

¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas.

- Catalina Julia Artesi

Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.

- Marcelo Bianchi Bustos

Los límites del arte.

- Silvia Gago

Arte Precolombino Andino.

- María José Herrera

Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.

- Alejandra Viviana Maddonni

La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.

- Alicia Poderti

La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.

- Andrea Pontoriero

Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.

- Gustavo Valdés de León

26

**Agosto
2008**

**Cuadernos del Centro de Estudios
en Diseño y Comunicación**
[Ensayos]

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo. Buenos Aires

**Cuadernos del Centro de Estudios en
Diseño y Comunicación**

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
centrodedocumentacion@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del presente ejemplar N° 26

Marcelo Bianchi Bustos
Silvia Gago

Comité Editorial

Débora Belmes. Universidad de Palermo. Argentina.
Raúl Castro. Universidad de Palermo. Argentina.
Allan Castelnuovo. Market Research Society. Londres.
Reino Unido.
Michael Dinwiddie. New York University. EE.UU.
Marcelo Ghio. Universidad de Palermo. Argentina.
Andrea Noble. University of Durham. Reino Unido.
Joanna Page. Cambridge University, CLAS. Reino Unido.
Hugo Pardo. Universidad Autónoma de Barcelona. España.
Ernesto Pesci Gaytán. Universidad Autónoma de Zacatecas.
México.
Daissy Piccinni. Universidad de San Pablo. Brasil.
Fernando Rolando. Universidad de Palermo. Argentina.
Rodolfo Sánchez. Pratt Institute. USA.
Viviana Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.
Gustavo Valdés. Universidad de Palermo. Argentina.

Comité de Arbitraje

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo. Argentina.
José María Doldan. Universidad de Palermo. Argentina.
Roxana Garbarini. Centro Analisi Sociale. Italia.
Sebastián Guerrini. Universidad de Kent, Canterbury.
Reino Unido.
Alejandro Terriles. Universidad de Palermo. Argentina.

Textos en inglés

Marisa Cuervo

Textos en portugués

Mercedes Massafra

Diseño

Constanza Togni
Guadalupe Sala

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 500

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
Agosto 2008.

Impresión: Imprenta Kurz.

Australia 2320. (C1296ABB) Ciudad Autónoma
de Buenos Aires, Argentina.
ISSN 1668-0227

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Escuela de Diseño

Secretario Académico

Jorge Gaitto

El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas -en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades- la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Se autoriza su reproducción total o parcial, citando las fuentes. El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores.

¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas.

- Catalina Julia Artesi

Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.

- Marcelo Bianchi Bustos

Los límites del arte.

- Silvia Gago

Arte Precolombino Andino.

- María José Herrera

Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.

- Alejandra Viviana Maddonni

La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.

- Alicia Poderti

La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.

- Andrea Pontoriero

Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.

- Gustavo Valdés de León

26

**Agosto
2008**

**Cuadernos del Centro de Estudios
en Diseño y Comunicación**
[Ensayos]

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación
Facultad de Diseño y Comunicación
Universidad de Palermo. Buenos Aires

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación semestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas, 2. Marcas, 3. Medios, 4. Nuevas Tecnologías, 5. Nuevos Profesionales, 6. Objetos, Espacios e Imágenes, 7. Recursos para el Aprendizaje y 8. Relevamiento Terminológico e Institucional.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: www.palermo.edu/facultades_escuelas/dyc/documentacion/instrucciones.htm

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Agosto 2008.

¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas.	
Catalina Julia Artesi.....	pp. 9-13
Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez.	
Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.	
Marcelo Bianchi Bustos.....	pp. 15-20
Los límites del arte.	
Silvia Gago.....	pp. 21-28
Arte Precolombino Andino.	
María José Herrera.....	pp. 29-32
Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.	
Alejandra Viviana Maddonni.....	pp. 33-37
La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.	
Alicia Poderti.....	pp. 39-45
La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.	
Andrea Pontoriero.....	pp. 47-52
Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.	
Gustavo Valdés de León.....	pp. 53-61
Publicaciones del CEDyC.....	pp. 63-65

¿Un Gardel venezolano? El día que me quieras de José Ignacio Cabrujas

Catalina Julia Artesi *

Resumen / ¿Un Gardel venezolano? El día que me quieras de José Ignacio Cabrujas

En este artículo se aborda la idea del mito y la forma en la que un Carlos Gardel se transforma en un mito que trasciende las fronteras de la Argentina para ser un ser mítico latinoamericano. A lo largo del trabajo la autora aborda en primer lugar el mito gardeliniano enmarcándolo dentro de una realidad mayor, la de los mitos populares de América Latina en el contexto de una supuesta pérdida de la identidad, sus alcances y cómo su figura fue tomada por dramaturgos de distintas épocas y de distintos países, entre ellos Chile, Venezuela y Uruguay. Luego se detiene en el estudio de José Ignacio Cabrujas y la obra *El día que me quieras* para intentar, por último, reflexionar acerca de esta obra y su vigencia, cuando en los comienzos del tercer milenio las utopías en Latinoamérica pugnan por resurgir, a pesar de la globalización.

Palabras clave

Dramaturgia - identidad - Latinoamérica - mito.

Summary / A Gardel from Venezuela? El día que me quieras by José Ignacio Cabrujas

In this article the author approaches the idea of the myth and the way Carlos Gardel is transformed into a myth that crosses the borders of Argentina to become a Latin American mythical being. Throughout the work the author approaches in the first place the gardelian myth, framing it in a greater reality, the one of popular myths of Latin America in the context of a supposed loss of identity, its reaches and how its image was taken by dramatists of different times and different countries, like Chile, Venezuela and Uruguay. Then she focuses on José Ignacio Cabrujas study and his song *El día que me quieras* to try, finally, to reflect about this work and its validity, when in the beginnings of the third millennium Latin America utopias struggle to resurge, in spite of the globalisation.

Key words

Dramatic art - identity - Latin America - myth.

Resumo / Um Gardel venezuelano. O dia que me queiras, de José Ignacio Cabrujas

Neste artigo aborda-se a idéia do mito e a maneira em que um Carlos Gardel transforma-se num mito que transcende as fronteiras da Argentina para ser um ser mítico latinoamericano. No trabalho a autora aborda no primeiro lugar o mito gardeliniano envolvendo-o dentro duma realidade maior, a dos mitos populares de América Latina no contexto duma suposta perda da identidade, seus alcances e como sua figura foi tomada por dramaturgos de diferentes épocas e de diferentes países, entre eles Chile, Venezuela e Uruguay. Depois se detém no estudo de José Ignacio Cabrujas e a obra *El día que me quieras* para tentar, por último, reflexionar a respeito desta obra e sua vigência, quando nos começos do terceiro milênio as utopias em latinoamérica batalham por resurgir, apesar da globalização.

Palavras chave

Dramaturgia - identidade - latinoamérica - mito.

* Profesora en Letras (UBA). Licenciada en Letras (UBA). Profesora regular de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Es docente en otras Instituciones (Universidad de Buenos Aires y profesorado dependientes de la Dirección de Educación Superior del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). Investigadora en Artes del Espectáculo. Es crítica teatral. Obtuvo premios a la Investigación científica por la UBA.

No voy a polemizar en este trabajo sobre el origen de Carlos Gardel, que ha llevado a tantos relatos contradictorios y diversos acerca de su figura y de su trayectoria, porque a esta altura se ha convertido en un mito que trasciende las fronteras de Latinoamérica.

Tal lo que observo en las expresiones teatrales del siglo XX donde diferentes autores y teatristas se han apropiado de su figura brindando nuevas interpretaciones según la estética y el momento histórico de cada artista. Para algunos, las alegorías impías se dan porque vivimos en una época secularizada y los mitos religiosos ya no mantienen su poder (Scheines, 1987a: p. 26).⁽¹⁾ Efectivamente, su imagen crece en obras teatrales muy dispares. Cito algunas a modo de ejemplo: *Matatángos. Disparen sobre el zorzal* (1978) del autor chileno Marco Antonio de la Parra; del dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas: *El día que me quieras* (1979), y, del uruguayo Víctor Manuel Leites: *El chalé de Gardel* (1985).

Selecciono para esta exposición la pieza de José Ignacio Cabrujas pues, con su apropiación de esta figura mítica, revela una Venezuela sacudida por la dictadura del general Juan Vicente Gómez. Sin embargo, los años han pasado y la pieza mantiene su vigencia, ya que en su cosmovisión no sólo habla de las crisis ideológicas de finales de los 70.

De modo que organizo mi estudio así: primero, abordo el mito gardeliniano y sus alcances; luego, me detengo en el estudio de este singular dramaturgo venezolano, y, en especial, el análisis de su pieza. Finalmente, intento una reflexión acerca de esta obra y su vigencia, cuando en los comienzos del tercer milenio las utopías en Latinoamérica pugnan por resurgir, a pesar de la globalización.

Imágenes para un mito

Abordo el origen del término mito para que nos ubiquemos. Para los griegos era un relato de origen, fundante, que impregnaba la vida cotidiana, en el cual sobresalía la figura ejemplar de un héroe o de una heroína. En la época actual, aquellos relatos suenan lejanos y perdidos, aparentemente distantes en esta era donde todo se volatiliza y se transforma gracias a una tecnología hipersofisticada. Pareciera que al hombre de hoy no le preocupan las figuras arquetípicas. Sin embargo, y como lo expresé en el comienzo, los mitos populares son cada vez más importantes en la actualidad latinoamericana. Como la globalización ha producido fragmentación y ha profundizado las crisis de las identidades regionales y nacionales, las figuras del deporte, de la música y de otras manifestaciones culturales cobran dimensiones muy especiales para el ser humano común, quien se identifica y reconoce un "nosotros" en los valores que encarnan sus ídolos. "Parecería, entonces, que el que ejerce más resistencia es el que atañe a las culturas populares, quizás por su tradicional adscripción al territorio y a las identidades locales" (Flores Ballesteros, 2003: p.141).⁽²⁾

Esta es la base para comprender por qué la imagen de Carlos Gardel, y otras personalidades de gran popularidad, se han convertido en arquetipos fundamentales de la sociedad. Si bien su porte parece representar al hombre del Río de la Plata sin distinciones de clases o de sectores culturales, atraviesa espacios y tiempos para convertirse en una figura atemporal, que aglutina y vincula hombres y mujeres de regiones diferentes. ¿Cómo siente el hombre caribeño a una figura tanguera como la de Gardel? ¿Por qué en ámbitos trasandinos, cuya identidad cultural no es la porteñidad rioplatense, lo reconocen como propio? Estas y muchas preguntas más podríamos hacernos a esta altura y sin duda surgirían posiciones y respuestas contra-

dictorias, generando una gran polémica sobre la rica diversidad cultural que posee la América del Sud.

La imagen fílmica sin duda derivó en un estereotipo: el joven apuesto, gran cantante, sonriente y mágico aparece una y mil veces en aquellas películas que filmara en Estados Unidos, por las cuales se afianzó su figura dentro y fuera del continente Americano. Sin embargo, muchos aspectos de su vida no se conocían: "Carlos Gardel, con su conciencia clara de lo que hacía y lo que significaba, favoreció este estado de atemporalidad con su tradicional reserva" (Scheines, 1987b: p.29).⁽³⁾ Sus impactantes imágenes cinematográficas dejaron para la posteridad una figura cristalizada que aún hoy en día suele aparecer así cuando todos los 24 de junio se lo homenajea en cada aniversario por su muerte en Medellín.

En esto también influyó la situación especial en la que se produjo su desaparición, porque en forma totalmente inesperada, en el momento en que se hallaba de gira, para retornar a Argentina, ¿el destino? ¿la vida?, "Lo sustrae del tiempo que transcurre y que desgasta" (Scheines, 29).⁽⁴⁾ En la repetición de las secuencias fílmicas, sus admiradores lo ven eternamente igual, a aquel que llegó al éxito habiendo sido un hombre de origen humilde. Así aparece en *Cuesta abajo* (Gasnier, 1934), *El día que me quieras* (John Reinhardt, 1935) y otras más.

En *Cuesta abajo* aparecía junto a la típica mujer fatal encarnada por la actriz Mona Maris y en dicho film sobresalía la escena de comedia musical sofisticada concretada con *Rubias de New York*. Y si bien su trabajo actoral no era muy bueno, su imagen de cantor arrollador era preponderante.

Destaco el contexto histórico en el cual surgió, porque ayuda a comprender los alcances de este mito popular. Tanto en la Argentina como en el resto del mundo se vivía una honda crisis económica por el crack de Wall Street acaecido en 1929. Pero además, pervivían las consecuencias de la Primera Guerra Mundial. En la Argentina, en Venezuela y en otros países de Latinoamérica las dictaduras militares dominaban; de cuyos gobiernos la corrupción y la represión eran herramientas comunes para someter al pueblo. Entonces, para el hombre común- a pesar de las miserias cotidianas- la figura de Carlos Gardel se convertía en la imagen total y le permitía mantener otras aspiraciones.

Pero como todo mito, sus caras son múltiples, por eso ha recibido diversos apodos: "El Mago", "El que cada día canta mejor", "El mudo", y muchos más. Desde el imaginario social aparecen con cada nombramiento otros zorzales, tantos que no se los pueden abarcar a todos. Por eso es que su imagen escénica se expande hacia las salas, encarnándose en las producciones de nuestros dramaturgos.

José Ignacio Cabrujas (1937-1995)

Como ha ocurrido en otras latitudes de nuestro continente, la década del 60 ha sido el momento clave para la escena sudamericana, pues los teatros universitarios se habían convertido en semilleros donde los artistas podían experimentar, indagando los nuevos lenguajes posibles para generar un teatro con voz propia; aunque era inevitable la influencia de Bertold Brecht y de las vanguardias absurdistas europeas.

En este contexto cultural surgieron grandes dramaturgos y hombres de teatro en Venezuela: Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas y César Rengifo, quienes fundaron el Nuevo Teatro venezolano. Mientras tanto, en la Argentina sobresalían Osvaldo Dragún, Roberto Cossa y Carlos Somigliana como los exponentes del realismo crítico. En otras latitudes de la región ocurría algo similar, pues la idea no era caer en el hermetismo

metafísico de los absurdistas sino que era necesario situar al público en una su propia realidad, aunque lo cotidiano ya no debía ser un espejo de la realidad. Tal lo visto en *Profundo, Acto Cultural* y en *El día que me quieras*, todas de Cabrujas.

Pero lo interesante es que José Ignacio era un hombre multifacético- actor, director, dramaturgo, ensayista y periodista- pero no le alcanzó y se dedicó con gran destreza a la realización de guiones, a tal punto que llevó a su máximo esplendor el cine y las telenovelas de su país. Quizás esta multiplicidad no le permitió profundizar en su labor teatral y por este motivo sus obras posteriores no fueron tan importantes. Sin embargo, sus cualidades de hombre de teatro observador de las problemáticas venezolanas lo ayudaron a concretar una visión satírica de los tipos y situaciones de la vida cotidiana en los centros urbanos, "arrastrando la pesada carga del analfabetismo histórico que siempre ha padecido la población venezolana" (Azparren Giménez, 1988a: p.26) ⁽⁵⁾ como en *Acto Cultural*. En *El americano ilustrado* (1987) cuestiona al poder presidencial venezolano, representado en el General Guzmán Blanco.

En sus obras, no deja de mostrar el choque y las contradicciones de sus personajes, quienes sufren el fracaso en sus relaciones afectivas y a su vez esto choca con sus visiones políticas. Este venezolano medio que nos pinta sufría de tal impotencia que a veces parecía evadirse de su realidad. Tales aspectos contradictorios me recuerdan a los planteos de Antón Chejov en sus piezas dramáticas, donde sus protagonistas no podían enfrentar la realidad cruda que les tocaba vivir en la etapa final del zarismo. Solo que Cabrujas señala las paradojas, lo mágico e inesperado. Coincido con Leonardo Azparren Giménez (Azparren Giménez, 1988b:p.24) ⁽⁶⁾ cuando indica que sus obras no se encuadran en el realismo crítico maniqueísta. Su última pieza data de 1995: *Sonny/ Diferencias sobre Otelo, Moro de Venecia*, acerca de un boxeador venezolano, cuya relación intertextual con la pieza de William Shakespeare resulta obvia; no obstante, algunos la consideran su testamento existencial sobre los celos.

Como lo hiciera Berthold Brecht en sus obras, toma distancia abordando la historia de acontecimientos pasados para reflexionar sobre el presente. Aunque se abre del teatro histórico documentalista mediante el humor, la ironía y la exageración, recursos que desarticulan los esquematismos del realismo canónico.

Mitos de la modernidad: melodías y cine

Es indudable que en el siglo pasado se gestaron dos géneros de la música popular de alcance universal: el tango y el jazz. Ambos surgieron desde contextos marginales, el primero en la América del Sur y el segundo, en la del Norte. De manera que se dispersaron por todo el mundo, generando nuevas mitologías dentro del campo popular. Ya en pleno siglo XXI, se han fortalecido renovándose mediante múltiples fusiones.

La pieza *El día que me quieras* tuvo gran notoriedad en su primer estreno en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, del Nuevo Grupo, el 26 de enero de 1979 dirigida e interpretada por el autor en el rol de Pío Miranda. Renueva el éxito en cada reestreno, ya sea en su país de origen como en otros teatros de habla hispana. José Ignacio Cabrujas titula la pieza tomando el nombre homónimo de uno de los tangos más populares donde Carlos Gardel interpretó y compuso la música, con letra de Alfredo Le Pera, pieza musical que cobró mayor popularidad cuando se la utilizó para la película. Como en la Argentina lo hiciera Roberto Cossa con *Gris de ausencia* (1981) quien partió del tango *Canzonetta gris de ausencia* para realizar su obra, nuestro autor venezolano también recurre a formas de la música popular, el tango y el jazz,

en el proceso de construcción de su pieza. Tanto que la divide formalmente en dos tiempos y en cada uno coloca el título de un tema musical de la película que dirigiera John Reinhardt. El primero lleva el nombre de *Rubias de New York*, y, el segundo, *Tut-Ankh-Amón*. El hecho de utilizar la denominación musical para organizar el mundo dramático- unido a los nombres de las piezas musicales- nos brinda una matriz mítico-musical que aporta semánticamente connotaciones simbólicas; en principio, a cada secuencia, y, en un sentido global, a toda la pieza. De modo que el autor- al igual que en otras producciones suyas- aborda los mitos y creencias de los venezolanos. Por un lado, las quimeras políticas provenientes de una Rusia soviética en franca decadencia y, por el otro lado, el cruce con un mito cuya dimensión simbólica es muy rica, por las múltiples connotaciones que posee la figura de Carlos Gardel.

Pero no sólo parte de la película que mencioné antes, también selecciona las canciones que aparecen dentro de la obra. Noto que las ha elegido por haber sido muy famosas estas producciones de Carlos Gardel rodadas fuera de la Argentina. De los tangos compuestos con Le Pera, toma *Amores de estudiantes* que fuera cantada en el film rodado en la Paramount; *Cuesta abajo* dirigida por Garnier; *Sus ojos se cerraron* que la interpretó en *El día que me quieras* y *Rubias de New York*, en *El tango en Broadway* (1934). El único tema que no es del dúo Gardel-Le Pera: el *shimmy Tut-Ankh-Amón* (1924), cuya letra es de Cancio Millán y la música de José Bohr, ambos autores uruguayos.

Volviendo a la cuestión estructural, observo que en ambos movimientos los títulos de las canciones refieren a figuras de diversa índole. En el caso de *Rubias de New York*, las mujeres descritas en la canción representan mitos populares provenientes de los medios masivos, arquetipos femeninos hollywoodenses de la época. En *Tut-Ank-Amón*, se apropia de un mito histórico exótico como lo fuera la figura del gran faraón egipcio, que siguió generando otras tramas míticas cuando se descubrió la tumba. Considero que ambas letras constituyen claves de lectura para cada secuencia dramática pues tematizan y anticipan el desarrollo del conflicto.

Si tomamos la primera, las mujeres que se describen constituyen estereotipos que la industria del cine de entonces construía y exportaba a todo el mundo. En el film, se acentúa esta visión en especial en la escena donde Gardel cantaba dicho tema. Tales imágenes constituían los modelos que las jóvenes humildes soñaban ser en aquel entonces, especialmente si eran las preferidas por el gran cantor. Según el ensayista y poeta argentino Horacio Salas la condición era que Gardel no debía casarse pues " el ideal no se comparte con alguien corporizado, sino con la totalidad(...) Por eso se acepta(...) que sea amado por muchas mujeres" (Salas, 1986a:p.155) ⁽⁷⁾ como ocurría en la película *El tango en Broadway* con Betty, July, Mary y Peggy. Salas expresa más adelante: "Todo hace suponer que el supermacho Gardel, como una suerte de propietario de un harén de mujeres tontas, mudas y siempre sonrientes, reparte sus favores entre el rubio cuarteto de manera indiscriminada, incansable y equitativa" (Salas, 1986b:p.156). ⁽⁸⁾

Así, en el tiempo primero de la obra teatral, cuando las mujeres están por irse al teatro para verlo actuar, José I. Cabrujas explicita por primera vez la analogía entre las Anzizar y las cuatro figuras de Hollywood donde las mujeres rodeaban al ídolo, en este caso representado por la figura de Plácido:

Elvira: María Luisa va a ir y esta noche será una gran noche. Pasarán cincuenta años y será una gran noche. Yo estaré muerta, y seguirá siendo una gran noche...

