no está preparado para enfrentar el dolor y que recibe su impacto por todos sus poros, y lo sería en tanto no es posible prepararse para la desaparición. Ante la deshumanización que provoca la tortura, el borramiento del cuerpo que implica la desaparición, cabría pensar en que el cuerpo ha sufrido el impacto del aniquilamiento total.

La vía de ingreso a encontrar la corporalidad como corporalidad humana nos la dan en primer lugar el carácter indicial de la imagen fotográfica y por esta vía lo que pudiera pensarse como desaparición de lo humano deviene en marcas de la condición desde la que el cuerpo del fotógrafo es capaz de construir imagen²⁶.

Es la ausencia de lo humano uno de los modos de habitar el cuerpo en el ensayo de Luttringer de 1998. Lo humano deviene no humano en dos sentidos: en la conversión del humano en animal (la víctima) y conversión de lo humano en lo no-humano (el victimario).

Más que de *El matadero* de Echeverría, nos encontramos con una cita directa de Carlos Alonso, o de Echeverría a través de Alonso. Hablar de referencias o citas no implica homologar, incluso debemos considerar que las relaciones con el referente se establecen de modos diferentes en la pintura y la fotografía. Aún así, no podemos dejar de ver el vínculo entre la producción de Carlos Alonso que culminaría con esa obra premonitrice del horror de la dictadura que fue “El ganado y lo perdido” en 1976 y sus relación directa con la instalación “Manos anónimas” del mismo año.

Tanto en Alonso como en Luttringer una primera lectura refiere a la actividad ganadera y frigorífica y, en ambos casos, el origen de la investigación, al menos a nivel conciente, se orientaba por ese camino. Tal enfoque es explícito en los comienzos de la investigación de Alonso donde se exponía una suerte de crudo retrato de la oligarquía ganadera argentina²⁷. En “El ganado y lo perdido” ya se lee explícitamente que la Argentina es un matadero, donde hay una organización destinada a la producción de la muerte, al descarnamiento, a la animalización del hombre, donde hay muertos y responsables de las muertes. Obra bisagra en tanto su lectura resignifica la lectura de las obras anteriores. Sobre ella escribe Carlos Alonso

... “He tratado de pensar todos esos personajes, todo ese mundo ligado a una economía que también está ligada a una forma cultural. Allí estaban desde la

²⁵ En una obra posterior, *El lamento de los muros*, Luttringer trabaja acerca de espacios con las marcas de la desaparición, fotografías de paredes de CCDE donde lo que vemos pareciera –en un primer acercamiento– ir un paso más allá, dando cuenta del vacío, de la conversión en no-cuerpo, pero que creemos rescata lo humano desde esas mismas marcas en las paredes.

²⁶ Es cuestión que excede la propuesta de esta ponencia, pero creemos relevante señalar que en *El lamento de los muros* tal recuperación se da por otra vía: la palabra. Es el testimonio de ex detenidas-desaparecidas lo que permite el anclaje de las imágenes y desde allí se haría posible el rescate de lo humano. La palabra también es fundamental en la construcción que hace Alonso junto a Gelman en ese ejercicio de memoria que es *Bajo la lluvia ajena*. En ambos casos los artistas se proponen la construcción de ejercicios de memoria donde se incluyen, se hacen presentes otros ejercicios de memoria que se unen al propio. Es entonces la palabra propia y compartida, la relación entre voces que proceden de distintos cuerpos que han padecido la misma experiencia.

²⁷ Cfr “Carlos Alonso propone la investigación de una nueva dimensión pictórica a partir de la realidad concreta”, *La Opinión*, Buenos Aires, 26 de enero de 1974, Pág. 19

Sociedad Rural hasta las carnicerías, achicando los espacios, mezclándolos casi con los mataderos [...] donde la anatomía humana y la anatomía de la vaca, y la sangre de la vaca y la sangre del hombre están a veces a un mismo nivel de mercado y precio”...²⁸

Un proceso similar sucede en Luttringer. En el catálogo de la muestra *Encuentros abiertos*, presentada en el Centro Cultural Recoleta en el marco del XIII Festival de la luz en el año 2004, Juan Travnik, expresa que cuando Paula Luttringer comenzó a tomar imágenes de la actividad de un frigorífico, no sabía porque lo hacía ni como ordenarlas, pero que durante el transcurrir del trabajo y de los meses comenzó a descubrir el secreto metafórico que encerraban las mismas.

“La metáfora fue tan clara como impensada desde el nivel consciente por parte de la autora. Las vacas eran llevadas al maltrato y a la muerte por obreros que tenían un poder absoluto sobre ellas. Los obreros –los torturadores en la narración– nunca mostraban sus rostros a la cámara. La elección del frigorífico terminó siendo poco casual. Los grandes grupos económicos, aliados estratégicos del proceso, incluían a gran parte de la oligarquía ganadera.”²⁹

Inmediatamente el matadero tanto en Alonso como en Luttringer deviene metáfora de las condiciones de convivencia durante la última dictadura militar. En relación a ello no podemos dejar de ver la diferente inscripción que tiene el cuerpo del victimario. En los mataderos de Alonso si bien no hay mirada, siempre está presente el cuerpo del victimario, trabajado desde la iconicidad. No se lo oculta, se lo expone. Se expone la autoexposición que estos hacen de su accionar. Están presentes los ejecutores ocultando su rostro y, en muchos casos los responsables: burócratas de la muerte con traje, corbata y lentes oscuros, y en la instalación del 76 representado como manos sin rostro descansando en medio del horror. De algún modo hay una denuncia de responsabilidades de modo explícito.

En 1977, cuando la desaparición, cuando la destitución de humanidad se adueña de los cuerpos de las víctimas, aún están presentes en la pintura de Carlos Alonso los cuerpos de los victimarios. Sobre los “Realismos en la Argentina” escribe Mario De Micheli:

“[...] verdugos y víctimas aparecen juntos [...] Sobre el alineamiento ‘respetable’ de los responsables [...] ya no cuelgan las carnes ‘carneadas’ sino los cuerpos destrozados de [...] las víctimas precisamente de la represión, de la ferocidad de un poder sin ley [...]”³⁰

No se realiza del mismo modo la inscripción del cuerpo de los victimarios en la obra de Luttringer y en esto difiere con la interpretación de Travnik. En el matadero no hay rostros, es cierto, pero no hay referencia a la oligarquía ganadera ni a sus responsabilidades. Hay ejecutores de la carnicería: sólo se ven matarifes en las sombras, se ven otros cuerpos en los pasillos, pero no hay rostros, ni siquiera hay cabezas. Los delantales con sangre homologan, las sombras ocultan. Tampoco en *El lamento de los muros* hay representación icónica del victimario salvo una sombra proyectada en una cortina de enrollar que fluctúa entre ser la sombra de un testigo en el presente o la de un victimario si lo pensamos en el pasado. Pero como el indecible impone una decisión

²⁸ Cit in Zito Lema, Vicente, "Defensa de la Identidad", Clarín, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1975, pág. 3

²⁹ Catálogo de la muestra “El lamento de los muros” en el Centro Cultural Recoleta, año 2004, Disponible en: <http://www.multimagen.com/agenda/detalle.php?id=6625>

³⁰ De Micheli, Mario, “I responsabili sul palco”, Catálogo Galleria Giulia, Roma, 1977

(cfr Derrida, 1997: 55-56) aún en su fluctuación, el péndulo tiende a marcar al sobreviviente. Sabemos que no puede ser el victimario. Es imposible. Pero pudiera haber sido. Pudiera haberse proyectado una sombra así. Aún en esa imposible fluctuación se trata de una sombra. En las demás imágenes ni siquiera encontramos esa fluctuación sino sólo huellas de los alcances del accionar de los asesinos. Huellas que quedaron en los muros (y en los cuerpos: en sus límites en el decir, en los modos de construir imagen en ese límite).

No podemos dejar de considerar dos situaciones diferentes: Alonso construye imagen en los comienzos de la dictadura y aun en el proceso que desencadena en ella. No es visible la invisibilización propia del accionar de los grupos de tareas y los alcances del mismo. Se expone la fábrica de muerte. Luttringer presenta a los carniceros en las sombras, sin rostros. Lo ilegible da cuenta de los alcances no de la fábrica de muerte sino de la destitución de la muerte, de la invisibilización, del ocultamiento, del borramiento. Tampoco podemos dejar de considerar el artista presente en la imagen. Si bien ambos fueron afectados directamente por este accionar, Luttringer es sobreviviente de un CCDE.

Volvemos a las imágenes de otro modo. En ambos casos se trata de la representación de lugares donde se produce la muerte del ganado. En ambos casos trastocados en fábricas de la no-muerte, de la desaparición de la muerte. El horror técnico se perfecciona con la desaparición completa del cuerpo y de la vida. Es que en los campos de concentración, *más que la vida, lo que se extermina es la muerte*³¹, del cuerpo diferente, del cuerpo que altera el “orden”. Entre las múltiples caras de las desexistencias necesarias al desarrollo homologante se inscriben las desexistencias de los campos, la desaparición es así la culminación del horror técnico.

Claudia Kozak en su lectura de *Hiroshima...* de Marguerite Durás encuentra una relación de continuidad y sumisión entre el horror técnico, por una parte y las políticas de dominio colonial y los campos, por otra, dejando entrever –como lo expresa en una nota– que la política de desaparición de personas en nuestro país y el proceso de velamiento del cuerpo –y la memoria– sería parte y continuidad de tales políticas. Son sus palabras:

“El mayor logro *técnico* de la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983 fue el ocultamiento de los cuerpos; las filmaciones nazis acerca de los campos habían decantado ya su particular ‘enseñanza’: nunca más se debían mostrar los cuerpos desaparecidos”. (Kozak,1998)

El horror técnico que en palabras de Kozak “no tiene memoria, tampoco tiene cuerpo”. Es necesario decir que el horror va más allá de ocultar, y es más preciso pensar en la destitución de la corporalidad, en la desexistencia. Frente a esto quizá la forma de representar el cuerpo atravesado por el horror sea la no representación.

En una de las fotografías de *El matadero* de Luttringer se nos da a ver lo que podía ser una fábrica. Sabemos que es un frigorífico. Es oscuro, es de noche. En otras hay pasillos, siempre oscuros salvo para dejarnos ver la sangre en los azulejos, en los delantales, en los instrumentos usados para cumplir la tarea que cumplen quienes trabajan allí. La luz muestra, pero sólo vemos delantales, manchas de sangre. No hay seres humanos, sólo huellas.

En la oscuridad vemos una silueta, personas de espaldas con las cabezas cubiertas,

³¹ La expresión de Baudrillard es: “En los campos de concentración, más aún que la vida, lo que se exterminaba era la muerte. Los prisioneros eran desposeídos de su muerte, más muertos que muertos, desaparecidos” (*cit. in* Rousseaux y Santa Cruz, 1999). Sobre el concepto del campo como espacio de la eliminación de la muerte véase Agamben; 1998, 2002.

delantales, botas, pies. Hay un pasillo oscuro, no hay rostros. Y vemos vacas encerradas en cubículos, vacas sin rostros –el movimiento borró los rostros– esperando, esperando algo que sabemos vendrá (el presagio de la muerte en *El matadero* de Echeverría).

La tarea cotidiana del matadero es despellejar, descuartizar. No hay exposición del horror, no hay asombro. Es el trabajo mecanizado. No es el trabajo como obra humana sino la mecanización del horror como producción. Gestos de trabajo dando cuenta de la negación de la condición de lo humano, del trabajo como mera técnica y a los “trabajadores” como ejecutores de meros movimientos, piezas de una maquinaria. El hombre deviene parte de esa maquinaria y se subordina al aparato técnico. La técnica subsume a la finalidad (Cfr. Galimberti, 2001:2)

En este punto creemos que las imágenes dan cuenta del horror frente a la desaparición en los campos burocráticamente organizados, nuestros CCDE entre ellos, como expresión de la culminación de un proceso que lleva a la desaparición de lo humano.

Los relatos de las detenidas que incluye Luttringer en *El lamento de los muros* refieren a estas cuestiones de organización técnica del horror, como los exámenes donde se verificaba que no tuvieran elementos metálicos, condición para que “funcione” la sesión de tortura³².

Frente a esta experiencia del cuerpo atravesado por el horror técnico extremo, ¿bajo qué condiciones se representa? Según Claudia Kozak, se trata de una experiencia que difícilmente pueda ser representada por lenguaje alguno. En sus palabras:

“Una y otro son irreductibles. El dolor/horror técnico es resistente al lenguaje, se constituye en el plano de su destrucción. [...] [y en torno a Marguerite Duras expresa:] Sólo los lenguajes imposibles recuperan ese cuerpo no reconocido, no visible, del dolor”. (1998)

Quizá también podamos decir que Paula Luttringer busca estrategias para decir el dolor/horror técnico ante la completa verificación de la imposibilidad.

REFLEXIONES FINALES

Volviendo al artículo de Ringelheim, las estrategias utilizadas por Alonso y Luttringer para representar –tanto con respecto a las metáforas, tradiciones invocadas, como a los mecanismos propios de la construcción de imagen–, darían cuenta de una concepción del cuerpo, de lo humano, que se fue gestando a lo largo de nuestra historia hasta desencadenar en el horror de los CCDE, y que tendría sus raíces en políticas genocidas que se remontan al siglo XIX, vinculadas a la misma construcción de nuestro Estado y que involucran aspectos políticos y también económico-sociales, que aquí no nos es dado profundizar pero cuyas relaciones se sugieren en las imágenes. Políticas que se vincularían a una sociedad de la exclusión del otro diferente y a su eliminación.

Tanto en las representaciones de Carlos Alonso como de Paula Luttringer la experiencia de la deshumanización se expone de modo descarnado. El propio cuerpo representado mediante el recurso de la iconicidad, en el caso de Alonso, es expuesto como resultado de estas prácticas. La asociación entre descarnamiento y deshumanización, sin embargo, no da cuenta de la imposibilidad de decir sino de lo contrario. La desarticulación, fragmentación, animalización, el estallar expresionista de Alonso, como también la oscuridad y opacidad en las fotografías de Luttringer, o el fuerte contraste en otras, devienen en presentación de sensaciones, de imágenes detalladas que exponen la

³² Testimonia Hebe Cáceres, ex detenida desaparecida en el CCDE El Banco, entrevistada por Luttringer: “Me revisaron y me preguntaron por los objetos metálicos que pudiera llevar, incluido si tenía puesto DIU. Posteriormente me enteré que esa rutina preveía la aplicación de electricidad y que no existiera ningún otro elemento conductor.”

experiencia padecida en dimensiones que superan la visualidad. No hay cuerpo sin voz, afirmación que cabe en un sentido individual, en referencia al cuerpo del artista que se hacen presente en imagen, y también en un sentido social. No se trataría sólo de la corporalidad de los detenidos-desaparecidos sino del cuerpo social atravesado del horror técnico extremo, donde la no exposición directa del cuerpo, donde el velamiento, o la desarticulación, y aún la exposición explícita de la desaparición –del borramiento de los cuerpos–, daría cuenta de las operaciones de destrucción que también se realizaron a nivel simbólico durante el período de la última dictadura militar en la Argentina. En ambos casos la exposición de la fractura la hace vidente, la exposición del borramiento lo hace presente.

Dudamos que el arte permita operaciones de restauración tanto a modo individual como colectivo. No creemos que se trate de suerte de ritos de sanación que posibilitarían el retorno a la concepción de cuerpo previa a las operaciones de destrucción, pero sí de operaciones que desnudan tanto las prácticas deshumanizadoras como las posibilidades de resistencia. Desde el descarnamiento se produciría la encarnadura. Los vacíos y opacidades, la multiplicación de sensaciones que se producen en la lectura, la oscilación de sentidos, las referencias al pasado y las premociones, la necesidad de involucrarse para ingresar en el sentido... dejan a salvo a estas imágenes de convertirse en un mero relato del horror de la desaparición de lo humano. Por el contrario, obligan, convocan, persuaden, sensibilizan, muestran en carne viva, desde los cuerpos y sus marcas; desocultando mediante esta operación la relación entre voluntad de dominio y acción política sobre los cuerpos, como también la que hay entre la posibilidad de preservar la experiencia y narrarla expresando en el sufrimiento un modo de resistencia.

Lytard expresa que el sufrimiento no tiene buena reputación en la megalópolis tecnológica, sobre todo el sufrimiento de pensar” (cit in Sibia 2005:123) Si bien el ser moderno tendría que ver con el autocontrol de las emociones. Una serie de códigos de comportamiento producen una sensibilidad moderna autocontrolada generando una mutación frente a la relación que tenemos con el cuerpo. Frente a esta concepción del hombre fuerte moderno Lyotard nos presenta un hombre que se afirma como hombre en el lado opuesto a la racionalidad y el autocontrol, así remarca la relación entre cuerpo y sufrimiento, diferenciando entre el modo de pensar humano (analógico) y el de las computadoras (digital). La mente humana poseería una “potencia analogizante” inherente, relacionada con las condiciones materiales de la existencia humana incluyendo el sufrimiento y el sexo (cfr. Sibia 2005:121-122).

Desde este punto de vista sería imposible pensar sin cuerpo porque el sufrimiento es una experiencia vinculada al cuerpo orgánico: el pensamiento nuevo genera sufrimiento porque “nos sentimos bien entre lo ya pensado”. En este sentido, la exposición del dolor, del sufrimiento, tal cual lo presentan estos artistas se inscribe en dentro de una serie de operaciones que actuarían en un sentido opuesto a las políticas deshumanizantes, proponiéndonos un sacudir del propio pensar, del propio cuerpo.