Matilde: *¿Como Rubias de New York...?*

Elvira: *Como Mary, Peggy, Betty y Julie...*

Matilde: *...Rubias de New York... Cabecitas adoradas que vierten amor...*

Elvira: *Dan envidia a las estrellas...*

Matilde: *Yo no sé vivir sin ellas...*

(Entra Plácido)

Plácido: *(Canta) Mary, Peggy, Betty y Julie, Rubias de New York... Cabecitas adoradas que vierten amor.*

Matilde: *¡Dan envidia a las estrellas!*

Elvira: *¡Yo no sé vivir sin ellas...!*

Plácido: *Mary, Peggy, Betty y Julie de labios en flor.*

Matilde: *¡Pon el disco, Plácido! ¡Esta noche, en la sexta fila del Principal, van a estar sentadas las tres rubias de New York!*

Plácido: *(Mientras dispone el disco) Es como el cristal la risa loca de Julie... Es como el cantar, de un manantial.*

Elvira: *Turba mi soñar, el dulce hechizo de Peggy, su mirada azul, honda como el mar.*

Plácido: *Deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas.⁽⁹⁾*

El júbilo interno de esta escena se corresponde con la apoteosis del afuera, donde la población expresaba su admiración mediante el estallido de cohetes en las calles de Caracas.

En el caso del *shimmy Tut-Ankh-Amón*, se alude en el inicio de la canción a los efectos que producía la imagen mítica entre las mujeres de alta condición económica de entonces e ironiza acerca de sus consecuencias en los ámbitos esnob:

Al aparecer Tut-Ank-Amon
hizo entre las damas sensación
 que hasta la moda toma con soda
 al pobre faraón.
 (El subrayado es mío)

Incluso en el cierre del tema, la voz poética satiriza dichas modas dentro de ese mundo sofisticado, caricaturizando a tales mujeres:

Hoy las señoras es fatal
 soñando con Tut-Ank-Amon
buscan la voz piramidal
con una piedra dentro del colchón.
 (El subrayado es mío)

En la pieza, se alude a esta moda exótica en la escena inicial del primer movimiento donde Matilde consulta a su hermana mayor, Elvira, acerca de su vestuario para concurrir al teatro. En dicho diálogo, la duda es si se coloca o no el turbante, accesorio que formaba parte del estilo oriental que imperaba. Las mujeres toman su vestuario como parte de una caracterización cinematográfica mediante referencias a diferentes figuras del cine, incluyendo la imagen de *Tango Bar* "cuando él está en el barco y ella sube la pasarela", tal lo expresado por Matilde. Esto demuestra la importancia de los mitos de origen mediático. A tal punto que se establece una metáfora escénica muy rica mediante un entramado mítico-simbólico donde la competencia ideológico-cultural del lector-espectador latinoamericano resulta fundamental para comprender el sentido de la pieza. La polisémica escénica sugiere diversas lecturas, podría ser que el mundo representado fuera una sinécdoque de Venezuela pero también sería una forma de testimoniar la influencia de

los mitos foráneos en Latinoamérica. En cuanto a la canción, funciona como una anticipación, con esta alusión al turbante, preanuncia el motivo del segundo movimiento dramático y enlaza la primera y la segunda parte.

Considero poco casual la elección de José Ignacio Cabrujas, pues los musicales corresponden a otro período en la carrera de Carlos Gardel. Se trata del pasaje del personaje criollo-ligado al repertorio rioplatense- a la conformación de la nueva imagen internacional del zorzal. Esto se debe a que en el cine sonoro de aquella época los cantantes se convertían en las estrellas principales. La película paradigmática fue *El cantor del jazz* que protagonizara Al Jonson "la voz más popular de los Estados Unidos en los veinte" (Salas, 1986c:p.16).⁽¹⁰⁾

Me hago eco de lo que expresa Sergio Pujol⁽¹¹⁾ quien también muestra las repercusiones de estos cambios:

En una justa valorización de su significado sociocultural, Simon Collier afirma que a Carlos Gardel debemos ubicarlo en un mismo nivel con Maurice Chevallier, Al Jonson y Bing Crosby, emergentes todos ellos de una sociedad de masas que asiste a un proceso de acelerada internacionalización y comercialización que somete a sus productos a la gratificación de vastos sectores de la población mundial.

En dicha transformación, la figura de Alfredo Le Pera tuvo mucha importancia, pues fue él quien escribió muchos de los tango-canción que Gardel interpretó pero también confeccionó los guiones de sus películas (Salas, 1986d:p.165).⁽¹²⁾ Con este Gardel mediático, se da también lo que Sergio Pujol reconoce como un diálogo complicado entre dos paradigmas singulares: la tradición representada por el repertorio criollo y la modernidad, encabezada por el tango-canción, primero, y el cancionero internacional, después, que atravesaron toda Latinoamérica en la década del 20 al 30: "Con voracidad moderna, arrojado sin prejuicios a una constelación de mediaciones -disco, filme, radio, foto, artículo periodístico, etc.-, el cantante se inserta conscientemente en un complejo tejido cultural que corre entre tradición y modernidad."⁽¹³⁾

De este cruce cultural vivido por las mujeres y los hombres de las ciudades de esa época, da cuenta Cabrujas en su obra y lo plantea a partir de la apropiación que realizaron y realizan los venezolanos del mito gardeliano. De este proceso hallo imágenes de la Venezuela de entonces pero también reconozco, en este conflictivo diálogo cultural, la problemática de la identidad latinoamericana. Retomando la cuestión dramática, el segundo movimiento de la pieza, encabezado por el *shimmy* Tut-Ankh-Amon, quiebra la comedia asainetada y el realismo-costumbrista del primer momento dramático. En esta secuencia, aparece la figura fantasmal de Carlos Gardel que ejerce un influjo en el mundo dramático porque "El Mago" modifica la realidad representada mediante su figura y su voz.

En la didascalia inicial el hablante dramático básico introduce un clima fantástico con tintes expresionistas dentro del plano real: "La sala y el patio de las Ancizar a las doce de la noche. Elvira enciende la luz de la sala. Con ella, han entrado María Luisa y Matilde. Vienen del Teatro Principal, después de asistir a la apoteosis de Gardel". Estos índices temporales espaciales en el universo dramático evidencian una interiorización del conflicto pues, el espacio escénico- la sala de los Ancizar- se desrealiza. Con la primera escena, surge la referencia a la letra del *shimmy* mencionado. Estas caraqueñas se trasladan a un espacio mítico convirtiéndose en sujetos que transforman su rutina provinciana:

Matilde: ¡Ebría, como la Borgoña en París! ¡Ebría...! ¡Absoluta y definitivamente ebría! ¡Tutankamón! ¡Tutankamón! ¡Cuando cantó Tuth-ank-amón, ¡ah, Elvira?, yo me sentí una vestal de bandeja, cadena y perro lobo! Y me dieron ganas de subir al escenario con la única intención de rescatarlo de las aguas al igual que la madre de Moisés en el Penúltimo Testamento. ¡Dios del Sinaí! ¡Qué humedad de hombre!

Cabrujas recurre a lo real maravilloso donde lo mágico irrumpe en un contexto cotidiano, espacio donde la subjetividad parece gobernar la realidad representada; ya que el clima ⁽¹⁴⁾ expresionista y fantástico crea otra realidad, tal vez proyectada al modo arltiano, como una manera de superar el fracaso y la frustración de la crisis del 30. Sin embargo, el corte temporo-espacial resulta brusco, el hechizo ha desaparecido después de la medianoche. Dicha elipsis, revela las múltiples contradicciones de la realidad venezolana, casi diría de toda Latinoamérica. Los contrastes entre el afuera y el adentro, la Venezuela pública signada por la dictadura y la Venezuela íntima; la confrontación entre las utopías revolucionarias y los sueños de los seres comunes; el diálogo polémico entre el criollismo y el nacionalismo ante la Modernidad, traslucen una dialéctica desde donde surgen diversas paradojas.

Mientras los mitos del cine norteamericano señalaban en aquel momento que el hombre latinoamericano solo podía triunfar en la América del Norte, este mismo fenómeno de la modernización recurría a arquetipos sofisticados, como el caso del faraón y la moda que se imponía. Pero este modelo no regional que generaban, a su vez revelaba un decadentismo en los centros hegemónicos de la cultura.

Dichos aspectos juegan de diferentes maneras porque Cabrujas, hombre conocedor de los medios masivos de comunicación, muestra también sus contradicciones. Además, nos presenta un mundo signado por la ambigüedad y por la subjetividad del hombre latinoamericano pues el final de la pieza es abierto. El clima chejoviano de la segunda parte y la intertextualidad con el realismo mágico del boom latinoamericano, considero introducen múltiples lecturas y abre interrogantes, pues el mundo de ensoñación instala lo inverosímil y lo posible.

Si bien es cierto que hay una aguda crítica a la dictadura de Gómez, al nacionalismo provinciano y al atraso, también resulta paradójico que los venezolanos solamente “despierten de su modorra” mediante los mitos del cine. Además, con este Gardel resignificado desde lo venezolano, José Ignacio Cabrujas nos habla de exilios internos y externos, de otras distancias, de los fracasos en las grandes urbes latinoamericanas, de las utopías soñadas. Pienso en la imagen de María Luisa extendiendo la bandera roja soviética como un adorno, símbolo de todos aquellos deseos perdidos, los personales y los políticos.

El final abierto interroga al público de entonces pero también al de hoy, cuando el poder político impone un discurso unívoco y desconoce las diversidades culturales e ideológicas. Con esta nueva versión de la globalización se han profundizado las crisis identitarias de otro modo en Venezuela y en toda Latinoamérica. Ya no se trata de un continente marcado por las dictaduras sino de países atravesados por otras maneras de vivir la democracia; que construyen sus identidades, que revisan los cruces entre la tradición, lo urbano y la nueva modernidad, los regionalismos y las nacionalidades.

Notas

- 1 Scheines, Graciela (1987a) “Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito de América” en *Radiografía de Carlos Gardel (comp. Osvaldo Pellettieri)*, Buenos Aires: Editorial Abril, p. 26.

- 2 Flores Ballesteros, Elsa (2003) “Arte, identidad y globalización” en *Globalización e identidad cultural (Rubens Bayardo, Mónica Lacarrieu, compiladores)*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, p.141.
- 3 Scheines, Graciela (1987b) “Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito de América” en *Radiografía de Carlos Gardel (comp. Osvaldo Pellettieri)*, Buenos Aires: Editorial Abril, p. 29.
- 4 Scheines, Graciela (1987c) “Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito de América” en *Radiografía de Carlos Gardel (comp. Osvaldo Pellettieri)*, Buenos Aires: Editorial Abril, p. 29.
- 5 Azparren Gimenez, Leonardo (1988a) “El americano ilustrado de Cabrujas” en *LATR*, 21/12, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Spring, p. 26.
- 6 Azparren Gimenez, Leonardo (1988b) “El americano ilustrado de Cabrujas” en *LATR*, 21/12, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Spring, p. 24.
- 7 Salas, Horacio (1986a) *El tango*. Buenos Aires, Editorial Planeta. p. 155.
- 8 Salas, Horacio (1986b) *El tango*. Buenos Aires, Editorial Planeta. p. 156.
- 9 Las citas de *El día que me quieras* pertenecen a la edición de Monte Ávila, Caracas, 1989.
- 10 Salas, Horacio (1986c) *El tango*. Buenos Aires, Editorial Planeta. p. 16.
- 11 Pujol, Sergio
- 12 Salas, Horacio (1986d) *El tango*. Buenos Aires, Editorial Planeta. p. 165.
- 13 Pujol, Sergio
- 14 Remitimos a la novela histórica que escribiera el autor argentino Pedro Orgambide, *Un tango para Gardel*, que publicó Editorial Sudamericana en el 2003. En el capítulo “La noche del Bisonte”, el título alude al sobrenombre del dictador Juan Vicente Gómez; allí también se muestra el impacto que produjo el zorzal criollo en Caracas, además Orgambide especula con una supuesta ayuda económica a la resistencia venezolana.

Bibliografía

- Azparren Giménez, Leonardo. (1988). “El americano ilustrado de Cabrujas” en *LATR*, 21/12, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Spring, pp. 23-33.
- *El teatro venezolano y otros teatros*. (1979). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Flores Ballesteros, Elsa. (2003). “Arte, identidad y globalización” en *Globalización e identidad cultural (Rubens Bayardo, Mónica Lacarrieu, compiladores)*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, pp.131-145.
- Gregorich. (2001). “Introducción” en *Doce ventanas al tango*, Buenos Aires: Fundación EDENOR.
- Lago, Daniel. (2001). “Las letras de tango como género discursivo” en *Doce ventanas al tango*, Buenos Aires: Fundación EDENOR, pp. 131-145.
- Ordaz, Luis. (1987). “La figura de Gardel en el teatro nacional” en *Radiografía de Carlos Gardel (comp. Osvaldo Pellettieri)*, Buenos Aires, Editorial Abril, pp. 91-100.
- Quiroga, Víctor A. (2004). “Las razones del cantor, segunda parte” en Revista cultural de tango *Tanguedia*, Año 2, Número 2, Centro de Estudios Astor Piazzola de Uruguay, marzo, (2004) pp. 38-42. ———(2003). “Las razones del cantor, primera parte” en Revista cultural de tango *Tanguedia* Año 1, Número 1, Centro de Estudios Astor Piazzola de Uruguay, noviembre, pp. 44-46.
- Salas, Horacio. (1986). *El tango*. Buenos Aires, Editorial Planeta.
- Scheines, Graciela. (1987). “Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito de América” en *Radiografía de Carlos Gardel (comp. Osvaldo Pellettieri)*, Buenos Aires: Editorial Abril, pp. 25-33.

Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad

Marcelo Bianchi Bustos *

Resumen / Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad

Con el objetivo de pensar en el tema de la identidad Latinoamericana se abordan algunas cuestiones desde perspectivas vinculadas con el mundo de lo literario, intenta analizar de qué forma la literatura ayudó a construir (al mismo tiempo que ella era construida) una visión de América y de su gente. Con esta idea como eje central se presenta cómo son las ciudades de América en la literatura, haciendo una referencia clara a Macondo de García Márquez y a Comala de Juan Rulfo y se piensa cómo son los habitantes de complejo mundo literario que viven en ellas, caracterizado por lo real maravilloso. Cada uno de estos elementos llevan a pensar en la noción de identidad pero no desde una perspectiva tradicional que considera sólo los Estados nacionales sino desde una nueva visión que hace referencia a la integración y a una identidad única. Por último se analiza cuál fue /es el lugar de la imagen en América, en dos momentos de su historia.

Palabras clave

Identidad - imagen - Latinoamérica - literatura.

Summary / Latin america: the earth of Rulfo and García Márquez. Reflections around some questions to think the identity

With the aim of thinking about the subject of the Latin American identity some questions are approached from the perspective of the literary world. The author tries to analyze how Literature helped to construct (at the same time as it was constructed) a vision of America and its people. With this idea as central axis appears how the cities of America are in Literature, doing a clear reference to Macondo by García Márquez and Comala by Juan Rulfo and thinks how they are the complex literary world inhabitants that live in them, characterized by wonderful reality. Each of these elements takes to think about the concept of identity but not from a traditional perspective that considers only the national States but from a new vision that makes reference to integration and a unique identity. Finally it is analyzed which was the place of the image in America, at two moments of his history.

Key words

Identity - image - Latin America - literature.

Resumo / Latinoamérica: a terra de Rulfo e de García Márquez. Reflexões em torno de algumas questões para pensar a identidade

Com o objetivo de pensar no tema da identidade latinoamericana abordam-se algumas questões desde perspectivas sócias com o mundo literário. Intenta analisar de que forma a literatura ajudou a construir (do mesmo tempo que ela era construída) uma visão de América e sua gente. Com esta idéia como eixo central se apresenta como são as cidades de América na literatura, fazendo uma referência clara a Macondo de García Marquez e a Comala de Juan Rulfo e se pensa como são os habitantes do complexo mundo literario que vivem nelas, caracterizado pelo real maravilhoso. Cada um desses elementos levam pensar na noção de identidade mas não desde uma perspectiva tradicional que considera somente os Estados Nacionáis senão desde uma nova visão que faz referência à integração e a uma identidade única. Por último se analisa qual é o lugar da imagem em América, em dois momentos de sua historia.

Palavras clave

Identidade - imagem - Latinoamérica - literatura.

* Licenciado en Enseñanza de la Lengua y la Comunicación (Universidad CAECE). Profesor de Castellano, Literatura e Historia (Instituto Argentino de Enseñanza Superior). Especialista de la Universidad Nacional del Comahue en Investigación Educativa. Especialista en Educación con orientación en Gestión Educativa (Universidad de San Andrés) y en Educación de Adolescentes y Adultos (Instituto de la Unión Docentes Argentinos). Maestría en Educación (Universidad de San Andrés, tesis en evaluación). Doctorando en Educación (Universidad Nacional de Lanús y Universidad Nacional de Tres de Febrero). Profesor regular de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, y de otras universidades. Docente del Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González de la Ciudad de Buenos Aires. Investigador y docente de nivel superior de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.

Para nosotros, hispanoamericanos, la tradición original, la más nuestra, la más primordial, es la española. Escribimos desde ella, hacia ella o contra ella; es nuestro punto de partida. Al negarla, la continuamos; al continuarla, la cambiamos... Nuestras raíces son europeas, pero nuestro horizonte es a tierra y la historia americana. Este es el perfil al que nos enfrentamos diariamente y que cada uno de nosotros no es el conjunto de una manera impersonal (Paz, 1982).

La frase de Octavio Paz, uno de los grandes pensadores de este continente, ya nos ubica desde el epígrafe de este ensayo, dentro de la complejidad del tema de la cultura latinoamericana. Si bien la misma es un territorio muy extenso y complejo, sólo se intentará pensar desde este lugar algunas cuestiones vinculadas con la identidad, la imagen y la literatura. Esa confluencia, tal como Félix Luna (1991) la denominó, o una extraña urdimbre, en palabras de la Dra. Nilda Guglielmi (1985) para quien caracterizar a la América que surge como una especie de síntesis a partir de 1492 era un verdadero desafío, hace que se tenga que pensarla desde el paradigma de la complejidad, es decir, desde una gran cantidad de factores y de aspectos interrelacionados que dan por resultado la cultura latinoamericana. Tal vez sea ese el motivo por el cual este texto tendrá por momentos la imagen de fragmentario pero luego se podrá ver como todo se vincula y como cada elemento permite dar cuenta de esta identidad latinoamericana plagada de diversidad

Pero ¿Qué es América Latina? ¿Fue tan importante el impacto civilizatorio para formar esa urdimbre? ¿Qué surge o que muere y que renace de sus cenizas para ser otra, muy distinta? En palabras de Ramón Xirau (1973: 9) "cuando España se encuentra con un "nuevo mundo" inesperado; cuando dos tipos de civilizaciones entran en conflicto para que, lentamente, surja una nueva cultura doblemente tradicional – india y española – y original, se cumple uno de los hechos más dramáticos, también más deslumbrantes, de la historia. Dramático por el encuentro violento de dos civilizaciones separadas entre sí y, en un principio ajenas entre sí; deslumbrante, porque en la conquista de América se entreveran encomienda, utopía, hecho y derecho, leyenda e historia, guerra y misión". Sin dudas, la claridad de Xirau resulta por demás elocuente. Esa nueva cultura (más allá de lo discutible que sea pensarlo de este modo por la extensión y la diversidad cultural regional que no permite en un primer momento hablar desde un singular sino desde un extenso plural) es una mezcla de todos esos factores, es esa urdimbre que mencionó Guglielmi para caracterizar a este complejo entramado de culturas autóctonas con las de los otros, los vencedores. Ya desde este momento hay que pensar en esa compleja trama que se va a armar entre realidad e irrealdad, entre mito y realidad, entre lo ajeno y lo extraño. Precisamente esa idea de mezcla entre lo real y lo irreal se evidencia a partir de la lectura de los relatos de los viajeros. Por ejemplo en el propio relato del cuarto viaje de Cristóbal Colón, su autor anota: "En Carlay y en esas tierras de su comarca son grandes hechiceros y muy medrosos... Cuando llegué allí, luego me enviaron dos muchachas muy ataviada. La más vieja no sería de once años y la otra de siete". A continuación señala que "traían polvos de hechizos escondidos". La idea de lo irreal pero pensado desde esa concepción como algo de la realidad y no como una mera ficción hizo que se aceptara la posibilidad de las artes mágicas ejercidas de mil maneras diferentes, como artes agresivas para el extraño, para el enemigo, para el invasor, para esa

otredad que era ese desconocido.

Si se intenta pensar en Latinoamérica no se puede ignorar que la misma es una construcción. La idea de creer que este gran continente americano posee una unidad es coherente con la idea de Anderson (2006) de pensar una comunidad imaginada, es decir una construcción ideológica y social que, amparada en un pasado – ya tal vez un presente - común, un mismo hito fundamental, una misma historia de abusos y maltratos, intenta pensarse a sí misma como un todo, aún sabiendo y reconociendo las diferencias. Esa comunidad imaginada que, desde la perspectiva del autor, sabe que jamás conocerá a sus pares – por cuestiones de distancia y de número - pero que, al mismo tiempo posee en su estructura de lo mental colectivo la idea de comunión. Tal vez el pasado común y la relación con el usurpador sean los dos aspectos que provocan esa unión, tal vez la resistencia, tal vez la manera de sintetizar 500 años de historia en el hecho de hablar de Latinoamérica.

¿Que es Latinoamérica sino una construcción que se yergue ante el mundo? Y para conocer dicha construcción hay una gran cantidad de caminos, uno de ellos el de la literatura, otro, el de los estudios culturales. ¿No es acaso la cultura latinoamericana un territorio extraño y complejo en el que se conjugan voces diversas, voces que reclamaron (y aún lo hacen) su lugar, que demostraron su presencia?

Pero desde siempre América y sus habitantes reclamaron su sitio en el mundo y en la cultura. Toda la historia de América, tal vez, siguiendo una pregunta de Alejo Carpentier (1967) no es sino una historia de lo real maravilloso ⁽¹⁾, donde se conjuga la pregunta por el ontos, lo virginal y paradisiaco del paisaje, la presencia fáustica del indio y del negro, etc. Lugar extraño, lugar de los bordes y en los bordes que permite adentrarnos en el complejo mundo de esa mezcla de lo real – irreal por medio de ese movimiento que tuvo grandes consecuencias para el mundo entero. Movimiento que a pesar de la gran diversidad de culturas existentes pero que al nuclear obras escritas en una misma lengua ya hace referencia a una unidad, como lo señaló Cortázar (1981) quien coloca a la literatura latinoamericana "en un contexto preciso que la separa de otras zonas culturales". Es esa separación la que une (aunque es un primer momento parezca descabellado pero que recién se comprende si se lo piensa desde el punto de vista de los semántico), la que aglutina, la que marca un lugar distinto y único, la de la confluencia de factores, de culturas, de tradiciones. En esa confluencia, lo que se realiza es una especie de *sincretismo*. Por ejemplo, del mundo literario de Migue Ángel Asturias se desprende la idea de una realidad compleja en la que se entremezclan el espíritu creador del artista, sus circunstancias y los relatos tradicionales heredados. Esto sucede por ejemplo en *Como un viento fuere*, donde, a partir de un ciclón, se produce una confusión entre dos realidades, una proveniente de la naturaleza, la de los huracanes, y la otra, producto de las creencias, la existencia y el poder de los brujos (Verdevoye, 1984). ¿No se retoma así parte de la cultura prehispánica pero al mismo tiempo la de las concepciones de la conquista que se señalaron al inicio? Y esas mismas características se observan en el arte. ¿No se ve acaso al pueblo en el óleo de Castera Bazile "Familia Haitiana" o en la obra de Wilson Bigaud, las costumbres de la tierra junto sumadas a la influencia del budú?

Tal vez intentando desafiar todas esas voces que hablaban de la inexistencia de Latinoamérica por su diversidad de culturas y de manifestaciones, Alejo Carpentier escribió en 1967 un libro en el cual presentó las razones por las cuales, desde su óptica, había una unidad. Los factores que él señaló fueron el

contexto racial, el económico, étnicos, políticos, de distancia y proporción, culturales, etc. Visto esto desde el siglo XXI, a cuarenta años de su publicación llama la atención la realidad y la permanencia de sus observaciones. ¿No se da acaso, en el plano de lo racial, que dos grupos viven hoy como si fueran en épocas distintas? Basta caminar por la calles de Salta o de Jujuy en la Argentina, por Cuzco o Arequipa en el Perú, por México DF, algún pueblo de Bolivia, para ver que es moneda corriente y un elemento más que nos une. Esa mezcla de tiempo que se dan ¿no es esto una muestra de que lo real maravilloso vive en cada uno de los habitantes de este continente, que se conjuga en lo cotidiano, dando características peculiares? Habría que pensar si, al igual que sucede en el mundo de la ficción literaria, cada persona no vive hechos o situaciones desmesuradas con naturalidad.

Las ciudades de América en la Literatura

Si hay dos ciudades que despiertan la imaginación y que permite conocer algo de la compleja estructura de esta amplia parte del continente son Comala y Macondo². Sí, las ciudades creadas por Rulfo y García Márquez. Del primero tomo Pedro Paramo, obra que, desde la perspectiva de Susan Sontag (2007: 128) “no sólo es una de las obras maestras de la literatura universal del siglo XX, sino uno de los libros más influyentes del siglo”; del segundo, *Cien años de soledad*.

La primera de ellas la pienso porque, como topoi en el que transcurre la breve y maravillosa novela Pedro Páramo, lleva al lector a un mundo mítico que en el momento del inicio de la historia ya se ha terminado pues la crisis ha caído en él y todos los que la habitan son fantasmas. Comala puede ser vista como un ámbito de enajenación, como un espacio creado para mostrar que la “realidad ficticia” se presenta como modelo de lo que ocurre o puede ocurrir en la realidad real (González Boixo, 1980). Ella es un esqueleto de aldea, un espacio especial donde la única vida que tienen cada uno de los personajes (más allá de lo contradictorio que pueda parecer) es estar viviendo la muerte, su “sola vida la constituyen rumores, imágenes estancadas del pasado, frases que gozaron de una precaria memorabilidad, y, sobre todo, nombres, paralizados hombres y sus ecos” (Benedetti, 1974: 138). Es un espacio mítico que conjuga una misma ciudad pero ubicadas el pasado y el presente, con características muy diferentes. La del primer momento es un vergel, un lugar paradisíaco que sólo queda en el recuerdo de una mujer que muere y de su hijo que se hace eco de un pedido, el de la búsqueda de su padre. Pero sin embargo ese tiempo de Comala ya no existe cuando comienza la obra de Rulfo pues desde un comienzo se percibe, desde la perspectiva de Juan Preciado, el aire caliente y el olor podrido. Poco a poco el lector, desde que llega al mundo de esa ciudad se va hundiendo pues ella está ubicada en las brasas mismas de la tierra, ofreciendo de esa forma un paisaje dantesco y, al mismo tiempo, marcando una dualidad entre el momento del paraíso y su contrapunto del infierno. “La Comala del presente está habitada por los muertos, y los encuentros de Juan Preciado, ese hombre que busca a su padre, son ánimas. Páramo es la llanura árida, la tierra yerma. No sólo el padre al que busca está muerto, sino todas las demás personas del pueblo. Como están muertos, no tienen nada que expresar sino su esencia” (Sontag, 2007: 126). Comala es la tierra de la desolación, de la injusticia, del abuso de poder (desde el poder de aquellos que detentan los bienes materiales como del cura Rentarías que domina las almas). En ese espacio lo que existe es la esperanza de la muerte que no constituye, aunque parezca extraño, nin-

guna esperanza de liberación, porque, después de muertos, los seres son reducidos a una condición fantasmal y siguen penando, siguen sufriendo las atrocidades del cacique que los aterrizó en vida porque siguen percibiendo su imagen en sus atormentadas conciencias, símbolos de esa maldición que aqueja no sólo al mexicano sino a toda América Latina.

La otra de las ciudades es Macondo. Desde la perspectiva de algunos autores, entre ellos Benedetti (1974), Macondo es en la obra lo mismo que decir América latina, es decir el mundo. Precisamente Cien años de soledad comienza con su fundación a cargo de José Arcadio Buendía y Ursula Iguarán. Ellos huían de otro lugar, Riohacha, donde él había cometido un hecho delictivo. El pueblo en un principio asume características utópicas – tal vez una mezcla entre un prístino paraíso previo al destierro de Adán y Eva pues no hay muertos, y similar a la isla Utopía de Tomás Moro pues reina la igualdad y el respeto, y existe la riqueza individual que permite el autoabastecimiento – pero todas esas características se van perdiendo por las incursiones intempestivas de los otros, los que invaden. Este proceso es acompañado de una complicada estructura familiar donde los personajes no cumplen sólo con el rol que les pertenece sino que, asumen otros que no les corresponde (por ejemplo las hermanas adoptivas terminan convirtiéndose en esposas, los esposos son como padres para las mujeres, etc.). En ese complejo mundo también hace su presencia la irrealidad de la mano de Melquíades, el gitano, quien construye esa realidad que viven los personajes de la obra.

Los habitantes de ese mundo literario

Cuando se ingresa al mundo de la ficción, se encuentran personajes que van cambiando, que van mutando a los largo de las diéresis de cada novela y que, junto con los cambios de la ciudad permiten comprender algo más de América. Estos personajes son hombres (en el sentido genérico de la expresión) que sintetizan tres tipos de hombres distintos: el individuo en toda su diversidad y con todas sus particularidades, el cultural que se desarrolla en este contexto particular que es América, en esas ciudades con esas características definidas que se han señalado anteriormente y, por último, el genérico. En ese complejo entramado tal vez sea necesario pensar que cada uno de estos personajes que viven en el mundo real de la ficción, una vez más la relación realidad – irrealidad, existen gracias a un conjunto de relaciones que establece con los otros en una historia y en un lugar determinado.

Obras pobladas por personajes, complejos, diferentes pero en el fondo tal vez muy parecidos. Hombres y mujeres presentados como son, son sus pasiones, sus ambiciones, sus errores. A veces, por esas cuestiones de estilo y en el marco de lo real maravilloso, son mostrados de una manera especial. Por ejemplo, en Pedro Páramo, donde el paisaje, desde la perspectiva de Benedetti no existe como un factor determinante, la tierra, el espacio es invadido “por mujeres y hombres descarnados, a veces fantasmales” (Benedetti, 1974: 134). En ese complejo mundo de Comala esos individuos viven como fuerzas que se oponen, como pares – o en algunos casos tríadas – antitéticas cuyas pasiones se conjugan, se oponen, se unen. Aquí, tal como se señaló antes, sus habitantes son muertos pero que, viviendo en ese mundo de los sin tiempo, poseen características de gran importancia. Así se pueden observar a Pedro Páramo y al Padre Rentarías, interesantes individuos entrelazados que muestran que así como el primero de ellos provoca la muerte física de Comala, el segundo causa la muerte moral al no enfrentarse al poder del cacique aun teniendo calara

conciencia de que es su deber. La pasividad y la complicidad de éste que domina las almas es la contrapartida del poder terrenal de aquel que detenta el poder terrenal. Son esos dos individuos los que se oponen al resto y que conducen la historia. Otro grupo interesante para pensar en los personajes y en el tema de la identidad está formado por los hijos: Juan Preciado, Abundio Martínez y Miguel Páramo. Los dos primeros representan a los hijos no reconocidos, uno, Juan el verdadero, el hijo legítimo que reclama su lugar, el otro, uno de los tantos que andan por Comala, desperdigados y como una consecuencia del poder de Pedro Páramo sobre los cuerpos de las mujeres. Llama la atención que sólo uno de sus hijos, quien reproduce las mismas características de su padre, lleva su apellido y que éste es el fruto de las relaciones adúlteras de su padre. Mientras que todos estos hombres se debaten y pelean entre sí en torno a cuestiones vinculadas con el poder, alrededor de la búsqueda de sus orígenes, las mujeres se muestran como actantes pasivas de una historia que no les pertenece pero que la viven. Se presentan de esa forma. Dos personajes opuestos pero que se conjugan para hablar de una identidad, Susana San Juan y Dolores Preciado. En una sociedad feudal como la que existe en Comala en la que la concepción del hombre es dominar, poseer al objeto de deseo que es la mujer, las mujeres son vistas de la misma manera despersonalizada que los siervos, están cosificadas (todas, excepto Susana, una especie de Beatriz dantesca). Ellas viven el mundo y son una consecuencia de él. En *Cien años de soledad*, García Márquez dota a sus personajes, y en especial a las mujeres, de características mágicas. Por ejemplo Remedios la Bella es arrancada de la tierra y subida al cielo mediante una sábana, la primera Amaranta muere anciana y soltera, después de obedecer las instrucciones de la propia muerte que le indicó cómo debía preparar su propia mortaja. Pilar Ternera y Ursula mueren centenarias, de ellas depende la stirpe; la primera, amante de los hermanos, origina los descendientes que componen la historia; en tanto que Ursula sostiene las costumbres familiares procurando mantener, con elasticidad, los principios de rectitud.

Los abusos de poder y la violencia son una moneda corriente. En esta temática se puede ubicar, por ejemplo a la novela *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, un relato que presenta la figura de un dictador latinoamericano.

En ese vasto mundo que es la literatura latinoamericana se observa una presencia muy fuerte del hombre a partir del año 1919 cuando el escritor boliviano Alcides Arguedas publicó *Raza de bronce*, novela en la que incorpora al aborigen como protagonista. A partir de allí fue cambiando la forma de presentar al pueblo y a los aborígenes dentro de la literatura: se pasó de hacerlo pasivamente (como se lo presentó por ejemplo en la literatura del Perú, como una imagen sumisa a mostrar un personaje con que lucha por sus derechos. Otro factor interesante para hablar de los hombres y de las mujeres, es ver cómo los sujetos de las historias son presentados dentro del mundo de lo literario. Una forma de hacerlo es mediante el lenguaje, una característica que marca una antes y un después en la historia literaria⁽³⁾. El mismo Rulfo (1985) al hacer referencia al tema sostuvo en una entrevista efectuada por el diario Clarín que cuando se planteó cómo debían *hablar* sus personajes, luego de destruir varios borradores y de realizar experiencias lingüísticas, concluyó que la manera de hacerlo era tal como hablaba su gente, el mexicano común. La idea de que los personajes hablaran tal como habla en pueblo fue un giro importante dentro de lo literario porque significó un acercamiento

de las letras al común del pueblo y, desde la perspectiva de este trabajo, un dato de especial importancia para dar muestra de una identidad cultural.

Sin duda en toda su literatura, América presenta una visión de los otros pero que, parafraseando a B. Malinowski, son iguales a mí, es decir, esos otros que padecen y que poseen las mismas cosas que cada habitante del continente.

¿Es posible hablar de identidad?

Si tal como mencionó anteriormente la identidad es una construcción, la literatura es un medio que ayuda a reforzarla. Se trata de una construcción desde el momento en que no es posible hacer referencia a una unidad pero tal vez sea esa misma disparidad la que en el fondo se une para dar una característica única: la de un continente con culturas diversas pero con ese pasado común y, al mismo tiempo, poseedor de una compleja entramado histórico, de un mosaico de hombres y mujeres muy diferentes pero muy iguales entre sí.

Desde la literatura hay una identidad, por ejemplo vislumbrada por medio del lenguaje, el cual refleja, desde la visión de Rodríguez Monegal (1969) una visión muy honda de la realidad latinoamericana circundante. A partir de los años 40 hay una literatura por encima de los países, de las idiosincrasias nacionales y de las tradiciones culturales. Tal vez la base común tiene su origen en un mismo hecho, indiscutible, que es la conquista y el exterminio. Estos aspectos conjugados con la riqueza del continente y con la permanencia a lo largo del tiempo de lenguas (muchas de ellas lamentablemente al borde de la desaparición), costumbres, monumentos y tradiciones que hablan de una cultura que permanece, que se niega a morir a pesar de haber sido reelaborada. Tal vez lo que une y lo que hace que se construya esa identidad sean “el exterminio étnico, las ofensivas civilizatorias, las pretensiones y realizaciones expansionistas, las revueltas y revoluciones, la explotación – de raza, clase, sexo, edad –” (Lukin, 2001: 7), etc. Esa identidad se la encuentra por ejemplo en la obra de José María Arguedas (1961), *La soledad cósmica de la poesía quechua*, quien se encargó de difundir la cosmovisión del pueblo quechua en oposición al mundo de los blancos e intentando defender los derechos de los antiguos dueños de la tierra que fueron despojados por la conquista por medio de la violencia. Como se observa hay aquí dos identidades, siguiendo la perspectiva de Marc Augé, la individual (representada por cada uno de los discursos de esos seres de la ficción que reproducen parte de los discursos del mundo real) y la colectiva, cada una de ellas diferente pero que depende siempre de la otra pues son relacionales.

Otro elemento para pensar: la imagen en América

Nunca le faltaron la humanidad imágenes poderosas que le dieran protección contra la vida inquietante de las honduras del alma. (...)

La iconoclasia de la Reforma produjo literalmente una brecha en el muro de protección de las imágenes sagradas, que desde entonces fueron desintegrándose una tras otra. Resultaban molestas porque chocaban con la razón que despertaba. Por lo demás, hacía mucho que se había olvidado lo que querían decir. (...) Parecería como si esas imágenes hubiesen meramente vivido y su existencia viviente hubiera sido simplemente aceptada, sin duda y sin reflexión, del mismo modo como todas las personas adornan árboles de Navidad y ocultan huevos de Pascua

sin saber cuál es el sentido de tales costumbres. Las imágenes arquetípicas son ya a priori tan significativas, que el hombre nunca pregunta qué podrían en rigor significar. Por eso mueren de tanto en tanto los dioses, porque de repente se descubre que no significan nada, que son inutilidades hechas de madera y de piedra, fabricadas por la mano del hombre. En realidad, en ese momento el hombre sólo descubre que antes nunca había pensado nada sobre sus imágenes. Y cuando comienza a pensar sobre ellas, lo hace con la asistencia de lo que él llama 'razón'. Que por cierta no es más que la suma de sus prejuicios y sus miopías (Jung, C.).

La frase de C. Jung (1970: 20 – 21) con la que he decidido comenzar esta sección es por demás interesante y hace referencia a la importancia de la imagen, tanto las mentales como las materiales en la civilización debido al valor añadido y simbólico que las mismas poseen.

Pensar en la identidad de Latinoamérica implica pensar qué imagen de la misma ha existido a lo largo del tiempo y, conjuntamente, cual es el lugar que se le dio a la imagen en el continente antes y después de la conquista. La idea de un espacio paradisiaco habitado por naturales - salvajes muy diferentes entre sí ya se observa en el primer testimonio del contacto entre España y América, el diario de Colón. Allí señala que :

En estas islas, fasta aquí no he hallado hombres monstruos, como muchos pensaban; más antes es toda gente de muy lindo acatamiento, no son negros como en Guinea, salvo en sus cabellos correndíos... así, que monstruos non he hallado ni noticia, salvo de una isla que aquí en la segunda cala, entrada de las Indias, que poblada de una gente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comen carne viva.

Esta primera imagen del hombre del continente es por demás elocuente: no son distintos a ellos pero sin embargo algunos poseen características que, con el devenir de los acontecimientos iba a ser necesario desterrar para poder instaurar un modelo de dominación basado en una imagen eurocéntrica sobre los otros.

En ese contexto que es América y en el de la Reforma, la imagen y su concepción juegan un papel muy importante para la identidad cultural. La misma pasó de ser un mero instrumento de referencia u otro de aculturación y dominio. Como señala Gruzinski, la imagen ejerció un notable papel tanto en el descubrimiento como en la conquista y la colonización.

Como la imagen constituye, con la escritura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y hoy no parece de ninguna manera haber concluido. (1994: 12)

En todo proceso de conquista, las imágenes del adversario son intolerables y hacerlas desaparecer es un reto al que se aspiró en este caso concreto. Por supuesto que el proceso de destrucción de las imágenes podía parecer sencillo porque se trataba de una realidad material que era susceptible de ser borrada. El mayor desafío era precisamente borrar las imágenes en tanto signos portadores de significado de la mentalidad de los naturales de América. Para ello y mediante un estudiado

proceso de penetración y dominación cultural, las imágenes fueron sustituidas. En todo ese proceso llama la atención la importancia del lenguaje para designar y para diferencias distintos tipos de imágenes. Las de los autóctonos dejaron de ser imágenes para pasar a ser ídolos, es decir representaciones de falsos dioses (desde la concepción europea) asimilados con el diablo, con la mentira. Estos ídolos sólo existían en función de las imágenes, de las representaciones figurativas que podían ser grabados, esculturas o punturas y que representaban, en su mayoría, a divinidades. Estas diferentes en cuanto a la diferente forma de nombrar un mismo objeto cultural muestra como se eligió lo visual para poder compensar los problemas de la comunicación lingüística y como se pensó en la imagen, en tanto instrumento, para poder adoctrinar y borrar toda concepción religiosa previa. De la iconoclasia se pasó a una etapa de síntesis representada por medio de imágenes (en el sentido europeo del término) divinas que aglutinaban elementos de las diversas culturas, como por ejemplo la de la Virgen de Guadalupe. Una vez más, con este ejemplo se está ante esa urdimbre, esa síntesis, en este caso de la imagen en Latinoamérica.

Hacia algunas ideas finales y un abanico de preguntas que se abren

Retomando una idea de Juan Rulfo en Pedro Páramo ¿no será acaso que Latinoamérica es en realidad una ucronía, es decir una unidad temporal que posee el tiempo de los muertos? ¿no será que su tiempo es un no tiempo y que su espacio es un no espacio, un lugar poblado por voces por fantasmas? ¿Cuál es el tiempo real? Octavio Paz (1998:227) afirma al respecto que "hay un tiempo en el que el tiempo no es sucesión y tránsito, sino manar continuo de un presente fijo en el que estaban contenidos todos los tiempos, el pasado y el futuro". ¿no es este acaso el tiempo que vislumbramos en las novelas y que tan bien lo caracteriza Paz? En todos casos, y si estas ideas son una realidad, tampoco se puede dejar de decir que es tiempo, es el tiempo de la cultura americana. Este es el tiempo, ya iniciado en el Boom que una Latinoamérica que tienen una presencia en el mundo, que propone, que dialoga y que ha construido, más allá de las diferencias, una cultura para ser mirada por el mundo. En el fragmento de una canción de César Isella, Canción con todos, se puede ver cómo se conjugan esa multiplicidad de aspectos tan dispares que conforman a este continente:

"Sol de Alto Perú,
rostro Bolivia, estaño y soledad.
Un verde Brasil,
besa mi Chile, cobre y mineral.
Subo desde el sur
Hacia la entraña América y total
Pura raíz de un grito
Destinado a crecer, y a estallar".

Desde el ámbito de las letras, de la imagen, de los estudios culturales, de la comunicación: *América suscita nuevamente un nuevo discurso.*

Notas

- 1 Cuando se tuvo que titular y poner los apellidos de algunos autores se hizo una selección arbitraria por una cuestión de espacio. Por lo tanto es importante considerar también dentro del marco de este título a César Vallejo, Oliverio Girondo, Octavio Paz, Pablo

- Neruda, etc.
- 2 Los Real maravilloso o Realismo mágico es una tendencia literaria de la narrativa latinoamericana que se caracteriza por presentar una serie de hechos que pueden considerarse reales pero que se presentan de manera exagerada hasta el límite de lo creíble. Este tipo de relatos se interna en una descripción pormenorizada de los personajes y de la naturaleza de América, en la que lo real vive con lo mágico.
 - 3 Si se quisiera completar aun más la idea de las ciudades en la literatura Hispanoamérica había que sumar a Santa Verónica de los Venados, perteneciente a Los pasos perdidos de Alejo Carpentier, maravillosa obra simbólica que contrapone a la ciudad como símbolo de la rutina y del compromiso, con la naturaleza caracterizada como un lugar en el que prevalece la libertad, lo verdadero y lo simple.
 - 4 Lamentablemente en esta primera década del siglo XX se ha producido un abandono gradual de muchas de las voces autóctonas e incluso del español como lengua para realizar comunicaciones, campañas y por cuestiones del mercado se reemplazan las voces de los actores sociales por vocablos en inglés.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. (2006). *Comunidades imaginadas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Arguedas, J. M. (1961). "La soledad cósmica en la poesía quechua" en *Ideas, Artes Letras*, Lima, julio - diciembre de 1961.
- Benedetti, M. (1974). *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca.
- Carpentier, Alejo. (1967). *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca.
- Cortazar, Julio. (1981). "Realidad y literatura en América Latina" en: *Revista de Occidente*, Buenos Aires, N° 5, 1981.
- Deutscher, Eckhard. (1998). "La búsqueda de la identidad en Latinoamérica como un problema pedagógico", ponencia dictada ante la comunidad del área de Ciencias de la Educación de la Universidad Johann Wolfgang Goethe, 28 de octubre de 1986.
- González Boixo, Juan Carlos. (1980). *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Colegio Universitario.
- Gruzinski, Serge. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Guglielmi Nilda. (1982). "Maravilla y realidad en el Nuevo Mundo de Colón" en *La Prensa*, Buenos Aires, 13 de septiembre de 1982.
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires: Paidós.
- Lukin, Liliana. (Comp). (2001). *Una América de novela*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Luna, Félix. (1991). *Confluencias*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Paz, Octavio. (1998). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica.
- (1982). "América se interroga" en *Clarín*, Buenos Aires, septiembre de 1982.
- Rodríguez Monegal, Emir. (1969). *Narradores de esta América*, Montevideo: Alfa.
- Sontag, Susan. (2007). *Cuestión de énfasis*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Verdevoye, Paul. (1982). *Identidad y literatura en los países hispanoamericanos*, Buenos Aires: Solar.
- Yurkievich, Saul. (2002). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona: Edhasa.