Desde ese lugar, estas imágenes si bien muestran y demuestran ser testimonio del funcionamiento del campo y de los intentos de destrucción de lo humano del hombre, a la vez, son testimonio de la persistencia de lo humano. No de la exposición desnuda del dolor y del cuerpo sufriente sino de la necesaria expresión del dolor, del pensar acerca del dolor como expresión de lo humano.

Por otra parte, se hace presente constantemente la pregunta acerca de si es posible escapar o resistirse a las biopolíticas. Creemos que sí y que desde el mismo cuerpo, desde la naturaleza de lo humano, así como desde comprensión de dinámica propia de las biopolíticas se puede plantear la resistencia. Dicho de otro modo, creemos que desde el cuerpo –que sigue siendo límite– y desde una concepción ética se puede

pensar la resistencia.

Es necesario sí, el reconocimiento de los objetivos vinculados al control y sumisión que son inherentes a las biopolíticas, así como de los límites que encuentran las acciones del biopoder. Acordamos con Paula Sibilia, en apostar por la confianza en el potencial humano, en la necesidad de revisar los momentos en donde el hombre ser ha resistido a las fuerzas que pretenden sujetarlo (2005:269) y agregamos: revisar las acciones mediante las cuáles ha logrado resistirse. No está en nosotros decir cómo, pero sí confiar –como lo hace la autora citada– en que si los dispositivos de poder se multiplican, también lo hacen las posibilidades de subversión.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1998) *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2002) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2004) “No al tatuaje biopolítico”, *Le Monde*, 11 de enero de 2004. Trad. de Miriam Chorne en: http://estrecho.indymedia.org/newswire/display_any/4129/index.php (acceso 16-2-2005)
- BRODSKY, Marcelo – Pantoja, Julio. (2009) *Body Politics*, Buenos Aires: La Marca.
- BURUCÚA, J.E. (2002) Una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoá En: <http://www.fmh.org.ar/revista/20/unaexp.htm> (acceso 5-2-2005)
- CASTORIADIS, Cornelius, “Técnica”, *Revista Artefacto* Nro 5, Buenos Aires, 2003/2004
- COSTA, Flavia y FERRER, Chistian “Carne picada” *Revista Artefacto. Pensamientos sobre la Técnica*, Nro.4, Buenos Aires, 2001 <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=89>
- DA SILVA CATELA, Luzmila (2010) “Hacer visible lo clandestino: Fotografía y video frente a la experiencia concentracionaria”, en *Fotografía e identidad: captura por la cámara, devolución de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- DERRIDA, J. (1997) *Fuerza de Ley*, Madrid: Tecnos
- FERRER, Chistian . “La curva pornográfica: El sufrimiento sin sentido y la tecnología.” *Revista Artefacto.*, Nro. 5, Buenos Aires, 2004. Disponible en: <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=89>
- FITERMAN, Jacobo (coord), 2003. *Carlos Alonso: (auto)biografía en imágenes*, Buenos Aires: RO ediciones
- FOUCAULT, Michel (2000) *Defender la sociedad*, Buenos Aires, FCE.
- FOUCAULT, M. (1997) “Nacimiento de la biopolítica”, en *Archipielago*, n°. 30, pp. 119-124. Disponible en: <http://www.nodo50.org/dado/textosteoria/foucault1.rtf>
- GALIMBERTI, Umberto “Psiché y Techné: Introducción”, en *Artefacto* N° 4, Buenos Aires, 2001
- GELMAN, Juan (2009) *Bajo la lluvia ajena*, Barcelona: Libros del zorro rojo.
- GIUDICCI, Alberto. (coord), 2007. *Carlos Alonso ilustrador*, Buenos Aires: Fundación Alon.
- KOZAK, Claudia, Marguerite Duras. El cuerpo técnico del dolor *Revista Artefacto*. Nro. 2, Buenos Aires, 1998. Disponible en: <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=141>
- KOZAK, C. “El nudo” *Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, Nro, 6, Buenos

Aires, 2007. Disponible en: http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf_notas/160.pdf
MIRANDA, Marisa; VALLEJO, Gustavo “Los saberes del poder: eugenesia y biotipología en la Argentina del Siglo XX”, en *Revista de Indias*, 2004, v LXIV, n° 231. Disponible en:
<http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/viewFile/547/614>
SARLO, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
RINGELHEIM, Juan Pablo. “Las sirenas y el soldador Cuerpo y espacio en las publicidades gráficas de los 90 “*Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, Nro. 5, Buenos Aires, 2004 <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=10>
RINGELHEIM, J P “Peter Sloterdijk y la fuerza del destino” artículo publicado en diciembre 2008 <http://www.revista-artefacto.com.ar/textos/nota/?p=9>
RINGELHEIM, J. P. Memoria y terrorismo audiovisual Confrontación con la muerte y religión Sprayette, junio 2009. Disponible en: http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf_textos/24.pdf
SCHMUCLER, Héctor “El olvido del mal”, en *Revista Artefacto.*, Nro. 3, Buenos Aires, 1999. Disponible en <http://www.revista-artefacto.com.ar/revista/nota/?p=76>
SCHMUCLER, H. “La industria de lo humano”, en *Revista Artefacto*, Nro. 4, Buenos Aires, 2001. Disponible en: <http://www.revistaartefacto.com.ar/revista/nota/?p=90>
SCHMUCLER, H. “La memoria como ética” Conferencia pronunciada en la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, julio 2005. En *La intemperie* N° 34, agosto de 2006. En: http://laintemperie.com.ar/index/index.php?option=com_content&task=view&id=16&Itemid=31
SIBILIA, Paula (2005) *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividades y tecnologías digitales*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
TRAVNIK Juan “El Lamento de las Muros - Paula Luttringer”, Fotofest 2006, catálogo, Houston. Disponible en: http://www.fotofest.org/ff2006/exhibitions_luttringer.htm
VALDETTARO, Sandra, “Notas sobre la *diferencia*: aproximaciones a la Interfaz”, en *Dossier de Estudios Semióticos* de La Trama de la Comunicación, Anuario del Departamento de Comunicación Volumen 12, Rosario, UNR Editora, 2007.

FOTOGALERÍAS:

LUTTRINGER, Paula El Matadero,
<http://www.geocities.ws/gemarchivo/luttringer/lutpau01.htm>
LUTTRINGER, P. “El Lamento de los Muros”, en Fotofest 2006, *Artists responding to violence*, Houston, Texas. Disponible en
http://www.fotofest.org/ff2006/exhibitions_luttringer.htm
LUTTRINGER, P. “The Wailing of the Walls”, en Society for Humanistic Photography, Projects and exhibitions, Berlin. Disponible en:
http://www.humanisticphotography.org/projects_wailing_fo1.htm

5) *La tempestad*: Aporía de la (des)colonización. Shakespeare desde Aimé Césaire.

Dante D. Ganem

En el presente trabajo proponemos una lectura alternativa de la obra de teatro *La Tempestad* del autor martiniqués. La pieza teatral es una apropiación -literaria y militante- de Césaire del clásico y último trabajo de William Shakespeare en el contexto

del movimiento des-colonizador de la segunda mitad del siglo pasado.

En las páginas siguientes, desarrollaremos una de las posibles -y en cierto punto radical-lectura de la obra contextualizándola con el mayor hito disruptivo en relación al orden imperialista, europeo primero y estadounidense luego, en Latinoamérica: la Revolución Cubana de 1959.

En ese sentido, el trabajo se organiza de la siguiente manera: en primer lugar presentaremos el contexto básico en el que se inscribe la adaptación de Césaire. En segundo término, una mirada posible sobre la misma en relación a los procesos de emancipación de la segunda mitad del siglo XX. Finalmente, en las reflexiones finales quedarán planteados algunos interrogantes -en clave filosófica y política- sobre *La Tempesatad* y su relación con el contexto latinoamericano contemporáneo.

6) Drama de la América Latina colonial/esclavista,

Rocco Carbone

Mi comunicación pretende problematizar y presentar *Une tempête* (1969) del intelectual martiniqués Aimé Césaire como un drama de la América Latina colonial/esclavista y no como una reescritura o una inversión más o menos nítida de esa *revenger's play* -pero, en realidad, drama imperialista- constituida por la shakesperiana *The tempest*.

Por lo atañente a la hipótesis: Calibán -que junto a Ariel, es una víctima del sistema colonial/esclavista-, al dejar vivo a Próspero, al no enfrentarse con él con vistas a eliminarlo, parecería no atacar a un régimen servil implementado por el mismo Próspero. En este sentido, en el drama de Césaire Calibán *parecería* que no se precipita en la destrucción de un orden humillante. Pero justamente al no precipitarse evita caer en la barbarie definida por el amo y que define al amo (lo que el amo llama "civilización") y que, complementariamente, define también al esclavo alzado: rebelde, disidente o insurgente. Así el drama de Césaire no alcanza la dimensión apocalíptica que tematiza por ejemplo Gillo Pontecorvo al relatar la insurrección de los calibanes en general y de José Dolores en particular en la isla de *Queimada* (1969). El Calibán cesariano *parecería* no rebelarse al sistema político-social -colonial/esclavista- que dentro del marco de América Latina, España y Portugal -principalmente- habían empezado a implementar hacia 1500 y que se prologó, por lo menos teóricamente, hasta las independencias de los países latinoamericanos, impulsadas por los respectivos movimientos de emancipación. Calibán con su negativa a matar -"yo no soy un asesino"- no sólo no está sublimando éticamente, sino que rechaza categóricamente las reglas -concretadas en la barbarie- de un orden que juzga intolerable. Calibán es un disconforme que con su negativa a matar se insubordina y expresa su *repudio general* al sistema colonial/esclavista: negación de las prácticas del amo que en la sincronía implican una afirmación de sí mismo, de su identidad, que es bien *otra*. Con negarse a matar, Calibán deja de ser lo que fue y lo que Próspero quería que fuera. Y así se transforma en un ser nuevo: el hombre nuevo.

Conclusiones. La presentación pretende arribar a demostrar cómo un esclavo fugitivo con su fuga hacia la libertad -una suerte de inflexión del *gran marronage*-

inquieta y amenaza la aparente paz de la sociedad esclavista fundada sobre otra apariencia: la civilización de Próspero.

7) **La representación de lo femenino desde la *Vaca Sagrada***

Por Emilia Schuster Ubilla

Este trabajo propone realizar un estudio sobre la narrativa de la escritora chilena Diamela Eltit; en específico, respecto de la caracterización de lo femenino en su novela *Vaca Sagrada*, publicada en 1991.

Como hipótesis se establecerá de una nueva forma de los estereotipos de lo femenino en la medida que incorpora representaciones simbólicas desde una conceptualización de discursos fragmentados y discontinuos, como efecto de un quiebre en la narración modelo, rasgo que ha de generar una revelación literaria que se produce durante el período de golpes de estado y dictaduras militares en Latinoamérica. Para ello, la novela será analizada teniendo como sustentos teóricos el concepto de discurso fragmentado presente la teoría generada por Jaime Landa; además de apoyarse en la clasificación de los personajes provenientes de la narratología de Tzvetan Todorov.

Como resultados de este análisis se evidencia: la presencia de un narrador personaje que cuenta una historia fragmentada; a través de todo el relato se reconoce un discurso mosaico del texto que representa un nuevo imaginario de lo femenino; un doble viaje en la vida de la protagonista, tanto físico como a nivel de consciencia.

Palabras Clave:

Estereotipo de lo femenino – Discurso fragmentado – Discurso discontinuo

La representación de lo femenino desde la *Vaca Sagrada*

“Duermo, sueño, miento mucho...
sueño, sangro mucho...
sangro, miento mucho”

DIAMELA ELTIT

PREÁMBULO

A modo de hipótesis presiento que la narrativa expuesta por Diamela Eltit en *Vaca Sagrada* es un discurso fragmentado y discontinuo en la medida que es un texto que bordea entre representaciones simbólicas, aquellas se hacen conscientes a través de las nociones de modernidad y postmodernidad situándose al medio de ambas para articular un imaginario en torno al estereotipo de *lo femenino*, con lo cual caracterizara su escritura “rupturista”.

Si tuviéramos que traducir a objetivos la siguiente reflexión diríamos lo siguiente; el texto de Diamela Eltit *Vaca Sagrada* se caracteriza por: (1) Narrador personaje que cuenta una historia fragmentada; (2) El discurso mosaico del texto representa la búsqueda de lo femenino; (3) El texto se constituye en un doble viaje.

2. CONTEXTUALIZACIÓN: ESCRITORA Y OBRA

Durante el gobierno de [Juan Antonio Ríos](#) nace en 1945 Diamela Eltit, éste tuvo que enfrentarse a la oposición y a las presiones de [Estados Unidos](#) para declarar la guerra al [Eje](#) durante la [Segunda Guerra Mundial](#), países con los que rompe relaciones diplomáticas en [1943](#) y posteriormente le declara la guerra a Japón en [1945](#). Tras ser

apoyado por el [Partido Comunista](#), el radical [Gabriel González Videla](#) es electo Presidente en [1946](#). Sin embargo, al inicio de la [Guerra Fría](#), el alineamiento del país a las potencias occidentales, motivó la prohibición del [comunismo](#) a través de la llamada [Ley Maldita](#). Es en este momento que se reconoce la estética de la Postvanguardia en la literatura chilena, con la publicación de *Canto general* (1950) de Pablo Neruda.

En [1958](#), es electo el independiente de derecha [Jorge Alessandri](#), con un 31,6% siendo ratificado ampliamente por el Congreso Pleno. A poco ejercer, debió afrontar el caos producido por el [terremoto](#) de [1960](#), el más fuerte registrado en la historia pero que aun con la gran devastación no impidió que se jugara el mundial de fútbol en 1963. Es en este contexto que reformula la creación del arte y es Nicanor Parra en conjunto con Enrique Lihn y Alejandro Jodorowski quienes comienzan a producir la primera intervención propia de la Neovanguardia: *El quebranta huesos*, carteles hechos a mano pegados en las murallas del centro de Santiago que mezclaban la visión del Dadá y el colash. De forma paralela se establece desde sistema político una división de "los tres tercios" compuesto por la [derecha](#), la [Democracia Cristiana](#) y la izquierdista [Unidad Popular](#). Temiendo una victoria de la UP, la derecha apoyó al demócrata cristiano [Eduardo Frei Montalva](#) que fue electo en [1964](#). A pesar de que intenta realizar su programa de gobierno llamado *Revolución en Libertad* a través de la [Reforma agraria](#) y la chilenización del [cobre](#), a fines de su mandato, la tensión política produjo una serie de enfrentamientos. La agitación política seguía en ascenso.

En [1970](#) es electo [Salvador Allende](#) con el apoyo de la [Unidad Popular](#), obteniendo el 36,3% de los votos por lo que se requirió el pronunciamiento del Congreso. Su gobierno enfrentó muchos problemas económicos externos, como la crisis mundial 1972-1973, una errática política económica, más la fuerte oposición del resto del espectro político chileno y del gobierno [estadounidense](#) de [Richard Nixon](#). El cobre fue nacionalizado finalmente, pero esto no impidió que el país cayera en una fuerte crisis económica y que la [inflación](#) llegara a cifras de alrededor del 600% a 800%. En las calles se producían cotidianamente enfrentamientos entre opositores y adherentes de la Unidad Popular, los cuales alcanzaron altos niveles de violencia. El presidente Allende, que creía en una [revolución democrática](#), pero pierde el apoyo del [Partido Socialista](#), quienes creían en la legitimidad de un levantamiento popular armado para retener el poder. Finalmente, el [11 de septiembre](#) de [1973](#) se produce un [Golpe de Estado](#) que acaba con el gobierno de Allende, quien se [suicida](#) tras el bombardeo al palacio de [La Moneda](#).

Tas el golpe de estado, se instala una nueva dictadura en Latinoamérica, encabezada por Augusto Pinochet Comandante en Jefe del Ejército. Es en este período se establece una dura represión contra la oposición y se producen diversas violaciones a los [derechos humanos](#), que termina con más de 1.000 [detenidos desaparecidos](#), más de 3.000 asesinados, 35.000 [torturados](#), y alrededor de 200.000 [exiliados](#). Lo que genera una nueva forma de producir representaciones artísticas, se utiliza un lenguaje encriptado y se pierde la identidad poética, segregando y mutilando las diversas expresiones estéticas que se habían producido en nuestro país. En el ámbito económico, Pinochet dirige una reestructuración del Estado ideada por los llamados [Chicago Boys](#), quienes implantan un modelo [neoliberal](#) que aumenta el crecimiento económico, produciendo el llamado [Milagro de Chile](#), bajo el cual el Estado cede gran parte de sus bienes al sector privado.

Durante la década de 1980 intelectuales chilenos, debieron recurrir a diversas estrategias para difundir sus obras en un ambiente cultural donde regía la *censura*. Se presenta desde ahí una generación autodenominada como *NN*, en donde los gestores culturales debían recurrir a presentar sus mundos ficticios desde estrategias como la fragmentación del relato, autoficcionalización y autorreferencia (puesto que se consideraban huérfanos intelectuales por la represión política) y en algunos casos la aprobación de discursos establecidos como propios. En este contexto, un gran aporte a la literatura fueron las *publicaciones de diversas escritoras como Hedly Navarro, Rosa Betty Muñoz y Diamela Eltit*, quienes presentaron en sus obras innovadores espacios de reflexión en torno a temáticas políticas contingentes desde su visión de lo femenino, puesto que se traslada su oposición a la dictadura política como una respuesta a la represión del discurso expuesto en la literatura producida históricamente sólo desde una visión de lo masculino.

En esta nueva generación de escritoras, también se desarrollaron diversas instalaciones, un ejemplo de ello fue el *Colectivo de Acciones De Arte (CADA)* liderado por Eltit, quien comenzó a publicar desde la década de 1970, haciéndose un lugar en la literatura con la publicación de un libro de ensayos: *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980). Luego, en sus primeras novelas *Lumpérica* (1983) y *Por la patria* (1986), la autora aborda el discurso de lo marginal, construyendo un espacio de resistencia y crítica a los distintos poderes que regían la oficialidad. En su tercera novela, *El cuarto mundo* (1988), aborda la reflexión sobre la identidad latinoamericana y lo mestizo. Posteriormente, en 1989, publicó su primer libro de testimonios titulado *El padre mío*, donde escribió sobre la fragmentación, la corrupción, la violencia y la nación degradada.

A partir de 1990, la obra de Diamela Eltit se ajustó al momento de redemocratización nacional. Es en este período que viaja a México como agregada cultural, donde finalizó su novela *Vaca sagrada* (1991). También, colaboró activamente en la *Revista Crítica Cultural* y otros medios de prensa, posicionándose como una notable *ensayista*. Mientras residía en México elaboró, junto a la fotógrafa Paz Errázuriz, un libro de carácter documental sobre amor y locura, titulado *El infarto del alma* (1994). Ese mismo año, recibió una atención especial de la crítica por su novela *Los vigilantes*, que fue galardonada con el Premio José Martín Nuez en 1995.

En 1998, tras cuatro años sin publicar, presentó *Los trabajadores de la muerte*, una narración inspirada en la tragedia griega. En el 2002, presentó su última novela, *Mano de obra*.

3. MARCO DE REFERENCIA

Si necesitamos caracterizar una configuración de marco de referencia en torno al análisis que propondremos, daremos cuenta de una forma de clasificar la historia cultural y literaria con la finalidad de identificar elementos constitutivos que influyen la visión de mundo en crisis que se plantea en la obra. Luego el concepto de narrador personaje, propio de la literatura de la época moderna (Pouillon en Barthes, 2002:183) y la noción de obra literaria como cuerpo fragmentado (Landa, 2001: 1-6).

3.1. NOCIONES HISTÓRICAS LITERARIAS DE OCCIDENTE

La periodización de la historia de occidente que utilizaremos responde a la identificación de ciertas épocas representativas con personajes míticos griegos

presentado en el curso América en su pensamiento³³, los cuales orientaran y contextualizaran nuestro análisis.

La Premodernidad, en esta época correspondería hasta la edad media y todo lo anterior a ésta (desde la prehistoria, mundo griego y romano, entre otros) podemos encontrar que el poder estaba ligado a la imagen de Dios y las personas poseían un sentimiento de desconfianza en relación a la naturaleza, ya que no se manejaban las ciencias. El símbolo mítico que la representaría sería Zeus, como creador del universo y manipulador de la naturaleza, alguna de las construcciones arquitectónicas que aún se mantienen como representativas son las catedrales.

En la Modernidad, podemos identificar la confianza por parte de la humanidad hacia sí misma, ya que se comienza a manipular las ciencias y la tecnología. Hitos importantes como la revolución industrial y el surgimiento de grandes “proyectos” como el marxismo, el *Superhombre* y la ciudad capital. Es en este tiempo cuando las personas comienzan a decidir cuáles son sus figuras de poder o gobernadores. Y huellas arquitectónicas que aun están vigentes como la torre Eiffel (como símbolo de que el hombre puede llegar a tocar el cielo), museos, palacios, el correo, los teatros, entre otros. Son características de una época que cree en el espíritu del hombre. Aquí podemos señalar como símbolo mítico la figura de Prometeo, quien engaña a los dioses para ayudar a la humanidad entregándole el fuego (que representa las ciencias y la tecnología) a pesar de que es castigado eternamente por hacerlo, este personaje es escogido puesto que representa la virtud de lo humano y sus logros.

Luego de intentar de diversas formas conseguir la perfección y de disfrutar las capacidades humanas, viene el período de Crisis, el cual estuvo marcado por las guerras mundiales, y la Guerra Fría, y es ahí donde se pierden los ideales antes construidos, los sueños se transforman en pesadillas y se genera una desconfianza ante el porvenir de la humanidad. Se percibe al hombre, según Sastre como “una pasión inútil” y se generan movimientos como el existencialista y el surrealista, donde se muestra lo absurdo de la realidad y la inutilidad de los proyectos. Aquí disponemos de dos símbolos míticos como es el caso de Sísifo, quien cumple una condena eterna (que se relaciona con la rutina de la vida y lo absurdo de esto) y también a Ícaro quien pretendió volar muy alto (como sucede en la modernidad) y llegar al sol lo haga caer directo al suelo (en relación a la destrucción producida por las guerras que afectaron al mundo).

La Postmodernidad, se presenta gobernada por el neoliberalismo, donde se consume por vacío, y aunque ya no se sufre por grandes proyectos se tiene a la subsistencia como proyecto individual. Existe un gran desinterés por los ideales y se terminan los grandes relatos literarios para dar comienzo a una intertextualidad en los textos. En el arte se crea el concepto de collage y la necesidad de representar a íconos populares. Construcciones arquitectónicas que son representativas, de nuestra época, son: los Mall y los SPA. Siendo el símbolo mítico característico Narciso, donde la individualidad y el amor por sí mismo es lo que mueve al sujeto en la sociedad de consumo.

La Hipermodernidad, en esta posible futura época respondería a los grandes temas de la humanidad como: los problemas ambientales, el calentamiento global, la

³³ Dictado por el Profesor Dr. Jaime Galgani, el primer semestre del año 2008 en la Universidad Católica Raúl Silva Henríquez.

falta de agua dulce, el hambre y las grandes epidemias. Esto se fundamentaría con la frase “lo importante es que la vida continué”. Y posibles construcciones arquitectónicas que aún no se han realizado serían las ciudades espaciales o un mega edificio. El símbolo mítico es Atlas, quien como titán carga en la tierra en su espalda, haciéndose responsable de esta.

3.2. NARRADOR PERSONAJE: UN RECURSO MODERNO

En el texto *Análisis estructural del relato* (2002) se presenta la teoría ajustada por Roland Barthes sobre diversos modos de establecer un análisis lingüístico y literario construido previamente por otros autores. En el capítulo dedicado a “Las categorías del relato literario” propuestas por Tzvetan Todorov se señala que se debe estudiar las virtualidades del discurso literario a través del sentido y la interpretación, consiguiendo así que la descripción de la obra se base en los elementos literarios que la componen y serán los críticos quienes intenten proyectar una posible interpretación. Puesto que “al leer una obra no poseemos una percepción directa de los acontecimientos que se describen”, pero si se nos presenta la percepción de quien nos cuenta lo sucedido.

Esto se “refleja en la relación entre el personaje y el narrador”, este vínculo Barthes lo explica desde la clasificación generada por J. Pouillon, quien presenta tres tipos posibles de relaciones.

Narrador > Personaje: en este caso el narrador posee mayor conocimiento que su personaje.

Narrador = Personaje: esta forma fue característica de la literatura de la época moderna, puesto que el narrador conoce tanto como los personajes, no pudiendo ofrecerle al lector una explicación previa de los acontecimientos antes de que los personajes de forma autónoma lo expresen. Es característico en la construcción del relato la utilización de la primera o tercera persona, pero siempre según la visión del personaje que los acontecimientos. El narrador es el personaje en sí, pudiendo de esta forma presentar un relato conciente y basado en las emociones de éste.

Narrador < Personaje: el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes, puede solamente describir lo que se oye o logra ver, pero no tiene acceso a acceder a la conciencia.

3.3. NOCIÓN DE OBRA LITERARIA COMO CUERPO FRAGMENTADO

Según Jaime Landa en su artículo *El quiebre de la memoria* (2001), se explica la fracturación narrativa. Esta se genera a partir de la necesidad de expresar la ausencia -no el vacío- de la memoria. En este sentido la discontinuidad en el discurso es una forma de manifestación de lo que no está, de aquello ausente.

Pero esa fractura se establece a partir de un *quiebre* que en este caso se explicita mediante el uso de estrategias narrativas de dos épocas distintas, lo que equivale a una presencia intermedia o discontinua desde donde se enuncia el recuerdo de esta ausencia, como manifestación de evocación e intento de reconstrucción del relato individual insertado en lo general como si se presentará la norma o el discurso del recuerdo de lo colectivo.

En este sentido el discurso fragmentado se establece desde una perspectiva de unión entre lo ausente y lo que queda; pero al mismo tiempo se presenta como el soporte hermético de la ausencia al no tener que nombrarle directamente, sino que le bordea a penas asomándole, pero siempre conteniéndole en el discurso implícito, ya sea por medio de la creación de espacios, momentos o circunstancias e donde se presenta este narrador dicotómico en épocas, que le imprime al relato características de clave,

estableciendo una cercanía y una lejanía con el lector que también tiene ausencias propias de su época, con claves particulares.

En consecuencia con ello, el discurso de la fractura se ha de generar a partir de una necesidad de transmitir lo que se vive y, sobre todo, lo que se siente. El efecto de continuidad y de discontinuidad como términos opuestos y afines al mismo tiempo se presenta en la narrativa de esta época, en la narrativa contemporánea, en tanto es utilizada como herramienta de producción y de fijación de los alcances de la historia. “En este sentido la pérdida de la continuidad que es repetitiva estará dada en el campo de lo previsible, de lo esperable, y puede no sorprendernos aunque si en ocasiones desconcertarnos” (Landa, 2001: 1), La fractura será entonces la encargada de generar esta discontinuidad, desde una perspectiva de elementos injuriantes que se oponen a los elementos hegemónicos y termina por romperlo provocando esta ausencia, sobre la que se escribe, sobre la cual se plantea una “narrativa que se pueda ir construyendo y no-reconstruyéndose” (Landa, 2001:2).

Entonces es posible señalar que en el discurso fracturado se establece una fuerza doble, por una parte es la *situación* en concreto, y por otro es la información que permanece en el sujeto, es la memoria que va requiriendo del medio para poder producir la construcción de la *situación particular* como si fuera el relato de los hechos globales; en un proceso de reinterpretación del pasado y sus claves, para generar nuevas situaciones totalizadoras.

4. ANÁLISIS DEL CORPUS

El objeto de estudio en nuestra investigación es la novela *Vaca Sagrada* (1991) de Diamela Eltit, en la cual reconocemos a través de once capítulos los siguientes ejes de análisis e interpretación.

4.1. NARRADOR PERSONAJE QUE CUNETA UNA HISTORIA FRAGMENTADA

Con los referentes de cada época, ya establecidos, podemos volver al periodo de Crisis y reflexionar sobre el contexto en que se levanta la narración utilizando recursos literarios de la época moderna como el narrador personaje y a la vez ordenando en relato en pequeñas partes jugando con la temporalidad y la intercalación de sucesos y emociones privadas propio de la época postmoderna.

Francisca es, entonces dentro del relato el narrador personaje, quien desde su sensibilidad presenta sus recuerdos por ejemplo éste de su infancia

con mucha suavidad, puse a la perra en su caja. Me incliné a su lado y observe que se estaba derrengada y sacudida por fuertes convulsiones. Vi que estaba muriendo con un bulto que asomaba entre las patas. Seguía sangrando, precia erizada. La asistí. Co los dedos tiré el primer bulto y fui sacando uno a uno los perros que parecían grandes gusanos. Le saqué cinco perros y fui donde mi abuelo a contarle. Ella me dijo que le llevara los perros y un recipiente lleno de agua. Aunque entendí lo que quería, no estaba segura de poder hacerlo. Pero lo hice. Le puse a la luz cada uno de los animales y ella me iba diciendo cuál sí y cuál no. Fueron tres perras las que ahogué sin dejar de llorar mientras las metía en el agua (Diamela, 1991:45).

Este recurso estilístico Moderno se fusiona con otro Posmoderno: la fragmentación y temporalidad narrativa. Puesto que se entrelazan momentos dentro de la historia de vida de Francisca, en un mismo capítulo se menciona como ella vive su primera relación amorosa basada en la persecución, el deseo y el silencio y al párrafo siguiente se da un vuelco en la percepción de Francisca y ella relata como es acompañar a su abuela moribunda, para en el párrafo siguiente se señalar su visión sobre la vida señaladas gráficamente por paréntesis, por ejemplo:

(su cuerpo perdió completamente la forma. Se transformó en una carne sin asidero, una carne desperdigada que yo hube de atender a lo largo de esas noches en medio de su increíble dolor. Ella perdió hasta la rabia. Cuando ya no tuvo rabia empezó para mí el terror. Intenté provocarla, incrustar su carne en la vida, pero ella ya estaba vencida, se había entregado a la resignación, sin pensar en mí. Al final entendí que no pensaba ni siquiera en ella misma. –La bandada, supe que la bandada estaba acumulando ira esa noche-.)(Diamela, 1991:64-65).

4.2. EL DISCURSO MOSAICO DEL TEXTO REPRESENTA LA BÚSQUEDA DE LO FEMENINO

La constante presentación de hechos disociados, que deben ser reacondicionados por el lector, responde a la capacidad de construir un mundo ficticio crítico desde la visión femenina. Para conseguir esto, se incluyen temas poco tratados como: la sexualidad femenina, la menstruación, la obsesión, la imperfección del cuerpo estereotipado, la mentira, la belleza en poder femenino, pero sobre todos ellos se encuentra la posibilidad de Francisca de “disfrutar el ser mujer”. Esto se observa claramente en el capítulo *El hallazgo*, páginas 24 y 25.

4.3. EL TEXTO SE CONSTITUYE EN UN DOBLE VIAJE

Se presentan en la obra dos formas de viaje, uno físico y otro psicológico ambos realizados por Francisca durante la narración.

El primero responde a la necesidad de Francisca de ir hacia el Sur, para reencontrarse con Manuel quien estaría detenido, reducido y torturado en Pucatrihue. La marca geográfica del Sur, se opone a la necesidad de ir al norte que suele significarse desde la idea de ir hacia delante o al futuro, por esto que el sur sería volver a espacios de su vida que ya pasó. Dentro de los once capítulos de la novela, se marcan ciertos espacios territoriales de emoción, como la nostalgia y la necesidad de no olvidar.

El segundo viaje se articula desde una introspección realizada por la narradora protagonista, quien se mira hacia sí misma con el fin de reorganizar su historia, articulando así su propia visión de los sucesos, no solo se inventa como personaje, sino que este puede verse a sí misma.

cuando levanté la cabeza, comprendí que escribía sobre ellos” puesto que Francisca está “inmersa en la tarea de componer, las imágenes se empezaron a condensar en mi interior en un desorden absoluto que casi me hizo desistir, había acordado que iría engarzando con suma precisión las paredes de la fiesta para provocar la ilusión de una trama verdadera. Aunque intentaba imponer una lógica, se cruzaban sensaciones que pertenecían a lugares diversos, y desde esos márgenes intrusos me abocaba a la tarea de examinar mi presente despojado de cualquier otra actividad como no fueran la monotonía y la ausencia de acontecimientos que me permitieran distinguir la diferencia entre los tiempos.

5. REFLEXIÓN FINAL

En cuanto a la *presencia de un narrador personaje que cuenta una historia fragmentada*, podemos concluir que la utilización de que este recurso narrativo cumple la finalidad de romper con la línea tradicional de la historia propia de nuestra visión anecdótica occidental, con el fin de transgredir tanto el hilo narrativo como los diferentes hechos esparcidos en los once capítulos que constituyen la novela. De tal forma que no solo se representa la crisis del personaje en la forma de narrar los sucesos que vive, sino también se representa la crisis de su contexto histórico en el cual se ve reflejada la historia de Chile.

A través de todo el relato *el discurso mosaico del texto representa la búsqueda de lo femenino* y con ello se permite la creación de un nuevo imaginario de lo femenino que traspasa lo que ya está elaborado desde una visión clásica y masculina (bajo la noción de heroínas o femme fatal) y establece mediante esta ruptura una perspectiva distinta que pone énfasis de lo femenino desde lo femenino, de modo tal que reasigna el significado del concepto de lo femenino en la literatura visto no desde la perspectiva de las necesidades de representación desde lo masculino sino desde su propio género, conformando así un nuevo imaginario de lo femenino en la literatura chilena. Es por ello que la identidad del personaje en la ficción de este recurre a imágenes borrosas y ambiguas que permiten configurar esta ruptura en la identidad femenina del personaje, que ya no es vista desde lo masculino sino desde sí misma y en su autoconstrucción la nebulosa del ser comienza a emerger dejando retazos de sí en los diversos capítulos sin que la configuración de la imagen permita caracterizar (como antaño lo hacía la modernidad) psicológica o físicamente al personaje, dejando en el lector las convulsiones y las dudas frente a esta nueva forma de construir la novela.