Resumen / Los límites del arte

La autora propone en este ensayo un camino a seguir, el del arte Latinoamericano y sus límites. Invitando al lector a reflexionar acerca de si existen o no esos límites del arte, traza un recorrido por la historia de la relación entre éste y el resto del mundo pensando que las diferencias que existen en él forman parte de un mecanismo complejo que sirve para intensificar las identidades y particularidades. Se señala que, en un marco internacional, América Latina puede plantear en la actualidad en el arte su propia visión del mundo, de sus problemas, y su particular modo de intentar resolver la realidad.

Palabras clave

Arte - identidad - Latinoamérica - particularidades.

Summary / The limits of art

The author proposes in this essay a path to follow, the one of the Latin American art and its limits. Inviting the reader to reflect about whether those limits of the art exist or not, she draws up a route by the history of the relation between this one and the rest of the world thinking that the differences that exist in it comprise of a complex mechanism that serves to intensify the identities and particularities. The author indicates that, in an international frame, Latin America can present raise in the art its own vision of the world, its problems, and their particular way to try to solve the reality.

Key words

Art - identity - Latin America - particularities.

Resumo / Os limites de arte

A autora propõe neste ensáio um caminho a seguir o da arte latinoamericano e seus limites. Invitando ao leitor a reflexionar a respeito de se existem ou não esses limites da arte, traça um percurso pela história da relação entre este e o resto do mundo pensando que as diferenças que existem nele fazem parte de um mecanismo complexo que serve para intensificar as identidades e particularidades. Se assinala que num marco internacional, América Latina pode propor na atualidade na arte sua própria visão do mundo, do sus problemas, e seu particular modo de tentar resolver a realidade.

Palavras clave

Arte - identidade - Latinoamérica - particularidades.

* Licenciada en Artes Visuales (I.U.N.A.). Maestría en Diseño (Universidad de Palermo). Profesora regular de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Es docente en otras universidades e instituciones. Forma parte del Equipo de Directores de Proyectos 2004 del CEDyC, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.”⁽¹⁾

Pensar el arte en nuestro tiempo no es una tarea fácil. Los límites de una posible definición se desdibujan dejando más dudas que certezas.

¿Cómo intentar definir, entonces, qué es el arte de nuestro tiempo, o más aún, qué es el arte latinoamericano?

Tal vez, sólo debamos contentarnos con la observación y comprensión de lo que acontece.

Es sabido que Marcel Duchamp en el siglo XX instauró preguntas que todavía intentamos responder: ¿Qué es arte? ¿Cuándo hay arte? ¿Cuál es el límite del arte?

Se ha teorizado mucho, sin embargo no dejamos de sentirnos incómodos cuando frente a algunas manifestaciones contemporáneas nos seguimos preguntando si lo que vemos es arte o por qué lo es.

Recientemente inauguró Documenta 12, en la ciudad de Kassel, planteando un fuerte debate con la invitación de Ferrán Adrià. El famoso cocinero, distinguido con el premio Lucky Strike de Diseño, centró la atención de los medios oscureciendo el resto de la muestra. Desde hace un tiempo, sus creativos platos vienen dando que hablar, pero en esta ocasión se acrecentó una duda: ¿Por qué es arte su cocina? ¿Por qué debe tener un espacio en Documenta, lugar reservado, supuestamente, para las manifestaciones más importantes del arte?

En segundo lugar, los medios se ocuparon de la jirafa Brownie, que llevada por el artista austriaco Peter Friedl, conmovió con su presencia e hizo meditar profundamente. Aceptado como una expresión del neo-conceptualismo, el animal que murió de miedo en el año 2006, durante un ataque israelí contra la ciudad cisjordana de Qalqiliya remitía a reflexionar sobre el horror de las guerras de oriente.

Mientras lo trivial contrastaba con lo preocupante disputando su lugar en el arte, los empleados de los servicios de limpieza de la ciudad alemana de Kassel destruían la obra *Una milla de cruces sobre el pavimento* de la artista chilena Lotty Rosenfeld. Pues estos trabajadores no sabían que las cintas adhesivas blancas que formaban cruces en la acera, eran una intervención que en 1979 había sido dirigida contra el autoritarismo de Augusto Pinochet y que en el año 2007 volvía a expresar algo.

¿Cómo se iban a imaginar estas personas que lo que estaban limpiando era una obra de arte?

Entre impactos mediáticos, llamados a la reflexión y desconciertos, es posible observar que estamos ante un arte que no define límites y que se presenta como algo extremadamente pluralista. Asentado en un internacionalismo toma como lenguaje principal el neo-conceptualismo, capaz de absorber e integrar diferencias culturales.

Tal vez el arte que se puede ver en los grandes eventos como Documenta, la Bienal de Venecia o de San Pablo, tiende a escaparse de los rótulos dejando al espectador que haya dialogado con él, la decisión última de su valor y existencia como hecho artístico.

Se podría pensar que hasta la aparición del *ready made* hubo definiciones de algún modo satisfactorias y tranquilizadoras de lo que era el arte, pero a partir de la existencia de los objetos de Duchamp se asistió a una violenta ruptura del paradigma estético tradicional. Este cambio se acrecentó en los años '60 con las exhibiciones de Andy Warhol. Las famosas cajas de estropajos que este artista expuso en la Stable Gallery de Manhattan, fueron consideradas como el fin de las grandes

narrativas de la historia del arte y junto con ello, comenzó un tiempo de disolución de definiciones que por momentos lleva al espectador a una sensación de incomodidad como la que vemos en nuestro tiempo actual.

En su libro *Estética*⁽²⁾, Elena Oliveras confronta dos definiciones que ilustran muy bien el cambio al que asistimos.

A la pregunta ¿qué es el arte? Benedetto Croce, en el año 1912, escribió en su breviario:

(...) Puede responderse bromeando, con una broma que no es necia completamente, que el arte es aquello que todos saben lo que es. Y verdaderamente, si no se supiera de algún modo lo que es el arte, no podríamos tampoco formular esta pregunta, porque toda pregunta implica siempre una noticia sobre la cosa preguntada, designada en la pregunta y, por ende calificada y conocida.⁽³⁾

Hacia 1960, para Theodor Adorno el arte ha dejado de ser “aquello que todos saben lo que es”, poniendo en primer término que lo único evidente del arte es la pérdida de su evidencia.

A partir de esta transformación, muchos hechos artísticos comienzan a recorrer un camino de difícil lectura, donde lo evidente es la ruptura de límites y las opciones diversas ante una realidad compleja y heterogénea.

En 1961, las latas *Merda d'artista*, de Piero Manzoni, se vendieron como obra de arte según la cotización diaria del oro.

La serie de ochenta latas, con treinta gramos de excrementos conservados al natural, supusieron una crítica radical a la mercantilización de las obras de arte. En cada una de las latas constaba irónicamente: *Contenuto netto gr. 30. Conservata al naturale. Prodotta ed inscatolata nel maggio 1961.*

Piero Manzoni murió poco después, en febrero de 1963, sin llegar a los 30 años, contribuyendo con su breve vida y obra a los interrogantes abiertos por Duchamp.

Es claro que gracias a los *ready made* y las latas de Manzoni, entre otras obras, se hizo visible que el mercado del arte atribuye más valor a la firma del artista que a la obra misma. Pero por sobre todo, se pone de manifiesto que después del Dadaísmo la provocación se presenta como algo legítimo por su sentido crítico.

En el año de la irrupción de Manzoni, en Argentina también se producen provocadoras modalidades de expresión.

Se presenta en la Galería Lirloy la exposición *Arte Destructivo* realizada por el grupo integrado por Kenneth Kemble, Enrique Barilari, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torrás y Luis Alberto Wells.

La sala repleta de restos de objetos violentados, daba la imagen de una verdadera orgía de destrucción, sin embargo se ofrecía al público una muestra de *Arte Destructivo*.

Para Kenneth Kemble será una experiencia que tendrá el valor de abrir nuevos caminos. Dirá:

Esta exposición tiene el carácter de un experimento, de un ensayo tentativo. (...) La idea resumida consiste en lo siguiente. La existencia del arte obedece a una serie de necesidades vitales en el hombre, a las cuales parece estar condicionado. Una es la de expresarse y comunicar a los demás su particular mundo mágico y poético interior. Otra, sería una manifestación de deseos en cuanto a lo que quisiera que fuese su mundo circundante. Otra, su necesidad de aventura. Otra también obedece a su necesidad de construir, elaborar, componer, ordenar y crear, a lo cual también parece que cada individuo está condicionado en

mayor o menor grado. Y el artista es aquel que ha adquirido los medios para canalizar estas necesidades en forma activa, llenando así las necesidades del espectador, que se satisface en forma pasiva con sus concepciones.

Pero así como el hombre deriva emociones intensas, satisfacción, placer, o lo que quiera llamársele, de las actividades constructivas y creadoras, también existe en él, el polo opuesto. El de derivar emociones, placer o satisfacción de la destrucción, del romper, quemar o descomponer y, de la contemplación de tales actividades.

Por otro lado, la humanidad en su lamentable historia llamada historia de la civilización, nos suple de hartos ejemplos de masacres, orgías destructivas, puramente gratuitas que debería ser superfluo enumerar y que van, desde el arrasamiento de Cartago hasta Hiroshima, pasando por el incendio de Roma, la devastación de Samarkand y Bokhara por Ghengis Khan, la masacre de los Albigenses, las dos guerras mundiales de nuestro siglo, etc., etc.

Además, parecería que viviésemos en estos momentos al borde de una orgía destructiva, esta vez sin paralelo en toda la historia por su magnitud, alcances y repercusiones en el porvenir. Una bomba de 50 megatonnes puede eliminar en pocos instantes a toda la ciudad de Buenos Aires y a varios millones de sus habitantes. Las autoridades norteamericanas hablan tranquilamente en estos momentos de la posibilidad de que 160 millones de habitantes de sus 175 millones, mueran en una próxima guerra atómica. ¿Es que se puede pretender que el artista, que siempre ha actuado como antena receptora de lo por venir, permanezca insensible ante tal eventualidad? ⁽⁴⁾

Desde el pensamiento de Gadamer, se puede afirmar que ya no estamos ante "formas comunes para contenidos comunes"⁵, sino ante nuevas formas de expresión, capaces de abarcar complejos temas que requieren una profunda reflexión y justificación, tal como sucede en el *Arte Destructivo*.

En este caso, ya no es posible decir que estamos ante una obra de arte, sino más bien ante una manifestación que nos invita a pensar, produciéndose allí el atractivo principal.

Elena Oliveras dice:

En el complejo panorama del arte del siglo XX –desde las primeras manifestaciones dadaístas hasta las variadísimas opciones analíticas de los '60 y los '90 – la aplicación de la palabra arte, como "arte estético" resulta totalmente inadecuada e impropia.

Al recibir la pesada herencia del concepto de aisthesis (sensación), el término "arte" difícilmente pueda ajustarse a las nuevas manifestaciones.

El arte no sólo es sensación sino también "cosa mental". "Si dipinge col cervello" (se pinta con el cerebro) sostiene Leonardo, uno de los artistas que mejor vio el componente intelectual en la producción artística. Aparece entonces como inactual la contraposición de la Antigüedad del conocimiento mental (noésis) y el sensorial (aisthesis).

Quintiliano sostuvo que "los cultos están familiarizados con la teoría del arte, los profanos con el placer que el arte proporciona" (Instituto Oratoria, II, 17, 4).

Pero el placer, lo sabemos bien, no está relacionado con la teoría. Por el contrario, encuentra en ella un fundamento. Hablamos entonces de un "placer intelectual" o "teórico".

Entre el acto de disfrute y el trabajo del que teoriza no hay necesariamente oposición, puede haber coincidencia,

si bien nuestra sociedad se empeña en separarlos como momentos distintos".⁽⁶⁾

La lectura de un objeto que se presenta como arte sólo se puede comprender y disfrutar por la atracción que despierta la posibilidad de reflexionar, cuestionar, intentar definir y también rechazar.

Con la valoración del goce teórico se pueden explicar muchas manifestaciones que buscan expresar cuestiones esenciales del siglo XX y lo que va del XXI, donde el fundamento de la obra no es la imagen por sí misma, sino la imagen como vehículo de un concepto que puede ser comunicado. Esto también implica un tipo de artista que lejos de una labor hedonista y aislada, se convierte en una figura "alerta", comprometido con contextos y problemas específicos.

Es algo lógico que el arte haya sufrido cambios en su lenguaje y sentido, como cambios han sufrido las sociedades.

José Jiménez en *Teoría del Arte* dice:

Comencemos por observar que, aunque es habitual creer que "sabemos" lo que es "arte", la verdad es que lo que se ha entendido por "arte", a lo largo de la historia de nuestra cultura, y sobre todo su intencionalidad y sus límites, son algo sumamente cambiante. Cada época, cada situación específica de cultura, ha entendido como "arte" cosas muy diversas.⁽⁷⁾

Durante noviembre de 2002, se llevó a cabo el Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires. Fue una intervención urbana a cargo de Emilio García Wehbi con la colaboración de Maricel Álvarez, Norberto Laino y Julieta Potenze.

"Se nos propone aceptar nuestra derrota, se nos pide fascinarnos con nuestras propias burbujas de baba, que ignoremos la reflexión, se nos pide ignorar la realidad. Se nos exige ser rabiosos guardianes de los vencedores."

Con estas palabras, Emilio García Wehbi hacía casi una declaración de principios y se interrogaba sobre el lugar que el arte y el artista ocupan en la sociedad.

Para la mitología, Filoctetes es "el del pie podrido", quien aquejado por una herida hedionda que provoca el asco de los griegos, lo destierran a la isla de Lemnos.

Así, el nombre del proyecto es una metáfora de lo que sucede en ciudades como Buenos Aires, que se han transformado en territorio de destierro de los indigentes expulsados del entramado activo de la sociedad.

Desde esta idea, el artista se propuso interrogar "una normalidad sospechosa", existente en el vínculo entre los transeúntes y los cuerpos silenciosos que pueblan las calles. Con dicha intencionalidad se crearon veintitrés muñecos de aspecto muy real, que fueron distribuidos al mismo tiempo el 15 de noviembre de 2002, simulando ser personas echadas en algunos cordones y veredas de calles céntricas, sobre bolsas de basura y en salidas de subterráneos.

El resultado de esta experiencia que quería analizar la reacción de los transeúntes fue muy variado y polémico. Se observaron gestos que iban desde la indignación y violencia en la avenida Alvear, del barrio de Recoleta, hasta la adopción del muñeco por indigentes de Congreso.

La intervención generada por García Wehbi puso en cuestión algo no esperado. ¿Hasta dónde el arte puede irrumpir en la vida normal y presentar un conflicto, sin la voluntad de participación de los individuos?

¿Es ético el Proyecto Filoctetes, aunque tenga objetivos no-

bles de reflexionar sobre la indiferencia o el compromiso con un problema social, en algún momento reconocido por todos? Es posible que movido por buenas intenciones García Wehbi haya cometido una gran violación a la libertad de acceder o no a su propuesta, y de hecho, por eso fueron los estallidos de muchas personas que se sintieron engañadas. Pues había implícito un sometimiento a este experimento, legitimado en el arte. Parecería, entonces, que el arte de García Wehbi se encontró con un límite no pensado.

En algo, el Proyecto Filoctetes, recuerda a *El Dilema de la Obediencia* de Stanley Milgram, quien con el fin de examinar de cerca el acto de la obediencia, realizó un experimento en la Universidad de Yale, sólo que esta experiencia convocó a participantes voluntarios, por lo tanto no existieron cuestionamientos como en el caso anterior.

Más de mil personas fueron informadas que en un laboratorio psicológico se les iba a proponer la realización de acciones que, de manera creciente, pondrían a cada uno en conflicto con su conciencia.

El objetivo era observar hasta dónde cada participante iba a someterse a las instrucciones del experimentador, antes de negarse a llevar a cabo las acciones que de él se exigieran.

El desarrollo del experimento consistía en un juego de memoria y aprendizaje, donde el voluntario se desempeñaba como "enseñante" accionando sobre un supuesto "aprendiz" que estaba sentado en una habitación contigua.

Mientras el aprendiz permanecía inmovilizado y con un electrodo en una de sus muñecas, el "enseñante" debía hacerle conocer una lista de palabras paralelas. Ante cada error de éste, debía aplicar una dosis de electricidad creciente de acuerdo a la cantidad de equivocaciones.

Desde ya, que esas supuestas descargas no eran reales y que la reacción del aprendiz no era más que una actuación, pero el voluntario no conocía esa parte del experimento.

En la medida que las descargas eran más intensas, el conflicto del enseñante aumentaba. ¿Cuál era el momento en que el voluntario se rehusaría a desobedecer al experimentador?

La idea de estar actuando dentro de un marco de legitimación científica tendía a justificar la obediencia y a continuar la experiencia, aunque el conflicto que enfrentaba el voluntario aumentara.

Los resultados del experimento llevaron a distintas conclusiones, ya que dos tercios de los participantes en función de la obediencia llegaron a límites violentos sin poder cuestionar al experimentador. ¿Es que las personas con un alto nivel de obediencia pueden constituirse en agentes de destrucción? ¿O tal vez la mayoría de individuos tienen un componente natural de destrucción que los puede convertir en personalidades brutales?

El experimento de Milgram, que fue encuadrado dentro la psicología, aunque extremo para los participantes, fue aceptado como algo positivo para la sociedad.

A diferencia de esta acción, el proyecto Filoctetes de Wehbi, que aspiró a ser una manifestación artística ligada a lo antropológico y sociológico, fue fuertemente criticado por los participantes casuales y por mismo ámbito artístico.

Parecería que cuando el arte decide ocuparse de cuestiones sociales y políticas, abandonando lo plástico en función de un conceptualismo, donde abundan las reflexiones, las hipótesis y las acciones destinadas a comprender el mundo, entra en un difícil terreno donde los límites se tornan no sólo difusos, sino casi peligrosos.

A pesar de ello, los artistas han experimentado una especie

de compromiso ante el vacío dejado por otras disciplinas, que no llegan a dar respuestas a los problemas de una sociedad conflictiva y violenta. Esta preocupación se ha expresado en el aumento de experimentos y manifestaciones artísticas en donde fue apareciendo la acción y el cuerpo como elementos centrales de provocación y observación.

Esto tuvo sus antecedentes en 1958, en el arte de Allan Kaprow, cuando comenzaron sus *events* (acciones), que derivarían luego en el *happening*, definido por él como:

Un arte de naturaleza abstracta, sin intriga ni historia, que ocupa un lugar en el tiempo y debe ser realizado de manera activa por el artista y los espectadores que pasan a convertirse en cocreadores de la obra, anulando así las barreras entre el público y la acción.⁽⁸⁾

En los años '60, la tensión de la guerra fría, los hechos de Mayo de 1968 y el conflicto de Vietnam, serán parte de un contexto social que justificará una amplia gama de manifestaciones, en donde por momentos el arte parecería traspasar todo tipo de límites, incluso los éticos.

El Wiener Aktionsgruppe (grupo de accionismo vienés), integrado desde 1965 por Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolph Schwarkogler, llevará a cabo una serie de dramáticas performances de alto contenido violento, erótico y político. Las acciones y el uso de sustancias de carácter simbólico como la sangre, el esperma, los excrementos, los cadáveres de animales y escenas de mutilación, automutilación y sacrificio, llevarán a la expresión y al mismo espectador a situaciones límites y conflictivas.

De una realidad violenta emergió un lenguaje, también violento, que intentaba cambiar el mundo.

Como parte de este contexto, en la década convulsa de los 60 hasta los 80, las acciones de la cubana Ana Mendieta, serán muy cercanas a las del accionismo vienés. Heredera de los rituales sangrientos y litúrgicos de Hermann Nitsch, ella también sacudió con su violencia al espectador, cuando hizo correr la sangre de una gallina degollada por su cuerpo desnudo. Esta y otras tantas acciones se vieron como parte de un lenguaje que a pesar de su dureza se comprendió dentro de los parámetros del arte.

Mendieta, todavía hoy nos habla de la violación del cuerpo de la mujer y del abuso doméstico, convirtiéndose en el centro de la exploración, a la vez que también indaga al espectador. Su lenguaje, por momentos desgarrador, nos parece justificado por su propia vida violentada en la infancia.

Su salida de Cuba en plena niñez, amparada por el Plan Peter Pan, la llevará a vivir en orfanatos de Estados Unidos, donde niños cubanos eran "salvados" del gobierno de Fidel Castro. Esta situación que la arranca de su familia y de sus raíces aparecerá en sus rituales ligados a su tierra.

El arte de Mendieta, si bien se hace por momentos intolerable por la dureza de expresión, es también poético y conmovedor desde la profunda reflexión. Como ante Hermann Nitsch, resulta contradictorio y difícil definir cuál es el límite de lo tolerable en su expresión.

Más allá de estas dudas y ante la muerte de Mendieta, tal vez es más importante plantearnos si esa forma de arte extremo, se justifica hoy, frente a la violencia del mundo que vivimos.

Dada una historia plagada de sufrimientos, tal vez no sea posible la aceptación de un arte que lleve al espectador a una nueva exposición al dolor, a la queja ahogada en sí misma, o al regodeo con la muerte como algo gratuito.

Un caso que ocasiona fuertes rechazos, es la obra del anato-

mista Von Hagens.

En 1977 asume como colaborador científico del Instituto de Anatomía y Biología de la ciudad de Heidelberg, donde desarrolla experimentos químicos que llegan a crear el proceso de *Plastinación*, por cual se extrae el agua de un cuerpo por acetona fría siendo sustituido por una solución plástica endurecible. En 1990 logra plastinar el primer cuerpo humano y a partir de allí comienzan sus exposiciones de cadáveres plastinados en museos y galerías donde se presenta como un artista vestido a la manera de Joseph Beuys.

La violación de la privacidad de la muerte traspasa el límite de lo ético. Su presencia en museos se hace inadmisibles al mismo tiempo que logra un gran impacto en los medios.

Si el anatomista Von Hagens es considerado un artista, se puede llegar a pensar que verdaderamente en el arte no hay límites. ¿Acaso todo puede ser aceptado como arte?

En los últimos años del siglo XX, en la República Popular China, surgió también el *Shock art* o "arte extremo" dando expresiones de máxima crueldad como la performance que realizó Zhu Yu en la Tercer Bienal de Shanghai del año 2000.

Luego de preparar la mesa con mantel y cubiertos, el artista comió un supuesto feto humano procedente de un aborto, que había cocinado anteriormente en una parrilla, frente al público.

La difusión de esta performance por un programa de la cadena británica Channel 4, logró una audiencia de más de un millón de espectadores, motivados por una publicidad previa, cuestión por la cual, la Embajada de la República China presentó una queja condenando al programa. ¿Pero este arte, no merecía una condena?

Latinoamérica no estuvo exenta de estas prácticas cuando el brasileño Eduardo Kac propuso el arte transgénico fundado en el uso de técnicas genéticas para transferir material de una especie a otra, o para crear unos singulares organismos vivientes con genes sintéticos.

Algo que explicado superficialmente podía resultar simplemente, la creación de una nueva planta o un nuevo animal que el público podía llevarse a su casa para cultivarlo o criarlo como una mascota, resulta ser una práctica artística que traspasa las fronteras de lo social y políticamente aceptable, provocando rechazo aún en el público habituado a ciertos excesos del arte contemporáneo.

Los variados artistas que han enfrentado a los espectadores con propuestas agresivas e impactantes, también los han enfrentado con las dudas sobre los límites y la validez de su arte.

La justificación de sus preocupaciones y sus fines hacen considerar un espacio donde ciertas manifestaciones, por desagradables que parezcan, puedan inscribirse dentro de parámetros éticos, mientras que otras sean rechazadas.

Tal vez el artista que adopta un lenguaje crudo deba justificar muy bien su intencionalidad como para que haya un margen de tolerancia del espectador.

En la XXVII Bienal de San Pablo del año 2006, fue impactante la presencia de Thomas Hirschhorn, un artista invitado, nacido en Berna y residente en París. Su obra llamada *Restablecer ahora*, se impuso con un lenguaje desgarrador, sin embargo no provocó rechazo.

La imagen de la muerte cotidiana dada por fotografías de cuerpos destrozados en los conflictos diarios de Oriente, contrastaba con cantidades de libros de pensadores actuales y del siglo XX, para estallar en el interior del espectador. ¿Es que nada podido detener tantas muertes?

En función de esto, el impacto de la fotografía expuesta de

manera brutal, apuntaba a que se viera una realidad que no es mostrada al mundo tal cual es, ya que los medios, como la CNN, transforman las imágenes de la muerte en un espectáculo perverso que impide pensar críticamente.

En esta instalación, la presencia de grandes libros pegados con cintas, no dejaban de ser una especie de homenaje, entre otros, a Spinoza, Bataille, Deleuze, Foucault y Hannah Arendt. Algunos carteles con la frase "Hombres en tiempos oscuros" de esta última pensadora, remitían a una idea importante para ella que abre un camino distinto al arte: el de la pequeña acción que transforma la realidad.

Para Arendt, cuando la humanidad transita tiempos de oscuridad, en los que el sentido del mal se convierte en algo banal, aparecen síntomas de nostalgia y búsqueda de trascendencia. En esta tesitura sugiere que la capacidad para poder ver en estos tiempos, proviene menos de teorías y conceptos y más de una especie de luz incierta y a menudo débil que irradian algunos hombres y mujeres en sus vidas y en sus obras.

La tensión planteada entre el pensamiento y la cruda presencia de la realidad, se convierte así en un llamado para restablecer seriamente la paz desde una acción.

Ante esto, Hirschhorn afirma que el arte tiene sentido cuando funciona como un elemento de aglutinación colectiva, un medio de información, de discusión y de interacción que debe servir, en definitiva, para comprender y mejorar la realidad, para "reclamar el mundo". El artista en este contexto debe trabajar en relación con el mundo que vive.

Tomas Hirschhorn es un diseñador gráfico suizo, que estudió en la Schule für Gestaltung de Zúrich y posteriormente trabajó en París, en el colectivo gráfico Grapus, dedicado a optimizar el lenguaje visual en función de una eficacia de comunicación política.

Con este bagaje, en 1986 abandonó el diseño para dedicarse a las artes plásticas y a partir de allí tanto su obra, como sus ensayos y revistas comprometidas con los nuevos rumbos del arte suelen proclamar: "...no hacer un arte político, sino trabajar políticamente". Para ello apela a la conciencia de la realidad tal cual es, sin mediadores perversos que impidan la comprensión.

Su obra es coincidente con algunas expresiones de Latinoamérica en las que se observa que desde lo profundo del desencanto se encuentra la fuerza para generar el cambio, tal vez parcial, pero efectivo.

En la XXVII Bienal de San Pablo, la obra de la mayoría de los artistas intervinientes aludió a un cierto desasosiego frente al mundo, al mismo tiempo que expresó la capacidad de realizar un arte comprometido con un urgente cambio social y una vuelta a una especial utopía. No es casual que en medio de un diálogo artístico donde predomina lo conceptual, surja entonces un arte político, que desde ya no es nuevo en el panorama del arte internacional.

En el año 2006, la obra política y provocadora de León Ferrari, tiene un espacio muy importante en San Pablo, tanto en la Bienal como en la Pinacoteca de la ciudad.

De alguna manera, entra en diálogo con la obra de Tomas Hirschhorn, al emerger resignificada desde los '60.

En el año 2007, *La civilización occidental y cristiana*, obra presentada en la 52ª Bienal de Venecia, que fue realizada en 1965 sobre el montaje de un Cristo de santería sobre la réplica de un avión FH 107, de la guerra de Vietnam, sigue siendo significativa, pero ya no nos habla del contexto de los sesenta, sino de algo más actual: la problemática de la escalada militar norteamericana en territorios asiáticos en nombre de la civilización occidental y

cristiana, tema que también fuera denunciado indirectamente en la obra *Restablecer ahora*.

Mientras *La civilización occidental y cristiana* sacude el pensamiento en Venecia, Graciela Carnevale, presenta la instalación que une 1968-2007, como una invitación al diálogo entre el arte y la política, haciendo pensar en lo que hoy es invisibilizado de las consecuencias del capitalismo global.

Esta instalación hace resurgir la obra *Tucumán arde* en Kassel, con lo que también se termina de comprender el pensamiento de Ferrari.

En los sesenta, el grupo de artistas de Buenos Aires y Rosario, entre los que estaban Carnevale y Ferrari, tuvo como objetivo denunciar la distancia entre la realidad y la publicidad del gobierno, y para esto concibieron su acción como un instrumento de contrainformación. Las noticias pegadas sobre un muro hacían estallar la verdad.

Mientras el gobierno publicitaba el Operativo Tucumán como un proyecto de acelerada industrialización, entendido como la sustitución de la burguesía nacional por el capital norteamericano, los artistas mostraban la miseria producida por el cierre de los ingenios azucareros que representaban el motor productivo de Tucumán.

El choque de imágenes y palabras tenían la intención de dar una dimensión nueva y reveladora de la realidad, provocando un cambio de conciencia en los espectadores.

León Ferrari no ha variado su discurso provocador en el desarrollo de su obra, y no ha dejado de atacar las instituciones políticas y religiosas que se montan sobre falacias.

De algún modo su fuerte presencia en las recientes exposiciones se deba a que aún "reclama el mundo", como Tomás Hirschhorn, al confrontar información de la realidad con la información falaz que brindan los medios.

¿Cómo pensar que las manifestaciones artísticas puedan ignorar la agitación del momento? ¿Cómo no hacerse cargo de aquellas cosas que deben cambiar con urgencia?

Así como en la época de Onganía hubo una efervescencia y activismo social y se entendió que el arte debía cuestionar sus propias prácticas para pensar, acompañar y accionar en el contexto, hoy se vuelve a repetir el mismo cuestionamiento con la diferencia de saber que no hay grandes verdades ni generalidades, sino un trabajo mínimo posible.

Graciela Carnevale pone de manifiesto "la normalidad" con la que se vive cotidianamente o se aceptan las imágenes de los medios.

De otra manera, observa lo mismo que García Wehbi en su *Proyecto Filóctetes*: debajo de una normalidad se esconde una trama de exclusión, de pobreza y violencia, la misma que así como expulsó gente del sistema años atrás, sigue expulsando hoy. ¿Qué hacer ante eso?

Para muchos artistas, la dilución de los límites del arte permite una apertura hacia expresiones que cuestionadas o no, tienen la voluntad de hacerse cargo de los dramas humanos en general y del contexto propio en particular.

En América Latina, la miseria, la exclusión y la falta de horizontes de una enorme población, hacen sentir a algunos artistas que no hay tanto tiempo de teorizar y reflexionar desde lo simbólico o provocativo. Ante tal realidad no hay más que hablar, sólo queda la posibilidad de modificar.

Adaptando palabras de Hannah Arendt, en América Latina se siente a los hombres transitar tiempos oscuros y sabiendo que pensar no es algo suficiente ante la dura realidad, se proponen hacer algo, "ya".

Es el caso de Eloísa Cartonera, que representó a Argentina en

la XXVII Bienal de San Pablo.

Su presencia fue adecuada en el contexto de la gran muestra latinoamericana, que pregonaba el lema *Cómo vivir juntos*, haciendo eje en la inclusión social y en lo político, además de cuestionar la incidencia del arte en la vida de la gente. Eloísa Cartonera se mostró como un proyecto artístico, social y comunitario, que cruza intereses de cartoneros con artistas y escritores.

El trabajo de este grupo se desarrolla alrededor de la creación de una editorial especial, dedicada a editar libros con tapas de cartón comprado a cartoneros, para ser pintados a mano por los que dejan la calle y adoptan una condición más digna cuando se integran al proyecto.

La premisa de la original editorial es generar una fuente de trabajo e ingreso de dinero a través de la venta de los libros de autores latinoamericanos, pero en esa labor se cumple lo principal, que es la inserción de un individuo en la sociedad a través del compromiso con el tiempo de trabajo, la lectura y la educación, cosas que perdieron o desconocen por ser víctimas del modelo social instalado durante las últimas décadas.

Eloísa posee un catálogo de literatura cedida por autores que apoyan el proyecto, como Ricardo Piglia, César Aira, Gonzalo Millán, Luis Chaves y muchos otros. El catálogo es latinoamericano: hay sobre todo autores de Perú, Chile, Brasil, Uruguay y Argentina. En algunos casos no son textos inéditos pero sí son obras que estaban fuera de circulación hace tiempo, como son algunos libros de poesía del escritor chileno Enrique Linh.

En el diseño de cada tapa, Eloísa Cartonera busca liberar una estética propia, desprejuiciada de los orígenes de cada participante y despreocupada de conceptos establecidos. La creatividad y el fin social justifican el hecho.

Eloísa modifica una realidad dramática a través de la acción colectiva. Sin embargo cabe pensar: ¿Se puede definir como arte el proyecto Eloísa cartonera?

En la instalación montada en la Bienal de San Pablo pintaron un cartel preguntando ellos, antes que el espectador: ¿Importa saber qué es el arte?

Tal vez no, ante hechos humanos más urgentes. Tal vez sí, para entender con cuanta fuerza y dignidad el arte de Latinoamérica genera nuevos sentidos y lenguajes artísticos, a partir de una brutal realidad social y haciéndose cargo no sólo de la denuncia, sino de la transformación a través de la acción.

La Bienal fue la receptora del nuevo proyecto Eloísa Cartonera Paulista, que ya estaba reproducido en Lima y Río de Janeiro. Con cartón recogido de las calles de esa ciudad, el proyecto tendió a repetir la experiencia con el fin de editar autores brasileros e insertar a personas a partir de esa pequeña fuente de trabajo.

Vale decir que la instalación presentada en la Bienal de Arte brasilera, tuvo el mismo fin que en Buenos Aires, una concreta función social.

Si bien lo importante de Eloísa es ser un grupo que puede accionar anónimamente, algunas personalidades son reconocibles y destacadas, como la de Washington Cucurto, quien es el editor y director operativo de la editorial, además de escritor, inventor de un género literario que él denominó "cumbiela", novela corta ambientada en el mundo de las bailantas de inmigrantes de países limítrofes, donde utiliza un lenguaje panlatinoamericanista, plagado de neologismos.

Javier Barilaro es el diseñador y coordinador plástico de Eloísa Cartonera. Como artista plástico que es, pinta la "cumbia extravagante", donde reelabora elementos desde la literatura, la política, la historia del arte y la autoreferencialidad con humor

y espontaneidad.

Fernanda Laguna, además de ser encargada de la gestión institucional de Eloísa Cartonera, es artista plástica y escritora. Dirige la galería Belleza y Felicidad y trabaja desde hace tiempo en la integración de distintos ámbitos sociales. En el año 2003 fundó una subsección de su galería en un comedor popular de Villa Fiorito, un barrio de emergencia, donde exponen artistas de la zona y de Buenos Aires. Por el uso del espacio, paga un alquiler que contribuye al sustento del comedor, llamado Pequeños Traviesos, que alimenta a casi doscientos niños.

Tal vez el arte a esta altura ha perdido toda su forma y se ha diluido en un fin social, pero lo importante es que Eloísa reclama el mundo para los excluidos, utilizando la creatividad como único medio para reciclar no sólo un material de desecho recogido de la calle, sino a los individuos que están en esa misma categoría. Para estos artistas ya no basta con "sacudir conciencias", como decía Antonio Berni, sino que es necesario "reciclar"⁽⁹⁾, y no sólo simbólicamente dándole una nueva función a un objeto que se ha convertido en resto inútil, sino algo más, "reciclar individuos". Se trata de hacer algo por la vida, por la dignidad y la posibilidad de un futuro con algo de horizonte para una persona.

Desde la mirada del espectador, este tipo de arte o proyectos logran eficacia y una toma de conciencia sin violentar al espectador; se inscriben en el marco de la solidaridad y lo ético, y si se quiere desde lo simbólico son una representación, aunque pequeña, esperanzadora de lo que las fuerzas colectivas logran en su acción.

En el año 2004, en la XXVI Bienal de San Pablo, ya se habían visto antecedentes de acciones directas sobre la realidad, como la presentación de René Francisco.

Desde las aulas del Instituto Superior de Arte de la Habana, este artista desarrolló un método no convencional que llamó *Desde una pragmática pedagógica* y consiste en un proyecto original de inserción social a través de videos de profunda simpleza y humanidad.

Al hablar de sus experiencias, René Francisco dice:

Cuando realizo esta práctica, procuro guardar una relación horizontal interlocutora que evite cualquier distancia intelectual y genere una actitud de confianza cómplice y familiar, de esta forma siento que puedo penetrar en zonas de delicada información, en recintos de profunda memoria...⁽¹⁰⁾

La obra vista en el año 2004 se llamó *A la casa de Rosa*, y fue un video documental donde el diálogo sensible de Rosa y René Francisco era proyectado sobre un soporte en el que a su vez estaban pintados en la misma actitud.

Entre las muchas necesidades que narraba la anciana enferma, lo más grave era la carencia de un baño.

Con la venta del primer video tomado de la charla, el artista consigue los recursos para modificar la vida de Rosa.

Luego, la acción consiste en agrupar a vecinos solidarios que colaboren en las mejoras de la casa, acción que genera otro video con los días y avatares de la experiencia.

La continuidad de filmaciones garantizan los recursos para que este proyecto de responsabilidad social accione y transforme el entorno a su paso.

¿Dónde está la obra de arte, en el video, o en aquello que transformó?

El video no es más que una huella de la energía de las personas cuando se disponen a cambiar la realidad.

En Perú, Francis Alÿs, también hace pensar con su obra llamada *Cuando la fé mueve montañas*. Este artista se dispuso a mo-

ver diez centímetros un terreno, por la acción de una enorme cantidad de hombres con sus palas. Este hecho simbólico de la conciencia de las fuerzas colectivas, aunque muy bello, es desechado por artistas como René Francisco, que evidentemente prefieren poner esas energías en una casa, en un baño, en una determinada persona, para luego, si encontrar lo bello y lo simbólico de ese acto transformador.

No hay dudas que en la concepción de ciertos artistas latinoamericanos los recursos simbólicos y la unión de las fuerzas colectivas, son los elementos que permiten modificar el pensamiento y la materia, solucionando los problemas y operando con la realidad.

Otro ejemplo curioso de estas formas de arte, si lo son, se vio en el año 2005, cuando la Fundación Proa propuso una exposición de artes plásticas, video, instalaciones, *DJ'S*, *VJ'S*, lectura de poesías y fotografía y en entre estas manifestaciones se hallaban expuestas las latas de Súper Sopa.

Entrando a la computadora que brindaba información como parte de una instalación, se podía saber que estudiantes de la carrera de Ingeniería en Alimentos de la Universidad Nacional de Quilmes, habían realizado un Programa Nutricional, con el fin de elaborar un complemento alimenticio ideal para lograr una nutrición balanceada, dirigido a los más necesitados. De este proyecto surgió la "sopa concentrada", elaborada sobre la base de hortalizas, carne vacuna como fuente de proteínas, aporte calórico en forma de materias grasas, arroz y arvejas.

El programa Nutricional Súper Sopa fue el resultado de un emprendimiento conjunto entre autoridades, alumnos, docentes y no docentes de la Universidad Nacional de Quilmes. El mismo tuvo sus comienzos en el mes de septiembre de 2002, cuando la UNQ recibió algunas maquinarias pertenecientes al Mercado Central de Buenos Aires, en carácter de comodato, para ser utilizadas con fines educativos. Esto facilitó el montaje de una planta industrial sobre un edificio refaccionado, perteneciente a la entidad educativa.

Este espacio reciclado fue acondicionado para producir alimentos enlatados concentrados bajo estrictos controles de calidad y a mínimo costo.

Esta producción se realizó desde su comienzo con pasantes de la carrera de Ingeniería en Alimentos, quienes recibían el beneficio de ser capacitados en tareas productivas relacionadas a su profesión futura.

Toda la organización permitió que la lata de cuatro litros de sopa producida, con un rendimiento de cincuenta porciones, tuviese un bajo costo, para poder ser enviada a distintos comedores.

La idea de Súper Sopa había sido desarrollada en la década del '90, en el Instituto Mauá de Tecnología, en el estado de Paraná, Brasil. El objetivo de este proyecto también había sido obtener un producto alimenticio con fines sociales, aprovechando el excedente de comercialización del Mercado Central de San Pablo. La sopa producida se transformó en un importante instrumento para combatir la desnutrición infantil y complementar la alimentación de familias carenciadas.

Los Proyectos de Transferencia Tecnológica de las plantas fueron parte del programa para replicar la idea en diversos puntos geográficos que facilitaran la distribución del alimento.

La instalación permitía que la información fluyera y no existieran dudas de que se estaba frente a un proyecto educativo, de ingeniería en alimentación y de profunda responsabilidad social, pero que además en el ámbito de PROA se transformaba en un hecho artístico.

¿Por qué Súper Sopa era arte?

Además de la información, una cantidad de latas se apilaban con

acertado criterio estético y tal vez, haciendo pensar en ellas por oposición a las sopas de Andy Warhol y desde ya, su relación con la sociedad de consumo.

Algunas definiciones aparecían en una pared acompañando a los objetos y a la información. Se trataba de escritos hechos por un grupo de diseñadores gráficos que se unieron al proyecto.

El texto decía:

CULTURA

Capital de recursos simbólicos y creativos que dispone una sociedad para resolver sus problemas creando la realidad que desea.

DIGNIDAD

Capacidad constructiva y responsabilidad social, aunque sea en forma latente.

La Súper Sopa expresa un éxito que dignifica nuestra cultura

FUTURO

Convocatoria interdisciplinaria e ínter social para colaborar en nutrir niños para que sobrevivan, se desarrollen y recíprocamente enriquezcan nuestro capital cultural y su propia dignidad.

Todos dependemos del alimento.

Mantengamos con vida nuestro futuro, nuestra cultura y nuestra dignidad.

Universidad Nacional de Quilmes

Súper Sopa

RE: UNIÓN

(Diseño de bien público)

El día 23 de junio de 2005⁽¹¹⁾, Erika Skoda, responsable del Grupo Re: unión explicaba que la participación en este proyecto había sido decidida en un momento donde Súper Sopa corría el riesgo de no poder producir más por falta de apoyo institucional.