El texto se constituye en un doble viaje dado que las acciones y eventos relatados por Francisca dan cuenta del lugar donde se desenvuelve: la ciudad, espacio geográfico que tiene características amenazantes y que en la forma de describirla se provoca un quiebre de los significados cotidianos, puesto que en la obra la ciudad es algo más que la ciudad, en sí misma se constituye en un personaje que se caracteriza por ser la urbe, laberíntica, protectora, que se autocontiene como historia con sus personajes del cuerpo social que describe y que al mismo tiempo se funde en ellos. Configurando así el quiebre en la identidad de los habitantes de la urbe con una dialéctica de vida o muerte dado que se constituye como personaje urbe que a su vez es capaz de manejar la historia de los personajes insertos en ella, de modo que Francisca al contar su historia introduce fragmentos de la urbe y estos fragmentos a su vez cuentan la historia de Francisca.

Lo anterior da paso al segundo viaje, hacia la conciencia del personaje y la búsqueda de identidad que a su vez es la conciencia de estar escribiendo un relato fragmentado con ficciones fragmentadas, de allí la gran cantidad de paréntesis que se insertan en la narración y que pueden ser leídos como espacios de confesión, como momentos de intimidad o bien como espacios vacíos de significados que solo pueden ser articulados en el (auto)imaginario que el personaje femenino Francisca utiliza como si fuera su propio espejo que a su vez refleja una voz fragmentada y marginal que da cuenta de su herida como personaje femenino que se va a instalar en la literatura de género desde el género, evocando sentimientos contradictorios.

BIBLIOGRAFÍA

6.1. FUENTES DEL AUTOR:

Eltit, D. (1991). *Vaca Sagrada*. Chile: Planeta biblioteca del sur.

6.2. FUENTES CRÍTICAS:

Barthes, R. (2002). "Las categorías del relato literario: Tzvetan Todorov" 161-197, en *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán.

Schuster, E. (2008): Apuntes de clase "América en su pensamiento" Dictado por el Profesor Dr. Jaime Galgani, primer semestre, Universidad Católica Raúl Silva Henríquez.

6.3. PÁGINAS WEB

Landa, J. (2001). "el quiebre de la memoria". En revista digital *Cyber Humanitatis* número 19 (invierno), extraído el día jueves 13 de mayo desde <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/jlanda.html>

Memoria Chilena. (n.d.). *Diamela Eltit (1949-)*. *Presentación*. Extraído el día miércoles 12 de mayo desde [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=diamelaeltit\(1949-\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=diamelaeltit(1949-))

8) **La Vida Mínima en la Ciudad. Una aproximación al desarrollo de la literatura ácrata en Chile desde la mirada a la ciudad de José Santos González Vera.**

Eliseo Lara Ordenes
Magister en Literatura
Universidad de Playa Ancha
Valparaíso, Chile.

A partir de aspectos históricos concretos, que ayudan a la formación del ideario social en Chile, recogemos la obra de José Santos González Vera situándola en una mirada hacia la ciudad moderna desde la construcción literaria que hace el autor del espacio urbano del conventillo. Para esto, consideramos su compromiso ideológico anarquista, desde donde reconstruimos su estética literaria, para entregar algunos aportes al estudio del desarrollo de la literatura ácrata en Chile.

Palabras clave: Literatura ácrata – Transculturación – Novela social proletaria – Conventillo – Ciudad

From historical concrete aspects, which help to the formation of the social ideology in Chile, we gather Jose Santos Gonzalez Vera's work placing it in a look towards the modern city from the literary construction that there does the author of the urban space of the conventillo. For this, we consider his ideological anarchistic commitment, from where we reconstruct his literary aesthetics, to deliver some contributions to the study of the development of the literature non-conformist in Chile.

Key words: Literature non-conformist - Transculturation - social proletarian Novel - Conventillo - City

Antecedentes históricos de la formación del pensamiento ácrata en Chile.

Los inicios del siglo XX fueron años de mucha expectación, pero también de mucha acción. En todo el mundo se vivían estados convulsionados por diversos

sucesos sociales y políticos, que desde mediados del siglo XIX venían aconteciendo principalmente en Europa. Estos hechos no fueron ajenos a los países latinoamericanos, quienes desde su invasión y colonización se vieron dominados por un pensamiento extranjero, el que sin embargo ha sabido ser asimilado en un sinnúmero de ocasiones, haciendo de ésta una forma de desarrollo cultural, ya que tal como lo señala Leopoldo Zea; “*la historia de las ideas de esta nuestra América no se refiere a sus propias ideas, sino a la forma como han sido adaptadas a la realidad latinoamericana, ideas europeas u occidentales*”¹.

Esta formación de ideas exógenas en *nuestra América* va a obedecer, en un momento posterior a la colonización española, a una constante migración de

1 Zea, Leopoldo *Filosofía de la Historia Americana* Méjico, Editorial Fondo de Cultura Económica 1987, p.15

3

exiliados o autoexiliados europeos que arrancaban de las fuertes represiones sufridas, luego de las diversas revueltas sociales, en Francia, España e Italia. Sin embargo, esta no es la única forma en que las ideas occidentales que se producen por el desarrollo de la ciudad moderna, llegan a este lado del orbe, ya que también la admiración que despertaba Europa, principalmente Francia, entre las elites sociales de América Latina, harán que muchos jóvenes aristócratas criollos viajen al continente europeo a aprender y culturizarse con las formas de pensamiento occidental que se desarrollaban en el viejo continente.

Así, por ejemplo, tenemos en Chile las ideas revolucionarias de la Sociedad de la Igualdad, pensamiento que fue propugnado por dos jóvenes, quienes inclusive traban su amistad en París, Santiago Arcos y Francisco Bilbao. Ambos, imitando las revueltas sociales de 1848 vividas en Francia, organizan barricadas y protestas en Santiago en septiembre de 1851. Esta sublevación derivó en una guerra civil en el recién instalado gobierno de Manuel Montt. Dichos sucesos harán emerger la figura del francés Paul Baratoux quien venía de participar en la revolución de 1848 en Francia y que, aprovechando la amplitud que alcanza la revuelta de Santiago, proclama ese mismo año *La República de los libres de la Serena*, la cual no alcanzó la relevancia e influencia social que propiciara una sublevación mayor.

Estos primeros levantamientos, que son una muestra de la construcción del pensamiento social latinoamericano, a partir de ideas traídas a *nuestra América*, harán síntesis con las formas de pensamiento propias de los pueblos dominados, es decir, con un pensamiento emancipador. Esta construcción dará origen a una determinada manera de desarrollar un pensamiento propio y con ello a una nueva identidad social, lo que Ortiz y Rama llaman *transculturación*.³ Esta identidad se verá afectada por diversas ideas y corrientes de pensamiento, las cuales obedecen a la propia heterogeneidad social de los países latinoamericanos.

De este modo, tenemos que en Chile surgirán a finales del siglo XIX y comienzos del XX, dos corrientes político-sociales que entrarán en pugna por la dirección del naciente movimiento social, el anarquismo y el marxismo. No obstante, cabe decir que ambas fueron un aporte substancial a la formación y desarrollo de la nueva conciencia social que emergió en el siglo pasado.

2 Cfr. Arrate, Jorge, Eduardo Rojas *Memoria de la izquierda Chilena (tomo 1)* Santiago, Ediciones B 2003, p.34

3 Recogemos el concepto de *transculturación* tal como lo utiliza Ángel Rama, quien lo toma del cubano Fernando Ortiz que lo define del siguiente modo: “*Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación.*” Señalado por Ortiz, Fernando *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho 1978, p.87. Y tomado textualmente por Rama, Ángel *Transculturación narrativa en América Latina*. Méjico, Editorial Siglo XIX 2004, p.33

4

Es de esta manera en que el pensamiento ácrata o anarquista se va introduciendo en la formación de la conciencia social chilena. Si bien, este no alcanza la importancia histórica que adquiere, posteriormente, el pensamiento marxista desarrollado inicialmente por el Partido Obrero Socialista, quien luego de su incorporación a la Tercera Internacional de Lenin pasó a denominarse Partido Comunista de Chile, sí influye de manera sistemática y sostenida en la formación de los primeros sindicatos obreros y luego en diversos grupos culturales de renombre nacional.

El inicio de la Gran Guerra en 1914 y la Revolución Rusa en 1917 son factores determinantes en la toma de posición de las grandes masas de trabajadores, quienes se veían más afectados por las consecuencias económicas de la primera guerra mundial. Esto, junto al estallido social de Moscú, permitió acelerar la asimilación de los obreros y trabajadores con las ideas traídas desde el viejo continente, ayudando a la formación de los primeros grupos organizados de trabajadores; las mancomunales, y luego; los sindicatos.

Todo este inicio de las organizaciones estuvo orientado por diversos grupos anarquistas que se formaban con hombres y mujeres que venían desde el viejo continente. Entre estos refugiados, podemos contar la llegada a Valparaíso de Juan Demarchi, un emigrante italiano de gran cultura, quien explicara la función que juega el Estado como instrumento de opresión y sostenedor de las diferencias de clase en la sociedad capitalista⁴ a un adolescente Salvador Allende, y que participara coincidentemente en 1919 en el primer congreso de la IWW (Industrial Workers of de Word), donde se dio inicio a la organización anarco-comunista en Chile y que contó con la participación de José Domingo Gómez Rojas⁵, Manuel Rojas, Juan Gandulfo y José Santos González Vera, entre otros⁶.

Sin embargo, como señala Eric Hobsbawm: “La revolución rusa o más exactamente la revolución bolchevique de 1917 fue la que lanzó esa señal al mundo⁷, convirtiéndose así en un acontecimiento tan crucial para la historia de

4 Vuskovic, Sergio *Allende, el porteño más universal*. Valparaíso. En preparación. p.20

5 De Gómez Rojas podemos señalar que fue de gran influencia en la vida literaria de Manuel Rojas y González Vera. Su prematura muerte a los 24 años, mientras cursaba Pedagogía en Castellano en 1920 impactó al ambiente estudiantil y sindical. Sólo publicó una obra *Rebeldías Líricas*. Cfr. Allende Martínez, Sebastián *La influencia anarquista en la literatura chilena 1900 a 1970* en <http://www.kclibertaria.comyr.com/libros.html>

6 Cfr. Del Solar, F. y Andrés Perez *Los Anarquistas. Presencia libertaria en Chile*. Santiago, Editorial Ril 2008.

7 Esto lo afirmamos tal como dice Sabine: “*La revolución bolchevique de 1917 en Rusia fue a los ojos de Lenin sólo el primer paso de la revolución mundial que habría de derrocar al Capitalismo en todas partes*” Sabine, George *Historia de la Teoría Política*. Méjico, FCE 2006. p.643. Lenin es quien más desarrolla el Internacionalismo en el mundo comunista y socialista; es importante señalar esto, porque el papel de La Unión Soviética frente a los levantamientos y triunfos de La

Izquierda en el mundo después de 1940 es mínimo, mucho menos de lo que la propaganda capitalista, impulsada por los Estados Unidos, señala al respecto, ya que al asumir el poder Iósif Stalin, la revolución se queda preocupada sólo de su problemática interna.

5

este siglo como lo fuera la revolución francesa de 1789 para el devenir del siglo XIX”.⁸

Por lo anterior, el anarquismo deja de ser la principal fuente de inspiración de los activistas sociales, y el marxismo, agrupado ahora en la Internacional Comunista dirigida por Lenin, pasa a encabezar los movimientos de obreros en el mundo. De este modo, la insurrección bolchevique constituyó el factor decisivo para la reorientación del sindicalismo chileno hacia las posiciones marxistas, aún cuando las fuerzas anarquistas tuvieran todavía un gran predicamento. De este modo, y afectos también por las propias inclinaciones del desarrollo de su ideología, un número importante de jóvenes ácratas se vuelca al desarrollo de una importante prensa anarquista y a la formación de significativas revistas de crítica cultural y literaria en el país.

Así, vemos que a partir de los sucesos sociales y la búsqueda por mejorar las condiciones de los obreros a través de su organización, se desarrolla un momento importante para la literatura chilena a principios del siglo XX, la que se verá profundamente marcada por un núcleo de jóvenes autores, que tanto en prosa como en verso, manifiestan con su escritura una fuerte crítica social al modelo de desarrollo capitalista que producía la ciudad moderna. Crítica social que comenzó a tomar forma escrita en la prensa obrera y sindical, para luego pasar a revistas culturales de distribución nacional. Destacados autores se encuentran en este contexto; el joven Pablo Neruda, Manuel Rojas, Baldomero Lillo, Oscar Castro, Vicente Huidobro, Carlos Pesoa Veliz, José Domingo Gómez Rojas, Mauricio Amster, José Santos González Vera, Fernando Santiván, Policarpo Solís, entre otros, fueron quienes conformaron diferentes grupos, a los que podemos denominar como la *vanguardia* literaria chilena.

La relación entre Anarquismo y Literatura.

Los orígenes del desarrollo de la literatura ácrata en Chile

La relación que se irá desarrollando entre la ideología anarquista y la literatura está tremendamente marcada por el desarrollo de la prensa obrera, ya que es ahí donde comienzan a desarrollarse los primeros escritos literarios vinculados a la realidad social de los trabajadores. Este hecho no es menos significativo, ya que dentro de la prensa obrera es posible distinguir nuevamente a los dos grupos que orientaban las luchas sociales, anarquistas y marxistas, y que sin advertir, quizás, daban un espacio de desarrollo a lo que podemos denominar como la *novela social proletaria*⁹, lo que nos permite reconocer inmediatamente el fuerte componente ideológico de la narrativa *vanguardista* que se origina a comienzos del siglo XX en Chile.

⁸ Hobsbawm, Eric *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Crítica 2006, p.63

⁹ Recogemos este concepto tal como lo aborda y desarrolla José de la Fuente en su texto *Narrativa de vanguardia, identidad y conflicto social*. Santiago, Ediciones UCSH 2007.

6

El fenómeno de las *vanguardias* cubre de manera simultánea el ámbito

artístico-literario como también el político y sociocultural, retroalimentando su visión crítica respecto de la sociedad con una clara opinión, y con el desarrollo de nuevas formas artísticas con que expresarán su nueva visión del mundo. De esta manera, la relación que se va desarrollando entre la literatura y la ideología política obedeció al compromiso social del autor, el cual se manifestó en una escritura que da cuenta de la realidad que vivía la inmensa mayoría de hombres y mujeres en los albores del primer centenario; la miseria.

Esta mirada crítica se hace aún más explícita en el concepto mismo de *vanguardia*, ya que en él se establece un vínculo substancial entre la literatura y el arte con una posición que es política e ideológica. Este concepto militar que será aplicado en política por primera vez por Lenin, será, posteriormente, usado por artistas e intelectuales para denominar las nuevas formas de expresión artística que pretenden romper con el canon anterior y conservador que promovía el discurso social dominante de la época. Así tenemos un gran número de corrientes artístico-literarias que conformarán el periodo que va entre 1910 y 1945.¹⁰ De este modo, en Latinoamérica, los ideales de las *vanguardias* fueron promotores, además de las nuevas formas artísticas, de valores e ideales propios de la relación entre arte y política, teniendo como bandera la autonomía, la libertad y la democratización. Esto hace que Nelson Osorio señale que a las vanguardias latinoamericanas se las debe “dejar de considerar como un epifenómeno de las vanguardias europeas para tratar de comprenderlo como respuesta a condiciones históricas concretas”¹¹.

Así, tenemos que las *vanguardias* latinoamericanas son un primer impulso de apropiación cultural, realizando un proceso de *transculturación*, término que es trabajado y aplicado a la literatura por Ángel Rama en el texto *Transculturación narrativa en América Latina*. Este proceso que es constructor de identidad sociocultural, tiene en Chile dos factores que son importantes de señalar; el primero dice relación con el desarrollo de la prensa ácrata, la cual se sustentaba con aportes voluntarios de editores y donaciones de amigos, ya que la mayoría de los periódicos eran de repartición gratuita y tal como lo señalan Del Solar y Pérez: “además de difundir *la idea*, los periódicos anarquistas publicaban poemas, cuentos y novelas cortas. El tiraje por su parte, era de alrededor de mil ejemplares, los cuales eran repartidos de mano en mano o por correo postal.”¹² En este proceso de formación identitaria y desarrollo del pensamiento social, promovido junto a manifestaciones artístico literarias, se produce el vínculo que nos permite

10 Para una profundización del concepto de vanguardia, recomendamos revisar el trabajo del investigador De Torre, Guillermo *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Madrid, Editorial Guadarrama 1965.

11 Señalado por Osorio, Nelson *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de Historia 1985, p.46. Y tomado textualmente por De la Fuente, José *Narratividad de vanguardia. Identidad y conflicto social*. Santiago, Ediciones UCSH 2007, p.77

12 Del Solar y Pérez, Op. Cit. p. 37

7

realizar una profundización desde las condiciones históricas y sociales hacia el discurso en la novela “y de ahí definirla como género literario en cuanto modo de orientación colectiva dentro de la realidad, procedimiento verbal con el cual la literatura enriquece sus discursos y que a través de su enunciado facilita al lector pensar y vivir esa realidad”¹³, tal cual como lo teoriza Mijaíl Bajtín.

Por otra parte, el segundo factor importante para el desarrollo

transculturador de ideas es el alto grado de analfabetismo dentro de la clase obrera, lo cual provocó, en un primer momento, una desaceleración de la asimilación de ideas, pero posteriormente un incentivo hacia la auto-superación, logrando que las organizaciones obreras fueran también centros educativos, y por tanto constructores de un desarrollo cultural significativo y sostenido que se vio alimentado por una literatura de fuerte compromiso y contenido social.