Fue la indignación la que movilizó a agruparse a estos diseñadores con los ingenieros en alimentación para poner a disposición sus herramientas de diseño en la construcción de mensajes efectivos y convincentes para un fin social.

Por otro lado, Sergio Avello, llevó a cabo la exposición en PROA bajo la dirección de Adriana Rosemberg, rescatando el valor de Súper Sopa como un ejemplo exitoso en donde el conocimiento tiene la capacidad de transformar la realidad.

De la misma manera que sucedía en la obra de René Francisco, con Súper Sopa también se demostró que los recursos simbólicos son los que permiten transformar la materia, solucionar los problemas y operar exitosamente en una realidad extrema.

Ante la molesta interrogación si Súper Sopa es un proyecto de ingeniería en alimentación, un proyecto de diseño, una acción social o es un tipo de arte que integra todas estas áreas, solo habría que decir que tal vez sea una nueva modalidad accionar que en América Latina ofrece coherencia entre el pensamiento y la acción, además de esperanza.

Súper Sopa representa una pequeña utopía que pudo convertirse en realidad, como la casa de Rosa y el amparo de los cartoneros.

Parecería, así, que a pesar de predominar un gusto por el neo-conceptualismo, la disolución de los límites del arte ha permitido

una ausencia de estilo único y hegemónico. Y en la pluralidad de manifestaciones, de manera silenciosa y sin prensa ruidosa, como la de Ferrán Adrià, Latinoamérica encuentra nuevos modos de hacer un arte, que se hace cargo de las huellas sociales y políticas con ética y dignidad.

En este camino el arte latinoamericano ha dialogado con el resto del mundo y ha adoptado lenguajes centrales, como lo hizo históricamente, entendiéndose también que la actual la homogeneización que se vive, tiende a incluir todas las diferencias un mismo mecanismo donde se intensifican las identidades y particularidades.

Esto permite que en un marco internacional, América Latina pueda plantear en el arte su propia visión del mundo, de sus problemas, y el particular modo de intentar resolver la realidad.

Notas

- Adorno, T. (2002). *Teoría Estética*, Tecnos/Alianza: Madrid. p. 53.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Ed. Ariel Filosofía. p. 11
- Croce, B. (1947). *Breviario de Estética*, Buenos Aires: Austral, p. 11
- Kemble, K. (1961). "Manifiesto del Arte Destructivo" en *Catálogo de Exposición del 20 al 30 de noviembre de 1961*, Galería Lirloy.
- Gadamer, H. (2005). *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Ed. Ariel Filosofía. mayo 2005. p. 67
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del Arte*, Madrid: Tecnos/Alianza, p.53.
- Kaprow, A. (1966). *Assemblages, environments and happenings*, New York: Harry N. Abrams. p. 36.
- Pacheco, M. (1999). *Berni. Escritos y papeles privados*, 1ª Edición, Chile: Temas Grupo Editorial. p. 63.
- Catálogo de la 26ª Bienal de San Pablo. (2004). Ed. Fundación Bienal de San Pablo
- Entrevista hecha por Josefina Aguirre, Natalia Blanco, Soledad Limido y Agostina Cossetini para la investigación *Proyecto Súper Sopa* entregado como examen final del Taller de Reflexión Artística, Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

Bibliografía

- Adorno, T. (2002). *Teoría Estética*, Tecnos/Alianza: Madrid. p. 53.
- Aguirre J. , Blanco N. , Limido S. y Cossetini A. (2005). Investigación *Proyecto Súper Sopa*, Trabajo Práctico Final, Taller de Reflexión Artística, Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.
- Catálogo de la 26ª Bienal de San Pablo. (2004). Ed. Fundación Bienal de San Pablo
- Croce, B. (1947). *Breviario de Estética*, Buenos Aires: Austral, p. 11.
- Gadamer, H. (2005). *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del Arte*, Madrid: Tecnos/Alianza, p.53.
- Kaprow, A. (1966). *Assemblages, environments and happenings*, New York: Harry N. Abrams. p. 36.
- Kemble, K. (1961). "Manifiesto del Arte Destructivo" en *Catálogo de Exposición del 20 al 30 de noviembre de 1961*, Galería Lirloy.
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires: Ed. Ariel Filosofía. pp. 11-67.
- Pacheco, M. (1999). *Berni. Escritos y papeles privados*, 1ª Edición, Chile: Temas Grupo Editorial. p. 63.

Resumen / Arte Precolombino Andino

El objetivo de este trabajo es presentar una serie de ideas que inspiraron la concreción del guión curatorial y museográfico de la sala de *Arte Precolombino Andino* del Museo Nacional de Bellas Artes, un trabajo interdisciplinario en el que participaron historiadores del arte, etnógrafos, museólogos y diseñadores. Del guión científico al curatorial y de éste al montaje efectivo, se desenvuelven distintas instancias tales como la adecuación del diseño a las necesidades comunicativas y su adaptación a los códigos altamente formalizados de la sala de un museo.

Palabras clave

Arte Precolombino - Diseño - identidad - museo.

Summary / Andean Pre-Columbian Art

The objective of this work is to present a series of ideas that inspired the concretion of the curatorial and museum script of the room of *Andean Pre-Columbian Art* of the National Museum of Arts, an interdisciplinary work in which participated historians of the art, etnógrafos, museólogos and designers. From the scientific script to the curatorial and of this one to the effective assembly, different instances develop such as the adjustment of design to the communicational needs and its adaptation from the codes highly formalized of the room of a museum.

Key words

Design - identity - museum - Pre Columbian Art.

Resumo / Arte Precolombino Andino

O objetivo deste trabalho é apresentar uma série de idéias que inspiraram a concretização do roteiro curatorial e museográfico da sala de *Arte Precolombino Andino* do Museu Nacional de Belas Artes, um trabalho interdisciplinario no que participaram historiadores da arte, etnógrafos, museólogos e desenhistas. Do roteiro científico ao curatorial e deste ao montagem efetiva, desembrulham-se diferentes instâncias tais como a adequação do desenho as necessidades comunicativas e sua adaptação aos códigos altamente formalizados da sala de um museu.

Palavras chave

Arte Precolombino - design - identidade - museu.

* Licenciada en Historia del Arte (Universidad de Buenos Aires). Jefa del Departamento de Investigación y Curaduría del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, República Argentina.

Los museos establecen modelos ejemplares para leer los objetos como evidencias, representaciones, reflexiones (...) hacen legible a lo visible. Determinan qué es lo que vale o no la pena ser visto, enseñando a sus visitantes el modo de leer lo visible, enseñándoles a activar la memoria social. (Preziosi, D., 1998: p.509)

En noviembre del 2005 se inauguró la sala permanente de arte precolombino del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).⁽¹⁾ La sala completó el guión curatorial del museo que, desde enero del 2004, reorganizó sus espacios de exhibición de arte europeo y argentino. *Arte Precolombino Andino* lleva por título esta instalación que pone el énfasis en destacar los aspectos estéticos de las piezas, tal como lo hicieron en su momento pioneros como el arqueólogo Alberto Rex González y coleccionistas como Guido Di Tella, a quienes debemos la formación de este conjunto actualmente patrimonio del MNBA.

Esta sala es la primera en su género, es decir, la primera en un museo de arte. Así, legitima el valor y especificidad del arte precolombino instalándolo en el discurso que sobre la historia del arte exhibe el mayor museo de nuestro país. El MNBA puso en valor el arte indígena antiguo y lo ofrece para el estudio y discusión de los públicos actuales en el contexto de un museo de arte.

El objetivo de este artículo es contar cuáles fueron las ideas que inspiraron la concreción del guión curatorial y museográfico de la sala de *Arte Precolombino Andino*, un trabajo interdisciplinario entre historiadores del arte, etnógrafos, museólogos y diseñadores. Del guión científico al curatorial y de éste al montaje efectivo, se desenvuelven distintas instancias tales como la adecuación del diseño a las necesidades comunicativas y su adaptación a los códigos altamente formalizados de la sala de un museo.

Las piezas exhibidas fueron creadas por los pobladores originarios de los Andes en tiempos en que arte, religión y vida cotidiana no eran esferas separadas. La escisión de estos ámbitos, y la consecuente autonomía del arte, son conceptos históricos de Occidente que se remontan al Renacimiento europeo. El arte precolombino es producto de la creación colectiva en el seno de distintas sociedades que así expresaron su cosmovisión y las relaciones sociales que las vincularon. Como en todo arte ligado a la religión, las innovaciones estilísticas se producen a un ritmo lento. A través de los siglos comprobamos cómo determinadas soluciones plásticas se convirtieron en *patrones* de gran persistencia que se difundieron vastamente al punto de desdibujar los límites cronológicos y territoriales de origen. Es también peculiar del arte amerindio una unidad indisoluble entre lo estético y lo funcional. La distinción entre arte puro o aplicado es inoperante en este contexto.⁽²⁾

No obstante el avance en los estudios del arte indígena precolombino, no se puede soslayar el hecho de que la mayoría de las piezas que se conocen son fruto de excavaciones no científicas o simples saqueos de sitios. Así, la ausencia del contexto original de las piezas ha hecho muy difícil la labor de los especialistas en la atribución, datación e interpretación.

El arte precolombino y, en general, el no occidental han estado sujetos a distintas valoraciones, desde la visión romántica, que apuntaba a su pureza e incontaminación, hasta las apropiaciones formales de las vanguardias europeas, con Picasso como paradigma. Desde entonces, tanto artistas como críticos e historiadores vieron en este arte –entonces llamado primitivo– su carácter de modernidad. En este espíritu de época fue formada la ex colección Di Tella. Independientemente de las condiciones

históricas y sociales que dieron origen a estas producciones, una belleza basada en las formas, unía al arte precolombino con el arte moderno. Así, el coleccionista reconocía las líneas de Henry Moore en el artista anónimo de un suplicante de la cultura Alamito, mientras las formas cóncavo-convexas de la escultura de Moore que recibía al público en el hall de entrada del Instituto Di Tella, en la calle Florida, podían establecer una conexión sensible con un remoto artista de nuestro territorio. A partir de sus viajes a México, Guido Di Tella reconoció la importancia de dar a ese *corpus* simbólico, susceptible de distintas apropiaciones –entre ellas la estética–, un *uso social* que, a juicio del coleccionista, permitiría “un mayor diálogo con nuestra cultura de hoy”⁽³⁾. Por eso quiso que el destino de su colección no fuera otro que el de un museo público, el de Bellas Artes.

Las estrategias curatoriales. Curaduría y museografía

El Museo Nacional de Bellas Artes reúne alrededor de 14.000 obras entre pinturas, esculturas, grabados, fotografías, y objetos. Sus salas permanentes, ordenadas según una línea cronológica del arte occidental desde el Medioevo europeo hasta la actualidad, nunca habían tenido al arte precolombino como parte de su relato. Incorporarlo, suponía romper con ciertos códigos dentro de la propia museografía. Por tratarse de un museo de arte, nuestra aproximación debía ser desde la historia del arte y la estética. Los formatos propios de la etnografía (clasificación por culturas, taxonomías de objetos, reconstrucciones de sitios y otros) estaban fuera de nuestro horizonte. No obstante, se imponía un trabajo interdisciplinario que permitiera interpretar esos particulares objetos a exhibir.⁽⁴⁾

Para la etnografía las piezas precolombinas son consideradas artefactos, objetos en el límite entre lo funcional y lo artístico-artesanal. Nuestra intención era destacar este último aspecto sin por ello caer en el riesgo de la espectacularización del patrimonio o la pérdida del contexto simbólico.⁽⁵⁾ De modo que la selección de obras respondió a un cruce entre la importancia simbólica-etnográfica de la pieza y su valor estético.

La exposición se dividió en cuatro núcleos temáticos donde conviven piezas de distintas culturas y momentos históricos. Como señaláramos más arriba, estas piezas tienen en común ser evidencias de la religiosidad y del status político de los pueblos que las crearon. Estas interpretaciones aportadas por la arqueología, sirvieron de hilo conductor para el guión curatorial.

El diseño espacial fue encarado a partir del uso de una serie de recursos escenográficos que comunicasen un clima de espiritualidad coherente con el origen de las obras exhibidas. El minimalismo, la síntesis formal tanto en la arquitectura como en dispositivos de exhibición (vitrinas, diseños de cartelería) fue el criterio elegido para destacar de un modo silencioso el propio carácter sintético de las piezas.⁽⁶⁾ La ortogonalidad de la arquitectura alude a la arquitectura andina en la que predominan los muros macizos, bajos, de contundente corporeidad. Las dos áreas principales, la de las piezas precolombinas argentinas y los textiles peruanos, se interconectaron visualmente por medio de las transparencias producidas por vitrinas pasantes o el acceso bilateral. Esta decisión del diseño responde al guión curatorial que propone la existencia de un mundo simbólico común para toda el área andina, desde Colombia hasta el centro de Chile. El diseño de la iluminación apunta a crear un clima mágico donde la luz no muestra sino que revela lo oculto. Así, la luz pasó a ser un elemento fundamental de la propuesta museográfica en tanto establecía el tono general de la exposición, a la vez que permitía acentuar las cualidades estéticas de las piezas. Los distintos ángulos de la luz, la incorporación de vitrinas con fuentes

lumínica desde abajo hacia arriba, permitió destacar texturas, enfatizar líneas, contrastar y proyectar sombras que agregaron misterio y dramatismo a la puesta en escena. También el uso de soportes neutros de acrílico transparente y la gama de grises acerados presente en las paredes, telas e interiores de vitrinas, colaboró a crear una atmósfera de misticismo en el que los objetos parecen levitar ante nuestros ojos.

El primer núcleo, *El espíritu de la piedra*, reúne piezas en su mayoría del período Temprano (1500 a. C. al 300 d. C.) realizadas en piedra. La talla de la piedra fue una de las artes en que se manifestó el mundo religioso y mítico de las poblaciones originarias de la región de los Andes. Antes del inicio de la era cristiana, en el Noroeste del actual territorio argentino, se desarrolló esta tradición artística, intensa y breve, que expresa el culto andino dedicado a conmemorar en la piedra la memoria de los ancestros.⁽⁷⁾

En este núcleo se destacan las figuras que los arqueólogos denominan suplicantes⁽⁸⁾. Se trata de esculturas de bulto –notables por su despliegue de refinamiento artístico y la singular concepción plástica– que juegan con el audaz recurso de espacios vacíos envolventes. Fueron la representación grabada en piedra del ancestro fundador del grupo social.

Temáticamente, el núcleo introduce en el mundo del culto a los antepasados. Así, los *menhires* son las marcas en piedra del paisaje sagrado construido por la acción de los ancestros, quienes, a su vez, eran el fundamento de la identidad social del grupo asentado en el territorio. Morteros y vasos de piedra son un conjunto de bienes ceremoniales que muestran una inquietante belleza en las representaciones de hombres y felinos, casi sobre la frontera de lo siniestro. Fueron objetos utilizados para rituales con sustancias alucinógenas.

Por medio del análisis iconográfico identificamos formas, vinculaciones estilísticas entre distintas culturas y períodos que se reflejan en el guión curatorial. Para evidenciar estas conexiones se usaron pequeños textos (cédulas o pie de obra) que, por ejemplo, mostraban la existencia de una resolución formal en la representación de la figura humana (la unión de las dos cejas con la nariz formando una “T”) desde el período Temprano hasta los momentos previos a la llegada de los españoles. Como señaláramos al comienzo, en general en el arte religioso, las soluciones formales perduran vigentes por largos períodos y hasta pueden redundar en estereotipos.

El segundo núcleo, El mundo simbólico, exhibe piezas cerámicas de distintas culturas donde se desarrolla plenamente la iconografía de la cosmovisión andina. El texto de pared incluido en este núcleo, informa sobre el mundo de las creencias en el área andina: una religión basada en los fenómenos celestes (en la cual el sol tiene un lugar de importancia), el culto a los antepasados y la sacralización de las fuerzas de la naturaleza. Los textos de *pie de obra* enfatizan la presencia del felino, la serpiente y la figura humana asociadas al culto solar y sus modos de representación: el sol (*inti* o *punchao* en quechua) un personaje vestido con la tradicional túnica andina (el *uncu*) y adornos metálicos en la frente y los brazos, escoltado por jaguares y víboras, o la deidad solar que aparece como sacrificado (en una mano empuña una hacha y, en la otra, trae colgando una cabeza cercenada).

En este núcleo también se exhiben los enseres para el ceremonial: las pipas y morteros con que se consumía y preparaba la *vilca* o *cebil*, el poderoso alucinógeno que los *chamanes* o sacerdotes utilizaban para transportarse al mundo de los seres sagrados. Así, la presencia de imágenes que combinan rasgos humanos y animales, no son interpretadas como parte de la imaginación del productor de la pieza sino como evidencias de

las transformaciones ocurridas a lo largo del viaje chamánico. En este punto se hizo necesario recurrir a la interpretación etnográfica ya que la artística hubiera quitado espesor a esas imágenes surgidas del contexto de un ritual religioso. Con este mismo marco fueron leídos como objetos propiciatorios, dos piezas que, desde la perspectiva de la historia del arte occidental, debieran ser de arte erótico: un mortero de piedra que representa a un onanista y una vasija bilobular formada por dos cuerpos copulando.

Los textos de pared y los de pie de obra señalan otras características del arte precolombino como la frontalidad en el más antiguo, la insistencia en las figuras desdobladas en simetría especular y la oposición naturalismo-abstracción presente en la representación en distintas culturas. Desde una verista serpiente enroscada tallada en piedra hasta los círculos concéntricos que representan sintética y simbólicamente el pelaje del dios-felino, el visitante puede observar las distintas soluciones formales a través del tiempo.

En el núcleo *Imagen y Poder*, el tercero, se exhiben piezas del período denominado de los Desarrollos regionales (1000- 1450 d. C.), cultura Santamariana y el *Incaico* (1450- 1535 d. C.). Este apartado pone énfasis en la metalurgia y sus usos prácticos y simbólicos. Si bien la colección tiene piezas de metal desde el período Temprano, el guión se circunscribe a exhibir las del tardío para mostrar la importancia de la metalurgia en las tecnologías de la guerra. Así, además de instrumentos de trabajo, las piezas metálicas formaron parte de la parafernalia de la guerra, bienes de alto valor simbólico ligados a la mostración del poder temporario-religioso. Las hachas ceremoniales, pectorales, diademas y otros ornamentos, denotaban la posición privilegiada de quien los poseía en las jerarquías sociales. Desde la perspectiva religiosa, los metales, por su color y capacidad de reflejar el intenso brillo del sol, se asociaban al culto solar.

En el siglo XI d. C. los avances técnicos permitieron fundir bronce con aleación de estaño. Tiempos de un contexto sociopolítico complejo que desembocó en la integración de diversidades étnicas en los distintos valles. Son típicos de este momento los discos fundidos en bronce usando moldes de cerámica, su lenguaje artístico es austero por la síntesis lineal en la representación de serpientes bicéfalas, figuras humanas, cabezas-trofeo y motivos geométricos.⁽⁹⁾ En algunos casos –como el de la cultura Santamariana exhibido en la sala– los discos metálicos estaban parcialmente pintados de color. Este disco fue una pieza central del guión curatorial. Objeto de excepcional valor estético, expresa una concepción religiosa, política y estética, que sintetiza las etapas anteriores. Colocado sobre una pared en el eje del acceso a la sala, su presencia es visible desde todos los espacios internos del recorrido.

Por último, los *Textiles andinos*, de las culturas Paracas y Nazca del actual Perú, muestran el universo compartido por el área andina. Antes de la conquista europea el área occidental de Sudamérica se extendía desde el sur de Colombia hasta el centro de Chile.

En los Andes el arte textil se remonta a épocas muy antiguas, anteriores al pleno desarrollo de la agricultura. Las piezas de este núcleo hablan de la importancia del tejido no sólo como elemento básico para la vestimenta, sino que, junto con los metales, eran los bienes de más alto valor. Al igual que en las demás manifestaciones de la cultura material, en los textiles se plasmó el mundo espiritual y sus simbolismos. Como señalan los textos en la sala son “un elocuente testimonio del ceremonial, las jerarquías sociales y las complejas formas de cálculo numérico imprescindibles para su confección”.

Las delicadas telas fueron montadas sobre bastidores forrados en tela oscura para contrastar y, de esta manera evidenciar los dibujos, tejidos o bordados, de los textiles. También en algunos casos fueron iluminados desde abajo para resaltar la levedad de las telas.

La sala está ambientada con una selección de Moche el llamado de los muertos de José Pérez de Arce, musicólogo que reconstruyó el sonido de los antiguos instrumentos autóctonos. Esta música de vientos y sonidos inspirados en la naturaleza colabora a crear el clima de espiritualidad que se propone el guión.

Las intenciones

Tanto desde el guión curatorial como del diseño, la instalación de la sala de Arte Precolombino Andino en el MNBA se propuso destaca el valor artístico de este patrimonio. Cumpliendo con la finalidad educativa que es razón de ser histórica del museo moderno, la sala provee al visitante de elementos conceptuales que la arqueología ha investigado, para sumarlos a la interpretación estética y así acercar algunas de las ideas que dieron origen a este arte. Conocer y reconocer es parte del ejercicio de identidad que los museos proveen.⁽¹⁰⁾

El museo es “un foro o lugar de conversación, encuentro e intercambio, de socialización y negociación de identidades, una puerta hacia la investigación y la inspiración de nuevas ideas (...) un lugar donde se proponen lecturas, interpretaciones o visiones sin evadir la controversia (...) en su concepción más contemporánea, es un medio de comunicación colectiva y como tal, agente de la democratización de la cultura”.⁽¹¹⁾

Exhibir y contar: dos funciones que el museo ejerce sobre su patrimonio. Los museos implican un espacio de representación y generan políticas. De allí su importancia. Si como García Canclini propone entendemos al patrimonio como un capital cultural, estaremos ante la evidencia de que dicho capital estuvo, está y estará, inmerso en un proceso social de legitimación. El patrimonio no es un conjunto de bienes estables y neutros sino que está sujeto a luchas materiales y simbólicas por parte de las clases, etnias y grupos.⁽¹²⁾ De allí la relevancia histórica de esta primera sala permanente de arte precolombino en un museo de arte.

Notas

- 1 Preziosi, D. (1998). *The Art of Art History: a Critical Anthology*, Oxford - New York: Oxford University Press, p. 509.
- 2 Guión curatorial: María José Herrera y María Florencia Galesio; Diseño museográfico y montaje: Valeria Keller y Mariana Rodríguez.
- 3 “El ornamento –señaló el artista y teórico César Paternosto–, lejos de ser un agregado para embellecer, es “una lección de abstracción de antiguos simbolismos sancionados por el grupo social.” en Paternosto, C. (2001). *Abstracción, el paradigma amerindio*, Valencia: IVAM, p. 25.
- 4 Entrevista de Ana Canakis a Guido Di Tella. (1994). MNBA, Arte Precolombino de la Argentina, Buenos Aires, p. 11.
- 5 El asesoramiento académico fue brindado por el Dr. José Antonio Pérez Gollán (ex Director del Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” y actual director del Museo Histórico Nacional), la Lic. María Alba Bovisio (Facultad de Filosofía y Letras) y la Dra. Ruth Corcuera, especialista en arte textil (directora de Antropología del CIAFIC/Conicet)
- 6 García Canclini, N. (1996). *Culturas híbridas*, México: Grijalbo. Véase en particular el capítulo “El porvenir del pasado”, donde analiza las distintas tendencias ante la exhibición del patrimonio histórico.
- 7 En este punto cabe aclarar que el montaje responde a una visión contemporánea de esas obras de las que no podemos reconstruir completamente su contexto original. En este sentido, toda instalación museológica no es sino una abstracción que solo toma en cuenta algunos de los significados de las obras.
- 8 Pérez Gollán, J. A. (2000). “Los suplicantes: una cartografía social” en *Temas de la Academia: arte prehispánico. Creación, desarrollo y persistencia*. Año 2, nº 2. , Buenos Aires, pp. 21- 48.
- 9 Hombres, animales o seres antropozoomorfos, los *suplicantes* fueron así denominados por sus característicos brazos en alto que rodean la cabeza como en gesto de súplica o desesperación.
- 10 Véase Pérez Gollán, J. A. (2000). *Arte precolombino argentino, Colección de la Cancillería Argentina*, Buenos Aires: ediciones Banco Velox, p. 28.
- 11 Sobre este tema véase, Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals, inside public art museums*, London-New York: Routledge.
- 12 Castilla, Américo con la colaboración de María José Herrera, Florencia Galesio y Rocio Boffo, *Una política para los museos de la Argentina* (2003), documento de la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos, Buenos Aires.
- 13 García Canclini, N. op.cit.

Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política

Alejandra Viviana Maddoni *

Resumen / Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política

La idea central de este ensayo es realizar un recorrido histórico y reflexivo en torno a la obra compuesta por afiches, ilustraciones y volantes del artista plástico argentino Ricardo Carpani que produjo esencialmente a partir de 1960. Como señala su autora, este recorte posee límites frecuentemente caprichosos e imprecisos sobre una producción muy vasta que está signada por una profunda convicción ideológica. En la búsqueda de la identidad latinoamericana, su autora propone que acercarse y recorrer su obra artística puede significar una apropiación - al menos por un momento - de las utopías de entonces, a fin de sostener, dar sentido y actualizar las propias.

Palabras clave

Arte político - Carpani - identidad - Latinoamérica.

Summary / Ricardo Carpani: art, graphics and political militancy

The central idea of this essay is to conduct an historical and reflective route around the art work of the Argentine artist Ricardo Carpani that is composed by posters, illustrations and flyers produced essentially as of 1960. As the author pointed up, this cut frequently present capricious and vague limits on a very vast production that is characterized by a deep ideological conviction. In the search of the Latin American identity, the author proposes that to approach and to cross his artistic work can mean an appropriation - at least for a moment - of past utopias, in order to maintain, to give sense and to update the own ones.

Key words

Carpani - identity - Latin America - political arte.

Resumo / Ricardo Carpani: arte, gráfica e militância política

A idéia central deste ensaio é realizar um percurso histórico e reflexivo ao redor à obra composta por afiches, ilustrações e volantes do artista plástico argentino Ricardo Carpani que produz essencialmente a partir de 1960. Como assinala a autora, este recorte possui limites frequentemente caprichosos e imprecisos sobre uma produção muito vasta que está signada por uma profunda convicção ideológica. Na busca da identidade latinoamericana, sua autora propõe que acercar-se e percorrer sua obra artística pode significar uma apropriação - ao menos por um momento - das utopias de então, ao fim de sustentar dar senso e atualizar as próprias

Palavras clave

Arte política - Carpani - identidade - Latinoamérica.

* Licenciada en Artes Visuales con especialidad en Pintura (IUNA). Profesora Nacional de Pintura (E. Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón). Docente universitaria y Prosecretaría Técnica de la Secretaría de Cultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Hacer un recorrido histórico y reflexivo en torno a los afiches, ilustraciones y volantes que el artista plástico argentino Ricardo Carpani produjo, esencialmente a partir de 1960, significa generar un recorte con límites frecuentemente caprichosos e imprecisos sobre una producción vastísima siempre signada por una profunda convicción ideológica.

Carpani fue uno de los artistas fundadores del grupo Espartaco que comenzó a funcionar orgánicamente a partir de 1959. Junto a él, Juan Manuel Sanchez, Mario Mollari, Pascual Di Bianco, Esperilio Bute, Carlos Sessano y Juana Elena Diz, entre otros, sostenían: "A todos nos une la misma comprensión: contribuir a que el sujeto vea a través del arte lo que el sistema le oculta".

Con la redacción del manifiesto, formalizaron una herramienta de análisis social y político poniendo a disposición estrategias y recursos plásticos con los que intervenir activamente en la realidad nacional. Este instrumento no se constituyó bajo la forma de credo ni dogma estético, dando libertad de acción en el uso de técnicas, materiales y elementos plásticos, siempre que estuvieran en función de un contenido trascendental que colocara en un primer plano al sujeto histórico, las mayorías populares y la construcción de la "Gran Nación Latinoamericana".

Señalando la pintura de caballete como género burgués y solitario destinado a unos pocos, sus pinturas de grandes dimensiones hacían gala de un expresionismo social con una fuerte impronta americanista. Sus enormes figuras escultóricas subordinaban el color al tema y al dibujo a través de paletas reducidas o monocromáticas y de valores bajos. Mientras Carpani, Di Bianco y Sánchez hacían centro en la problemática del trabajador urbano, Mollari profundiza en la realidad del campesino e indígena.

Arte y proletariado

(...) El orden establecido tiende más bien a alejar al pueblo de las manifestaciones del espíritu, dándole en su reemplazo y en cantidades crecientes, productos embrutecedores, neutralizantes de su sensibilidad. Se hace así del arte lujoso vicio solitario, reservado a determinadas élites de iniciados, alejándolo de su verdadera misión. Si la solución de este problema no vendrá del lado de la burguesía, interesada en mantenerlo y agudizarlo, debe ser la clase obrera organizada quien tome la iniciativa, bindando las paredes de los sindicatos y las páginas de sus publicaciones para que, a través de ellas, puedan los artistas expresar libremente y sin trabas su mensaje de estímulo revolucionario. Compréndase que existiendo identidad de intereses entre el artista revolucionario y el obrero consciente, y rigiéndose ambos por los mismos valores, el único impedimento que existe para su comunicación mediante la obra, es la infrecuencia del contacto. Deben, por lo tanto, los círculos directivos del proletariado, resolver este conflicto, ya que constituye una parte considerable de la lucha revolucionaria.

El arte por su relación dialéctica sobre la realidad, acelerando el proceso de cambio, por la profundidad de su mensaje, capaz de llegar a zonas del ser humano donde no llegan las ideas, por su poder estimulante sobre las masas y su valor propagandístico, es un arma de inapreciable importancia, cuya desestimación sólo favorece a quienes tienen interés en mantenerlo al margen de la lucha de clases: la burguesía y el imperialismo. (Carpani, R., 1960) ⁽¹⁾

A pesar de la escasísima tradición mural de nuestro país, el grupo retomó uno de los propósitos de Siqueiros ⁽²⁾ durante su visita a nuestro país: la exaltación del arte mural como expresión monumental y pública del arte revolucionario y como presencia activa en la cotidianidad del pueblo latinoamericano.

En un texto a la manera de proclama publicado por el diario Crítica el 2 de junio de 1933, el artista mexicano realizó la siguiente convocatoria:

Un llamamiento a los plásticos argentinos

Pintores y escultores estamos trabajando para crear en la Argentina y en el Uruguay (quizás en toda la América del Sur) las bases de un movimiento de la plástica monumental descubierta y multiejemplar para las grandes masas populares.

Pretendemos sacar la obra plástica de las sacristías aristocráticas, en donde se pudre hace más de cuatro siglos.

Nuestros campos de operaciones serán aquellos lugares en que concurren mayores núcleos de personas y aquellos en que el tráfico del pueblo sea más intenso.

Usaremos los procedimientos que permitan darle a nuestras obras más amplia divulgación.

Vamos, pues, a producir en los muros más visibles de los costados descubiertos de los altos edificios modernos, en los lugares más estratégicos plásticamente de los barrios obreros, en las casas sindicales, frente a las plazas públicas y en los estadios deportivos y teatros al aire libre.

Vamos a sacar la producción pictórica y escultórica de los museos - cementerios- y de las manos privadas para hacer de ellas un elemento de máximo servicio público y un bien colectivo, útil para la cultura de las grandes masas populares.

Vamos a romper el estrecho círculo mortal de la pintura de caballete, para penetrar valientemente en el campo inmenso de la pintura multiejemplar.

Vamos a sacar la escultura del absurdo del taller y del banco giratorio, para restituirla policromada a la arquitectura y la calle.

Vamos a libertar la pintura y la escultura de la escolástica seca, del academismo y del cerebralismo solitario del artepurismo, para llevarlas a la tremenda realidad social que nos circunda y ya nos hiere de frente.

Vamos a restituir a la plástica el único sistema posible para su enseñanza, que consiste en la aplicación del principio invariable de que no se puede enseñar a pintar, a esculpir, a grabar, más que haciendo participar al aprendiz en el proceso total de la obra en desarrollo y ligando a los hechos diarios y concretos de ese desarrollo las enseñanzas teóricas correspondientes.

Vamos a sacar a la plástica del miserable intento individual, para retornarla al procedimiento colectivo racional y democrático usado por los talleres corporativos de las épocas florecientes del arte. Trabajaremos en teams o en equipos, perfeccionando cada día más la coordinación de nuestras individualidades, en relación directa con la capacidad de cada uno, como lo hacen los buenos jugadores de foot ball. En esa forma, nuestras obras periódicas constituirán la única y formidable escuela pública de las artes plásticas.

Vamos a terminar con los objetos estáticos y mezquinamente circunscritos a modelos personales descriptibles, las escenas y objetos pueriles, para llegar hasta los nuevos elementos que nos ofrecen las férreas anatomías de las máquinas en movimiento, el relámpago deportivo con sus grandes espectáculos de masas y las ascendentes batallas sociales en la más exasperada y tremenda pugna que recuerda la historia del mundo.

Vamos a salir de la penumbra plácida del atelier y escuelas montparnasiañas para caminar por la plena luz de las realidades

humanas y sociales de las fábricas, de las calles, de los barrios obreros, de las carreteras y del campo enorme con sus chacras y sus estancias.

Vamos a beber en las fuentes vivas de los hechos diarios la convicción que sirva de motor impetuoso a nuestra obra, conscientes de que fue la convicción cristiana (un ejemplo solo) el dínamo que hizo brotar el inmenso arte popular de las primeras y más ejemplares épocas del renacimiento italiano.

Nos preocupamos particularmente por encontrar las herramientas y materiales consecuentes con la naturaleza tremenda de la obra que emprendemos.

Buscaremos la forma que corresponda al contenido de nuestra expresión plástica. Para nuestro intento contamos ya con dos grandes antecedentes, con dos magníficas experiencias, que nos dan los conocimientos iniciales del oficio de esta nueva y maravillosa profesión nuestra. Me refiero al experimento primario que representa el renacimiento mexicano, ya en proceso de liquidación, y a la experiencia más integral, más moderna, iniciada por el bloque de los pintores de Los Angeles, California, y en pleno proceso actual de desarrollo y perfeccionamiento.

El primero nos da las bases fundamentales al establecer el principio de la supremacía de la pintura monumental (interior) sobre la pintura de caballete. Nos muestra la necesidad de ligar la obra moderna con las grandes tradiciones americanas. Nos da el conocimiento objetivo de los procedimientos de la pintura monumental tradicional, perdidos con la terminación del renacimiento italiano. Nos muestra, por último, que las obras maestras de todos los tiempos han sido fruto de convicciones sociales.

El segundo (el del bloque de pintores) afirma los principios y métodos conservables del renacimiento mexicano, mostrándonos su verdadera naturaleza de esfuerzo inicial, con todas sus equivocaciones y fallas. Nos abre la puerta de par en par al mundo nuevo de la técnica moderna, susceptible de ser utilizada para la producción plástica. Nos da por primera vez en el mundo los vehículos objetivos y subjetivos que exige la gran pintura mural descubierta y multiejemplar para las masas, que vivirá bajo el sol, bajo la lluvia, frente a la calle, en el primer caso, y en todos los hogares proletarios en lo que al segundo se refiere. Nos muestra el uso del cemento en vez de la mezcla de cal y arena del fresco tradicional, ya inaplicable a las condiciones de la edificación moderna. Nos muestra el uso de la brocha mecánica, de la compresora de aire, del borrador de arena, etc. Nos inicia en el uso de las corrientes eléctricas para la coloración de los muros por diferentes grados de cristalización. Nos muestra la técnica del trabajo colectivo. Nos enseña la composición dinámica que exige la plástica descubierta. La experiencia del bloque de Los Angeles, California, nos da, en una palabra, todo lo que necesitamos para producir plástica de las masas y para las grandes masas humanas.

Pero todo este programa sería irrealizable si no procediéramos en su aplicación de manera orgánica. Eso es lo que hará el Sindicato de Artistas Plásticos, de reciente fundación, en este medio.

Es pues urgente que todos los productores de plásticas, comprensivos de la veracidad de nuestros principios, se apresten, desde ya, a sumarse a sus filas.

Hacia 1961, Carpani y Di Bianco se separaron del grupo para insertarse de lleno en el movimiento obrero, realizando trabajos en las paredes de algunos gremios como los murales del Salón de Actos del Sindicato de Obreros de la Industria de la Alimentación, Sanidad y Vestido.⁽³⁾

En efecto, una de las principales preocupaciones del Carpani artista y militante giraba en torno a crear una imagen que se acercara a la gente, al trabajador, cuando ellos necesitaran de ese estímulo artístico. El desafío era encontrar los medios más efectivos para poder comunicar a través de esa imagen; ideas y sensaciones que transformaran la realidad -su realidad social- con el máximo de calidad estética, rigurosidad formal y profundidad significativa. Sin necesidad de apelar a convencionalismos publicitarios, su imagen artística de aquellos años sigue siendo aún hoy, ícono de trabajadores y militantes al momento de expresar sus resistencias y luchas.

Sin lugar a dudas es por esto último que la obra gráfica de Carpani trasciende su compromiso militante y la eficacia icónica con la que supo dar respuesta a la realidad social de entonces para presentarse hoy como un conjunto artístico de insoslayable actualidad y con peso propio.

El modo de reproducción de afiches, ilustraciones y panfletos terminó de sellar el objetivo de máxima: acercar y generar un vínculo indisoluble entre artista y multitudes sociales. En este sentido se confirmaba, en parte, lo que Benjamin afirmaba acerca de la técnica reproductiva: desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición imponiendo la presencia masiva de las copias en el lugar de una presencia irreplicable y actualizando lo reproducido al permitirle salir al encuentro de cada destinatario.⁽⁴⁾

La ilustración de poemas y textos en libros, revistas y diarios lograron una difusión de la imagen de Carpani más bien restringida. Cuando la CGT reorganizada luego de la dictadura militar le encargó con motivo de la "Semana de Protesta" (1962) el afiche ¡basta! su hombre trabajador agigantado, fortalecido por la sociedad en la que se encuentra inmerso; adquiere difusión masiva a nivel nacional.

El semanario Compañero tituló *Un afiche histórico* un artículo donde describe que:

(...) por primera vez se nos entrega una imagen tan combativa, tan abrupta, tan decidida de los trabajadores. Por primera vez también, un muralista participa en estas labores... puede marcar el comienzo de una época de colaboración entre el pueblo y los artistas.⁽⁵⁾

Reflexiona Ernesto Laclau:⁽⁶⁾

Carpani, hombre de gran lucidez, en función de estos datos elaboró su táctica sin abandonar su estrategia muralista. Y ella se concretó en la gráfica política: cartelones para actos, imágenes para volantes y periódicos y afiches callejeros. Su "hombre" todo músculo nos refiere directamente al trabajo y a la lucha... Es la jerarquización del hombre en lucha. Pero por ello mismo valió como un logotipo de rebeldía revolucionaria.

El de Carpani no es un hombre derrotado, triste e impotente ante la realidad. Es el trabajador contundente, activo, movilizándolo, que lucha por la justicia. Se constituye en el ideal que rebasa las fronteras de nuestro país para ponerse al servicio de Latinoamérica toda.

Si bien Carpani era consciente que el arte no podía -ni debía- resolver los problemas de dependencia política, sí creía firmemente en que la obra podía generar fuertes procesos de identificación nacional y latinoamericana. Esta postura le valió -tanto a él como a Pascual Di Bianco-, el silencio de la prensa y la crítica: "Bastó, en efecto, que ambos pintores unieran sus creaciones a los

intereses de las masas proletarias para que una lápida cayese sobre ellos" reflexionaba Hernández Arregui en el semanario *Compañero* en agosto de 1963.

(...) Yo no creo en ese arte de miseria, llorón, que pinta la tragedia por la tragedia de los trabajadores y del pueblo. Yo prefiero ver los aspectos positivos, dinámicos. No es la miseria, sino la voluntad de lucha, la voluntad de llegar a ser seres humanos. (Carpani, R., 1982) ⁽⁷⁾

La originalidad y eficacia de sus carteles en la vía pública eran contundentes: los porteños se detenían a discutir el significado de esas imágenes tan poco usuales, su raíz política, su mensaje. No faltaba el que intentaba con afectuoso cuidado, despegar el afiche para llevarlo a su hogar. Había logrado lo que muy pocos: que el destinatario, el pueblo, la clase obrera, hiciera suya su obra.

Lo interesante de observar fue la reacción positiva de las masas frente a un tipo de imagen al cual no estaban en absoluto habituadas y su identificación emocional con ella en función de la emotividad combativa imperante en esos momentos, pues yo no hice ninguna concesión del tipo naturalista en esos afiches y me expresé libremente manteniendo todas las distorsiones, deformaciones y estilizaciones propias de mi personal visión artística de la realidad.

Mucha gente, estudiantes, obreros, despegaban los afiches mientras aún estaban frescos para llevárselos. Años después me encontré con algunos de estos afiches decorando las paredes de hogares obreros. ⁽⁸⁾

Lo novedoso residía en el hecho que eran afiches ilustrados por un artista que tomó partido por una actitud superadora frente a la creación: sin renunciar a la singularidad de su lenguaje, experimentó formal y estéticamente hasta lograr una imagen plástica expresiva, comunicativa e imbricada con la realidad social de entonces. Su imagen se fue "amasando" a través de su relación con los trabajadores y su militancia. Hasta entonces, los carteles del movimiento obrero aparecían con ilustraciones convencionales de dibujantes publicitarios cuya articulación ideológica con la causa era nula.

El vínculo del artista con el movimiento sindical se afirma y aparecen, entre otros, los afiches por la desaparición de Felipe Vallese ⁽⁹⁾, primer desaparecido de la historia argentina contemporánea y sobre la desocupación. El posterior y progresivo apoyo del vandomismo de la CGT al golpe de Onganía; lo aleja de la Confederación .

Formó parte del grupo CONDOR creado por Hernández Arregui. Este proyecto nació con un afiche de su autoría con la imagen de Felipe Varela ⁽¹⁰⁾. Ortega Peña, Eduardo Duhalde, Bellóni y Bortnik, entre otros, se proponen producir un acercamiento entre el marxismo y el peronismo vía desarrollos e investigaciones políticos, sociales, económicos y culturales. En un intento por renovar la experiencia de F.O.R.J.A., adoptaban la metodología del marxismo para la investigación de la realidad histórica y como guía de acción política.

Hacia fines de los 60 –entre el 28 y 30 de marzo de 1968- el Congreso Normalizador "Amado Olmos" ve nacer a la CGT de los Argentinos. Esta surge como respuesta alternativa y opositora a las conducciones burocráticas de las 62 Organizaciones hegemónicas por Vandor (UOM). La lidera Raimundo Ongaro de la Federación Gráfica Bonaerense. Integran la dirección de la CGTA La Fraternidad, la Unión Tranviaria Automotor (UTA), los

navales, los carboneros, la Federación de Obreros y Empleados de Teléfonos de la República Argentina (FOETRA), Personal Civil de la Nación y la Asociación Trabajadores del Estado (ATE).

"Más vale honra sin sindicatos que sindicatos sin honra" es una de las consignas que intenta reunir en una misma dirección a estudiantes, intelectuales, artistas, empresarios nacionales pequeños y medianos, religiosos y trabajadores; constituyendo como ámbito de encuentro durante más de tres años a la CGTA.