Un antecedente importante, que nos sirve para comprender el origen de la relación entre anarquismo y literatura, a partir de la vinculación que se da en el desarrollo de la prensa obrera, es la llegada de grupos anarquistas a la dirección de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH) en 1918. Este hecho estará emparentado con la aparición de la revista *Claridad*¹⁴, un órgano de difusión financiado casi en su totalidad por la FECH, el cual se editó en forma constante entre 1920 y 1926, interrumpido sólo por la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, volviendo aparecer fugazmente entre 1931 y 1932.

Es en este periódico donde se comienzan a mezclar ideas del mundo político e intelectual estudiantil universitario con las problemáticas sociales vividas por los trabajadores, por lo que su aparición será un antecedente que origina la relación entre muchos escritores, poetas, artistas e intelectuales con las causas políticas y sociales en los años '20.

La revista *Claridad*, periódico semanal de sociología, artes y actualidades, como rezaba su subtítulo, tiene una notoria inspiración de la revista *Clarté o Claridad*, surgida en Francia a finales de la Gran Guerra.

Esta revista semanal tiene su primer número el 12 de octubre de 1920, no obstante será recién en su número 5, publicado el 6 de noviembre de ese mismo año donde señalarán sus principios: "La Federación reconoce la constante renovación de todos los valores humanos. De acuerdo con este hecho, considera que la solución del problema social nunca podrá ser definitiva y que las soluciones transitorias a que se puede aspirar suponen una permanente crítica de las organizaciones sociales existentes. Esta crítica debe ejercerse sobre el régimen económico y la vida moral e intelectual del país."¹⁵

13 De la Fuente, Op. Cit. p. 41

14 Para acceder a todas las publicaciones de la revista *Claridad* recomendamos el link <http://www.criticassocial.cl/pdfrevis/ClaridadN15.pdf> donde se encuentra la versión digitalizada en formato pdf de los números que van desde 1920 a 1926.

15 Declaración citada en Góngora, Mario *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago, Editorial Universitaria 1986, pp. 115-116

8

La revista *Claridad* tendrá como particularidad importantísima la heterodoxia de contenidos y opiniones, carácter que la hizo democrática, y que poco a poco fue reproduciéndose en la formación de la conciencia social del naciente movimiento obrero. En este órgano de difusión participarán muchos actores que marcarán fuertemente la vida cultural de nuestro país, un joven Pablo Neruda, la poetisa Gabriela Mistral, Manuel Rojas, José Domingo Gómez Rojas, Juan Gandulfo, Raúl Silva Castro, Sergio Atria, Alberto Rojas Jiménez, José Santos González Vera, Elena Caffarena, entre otros; artistas vanguardistas, estudiantes universitarios e intelectuales locales como extranjeros. Cabe señalar que las figuras de Manuel Rojas y José Santos González Vera cobran una mayor relevancia en la actividad de la revista, no sólo por ser parte de su comité editorial, sino por no ser estudiantes universitarios, y pertenecer ambos a la clase

trabajadora.

Posteriormente a la revista *Claridad*, en la década de los '30, aparecerá en Chile otro órgano de difusión cultural, el cual es traído desde el otro lado de la cordillera por su propio creador; Samuel Glusberg, o también, como firmaba sus artículos, Enrique Espinoza. *Babel, revista de arte y crítica*, será una nueva manifestación artística e intelectual vinculada a la problemática social, donde Glusberg trabajará estrechamente con los mismos jóvenes de *Claridad*; Manuel Rojas, Mauricio Amster y González Vera. Este espacio cultural, que tendrá como momento histórico la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil española y la formación del Frente Popular, será aún más teórico y heterodoxo que su antecesora. No obstante, la característica común fue la gran influencia que logran ejercer en distintos espacios y ámbitos de la vida política, social y cultural del país.

Sobre la literatura ácrata de José Santos González Vera.

Un aporte a la construcción de la estética anarquista en la narrativa social proletaria chilena.

José Santos González Vera “nació en El Monte, el 2 de noviembre de 1897. Estudió en la escuela primaria de Talagante, y en un liceo de la capital, de donde fue expulsado por no asistir a clases de música, gimnasia ni de caligrafía. - ¡Ahora, trabajarás! – le ordenó su padre.”¹⁶ Con estas palabras se da inicio a una brevísima y fundamental biografía del autor, la cual está firmada como anónimo al final de su texto *Vidas Mínimas*. El liceo del cual lo expulsan es el Valentín Letelier ubicado en Recoleta, donde no alcanzó a durar el año, saltando desde ahí, directamente a la vida laboral ejerciendo diversos oficios que van desde mozo en sastrerías hasta secretario de una sociedad de carniceros. En su libro *Cuando era muchacho* relata historia tras historia los diversos oficios que realizó para vencer el hambre y el frío.

16 González Vera, José S. *Vidas Mínimas*. Santiago, Editorial Nascimento 1973, p. 142

9

En plena juventud comenzó a trabar amistad con ácratas que le recomendaban lecturas y lo hacían partícipe de reuniones donde se hablaba de *la idea*. Quiso divulgar el comunismo anárquico, por lo que, para llevar acabo esta empresa, se hizo corresponsal de diversos periódicos obreros. Pasó un tiempo en Valparaíso y Valdivia, para luego volver a establecerse en la capital. En 1923 publicó *Vidas Mínimas* y en 1928 *Alhué*, sólo dos obras le bastaron para hacerlo acreedor del Premio Nacional de Literatura en 1950, un año antes que Gabriela Mistral. Inmediatamente fue objeto de halagos y reverencias a las que no dio mayor importancia. Ese mismo año publicó *Cuando era muchacho* y en 1954 *Eutrapelia*, finalmente en 1959 publica *Algunos*. La mayor parte de sus trabajos fueron publicados en forma parcial o integra en los periódicos y revistas en los cuales colaboró.

Su literatura, de carácter realista, no deja de asombrar por la simpleza de sus descripciones y el ritmo que logra establecer en su narración, permitiendo al lector familiarizarse rápidamente con el imaginario que su relato pretende construir. La intencionalidad que expresa con una transmisión de ideas en forma sencilla y de cierta cadencia, nos llevan a establecer que en la literatura ácrata de González Vera, se va manifestando una estética anarquista que busca, al igual

que lo hacía el arte en la edad media, ser una expresión de la ciudad en su conjunto.¹⁷

Kropotkin, Bakunin, Tolstoi, Sorel o Malatesta serán, entre otros, los autores de los que González Vera se nutrirá ideológicamente, haciendo parte de su obra narrativa una síntesis entre arte y acción. Tal vez, sea este el motivo por el cual sus textos sean siempre narrados en primera persona, lo cual produce una valoración del sujeto en sí, aún en las condiciones más extremas y miserables en las que viva, aún cuando su vida no sea nada extraordinaria, sino común y corriente, siendo esta vida cotidiana la que lo motiva a narrar sus historias. Es innegable que el motivo de su obra es autobiográfico, pero este hecho no está asociado simplemente a querer relatar sus aventuras y desventuras, sino en la valoración de la vida y en la capacidad de cada uno de ser artista.

Así, tenemos que se ratifica la mirada de una estética anarquista que hará muy particular a su obra narrativa, ya que como señala Reszler “al preguntar si la obra de arte no es, lo mismo que el estado o la propiedad privada, una manifestación de autoridad, William Godwin abre el camino, desde 1793 al desarrollo de un pensamiento estético anarquista. Los temas principales en torno de los cuales se sucederán en el siglo siguiente los interrogantes de un Pierre Joseph Proudhon, de un Mijaíl Bakunin o de un Piotr Kropotkin acerca del arte, están claramente expuestos en su *Encuesta sobre la justicia política*, y son, por una parte, la obsesión de un arte nuevo que liberará al artista latente en el hombre y pondrá los valores de la espontaneidad en el centro de la aventura estética”¹⁸ tal como lo hizo González Vera en sus textos.

17 Reszler, André *Estética Anarquista* Buenos Aires, Editorial Libros de la Araucaria 2005.

18 Ibidem p. 9

10

Un ejemplo claro que da cuenta de su forma narrativa y estética, y que además muestra su activismo político, es su breve relato titulado *Los Anarquistas*¹⁹, donde se narra la aventura vivida en la formación del pensamiento ácrata junto a obreros, zapateros, artesanos, y muchos extranjeros, quienes se reunían en el centro Francisco Ferrer a conversar y producir diversos diálogos informativos.

“Cada domingo iba al centro. En éste sólo existía secretario. Los anarquista con su afán de eliminar la autoridad, acabaron con los presidentes. El término presidir involucra la idea de mando. El vocablo secretario la de función. El secretario cumple acuerdos no tiene poder. Este concepto que disminuye la autoridad, al menos en apariencia, se incorporó más tarde a las costumbres sindicales.

Nuestro secretario no era permanente. Cualquiera sugería:

-Que actúe de secretario el compañero Amorós.

Sin chistar el camarada Amorós sentábase ante la mesa y ofrecía la palabra.

Alguien levantábase para decir lo suyo. Nunca faltaron oradores. En potencia todos lo eran, y más de alguno no habría persistido en sus ideas si, durante un año, se le hubiese prohibido disertar. La revolución es verbo.

Solían asistir personas ajenas al grupo, que leían una conferencia o pronunciaban un breve discurso contra algo. Hablar a favor no era frecuente, salvo si se trataba de Kropotkin, Malatesta o Bakunin.”²⁰

En el fragmento anterior, podemos observar claramente que existe dentro de la forma un contenido, el que es una conjunción de factores que hacen del motivo

un tramado diverso, amplio y no un único y absoluto fundamento de la narración, en este caso podría ser la transmisión de ideas ácratas. De este modo, el motivo del relato lo entendemos en González Vera, tal como lo explica Sophie Kalinowska, diciendo que el motivo es “una unidad-límite estructural, indisolublemente fusionada con su elemento ideal general y los portadores concretos de este”²¹, lo que visto en el contexto de la transculturación de ideas en la narración de América Latina, tal como lo señala Rama, provoca que “las motivaciones de cualquier obra literaria son casi siempre múltiples, como son múltiples los mensajes que transporta. Incluso entre ellas puede faltar – como percibió lúcidamente Hermann Broch – el propósito expreso de producir una obra de arte; pero la importancia y pervivencia de ésta, responderá al significado artístico con que haya sido construido. Es este “añadido” estético a las motivaciones básicas del autor, hayan sido religiosas, morales, políticas o simplemente confesionales, el que articula los mensajes y les confiere sentido. A veces discordando con el propio autor. Entonces rozamos las fuentes profundas

19 Publicado en *Babel, revista de arte y crítica* en una reedición realizada por la editorial Lom en Santiago el tercer trimestre del año 2008

20 González Vera, José S. *Los Anarquistas* en *Babel, revista de arte y crítica* n°1 Santiago Tercer trimestre 2008. Editorial Lom.

21 Kalinowska, Sophie *El concepto de motivo en literatura* Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso 1972, p. 109

11

del perspectivismo ideológico, las que impregnan y cohesionan la obra más allá de los discursos doctrinarios explícitos que contenga o de las intenciones voluntarias del autor.”²²

Con esto, queremos decir que la fusión que se hace en la obra narrativa de González Vera entre su visión ácrata y la forma poética en que expresa dichas ideas, lo hacen acreedor de un mérito estético singular, ya que sin dejar de lado su ideología política y su compromiso social, pero sin tampoco volverse un rupturista total con la forma, ocupa recursos estéticos que hacen que su obra merezca un reconocimiento por la simpleza de su ritmo, dado por frases cortas y precisas, y por un vocabulario ameno, sin palabras de difícil comprensión para el común de las personas, ayudando así al desarrollo de una conciencia social, “por su novedad, una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística”²³ y con ello da origen a una estética que caracterizará su obra escritural como mínima.

La estética que vemos emerger en la obra de González Vera y que hemos denominado de anarquista, logra un complemento importante al delimitar la narrativa del autor de *Vidas Mínimas* a la corriente de la novela social proletaria. Decíamos que este concepto lo recogíamos tal como lo explicita José de la Fuente en su texto *Narratividad de vanguardia, identidad y conflicto social*, en él se señala que “la novela social proletaria es una modalidad específica de la llamada novela del realismo social de vanguardia, que se desarrolla a través de una corriente narrativa supranacional y de modo paralelo a uno de los periodos más fértiles de las vanguardias latinoamericanas.”²⁴ En ella es posible advertir que el fuerte compromiso social permite distinguir al menos 7 elementos característicos: 1) visión de mundo; 2) narrador y perspectiva narrativa; 3) denuncia y actores sociales; 4) emigración, desarraigo y trabajo; 5) conciencia ideológica y de clase de los personajes; 6) estilo y 7) drama existencial y familiar.

Así, hemos ido profundizando el análisis del relato por medio de una comprensión de la escritura desde los fenómenos político-sociales y la construcción y desarrollo del ideal ácrata en Latinoamérica, el cual tuvo múltiples manifestaciones de una identidad que se fue forjando, por medio de la adaptabilidad de ideas a la propia realidad social de cada país. En este contexto, recobra singular importancia lo sucedido en Chile con la narrativa de González Vera, quien hace de su obra un trabajo mínimo, donde el rol del sujeto social está siempre emparentado con la vida particular y miserable que lleva el obrero en la ciudad capitalista moderna, pero que además este carácter cobra un estilo narrativo que se manifestará en una propuesta estética que lo lleva a una constante corrección de sus textos, ya que mientras estuvo vivo y sus obras eran reeditadas, él las disminuía.

22 Rama, Op. Cit. pp. 229-230

23 Bachelard, Gastón *La poética del espacio*, México Fondo de Cultura Económica 2009, p. 14

24 De la Fuente, J. Op. Cit. p. 97

12

La influencia de Tolstoi y su texto *¿Qué es el arte?*²⁵ no es un hecho ajeno a la realidad literaria chilena, la obra difundida desde Argentina provocó un alto impacto entre escritores, poetas y artistas en general. El sincretismo ideológico que hace Tolstoi del cristianismo y el anarquismo, llevó a que en Chile se organizaran grupos culturales tolstoyanos como el conformado por Fernando Santivan, Augusto Dhalmar, Augusto Thomson, Julio Ortiz de Zárata y Fernando Santibáñez, entre otros, en 1905 en la comuna de San Bernardo.

La mirada de Tolstoi del artista ciudadano, y por tanto de cualquier hombre o mujer que sienta la necesidad de expresarse mediante una forma artística, valida la idea de que el arte no debe responder a ser la entretención de una aristocracia o gente rica, sino que a una inevitable acción comunicativa del ser humano. Así, “Toda obra de arte, pone en relación el hombre a quien se dirige con el que la produjo, y con todos los hombres que simultánea, anterior o posteriormente, reciben impresión de ella. La palabra que transmite los pensamientos de los hombres, es un lazo de unión entre ellos; lo mismo le ocurre al arte. Lo que le distingue de la palabra es que ésta le sirve al hombre para transmitir a otros sus pensamientos, mientras que, por medio del arte, solo le transmite sus sentimientos y emociones.”²⁶

Por lo anterior, vemos, en el relato literario de González Vera y su narración en primera persona, el reflejo más fiel de la subjetividad emocional, pero no por ello carente de una propuesta estética, y menos aún de una transmisión de ideas, la que a nuestro parecer se hace parte de la estética anarquista desde la producción de la narrativa social proletaria chilena.

La vida mínima en la ciudad.

Vidas mínimas es un pequeño libro de no más de 120 páginas. Compuesto de dos pequeños textos: *El conventillo* y *Una mujer*. Ambos relatos, es lo que los franceses denominaron como *nouvelle*, es decir, novela corta. La primera de ellas trata de un joven que relata las desventuras de un amor en un conventillo de Santiago, mientras que la otra, *Una mujer*, está situada en Valparaíso y al igual que su antecesora, también trata una aventura amorosa. Sin embargo, hay en este segundo relato toda una reconstrucción de la iniciación de nuestro narrador

protagonista en los grupos anarquistas de la quinta región. Si hacemos una mirada global a la obra, se puede advertir que hay una cierta relación entre una y otra historia, que la segunda es otra etapa en la vida de nuestro joven personaje. No obstante, para efectos de nuestro análisis sobre la vida mínima en la ciudad consideraremos solamente el primero de los relatos, la vida en el conventillo.

25 <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/tolstoi1.htm>

26 Tolstoi, León *¿Qué es el arte?* versión digital en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/tolstoi1.htm>

13

El conventillo es un texto aparecido el 1 de mayo de 1918 en *Revista de Artes y letras*²⁷ y publicado como libro bajo el título de *Vidas mínimas* en 1923 por la editorial Cosmos. En este relato autobiográfico, González Vera nos va a entregar una mirada a la vida de los conventillos con una particular sensibilidad expresiva. Su relato es mínimo, desarrollando un elemento que será central en su narrativa; la economía de palabras.

Carlos Monard en su texto *Visión de Santiago en la novela chilena*, distingue como elemento metodológico la propuesta de Blanche Housman Gelfant, quien reconoce tres tipos de novelas que hacen referencia a la ciudad; la novela retrato, la ecológica y la sinóptica. A partir de esto, definiremos la novela corta *El conventillo* como ecológica, ya que la descripción de la ciudad se hace centrada en un espacio pequeño, en este caso un conventillo de Santiago. “El uso de esta técnica permite un estudio intensivo de las costumbres y la idiosincrasia de los tipos urbanos.

La aparición de la novela “ecológica” refleja, desde el punto de vista estrictamente urbano, el fenómeno del crecimiento, extensión y diversificación de la ciudad en la época moderna.”²⁸

Junto al concepto de novela ecológica, queremos agregar a nuestro análisis el de cronotopo utilizado por Mijaíl Bajtín. Esto debido a que la configuración del espacio tiempo, nos entrega el vínculo necesario, que logra establecer en nuestro estudio sobre la literatura ácrata de González Vera y su mirada sobre la ciudad, la relación que hay entre las condiciones históricas concretas y la poética de su narración. Con lo anterior, estamos señalando que la categoría temporo-espacial de la narrativa social proletaria de nuestro autor, nos permite comprender la figuración del mundo y cómo este es moldeado por el autor. De ahí que la visión del tiempo permita ver al espacio “no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres.”²⁹ Esto es expresado por la mirada del narrador en el texto, que situado en el espacio urbano del conventillo nos lleva desde una particularidad espacial al ideario social, manifestado en las costumbres y acciones de los personajes de la obra, quienes en esta caso representan el Chile de los años ‘20 y su vida en la ciudad por parte de los obreros.

En un artículo sobre la vivienda social y el espacio urbano de Santiago de Chile, se puede reconocer de manera más precisa la calidad habitacional que representó el conventillo, los cuales “se formaron también por la acción deliberada de los antiguos propietarios de casas ubicadas en la zona céntrica de Santiago,

27 Cfr. www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0045926 Aquí se encuentra

disponible la digitalización del texto completo: Revista de artes y letras. Santiago : Ediciones de Artes y Letras, 1918 (Santiago : Universitaria) 4 nos., n° 3 (1 mayo 1918), p. 266-272
28 Monard, Carlos *Visión de Santiago en la novela chilena* Santiago, Ediciones Logos 1988, p. 23
29 Bajtín, Mijaíl *Poética de la creación verbal* Méjico, Siglo XXI Editores 1989, p. 216

14

quienes las subdividieron y comenzaron a alquilar las habitaciones en forma separada. En este último caso, el proceso tiene lugar a partir del abandono por parte de los grupos aristocráticos de esas localizaciones, quienes posteriormente, y con un bajo nivel de inversión, reacondicionan aquellas viviendas para obtener beneficios económicos.”³⁰ El rápido crecimiento demográfico que trajo consigo el nuevo siglo, y la expectativa que genera la ciudad moderna provoca grandes desplazamientos hacia las zonas urbanas, trayendo con ello el hacinamiento, la insalubridad y la miseria.

“Vivo en un conventillo.

La casa tiene una apariencia exterior casi burguesa. Su fachada, que no pertenece a ningún estilo, es desliñada y vulgar. La pared, pintada de celeste, ha servido de pizarrón a los chicos de la vecindad, que la han decorado con frases y caricaturas risibles y canallescas.

La puerta del medio permite ver hasta el fondo del patio. El pasadizo está casi interceptado con artesas, braseros, tarros con desperdicios y cantidad de objetos arrumados a lo largo de las paredes ennegrecidas por el humo.”³¹

El relato muestra la realidad de una ciudad que se desviste de lujos para producir dinero por medio de la renta, sin importar las condiciones ni las consecuencias para la vida en aquellos espacios de hacinamiento popular.

“Los pequeños harapientos gritan, chillan, mientras bromean con los quiltros gruñones y raquíuticos.

El lado de cada puerta, en braseros y cocinitas portátiles, se calientan tarros con lavaza, tiestos con puchero y teteras con agua. Pegado a las paredes asciende el humo, las manchas del hollín y por sobre los tejados forma una vaga nube gris.”³²

La pobreza desnudada por la descripción de una prosa, que en su expresión comunicativa, deja ver la emocionalidad subjetiva del autor, quien con el uso de oraciones yuxtapuestas, frases cortas y adjetivos, que determinan el contexto de la situación, nos va mostrando una imagen fácil de reconstruir, donde podemos advertir el motivo del autor para producir su texto. Esta descripción, no sólo muestra una visión de la ciudad y la realidad de su miseria, sino que precisamente ahí en esa descripción está acentuada su crítica social y su rechazo a la ciudad moderna capitalista de comienzos del siglo XX.

La conjunción de los elementos elegidos para realizar este análisis de la obra de González Vera, nos muestra una vez más, el vínculo estrecho entre su

30 HIDALGO, Rodrigo. Vivienda social y espacio urbano en Santiago de Chile: Una mirada retrospectiva a la acción del Estado en las primeras décadas del Siglo XX. **EURE (Santiago)**, Santiago, v. 28, n. 83, mayo 2002 . Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612002008300006&lng=es&nrm=iso>. accedido en 20 agosto 2010. doi: 10.4067/S0250-71612002008300006.

31 González Vera, José S. *Vidas Mínimas* Santiago, Editorial Nascimento 1973, p. 22

32 Ibid. p. 23

15

literatura y su pensamiento ácrata, que no da como resultado un discurso panfletario, sino una construcción poética forjada por una economía de palabras, de frases cortas, de recursos simples, y con ello de una fuerte crítica hacia la ciudad y la gente que vive en ella. Dirá: “Cuando se vive en un conventillo, lo que más fastidia es la presencia prolongada de los inquilinos. Uno desearía que se mudasen todos los meses. Así daría el placer de ver caras nuevas, pero no ocurre.

La gente se adapta, se clava en un sitio y no quiere moverse más.”³³

Finalmente, podemos decir, que la vida mínima en la ciudad está marcada por la pobreza, por el estancamiento, por el espacio diminuto, por la poca privacidad, por la falta de energías. Personajes que viven en una miseria son el reflejo de una sociedad que los deja fuera, los margina de los privilegios, de las comodidades, pero los usa para producir el bienestar de unos pocos.

Bibliografía

- Alvarado, Miguel *El Sueño de la Comunicación* Valparaíso, Ediciones Fac. Humanidades. Universidad de Playa Ancha. 2004
- Arrate, Jorge, Eduardo Rojas *Memoria de la izquierda Chilena (2 tomos)* Santiago, Ediciones B 2003
- Bachelard, Gastón *Poética del Espacio* Méjico, Editorial Fondo de Cultura Económica 2009.
- Bajtín, Mijaíl *Poética de la creación verbal* Méjico, Siglo XXI Editores 1989.
- Benjamín, Walter *El narrador* Santiago, Ediciones Metales Pesados 2008
- Castillo Espinoza, Eduardo *Puño y Letra, Movimiento Social y Comunicación Gráfica en Chile* Santiago Ocho Libros Editores 2006
- Chevalier, Francios *América Latina de la Independencia a nuestros días* Méjico, Editorial Fondo de Cultura Económica 2005
- Del Solar, Felipe y Andrés Pérez *Anarquistas, presencia libertaria en Chile* Santiago, Editorial RIL 2008
- De la Fuente, José *Narratividad de Vanguardia, identidad y conflicto social* Santiago, Ediciones UCSH 2007
- Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina* Santiago, Editorial Pehuen 2006
- 33 Ibid. p. 66

16

- Góngora, Mario *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX* Santiago, Editorial Universitaria 1986
- González Vera, José S. *Vidas Mínimas* Santiago, Editorial Nascimento 1973
- *Alhué* Santiago, Editorial Nascimento 1955
- *Cuando era muchacho* Santiago, Editorial Nascimento 1973
- Hobsbawm, Eric *Historia del Siglo XX* Buenos Aires, Editorial Crítica 2006
- Kalinowska, Sophie *El concepto de motivo en literatura* Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso 1972
- Larraín, Jorge *Identidad Chilena* Santiago, Lom Ediciones 2001
- Morand, Carlos *Visión de Santiago en la novela chilena* Santiago, Ediciones Logos 1988
- Rama, Ángel *Transculturación narrativa en América latina* Méjico, Editorial Siglo XXI 2004

- Reszler, André *Estética anarquista* Buenos Aires, Editorial Libros de la Araucaria 2005
- Rodríguez Arenas, Aniceto *Entre el miedo y la esperanza, historia social de Chile* Caracas, Universidad Central de Venezuela 1995
- Rojas, Manuel *Páginas Excluidas* Santiago, Editorial Universitaria 1997
- Sabine, George *Historia de la Teoría Política* Méjico Editorial Fondo de Cultura Económica 1994
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto *Historia Contemporánea de Chile (5tomos)* Santiago, Lom Ediciones 1999
- Vuskovic Rojo, Sergio *Allende el porteño más universal* en preparación.
- VV. AA. *Babel, revista de arte y crítica N°1, 2 y 3* Tercer trimestre 2008 Santiago, reedición por Editorial Lom
- Zea, Leopoldo *Filosofía de la Historia Americana* Méjico, Editorial Fondo de Cultura Económica 1987

Por la vuelta...

9) POR LA VUELTA... (las nuevas orquestas).

Walter Tejada

wtejeda@ungs.edu.ar

La música popular, uno de los componentes fundamentales de la cultura, es signo de la identidad de los pueblos. Aquellos que no la exhiben, que abandonan sus raíces, carecen de futuro.

Dentro del marco del arte latinoamericano y, por lo tanto, de sus testimonios, el tango como hecho cultural de los habitantes del Plata es un paradigma que nos identifica y, a la vez, nos diferencia de los demás pueblos del mundo.

El presente trabajo es una primera aproximación al análisis de lo que ocurre, en la actualidad, con el tango en nuestra sociedad y en especial con los jóvenes que se dedican a su interpretación. No es novedad que en los últimos años han aparecido músicos y cantores que encuentran en el tango la medida de su expresión. El tango es un género vivo, en constante evolución, y en este proceso las nuevas generaciones juegan un papel determinante.

El análisis de cuestiones como la organización interna de las orquestas, la dualidad dicotómica “erudición”- “esencia popular” o el rol del Estado y de los medios de comunicación, posibilita un acercamiento al proceso de evolución del tango y una aproximación a los motivos que facilitaron el acercamiento al género de la juventud.

Debió pasar un tiempo para que el tango genere su propia historia. Es un género musical que representa un proceso no planeado e inacabado y, a la vez, una de las principales manifestaciones que hacen a las expresiones de nuestro pueblo. Trabajar sobre este tipo de procesos contribuye a comprenderlos y, al mismo tiempo, ver de qué manera preparó el camino para que las nuevas generaciones hayan incursionado e intervenido en él.

Las nuevas orquestas.

Walter Tejada.

Diciembre de 2009.

INTRODUCCIÓN.

La música popular, uno de los componentes fundamentales de la cultura, es signo de la identidad de los pueblos. Aquellos que no la exhiben, que abandonan sus raíces, carecen de futuro.

Dentro del marco del arte latinoamericano y, por lo tanto, de sus testimonios, el tango como hecho cultural de los habitantes del Plata es un paradigma que nos identifica y, a la vez, nos diferencia de los demás pueblos del mundo.

El presente trabajo es una primera aproximación al análisis de lo que ocurre, en la actualidad, con el tango en nuestra sociedad y en especial con los jóvenes que se dedican a su interpretación. No es novedad que en los últimos años han aparecido músicos y cantores que encuentran en el tango la medida de su expresión. El tango es un género vivo, en constante evolución, y en este proceso las nuevas generaciones juegan un papel determinante.

La investigación se basó en entrevistas en profundidad realizadas a nuevas orquestas típicas, tríos, cuartetos y cantantes, y su resultado permite plantear los siguientes interrogantes:

a) ¿El inicio en la música de tango está ligado a una tradición familiar?, ¿la formación ha sido dentro del género?

b) ¿Los intérpretes actuales han estudiado música?, o, por el contrario, ¿aprehendieron por transmisión oral modos particulares de ejecutar instrumentos o de cantar?

c) Los grupos ¿se conformaron luego de conocerse en el ambiente de tango? (espectáculos, escuelas, milongas, etc.)

d) ¿Cambió la organización interna de la orquesta, en comparación con la orquesta típica de los años '40?

e) ¿Los estilos interpretativos adoptados se diferencian de los de la década del '40?

f) ¿El lugar de actuación define el estilo interpretativo adoptado y el tipo de público concurrente?

g) ¿La factibilidad de vivir la música depende de las posibilidades de viajar?

h) ¿Cuál es el rol del Estado y de los medios de comunicación dentro de este proceso evolutivo del género?

Inicio en la música de tango.

La tradición familiar se desempeñó, en la mayoría de los casos de manera inconsciente, como el puente natural que unió la formación musical con la elección del género. Existe una coincidencia generalizada en la afirmación de que en todos los hogares se escuchaba tango, ya sea porque se lo bailaba, cantaba o tocaba, incluso, en las reuniones familiares. Esta característica provocó un acercamiento genuino, natural y respetuoso al género que, afirman, estuvo desde siempre en sus vidas; sin embargo, al consultar sobre el género de inicio en la formación, la mayoría manifestó haberse iniciado en otros géneros, como la música clásica, el jazz o el folclore.

En cambio, en algunos casos se observa un reencuentro con el tango después de un punto de ruptura o crisis en la vida. Al respecto, en uno de los testimonios se dice:

“Empecé a la raíz de la pérdida de mi padre. Yo de chica cantaba... y un día le dije a papá: “papá esto no es para mí” y bueno, la verdad que el viejo se puso bastante triste y dejé de cantar. Cuando papá se muere mi hija me dice: má dale, cantá”...”.

Es importante señalar que el tango ha tenido un bache generacional de 30 ó 40 años que provocó, entre otras cosas, un cambio en el oído y en el gusto musical de la gente. En la década del '40 lo más importante para un músico o cantante era grabar con las grandes orquestas. En la actualidad es otro el acercamiento de los jóvenes al género y muestra un amplio abanico de posibilidades, desde la reivindicación identitaria hasta la rebelión contra lo impuesto y estructurado.

Formación musical.

El conservatorio, ya sea en su forma clásico-académica o en su variante, poco difundida hasta hoy, popular-tradicional, ha sido la institución preponderante en la formación musical de los intérpretes actuales de tango. Sin embargo, se observa también la preparación con profesores particulares, donde se manifiesta la importancia que éstos tienen en la formación y transmisión de modos particulares de interpretar el género. Uno de los cantores entrevistados afirma:

”Bueno, todo se lo debo a mis maestros: los yeites, los fraseos, las posturas... todo se lo debo a ellos”.

Otra experiencia es la de los músicos extranjeros que consideran a Buenos Aires la “Meca” para estudiar y aprender las características del tango. En tal sentido una bandoneonista francesa sostiene:

“En Francia escuchas los mismos discos, pero no se puede dimensionar bien el tema como estando acá...”.

Otra, danesa, agrega:

“En Dinamarca hay un ambiente tanguero pero no es como acá, donde uno puede escuchar sonidos y ver colores distintos...”.

Es sabido que la formación musical de un intérprete no es una y para siempre. De la actualización y el estudio permanente depende el caudal de sus habilidades técnicas y, por sobre todo, sus posibilidades laborales. Si bien hay autodidactas, podría afirmarse que hoy la mayoría posee una formación musical de carácter académico.

Conformación grupal.

El fenómeno de recuperación observable en el tango puede asociarse a una suerte de resistencia cultural, que en la juventud se manifestó en un creciente interés no sólo por su forma bailable sino también por su interpretación musical. Se formó, así, un “ambiente de tango” integrado por los más variados circuitos: la moda, los shows genuinamente culturales, los turísticos, la milonga, el arte y los espacios de búsqueda de caminos alternativos.

Este ambiente, integrado activamente por instituciones como la Academia Nacional del Tango, el Instituto Argentino del Tango, La Academia Nacional del Lunfardo o La Casa del Tango, fue el punto de encuentro inevitable para aquellos que buscaban intervenir artísticamente en este mundo. Un cantante y, a la vez, manager de su grupo explica:

“Nos conocimos en la Academia Nacional del Tango, tocamos un par de veces y se armó una relación... yo veía que con esa gente daba la onda como para empezar este proyecto...”.

Se advierte también que tiende a mantenerse la conformación inicial de los grupos. Así, los que se iniciaron como grupos mixtos son los más tolerantes frente a la cuestión de género, recibiendo en su seno a hombres y mujeres indistintamente, excepto en el caso de las cantantes femeninas, que son las primeras eliminadas, afirman, ante una

reducción de presupuesto. Ellas, las mujeres, recurren a la autogestión y la producción propia de sus proyectos.

La conformación de estos grupos, al igual que todo grupo social, ocurre primordialmente por la afinidad entre sus integrantes y su rol es determinante en la evolución del género. La vigencia del tango se debe, en buena medida, a este proceso de cambio permanente y los intérpretes son los actores que intervienen en esta coyuntura, transformándola con su búsqueda de nuevas formas de expresión.

Organización de la orquesta.

Las orquestas “antiguas”, las anteriores a este proceso de resurgimiento del género, tenían una organización interna más vertical, donde había un director que tomaba toda o la mayoría de las decisiones, un arreglador u orquestador (que en ocasiones era el mismo director), un primer bandoneón que era el líder de la fila y el responsable de su sonoridad, un primer violín con las mismas responsabilidades, etc. En la actualidad el proceso de toma de decisiones es más participativo y abierto: se hacen votaciones, se aportan ideas y también se disiente. Estas características son propias del sistema cooperativo en el que se enmarcan las nuevas agrupaciones y, podría afirmarse, son también la respuesta emergente a la destrucción ideológica-cultural provocada por la dictadura militar y el neoliberalismo.

Se produce así una transformación organizativa dentro de los grupos en donde el disenso es visto como nuevo generador de ideas, el debate es parte importante de la participación y signo de compromiso con el proyecto y, finalmente, se ajustan los comportamientos a acuerdos preestablecidos. Un pianista, y fundador de su grupo, afirma al respecto:

: *“Funciona como funciona, cada uno hace y aporta, no hay arreglador. Discutimos un rato lindo, (las decisiones) las tomamos en conjunto, nos juntamos a debatirlo y cada uno lo piensa...”*

Sin embargo, es posible distinguir en algunos casos una división de tareas propia de los roles mencionados en las orquestas tradicionales y, también, una dinámica cercana a los grupos de rock, donde los arreglos surgen de la repetición constante del tema, aparece la improvisación y se ejecutan temas de autoría propia.

Estilos interpretativos.

Se observa una tendencia generalizada en los intérpretes actuales a reproducir el pasado. Este proceso, podría decirse, representa una suerte de viaje a los orígenes, a las raíces mismas, con el objetivo de sumarse a la renovación encarada por sus antecesores. El desafío hoy es, quizás, animarse a trasponer el límite y tratar de construir algo nuevo; los que asumieron este compromiso generaron propuestas interesantes que fusionan el tango con el jazz, el rock, el folclore, la música electrónica y hasta el humor.

Otra dimensión de análisis plantea una dualidad dicotómica entre la “erudición” de la orquesta y la “esencia popular” que les es posible conservar a las formaciones menos numerosas. Esto trae como consecuencia que estos valores sean objeto de un conflicto entre los actores, ya que están encarnados en los individuos y, por ello, pueden identificarse y conocerse. Así, la orquesta es más rígida en sus requerimientos para con los músicos, ya que les exige una formación académica más sólida que se traduce en un buen nivel de lectura y alguna habilidad de orquestación. Las formaciones como los tríos o los cuartetos aparecen como más flexibles en este sentido y, afirman, representan más fielmente el costado popular del género. Estas dos categorías de intérpretes se

hacen más visibles a la hora de acceder a las distintas formaciones, sin embargo, hay quienes estando capacitados para la orquesta eligen los grupos y viceversa.

Sitios para tocar.

Existen ámbitos donde los intérpretes pueden expresar su música ante un público consumidor de los estilos que adoptan, pero, lamentablemente, son los menos. Contrariamente a lo que pueda suponerse, en Buenos Aires no se consume el tango en forma masiva. Esta característica acarrea como consecuencia que los locales que más trabajen sean los dedicados al turismo, inmersos en un circuito netamente comercial, con un público inestable y no cautivo, donde se interpretan únicamente tangos clásicos arreglados clásicamente:

“Vos pensá que mi público, como digo yo, se sube a un avión y se va...”
sostiene una cantante.

Otra propuesta es la de los intérpretes que hacen música para escuchar. Éstos transitan espacios donde la oferta son shows o conciertos y se caracterizan por poseer un público seguidor de este tipo de proyecto.

Viajes y profesión.

Las preferencias del mercado internacional de tango ponderan a las orquestas de sesgo tradicional. Son éstas las que más viajan y, por lo tanto, las que permiten a sus integrantes vivir de esta actividad. Aquellos intérpretes que intentan una renovación del género se enfrentan a posibilidades menores y deben, así, compensar sus ingresos dando clases de instrumento, de canto o trabajando en actividades que no tienen relación con la música. De todos modos, aquellos que hoy tienen la posibilidad de vivir de la música, no hace mucho que lo lograron, podría decirse que menos de diez años.

Rol del Estado y de los medios de comunicación.

No es nueva la discusión sobre el papel que el Estado y los medios de comunicación desempeñan en el ámbito de la cultura. Particularmente en nuestro país estas instituciones representaron, frecuentemente, los intereses particulares de sectores económicos poderosos que destruyeron a la cultura nacional.

En la ciudad de Buenos Aires se organizaron, en los últimos 10 años, mega-espectáculos-eventos-milongas que tienen como objetivo preponderante la obtención de ingresos provenientes del turismo internacional. Los medios de comunicación, por su parte, siguen referenciándose, en general, en el tango de la época de oro (década del '40). Sin embargo se aprecia en la actualidad el surgimiento de medios especializados (Canal Tango, FM Tango, Revistas B.A. Tango, El Tangauta, semanarios y mensuarios como El Bandoneón, Tango y Cultura Popular, etc.) que se interesan por la labor de los grupos menos conocidos y la promueven difundíendola.

CONCLUSIONES.

Las dimensiones de análisis aquí desarrolladas posibilitan un acercamiento al proceso de evolución del tango y una aproximación a los motivos que facilitaron el acercamiento al género de la juventud. Permiten, a su vez, afirmar que:

a) En muchos casos el inicio en la música de tango está ligado a una tradición familiar; sin embargo, la formación de los intérpretes ha sido, generalmente, en otros géneros que aún ejecutan.

b) Por lo general, los intérpretes actuales han estudiado música durante años pero también han recibido una suerte de transmisión oral de modos particulares de ejecutar instrumentos o de cantar, lo que permite afirmar que la formación es, a la vez, académica y artesanal.

c) La mayoría de los grupos se conformaron luego de conocerse en el ambiente de tango: espectáculos, escuelas, milongas, etc.

La conformación inicial del grupo definirá la presencia, o no, de mujeres u hombres en la formación. Se habla también de la desvalorización de la cantante femenina.

d) Ha mutado la organización interna de la orquesta, en comparación con la orquesta típica de los años '40. Se observa una democratización en la toma de decisiones y también se habla de consensos implícitos que son consecuencia de acuerdos preestablecidos.

e) Los estilos interpretativos adoptados se remiten ineludiblemente a la década del '40 y, en muchos casos, se manifiesta una dualidad erudición-popularidad a la hora de acceder a las formaciones.

f) El lugar donde se toca o canta define el estilo interpretativo adoptado y el tipo de público concurrente.

g) La posibilidad de viajar condiciona la factibilidad de vivir la música.

h) Existe un consenso generalizado que plantea la escasez de lugares para tocar y la falta de apoyo público. Por otro lado, la relación con los medios de difusión es poca o nula debido a que se pondera la autogestión.

Existen otras cuestiones potencialmente ricas para investigar como la concepción generalizada de que la época de oro del tango es insuperable (aunque semejante análisis no da cuenta de todo lo que el género contiene de radicalmente nuevo). Todo ese inmenso bagaje de conocimientos, técnicas interpretativas y estilos operan, a veces, como una pesada mochila que condiciona el desarrollo profesional de los nuevos intérpretes.

Finalmente es interesante mencionar las nuevas “categorías” que aparecen en la actualidad dentro del mundo tango, espacio que ha tomado distancia y habla de otras cosas, como el tango de ruptura (Astillero), el tango show o turístico, el tango humorístico (Los Hermanos Butaca), el tango femenino (Las Del Abasto), el tango fantasía, el tango salón, el tango gay, el tango para chicos, el tango electrónico, el mercado-tango, etc. En estas nuevas perspectivas, necesarias para renovar al género, pueden percibirse dos caminos: uno de ellos nace paso a paso, tardía pero inevitablemente de las contradicciones entre el “mito tango” y las nuevas sociedades tangueras. El otro se inscribe dentro de las mutaciones del saber histórico. La lista es extensa porque el fenómeno es amplio y los motivos de esta característica debieran buscarse, quizás, en los ingredientes que constituyen y determinan la esencia de un género artístico y, por sobre todas las cosas, popular.

ENTREVISTAS.

-Andino, José - cantante.

-Bilous, Nora – cantante y letrista.

-Bresson, Aude – bandoneonista de la Orquesta Andariega.

-Burke, Mora – cantante, docente y letrista.

-Di Ciriaco, Javier – cantante y manager del Sexteto Milonguero.

- Fernandez, Esteban – cantante de la orquesta Estampa Tanguera.
- Haeker, Stine - bandoneonista de la Orquesta Andariega.
- Los Hermanos Butaca.
- Molina, Ernesto – compositor, docente y músico bandoneonista del cuarteto El Catenacho.
- Peralta, Julián – compositor, docente y pianista del grupo Astillero.

BIBLIOGRAFÍA.

- Azzi, María Susana. *Antropología del tango, los protagonistas*. Ediciones de Olavarría, Buenos Aires, 1991.
 - Ferrer, Horacio. *El tango, su historia y evolución*. Ed. Continente, Buenos Aires, 1999.
 - Rocchi, Roxana y Sotelo, Ariel. *Los jóvenes y el tango, ¿en busca de la Identidad perdida?* Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 2004.
-

10) La obra de Borges o las posibilidades fundacionales de otro comienzo.

Prof. Dr. Luis María Etcheverry

USAL, San Miguel. Mediarte Estudios

Leer a Borges puede ser, ante todo, el singular ingreso a una experiencia radical del ser. Aún cuando se trate de la obra más intensa y extensamente analizada; aún cuando su “mundo” pareciera agotar las posibilidades de la apertura; aún cuando hablar de Borges sea de uso corriente, su lectura seguirá siendo un lugar indemne de radical experiencia para el pensar. Con este trabajo queremos darnos a tal ingreso. Tengamos en el horizonte de nuestra lectura las siguientes afirmaciones heideggerianas. La fundación –*Gründung*– corresponde a uno de los seis ensamblajes que ensamblan el evento. A su vez, tres son los respectos indicados que se impone meditar: ser-ahí, verdad y espacio-tiempo.³⁴ El primero considera la ex-centración del hombre al ser-ahí como fundamento, que se esencia en la fundación del ser humano venidero. El *salto*³⁵ – *Sprung*– sería la inauguración de las amplitudes y ocultaciones nunca vistas. Hacia allí avanza la *fundación* del ser-ahí. El segundo considera a la verdad misma como “el centro abismal que se estremece al paso del dios y de este modo es el fundamento resistente para la fundación del ser-ahí creativo.”³⁶ El tercero piensa el espacio-tiempo como el abismo surgiendo y perteneciendo a la esencia de la verdad que así es fundada.³⁷

1. Ser-ahí. La interpretación usual frente a los pliegues de la mismidad.

Partimos de la prima obra esencial decidida:

BORGES Y YO³⁸

³⁴ Cf. HEIDEGGER, Martin, *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, trad. Dina V. Piccotti C., Biblos- Almagesto, Bs.As., 2003, p. 237. Original en alemán: *GA 65, Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*..

³⁵ Cf. *Ibid.*, n° 39, *El evento*, p.80.

³⁶ *Ibid.*, n° 208, *La verdad*, p.268.

³⁷ Cf. n° 238, *El espacio-tiempo*, p.297.

³⁸ BORGES, Jorge Luis, *El hacedor*, en *Obras Completas*, tomo II, Emecé, Barcelona, 1996, p.186.

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mi podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser: la piedra eternamente piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página.

Se trata de un breve y conocido relato. Apela a un estilo confesional para dar cuenta de la experiencia de una mismidad creadora. La interpretación usual y regida por la metafísica repara en la disociación o duplicación del yo sustancial. Ya se adjudique (o no) el lugar de realismo o idealismo u otras innumerables nominaciones, por debajo sigue vigente e incuestionada la ontología del primer comienzo de la filosofía occidental.

Probemos la alternativa heideggeriana en proximidad con el logro borgeano. Ya desde el título está planteada una diferencia que da lugar a pensar. “Borges” es el otro, “a quien le ocurren las cosas” anecdóticas, ordinarias, del que se tiene noticias por el correo, etc. “Borges” es el nombre con que se presenta ante los otros y ante sí mismo de múltiples maneras: en la persona tratable de la cotidianidad, en las nominaciones textuales, en el rol de profesor o escritor dado a su público, en la memoria testimonial de sus conocidos y seres queridos, en las variadas biografías y, eminentemente, como autor de una obra literaria que ya pertenece a la tradición o al lenguaje. A lugar de la mismidad o ser-ahí, en cambio, reservó el índice formal del “yo”.

El recurso gramatical que denota claramente la distancia lograda es el de la utilización de la tercera persona del singular para Borges y la primera persona del singular para el yo. El “efecto semántico” es tan verosímil que el lector olvida (debe olvidar) la gramaticalidad del “yo”. Cree que al operarse el distanciamiento entre *Borges* y el yo, se da natural y generosamente un acercamiento al “yo” de la “interioridad”. Las múltiples variaciones y alcances de este artificio son posibles, sin embargo, gracias a la costumbre conceptual de los modelos antropológicos y psicológicos que provienen invariablemente de la metafísica tradicional. Estamos advertidos: gramática y metafísica son subsidiarias de un destino común aunque en agotamiento. En la época de la deconstrucción, Borges supo jugar (o contender)

con el problemático tópico de la identidad como acaso ningún otro escritor. Con todo, nuestra lectura señala hacia otro lugar.

Desde la perspectiva al texto es innegable que Borges inscribió con claridad la distancia diferenciada entre la alteridad de “Borges” y la mismidad. Pero ¿a qué remite esa distancia diferenciada? A un lugar anterior o más originario al problema de la identidad o el uso metafórico de la máscara. Ese lugar se abre paso *entre* los lugares comunes que se plantean pero no tiene que ver con ellos sino con el acaecer del evento –*Ereignis*–. Al evento pertenece la fundación de la mismidad o ser-ahí.³⁹

2. Relación originaria con las cosas y consigo mismo. La sustracción del ser-ahí.

¿De qué modo se muestra la fundación del ser-ahí en el texto? En el trato o relación originaria que el ser-ahí guarda o deja ser con las cosas. “Yo camino”, “me demoro”, “para mirar”, “me gustan”, “yo vivo, yo me dejo vivir”. La relación primera cumple la nota de sustracción –rehuso– respecto a una relación de objetivación de los entes por parte de un sujeto. De ese modo, el ser de los entes *puede* emprender su retorno desde el abandono del ser. “Donde planta, animal, piedra y mar y cielo devienen siendo, sin caer en la objetividad, allí reina la *sustracción* (rehuso) del ser [Seyn], éste como sustracción. Sin embargo, la sustracción es del ser-ahí.”⁴⁰

La sustracción es del ser-ahí y se cumple cada vez que Borges se sustrae de “Borges”. Heidegger mienta esa sustracción no como nulidad sino como donación. De este modo el hombre vigente –presente, ante la mano– es radicalmente transformado a partir de la experiencia fundamental del ser [Seyn].⁴¹ Comprender que la sustracción o rehuso es un don, pareciera contradecir el dramatismo con que tendemos a leer el final del texto borgeano: “Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.” En efecto, su lectura nos lleva a representarnos una persona en perpetuo escape, en continua amenaza de irrealdad, en padecimiento por la imposibilidad de estar presente en la realidad. ¿A qué negarlo?

Ahora bien, si acordamos que la relación con las cosas es originariamente libre, la lectura del final no requiere dramatismo alguno sino que es enteramente consecuente. Esto es difícil de comprender. Sin embargo, en el otro comienzo no hay mediación posible hacia el ser-ahí sino más bien salto; siendo aún algo totalmente extraño, el hombre venidero tiene que darse al claro del ser [Seyn] y soportarlo para mantenerlo abierto. Ser-ahí no significa ya la existencia del *Dasein* que aparece en la presencia ante la mano del modo vigente y habitual.⁴² Soportar la instancia del claro tiene, según anota Heidegger, cuatro rasgos: el *vigor* como cierta maestría del libre otorgamiento para la amplitud creadora; la *decisión* de asumir la indefensión; la *suavidad* en tanto generoso despertar que liga todo

³⁹ HEIDEGGER, *Aportes...*, *op.cit.*, n° 168, *Ser-ahí y ser [Seyn]*, p.239: “*Ser-ahí* quiere decir acaecimiento-apropiador en el evento como esencia del ser [Seyn].”

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Cf. *Ibid.*, n° 170, *Ser-ahí*, p. 240.

⁴² Cf. ALBIZU, Edgardo, *Hegel y Heidegger. Las fronteras del pensar filosófico*, Baudino, Buenos Aires, 2004, p.196: “El ser del hombre es simple, desnudo, ser. ¿Por qué? Porque “ser” significa, para el hombre, estar-aquí-y-ahora, y “estar” remite a la presencia de un sí-mismo que, sin embargo, no se determina en sí y de por sí, sino desde más allá de tal presencia. (...) Mi ser a la vez aquí y allá no se reduce a un aquí o a un allá. Esta en el tránsito, la apertura, la transcendencia. Al ser este trascender, mi ser aparece puro, “previo” a las determinaciones. Mi ser es simplemente apertura de ser. Mi ser es el ser.”

crear a lo esencial suyo; y, por último, la *simplicidad* al abrigar la pasión por la inagotabilidad del ser y no desistir de la extrañeza.⁴³

3. Borges parodia Borges. Ser creadores en la preparación de otro inicio.

Veamos la relación que establece el ser-ahí en tanto creador. Acaso no sea el mejor texto para dar cuenta de esa relación porque Borges la tergiversa al mofarse de ese “Borges”. Lo parodia como un actor vanidoso, como una suerte de vampiro vividor, como un perverso que falsea y magnifica. Ahora, como ocurre en toda instancia humorística o satírica, se opera un doble movimiento de piadosa aceptación y distancia crítica. En pocas palabras, el más alto humor se expone a la diferencia y así la cuida. Hacia el final de texto leemos la sustracción probada sostenidamente por la mismidad –originariamente creadora– con respecto al Borges de la caricatura: “Hace años yo traté de librarme de él y pasé...” La preservación final de la diferencia queda genialmente mostrada en la incierta convergencia frente a la responsabilidad última de la obra creada: “No sé cuál de los dos escribe esta página”.

La diferencia radica en la fundación del ser-ahí y la toma de distancia frente a la presunción de la “creación” moderna. Por de pronto, se requiere otra *comprensión de ser* más acá de lo subjetivo y lo objetivo; se necesita asumir una exposición al ente en el claro del ser.⁴⁴ En esa perspectiva, cabe al estilo creador y oferente una sustracción que, en una de sus formas, se cumple como anonadación o licuación. La parodia consumada en el texto bien podría leerse como una fina licuación del “sujeto” que crea unilateralmente desde su voluntad presuntamente incondicionada. En cambio, cuando el ser-ahí se entrega al viraje hacia el ser que le es enviado en el ahí, asume su estado de arrojado en la ex-sistencia. (“Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.”) En ese olvido del “yo”, en esa sustracción del ser-ahí se juega uno de los rasgos de la creación esencial. Si bien es un riesgo que el “sujeto” moderno no quisiera correr, su obstinación mantiene vigente el abandono del ser. Y aunque rigurosamente no pueda “crear” nada, quedará, sin saberlo, a merced de un mero producir y fabricar inesenciales. Diez años después en el texto *¿Y para qué poetas?* Heidegger dirá que el *crear* esencial es el riesgo más alto.⁴⁵

4. Ser-ahí y verdad. Síntesis de *El Sur*. La fundación como incidente esencial.

Para complementar las otras dos indicaciones (ser-ahí y verdad) nos damos a la lectura del cuento *El Sur*⁴⁶ de Borges y una síntesis argumental que sirva a la clarificación. El cuento presenta a Juan Dahlmann como argentino descendiente de un pastor evangélico y de un guerrero de la gesta patriótica. La preferencia por el segundo y ciertos hábitos fomentaban en él un criollismo latente. A eso se agregaba la posesión (abstracta) de un casco en la llanura del Sur que postergaba visitar. Un día ocurre un accidente –adjudicado al destino–. Se golpea la cabeza con una

⁴³ Cf. *Ibid.*, n° 174, *El ser-ahí y la instancia*, p. 243

⁴⁴ Cf. *Ibid.*, n° 180, *Comprensión del ser y el ser* [Seyn], p.247.

⁴⁵ HEIDEGGER, Martin, *¿Y para qué poetas?* (1946) en *Caminos del bosque*, versión de H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 2000, p.275: “Crear significa extraer de la fuente. Extraer de la fuente significa tomar lo que emana y llevar lo recibido. El riesgo más arriesgado del querer dispuesto no fabrica nada. Recibe y da lo recibido. Lleva en la medida en que despliega lo recibido en su plenitud.”

⁴⁶ Cf. BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, en *Obras Completas*, tomo I, Emecé, Barcelona, 1997, pp.524-529.

ventana. Tras una operación y las primeras curaciones se entera que estuvo a punto de morir. Días después le dicen que podrá convalecer en la estancia. De camino a la estación de tren (Constitución) advierte una intensa recuperación en la captación de la ciudad y de las cosas. Atraviesa la calle Rivadavia e ingresa al Sur. Antes de subir el tren, toma un café en un bar y acaricia un gato creyendo que el contacto es ilusorio. Iniciado el viaje intenta leer pero la simple felicidad de vivir se lo impide. Tras el almuerzo se siente dos hombres: el que viaja y el paciente del hospital. También, el tren ha sido transfigurado por la llanura. Más tarde le avisan que el tren no llegaría a destino sino a una estación anterior y desconocida. No le interesa saber la causa. En el andén se informa que podría conseguir un vehículo en un almacén. Resuelve comer allí, mientras se arregla la partida. Contempla a un viejo gaucho apoyado en el mostrador. Durante la comida es provocado por unos borrachos. Decide leer su libro e ignorarlos. Puesto en evidencia por el patrón, Dahlmann siente comprometido su honor y los encara. Uno de ellos reacciona y saca un cuchillo. El viejo le tira una daga que al ser recogida significa para él la aceptación del duelo. Mientras van saliendo a la llanura, Dahlmann medita sobre su muerte.

Para implicar la indicación de la verdad con lo que veníamos pensando de la fundación del ser-ahí, asentemos una base con una cita. El párrafo insiste en la importancia de la transformación del hombre, según el requerimiento del evento. “El ser-ahí es en la historia de la verdad del ser el *incidente* esencial, es decir, la in-cidencia de ese entre al que el hombre tiene que ser desplazado, para sólo entonces ser de nuevo él *mismo*.”⁴⁷

Al aproximar la cita bosquejo argumental de cuento, podemos llamar la atención sobre la interpretación presentada. En la *historia* del personaje se da un *incidente* que lo *desplazará* hacia un *entre*, a partir del cual deberá decidir (o no) apropiarse de sí mismo. Cabe interrogarse si es viable equiparar así, sin más, el significado de las palabras. Dina Picotti⁴⁸ nos aclara que “incidente” – *Zwischenfall*– es literalmente “entrecaso” e “incidencia” –*Ein-fall*–, un caso. En el cuento, la incidencia del accidente otorga una oportunidad, según nuestra lectura, a la consumación de un incidente esencial. Ahora, para que la esencialidad del incidente sea tal, deberíamos reconocer ciertos rasgos semejantes a los que Heidegger piensa.

Entre los párrafos 187 y 203 de los *Aportes* se encuentra una serie de explicaciones sobre la fundación y el ser-ahí, la propiedad y la mismidad. Como ya quedaba dicho desde *Ser y tiempo*⁴⁹, la apropiación verdadera de la historia –lejos de toda moción populista o masiva *voz del pueblo*⁵⁰– requiere inevitablemente la apropiación del sí mismo⁵¹. Ello permite deslindar, sin anular, la interpretación política de aquella que se recupera desde la originariedad de la pregunta por el ser argentino. Nuestra lectura de *El Sur* encuentra que, más allá de una mera reacción anarquista contra Perón y su régimen, Dahlmann nos da oportunidad de

⁴⁷ HEIDEGGER, *Aportes...*, *op.cit.*, n° 194, *El hombre y el ser-ahí*, p.257.

⁴⁸ Cf. *Ibid.*

⁴⁹ HEIDEGGER, Martin, *Ser y Tiempo*, trad. J.E. Rivera. C., Santiago de Chile, Universitaria, 1997, p.410: “Tan sólo la fáctica historicidad propia, en cuanto destino resuelto, puede abrir la historia que ya existió de tal manera que en la repetición la “fuerza” de lo posible irrumpa en la existencia fáctica, es decir, que venga a ella en su futuridad”.

⁵⁰ Cf. HEIDEGGER, *Aportes...*, *op.cit.*, n°196, *Ser-ahí y pueblo*, p.259.

⁵¹ Cf. *Ibid.*, n°198, *Fundación del ser- ahí como sondeo*, p.261: “Ningún “nosotros” y “vosotros” y ningún “yo” y “tú”, ninguna *comunidad* alcanza nunca el sí mismo, organizándose a partir de sí, sino que sólo lo yerra excluida de él, a menos que se funde a sí misma sólo sobre el ser-ahí.”

abrirnos a la singularidad de ser el sí-mismo argentino que en cada caso estamos llamados a ser.

5. Mismidad propia. Adjudicación y transferencia. Co-incidencia entre verdad del ser-ahí y verdad del ser. El destino.

Aclaremos junto con Heidegger en qué consiste ser sí mismo.⁵² La mismidad procede del origen del ser-ahí que remite a la propiedad. Pero propiedad es el dominio de la aptitud en la cual se da, a la vez, la adjudicación y la transferencia. Una suerte de doble movimiento en el que el ser-ahí es adjudicado a sí y llega a sí mismo como perteneciente al evento; a la vez, la pertenencia deviene transferencia al evento. Dicho más simple: la mismidad se apropia a sí cuando encuentra su lugar asignado de pertenencia al evento y cuando desde ahí se deja sostener en su acaecer. Antes habíamos dicho ad-judicación –*Zu-eignung*–. Aquí Dina Picottí vierte “anticipado” –*geschickt*– y aclara en una nota⁵³ que también podría leerse “enviado”, en sentido destinal. Así *Vorausgeschickt* –destacado en el original– sería literalmente “enviado por anticipado”.⁵⁴ En el cuento, la palabra “destino” irrumpe implacablemente en una frase de antología universal: “Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones.”⁵⁵ Si bien el personaje “se sentía hondamente argentino”, una cierta culpa lo trabajaba al demorar su significativa ida al Sur. “Las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad. Verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo, en un sitio preciso de la llanura.”⁵⁶ Aquí el destino habría llamado a Dahlmann con anticipación pero su ascensión resultaba postergada. Ocurre entonces una distracción y el accidente. Comienza un des-plegue de posibilidades diferentes que abren el juego entre lo propio e impropio. Ese des-plegue dibuja una simetría que se cumplirá a lo largo del cuento reconociendo que la frontera o espejo es el Sur en cuanto tal. “Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia”.⁵⁷ A su vez, esa simetría abrirá otro pliegue en la mismidad de Dahlmann: “...y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres.”⁵⁸

6. El acceso hermenéutico a la mismidad. La fundación del ser ahí: apropiación, indigencia y precurso de la muerte. Hacia la apertura.

Heidegger rechaza para la mismidad la posibilidad de disponer descripciones, como en el caso de los demás entes. En cambio, sería factible un

⁵² Cf. HEIDEGGER, *Aportes...*, op.cit., n°197, *Ser-ahí – propiedad -mismidad*, pp.259-260.

⁵³ Cf. *Ibid.*

⁵⁴ DUQUE, Félix, en AAVV: GADAMER, H.G, DURAND, G., RICOEUR, P., VATTIMO, G., DUQUE, F., y otros, *Diccionario de Hermenéutica*, dirigido por A. Ortiz - Osés y P. Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998, pp.157-165: “Heidegger no piensa el «destino» como un *fatum*: la imposición - ciega y providencia- de algo que ha de ser, *velis nolis*, sino en el sentido de un «envío» -como en una carta, que sólo «tiene» sentido cuando llega «a destino»-.”

⁵⁵ BORGES, Jorge Luis, *El Sur*, en *Ficciones*, en *Obras Completas*, tomo I, Emecé, Barcelona, 1997, p.524.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

acceso hermenéutico al proyecto arrojado. Alguien podría preguntar de qué va la historia si Dahlmann está yendo al muere. Respuesta: no es su “vida” la que nos interesa sino el mensaje, la señal⁵⁹ de un proyecto arrojado que puede, a su vez, invitarnos a ir o a partir a nosotros mismos. La invitación consiste –esa es nuestra apuesta– en pensar la fundación del ser-ahí. A ella pertenece la apropiación de la mismidad, la asunción de la indigencia del proyecto arrojado y el precurso de la muerte. Si se lee el cuento con atención, se vuelven cada vez más ostensibles las señas que van realizando en Dahlmann aquel incidente esencial. En otros palabras, su ser-hombre resulta desplazado al *entre* donde se decidirá la apropiación de su ser-ahí o mismidad.

En relación a ello, podemos agrupar las señas en basales e incidentales. Las basales: sentirse hondamente argentino, la preferencia por el heroísmo de su abuelo materno, el haber fomentado su criollismo, la memoria de su arraigo a la llanura, al Sur. Luego, las señas incidentales que suceden al accidente y la convalecencia. Enlazado con estas señales, vemos una paulatina asunción de la indigencia en su primer arribo a la llanura. “No turbaban la tierra elemental ni poblaciones ni otros signos humanos. Todo era vasto, pero al mismo tiempo era íntimo y, de alguna manera, secreto. En el campo desaforado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur.”⁶⁰ Se trata, si nuestra intersección es válida, de lo que Heidegger mienta como verdad en tanto apertura al claro del ser [Seyn].⁶¹ La hostilidad como rasgo de la indigencia tiene su preludio en la perfección de la soledad, en el campo desaforado y la presencia del toro. No obstante, la hostilidad se incrementa con furia en la provocación amenazante de los matones.

La asunción de la indigencia arroja diferentes respuestas. La primera respuesta de Dahlmann aparece como evasión: “abrió el volumen de *Las 1001 Noches*, como para tapar la realidad.”⁶² La siguiente es también evasiva pero, ante la constatación de un peligro real, se repliega hacia la seguridad de lo razonable y calculado: “Dahlmann se dijo que no estaba asustado, pero que sería un disparate que él, un convaleciente, se dejara arrastrar por desconocidos a una pelea confusa.”⁶³ Pero el reclamo de apropiación de sí mismo se vuelve ineludible frente a la mirada de un otro que lo ha llamado por su *nombre propio*. Rescatada del anonimato, la mismidad se encuentra expuesta como tal a su singularidad: “Antes, la provocación de los peones era a una cara accidental, casi a nadie; ahora iba contra él y contra su nombre y lo sabrían los vecinos.”⁶⁴ La evasión sería, una vez más, una alternativa plausible aunque humillante. Por eso se abre una tercera respuesta en la decisión de Dahlmann al encararlos.

Aquí es donde la apropiación y la indigencia se vinculan con el precurso de la muerte.⁶⁵ La muerte, nos dice Heidegger, es lo extremo del ahí y, a la vez, lo íntimo de su plena y posible transformación. Como habíamos dicho, ser propiamente sí mismo consiste en acatar la adjudicación –destino enviado– y, en su pertenencia, dejarse transferir al acaecer. Esa co-incidencia destella cuando

⁵⁹ Cf. *op.cit.* HEIDEGGER, *De camino al habla*, p.128: “El encantamiento es de la misma especie que el “señar” que señala a lo lejos: un “señar” que invita a partir o que invita a venir.”

⁶⁰ *Ibid.*, pp.526-527.

⁶¹ Cf. HEIDEGGER, *Aportes...*, *op.cit.*, n° 204, *La esencia de la verdad*, p. 265.

⁶² BORGES, *El Sur*, *op.cit.*, p.528.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Cf. *Ibid.*, *El ser-ahí* (Estar-ausente), pp.263-264.

Dahlmann responde dignamente a la provocación. Se afirma en la resolución cuando interviene el viejo gaucho: “Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo.”⁶⁶

El Sur –léase el destino– ha resuelto disponer un duelo y Dahlmann, no sin titubeos, lo asume. La invitación del otro conduce hacia lo abierto. “Vamos saliendo.” Según lo atestigua el imaginario de nuestra cultura argentina, lo abierto se nombra, pinta y canta como la pampa o la llanura. Se trata para nosotros de una de las experiencias eminentes del claro del ser. *El Sur* de Borges da cuenta de ella y, según pensamos, la llanura es la instancia –nunca el mero espacio– donde se consuma la fundación del ser-ahí como apropiación, indigencia y precurso de la muerte. La frase culminante deja reunidos intensamente la verdad del ser-ahí y la verdad del ser: “Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.”⁶⁷ Acontece lo abierto: la llanura.

En rigor, la salida de Dahlmann a lo abierto no resuelve nada. Sería trivial decir que alcanza una muerte heroica o, simplemente, un suicidio. Más interesante sería pensar la muerte⁶⁸ en tanto extrañamiento en la llanura; en tanto experiencia de sostenerse (y ser sostenido) en el umbral. “Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo...”⁶⁹ La apertura o extrañamiento nos remite a lo abierto en clave heideggeriana⁷⁰: como lo *libre* de la osadía del crear; como lo *indefenso* de la decisión del estar arrojado; como el espacio-de-juego-temporal *de la confusión y de las señas*; como el *ahí* acaecido propiamente y libre frente al ente. Así pensado⁷¹, no se pretende acceder a una representación de lo que se ha manifestado, de *lo que se ha abierto* sino más bien la apertura en cuanto tal: lo abierto como inaugurado y abriéndose.

11) Identidad y alienación en la novela *Mano de obra* de Diamela Eltit.

Elizabeth Arias Carmona
elisabetana@gmail.com
Francisca Santibáñez Marambio
francisca.andrea@hotmail.com
Profesoras de Educación Media en Castellano
UCSH, Chile

La estética de la narrativa de Diamela Eltit sirve de vehículo para presentar la alienación a través de la novela *Mano de obra* en la que los personajes son reprimidos por una abrumadora mecánica – en su quehacer laboral- e intentan revelarse sin éxito. Producto de esta ineludible contradicción, el texto se presenta como una estructura fragmentada. El propósito es abordar la problemática del sinsentido y del sujeto

⁶⁶ BORGES, *El Sur*, *op.cit.*, p.528.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 529

⁶⁸ ALBIZU, *Hegel y Heidegger*, *op.cit.* p. 200: “Se trata del ser mismo, centrado en su propio presentarse, en su propia verdad que se sustrae. Visto desde él, ser-mortal –ser capaz de llevar y cumplir la muerte– es un modo de ser, una forma de apertura. Pero sigue siendo forma primordial, porque sólo el mortal se abre al ser, sólo él es ex-posición que deja-ser y, por lo tanto, está abierto para el ser mismo, es decir, es libre. Por eso la muerte es “el don todavía impensado de lo inmenso”.”

⁶⁹ BORGES, *El Sur*, *op.cit.*, p.528.

⁷⁰ Cf. HEIDEGGER, *Aportes...*, *op.cit.*, n°205, *Lo abierto*, p.266.

⁷¹ Cf. *Ibid.*, n°209, *Aletheia. Apertura y claro de lo que se oculta*, pp.268-269.

enajenado desde la perspectiva de la psicocrítica y el psicoanálisis lacaniano, haciendo hincapié en las precarias condiciones laborales en las que se desarrolla actualmente el trabajo en Latinoamérica.

Se anticipa a modo de hipótesis que la narrativa de Diamela Eltit es el reflejo de nuestra actual sociedad, cuya lógica de funcionamiento atenta contra una ética social y deshumaniza progresivamente la condición del obrero y trabajador, en tanto promueve la enajenación y la pérdida de identidad en el sujeto.

Palabras clave: alienación, narrativa, psicocrítica, ética social, identidad.