El movimiento obrero no es un edificio ni cien edificios, no es una personería ni cien personerías, no es un sello de goma ni es un comité; no es una comisión delegada ni es un secretariado. El movimiento obrero es la voluntad organizada del pueblo y como tal no se puede clausurar ni intervenir. ⁽¹¹⁾

Carpani se incorpora activamente a este nuevo espacio, desarrollando experiencias de militancia artística junto al Grupo Cine Liberación del que formaban parte, entre otros, Fernando Solanas y Octavio Getino (*La Hora de los Hornos*, 1966-1968). La aparición de este cine en nuestro país en mucho casos va a requerir un tipo de exhibición clandestina, porque los circuitos de exhibición están obstruidos por un problema de censura política –fundada en el ataque abierto al gobierno militar de turno- y/o comercial. Como los afiches, cartelones e ilustraciones de Carpani, estas películas buscan intervenir directamente en el proceso político y la realidad social. Desde lo cinematográfico estas películas no reciben la autorización del Ente de Calificación Cinematográfica, ni el fomento del Instituto de Cinematografía.

En base a su anterior trabajo mural en sindicatos, a Carpani se le encomienda la realización sistemática de afiches que acompañen cada uno de los reclamos por reivindicaciones sociales, laborales y políticas bajo la forma de movilizaciones, encuentros y huelgas generales. Sus imágenes, menos vinculadas con un realismo social que con un expresionismo monumental, se iban constituyendo como íconos de la resistencia popular y la clase trabajadora. Ellas también acompañaban frecuentemente los textos del periódico que dirigía Rodolfo Walsh e ilustraban láminas de muy buena calidad de impresión que se vendían para juntar fondos.

En la producción gráfica de Carpani el dibujo en tinta –generalmente acromático- domina la composición. El texto y su tipografía (a veces a mano alzada) están más que nunca al servicio de la imagen y subordinada a ella. La línea es el elemento plástico por excelencia que estructura y configura planos cerrados con morfologías orgánicas que se destacan fuertemente del fondo. Pero también es cuidadosa trama que describe distintas situaciones de luz en el espacio plástico.

Aún en los formatos más pequeños correspondientes a cartelería, ilustraciones y láminas, la solidez de sus personajes mantiene la presencia monumental que exhiben en las pinturas murales. Los rostros y especialmente las manos abiertas que guían y conducen o que se tensionan en puños imponentes que resisten y luchan se imponen en los primeros planos de las composiciones. Son las partes de la figura humana privilegiadas por el artista donde despliega su maestría expresiva como dibujante al tiempo que genera centros de interés y ritmos compositivos.

Carpani reconocía en Miguel Ángel una influencia decisiva en lo que refiere a la concepción formal de la figura humana. Con Petrutti como maestro, abordó cuestiones vinculadas con

aspectos compositivos, cromáticos y técnicos; más ligadas al plano sintáctico de la creación artística. El muralismo latinoamericano como concepto estético y monumental de las formas y compromiso social no sólo intervino en su producción sino que como corriente de artistas, lo incorporó en sus filas.

En la sede de la CGTA realiza una exposición de cartelones murales sobre papel donde las imágenes eran acompañadas por consignas políticas del tipo "Tomar las fábricas". Esta muestra se realiza también en el Instituto Juan Manuel de Rosas de La Plata donde, en horas de la noche, destruyeron las piezas gráficas expuestas. No obstante ello, Carpani juntó y pegó los pedazos y los siguió exponiendo en otros lugares.

En ocasión de la visita de Rockefeller al país, organizó y participó de una muestra de afiches en la SAAP que se llamó *Malvenido Rockefeller* el 30 de junio de 1969. La exposición tuvo que ser levantada por presión policial y los afiches escondidos.

Con la dictadura militar de 1976, la mayor parte de la obra gráfica de Carpani fue quemada, escondida o silenciada. Dejó de circular. No obstante, el artista desde el exilio siguió haciendo afiches para organismos de derechos humanos, y comités de apoyo a Nicaragua y El Salvador.

(...) Podría decirse que el arte es utopía pura porque uno está creando mundos. Y en esos nuevos mundos depositamos nuestras ilusiones. Depositamos nuestras utopías en las obras que crean nuevos mundos. Y así le damos vigencia a esas utopías, vigencia social.

En este sentido pienso que sí, en determinadas épocas, el último refugio que le queda a las utopías es el de la creación artística.⁽¹²⁾

Respecto al período artístico post-exilio el ensayista Manuel Vicent reflexionaba: "En vista del desastre general de la historia, Ricardo Carpani se ha llevado a todas sus criaturas a la jungla y en compañía de sus sueños ha oficiado con ellas un banquete surrealista para celebrar el fin de la utopía". Sinceramente cuesta trabajo imaginar a Carpani festejando el fin de alguna utopía. En todo caso, hubiera dejado de crearles esos enormes y soberbios refugios.

Acercarse y recorrer su obra artística puede significar apropiarnos -al menos por un momento- de sus utopías de entonces, a fin de sostener, dar sentido y actualizar las propias.

En algún lugar sin tiempo ni urgencias hace ya diez años que Ricardo Carpani nos sigue regalando otros mundos posibles.

Notas

- 1 En *Arte y Política en los '60*. (2002). Catálogo de muestra en Palais de Glace, Buenos Aires: Fundación Banco Ciudad.
- 2 David Alfaro Siqueiros (1896-1974), pintor muralista mexicano, visitó nuestro país en 1933. En esa ocasión reunió un equipo de trabajo con el que experimentó nuevas técnicas y procedimientos para llevar a cabo el trabajo mural "Ejercicio Plástico" en el sótano de la quinta de Natalio Botana.
Los desacuerdos entre los artistas argentinos -especialmente Berni- y Siqueiros acerca de los objetivos y contenidos del arte mural, más una realidad política argentina decididamente distinta

a la mexicana o brasileña donde el Estado estimulaba la creación mural y organizaba el espacio público en línea con este objetivo; redujo esta expresión a unas pocas manifestaciones públicas con temáticas más bien convencionales.

- 3 Seis paneles del Sindicato de Obreros de la Alimentación aún se conservan en buen estado, el resto de la producción mural se encuentra muy deteriorada o destruida.
- 4 Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*.
- 5 Referido en *Arte y política en los '60*, op.cit.
- 6 Laclau, E. y Noe, F. (1994). *Carpani. Gráfica Política*, Buenos Aires: Ediciones AYER.
- 7 Entrevista a Ricardo Carpani. (1982). Suplemento Arte y Educación. Diario Hoy, Quito. Ecuador.
- 8 Entrevista a Carpani. Documenta. 1971/72
- 9 Felipe Vallese, obrero metalúrgico y delegado de la fábrica TEA era un joven militante de 22 años de la resistencia peronista. El 23 de agosto de 1962 a las 23.30 fue secuestrado junto a un grupo de militantes en Flores Norte, en Canalejas 1776 (hoy Felipe Vallese). Varios hombres armados lo golpearon y llevaron. Se estima que murió durante los interrogatorios y su cuerpo fue ocultado. Nunca apareció. Fuente: Alejandro Incháurregu, fundador del Equipo Argentino de Antropología Forense.
- 10 Felipe Varela (1821-1870) fue un caudillo andino nacido en Catamarca. Condujo las montoneras de la década de 1860. A principios de la década de 1840 Varela lucha contra Rosas. Fue a Chile, en donde se incorporó al ejército chileno; luego de la caída de Rosas en 1852, regresó a la Argentina y se unió al ejército de la Confederación; luchó bajo las órdenes de Urquiza en Pavón; en 1862, se unió al Chacho Peñalosa en su sublevación contra las autoridades nacionales de Buenos Aires.
Se suele considerar a Varela un líder político -el último del grupo de Artigas, Ramírez, Quiroga, Chacho Peñalosa, quienes se opusieron a que la organización política de la Nación se hiciera desde la Capital Federal en Buenos Aires.
- 11 Ricardo Carpani. (1973). *Palabras iniciales*. Semanario de la CGTA.
- 12 Entrevista de Estaban Ilerardo a Ricardo Carpani publicada en la desaparecida revista Reencuentro.

Bibliografía

- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*.
- Linares, S. *Ricardo Carpani. La estética combatiente*, Caminos del arte: SAAP.
- Carpani, R. (1973). *Palabras Iniciales*. Semanario de la CGTA.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Espacios del saber Nro. 22. Paidós.
- Laclau, E. y Noé, L. F. (1994). *Carpani. Gráfica Política*. Ediciones Ayer.
- Cipollini, R. (2003). *Manifiestos argentinos. Edición Crítica. Políticas de lo visual. 1900-2000*. Adriana Hidalgo Editora.
- *Arte y política en los '60*. (2002). Catálogo de muestra en Palais de Glace, Buenos Aires. Fundación Banco Ciudad.
- Brownstone, G. (1989). Entrevista a Carpani. París, Documenta. 1971/2. Tabaré. "Ricardo Carpani. El artista militante". Vidas con historia. Sur.

La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado

Alicia Poderti *

Resumen / La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado

A partir de una frase del historiador inglés Eric Hobsbawm se ingresa a un texto polifónico en el que se intenta pensar qué pasa con Latinoamérica en el contexto de la globalización. Esa es tal vez una de las mayores dudas que la autora intenta responder desde diferentes perspectivas en este ensayo. Si lugar a dudas, un tema complejo, un territorio difícil de precisar desde una perspectiva simple y que necesita de una respuesta compleja que atienda a una gran cantidad de aspectos. Por este motivo se analiza la idea de nación desde diferentes perspectivas, la construcción de bloques regionales, las tecnologías de la decisión, cuál es el papel de los investigadores y cómo los habitantes de América Latina son inmigrantes portadores de una compleja identidad.

Palabras clave

Globalización - historia de las ideas - identidad - Latinoamérica.

Summary / Latin American insertion in the globalised world

After a statement by the English historian Eric Hobsbawm the author proposes a text in which she tries to reflect about what happens with Latin America in the context of the globalization. That is perhaps one of the majors doubts that the author tries to respond from different perspective in this essay. She approaches a complex subject, hard to precise from a simple perspective and that needs a complex answer that takes care of a great amount of aspects. For this reason the nation idea from different perspectives, the construction of regional blocks, the technologies of the decision, the role of investigators and how the inhabitants of Latin America are carrying immigrants of a complex identity .

Key words

Globalisation - history of ideas - identity - Latin America.

Resumo / A inserção de Latinoamerica no mundo globalizado

A partir duma frase do historiador inglês Eric Hobsbawm se ingressa a um texto polifónico no que se tenta pensar qué acontece com Latinoamérica no contexto da globalização. Essa é talvez uma das maiores dúvidas do que a autora tenta responder desde diferentes perspectivas neste ensaio. Sem lugar a Dúvidas, um texto complexo, um território difícil de precisao desde uma perspectiva simples e que precisa de uma resposta complexa que atenda a uma grande quantidade de aspectos. Por isso analisa-se a idéia de nação desde diferentes perspectivas, a construção de blocos regionais as tecnologías da decisão, qual é o rol dos pesquisadores e cómo os habitantes de América Latina são imigrantes portadores de uma complexa identidade.

Palavras clave

Globalização - história das idéias - identidade - Latinoamérica.

* Doctora de la Univesidad Nacional de Cuyo. Especializada en temas transdisciplinarios, Investigadora de carrera del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina). Actualmente se desempeña como Investigadora de carrera del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Cientificas Doctorada en la Universidad Nacional de Cuyo. Postdoctorado en Historia Iberoamericana (España y Técnicas, Presidencia de la Nación, Argentina). Es Profesora de diferentes carreras de Posgrado en universidades argentinas (Universidad de La Plata, Universidad Nacional de Cuyo, Universidad Nacional de Salta, Universidad Nacional de Jujuy) y universidades extranjeras (Universidad de Gotemburgo Suecia; Universidad de New South Wales, Australia; Universidad de Huelva, España; Universidad Pedagógica de Bogotá, entre otras).

Se ha cerrado el telón sobre una centuria. El historiador Eric Hobsbawm ha publicado su *Historia del siglo XX* (1998), un estudio de las transformaciones y los derrumbamientos en el orden político, económico, social, científico y cultural. Allí, el autor admite que no intenta trazar predicciones sobre un paisaje que ahora ha quedado irreconocible, luego de los movimientos tectónicos que se han producido en aquellos cien años.

El título original del libro de Hobsbawm -*Extremos. El breve siglo XX (Extremes. The short twentieth century)*- condensa la idea medular de su planteo historiográfico, ya que confronta este trayecto con el extenso período anterior. Mientras el largo siglo XIX culminaba con la caída de la civilización occidental, el veloz transcurso comprendido entre 1914 y 1991 desemboca en el reacomodo de los lugares de autoridad a nivel global y los apuros de la democracia en diversos países del planeta.

Recordemos que, hacia finales del siglo XX, la generación del capitalismo impreso -gestora de las conciencias nacionales- entra en crisis. En el nivel político y económico se desarrolla una plataforma ideológica desde la cual se legaliza el derecho a injerencia de ciertas grandes potencias, ahora llamadas estructurantes, y que conforman la teoría y práctica del pretendido imperialismo bueno. En el plano simbólico y cultural, los malestares se traducen en la aparición de nuevas formas de conciencia e interpretación de la realidad, lecturas del mundo que desnudan el fetiche tecnológico, el Estado omnímodo, la burbuja financiera y la construcción de nuevos instrumentos de poder.

El proceso de globalización o transnacionalización capitalista integra un estilo de civilización que modeliza un mundo unificado, inseparable histórica y geográficamente desde los tiempos de la Colonia y que, sin embargo, está fragmentado por profundas divisiones económicas, sociales, étnicas y culturales. La uniformidad avasallante del neocolonialismo se expandió a través de la tendencia histórica de la globalización. Pero en el último proceso de globalización no se invadieron los territorios -como ocurrió en el período colonial-, sino que los mercados son han sido los cautivos. El correlato de las mutaciones económico-políticas, operando en la metamorfosis de las identidades institucionales y la pugna por entrar al convite de segunda categoría reservado para las naciones pobres, puede leerse también en el registro simbólico y cultural.

El proceso de globalización implica la extensión al resto del mundo del patrón cultural dominante. Esa pauta tiene un desarrollo unilateral, con una creciente sofisticación de medios tecnológicos y una abrumadora implosión comunicacional. En estos nuevos espacios multiculturales, crece la distancia planteada entre el universalismo y la globalización. Mientras en la última, hay sectores enormes de la cultura humana que están ausentes, el universalismo constituiría aquel ese estadio cultural deseable en el que aporten todas o al menos la mayoría de las culturas -aún las marginales-.

La segunda mitad del siglo plantea la reestructuración de las identidades locales, nacionales y globales, como consecuencia de los grandes cambios políticos y económicos a nivel mundial. Se produce el pasaje de las identidades modernas hacia las posmodernas. Como ha estudiado Néstor García Canclini (1996), las identidades modernas -territoriales y casi siempre monolingüísticas-, se habían fijado tras la subordinación de las regiones y etnias dentro de un espacio arbitrariamente definido. Este espacio, llamado "nación", se oponía -desde la forma que le daba su organización estatal- a otras naciones. En cambio, las identidades posmodernas son transterritoriales y multilingüísticas. Operan mediante la producción industrial de

cultura, ayudadas por la comunicación tecnológica y el consumo diferido y segmentado de los bienes. Estas identidades desdeñan las modalidades orales y escritas que cubrían espacios personalizados y se efectuaban a través de interacciones próximas. Así, las formas identitarias posmodernas no se estructuran desde la lógica de los estados sino desde la de los mercados.

Como hemos observado, las naciones desarrolladas concentran su poder creando polarización, asimetría y una acumulación ilimitada del capital y la tecnología. Este nuevo orden mundial produce una creciente ingobernabilidad de las periferias, cuyas masas están siempre oprimidas por el peso del fracaso económico de sus propios gobiernos. Unido al proceso de internacionalización del capital, del trabajo y del medio ambiente, se requiere como requisito indispensable realizar una privatización del estado (Cfr. Varese, 1997).

El pasaje de lo nacional a lo global y de lo público a lo privado provoca cambios en los modos de integración regional. El planetarismo define su núcleo en los medios de comunicación y en la conquista de espacio cibernético. Si recalamos en los estudios de la post-modernidad generados desde mediados de los años '80, analistas como Fredric Jameson, señalan la creciente expansión de la globalización como una consecuencia lógica del capitalismo tardío. Recordemos que Eric Hobsbawm utiliza con menor frecuencia el término "globalización" y prefiere hablar del "triunfo del capitalismo".

Como ya hemos referido, en el umbral del siglo XXI la reestructuración de los sistemas económicos tejen nuevas instancias en las configuraciones político-culturales de los países del globo. Los grandes conglomerados tienen una funcionalidad específicamente comercial e industrial. Pero en la base de este marco de transnacionalización capitalista se plantea el ordenamiento de las economías en el mundo según las regulaciones impuestas por los bloques líderes.

Con cierta nostalgia hacia la etapa eurocéntrica, Hobsbawm veía en la Unión Europea un modelo que permitía delegar competencias supranacionales, nacionales, subnacionales y globales. Sin embargo, el historiador reconoce que la Unión Europea es un caso único, probablemente irrepetible. Pero desde principios de los '70, a medida que aumenta el abismo entre los países ricos y los pobres, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, con el respaldo político de los Estados Unidos, han ido diseñando las políticas del libre mercado, de la empresa privada y del comercio mundial.

Estrategias: la construcción de bloques regionales en Latinoamérica

Como expresa Giddens, "la globalización económica es una realidad y mientras gran parte del comercio continúa "regionalizado", existe una economía plenamente global, a nivel de mercados financieros" (Giddens, 2000^a: 43).

En el interior del enorme país que se abre a los capitales del mundo, la aplicación del molde globalizante trae como consecuencia el previsto incremento de la desocupación, la marginación y el arrinconamiento social. Ante la uniformidad avasallante de estos poderosos gestos de neocolonialismo cultural, económico y político, la defensa de los regionalismos parece ser la única vía para insertarse satisfactoriamente en el mundo globalizado.

Para lograr equilibrio en las relaciones internacionales y evitar las consecuencias locales del nuevo orden mundial, como la exclusión y la pobreza, se impone la aparición de bloques regionales que, de hecho, ya estarían "creados" y necesitan

un impulso político para funcionar coordinadamente. Así, las áreas que presentan características similares en su génesis geo-cultural debieran aglutinarse, reconociendo sus aspectos comunes en la estructura política y económica, en la dinámica migratoria y en su conformación lingüística.

Recordemos que la designación "América Latina" aparece en la segunda mitad del siglo XIX. Coherente con las filosofías de la latinidad que circulaban en la época, el nombre se configura en los discursos de identidad de la producción periodística, política y literaria. Los primeros en emplear el apelativo fueron Francisco Bilbao y José María Torres Caicedo, en un intento de dar cobertura ideológica al proyecto político de personalización de las dos formas del americanismo de entonces: la de los hispanoamericanos y la de los EE. UU.

Bilbao comienza a utilizar el gentilicio "latinoamericano" en una conferencia titulada "*Iniciativa de la América*", brindada en París, el 24 de junio de 1856. El mismo año, Torres Caicedo escribe en *Las dos Américas: La raza de América latina/ al frente tiene la sajona raza*. En 1879 este intelectual funda en París la Sociedad de la Unión Latinoamericana.

En el caso de Francisco Bilbao, el concepto se acuña desde un pensamiento anticolonialista y anti-imperialista, como parte de un proyecto de sociedad socialista. La "América" del pensamiento de Bilbao se compone de tres partes: la América latina, la sajona y la indígena. Así, el pensamiento de Bilbao se yergue como preanuncio de *La raza cósmica* de Vasconcelos, por cuanto sostiene que la combinación del genio sajón con el genio latino permitirá formar la síntesis de la civilización americana, destinada a regenerar el Viejo Mundo y a cumplir sobre la tierra los destinos del hombre soberano.

Yendo más atrás en el tiempo, recordemos los proyectos continentales de San Martín y Bolívar. Para Güemes, estrategia del plan sanmartiniano, el ideal patriótico estaba concebido como un plan geo-político integral. Este diseño se articulaba a un proceso que convocaba a los distintos sectores sociales con el fin de realizar el proyecto de una libertad común para los países sudamericanos. Así, Güemes hizo de la causa de la Independencia la empresa de las masas movilizadas, enfrentando a los godos, a los porteños y a la oligarquía provincial. Cuando desaparece físicamente también se esfuma ese objetivo primordial y el pueblo queda desprotegido, sin líderes capaces de vehicular los sentimientos de las clases desfavorecidas. El triunfo del puerto cercena la posibilidad de un trazado económico y político regional que respondiera al programa continental. Se suceden las virulentas guerras entre federales y unitarios, con su fase condenatoria hacia muchos de los ideólogos de la emancipación (Poderti, 1999).

También conviene recordar que Juan Domingo Perón había impulsado en 1948 un proyecto que contó con la adhesión de casi todos los países del cono sur. Fracasado éste, se creó la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC). Este proyecto se insertaba dentro de una propuesta de integración continental de Latinoamérica en la que una política de unificación podía hacer frente a posibles intentos de invasión pacífica o violenta especialmente de los Estados Unidos, con el fin de apropiación de las reservas de comida y materia prima. Estas ideas supranacionales que impregnan el ideario peronista se asocian con su noción de continentalismo, basada en las ideas continentalistas de San Martín y Bolívar, una etapa en la evolución de la historia que reorganiza y supera a las naciones reuniéndolas por continentes. La siguiente etapa sería el universalismo o universalización, que es el estadio deseado por Perón y que, erróneamente, muchos quieren equiparar, desde

la contemporaneidad, al fenómeno de la globalización.

Ya el 25 de abril de 1945 Perón había pronunciado palabras claves en su ideario:

Norte, centro y sur del continente americano, vertebrados por la gigantesca mole andina, con la varia expresión de sus diversos pueblos, con la fuerza ancestral de sus profundas raíces autóctonas, templadas por el fuego civilizador de españoles, portugueses y anglosajones, bruñidas por las gestas emancipadoras de Washington, Bolívar y San Martín, y afirmadas por su rotunda voluntad soberana de naciones libres, pueden proclamar hoy en todas direcciones, porque ha florecido su rosa de los vientos, que, restablecida la paz, encontrarán, para defenderla, un baluarte en cada corazón americano. (Perón, 1997: 512).

Esta idea de aproximación espiritual entre países como Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Chile, Brasil, Perú y Ecuador, impulsa la recíproca colaboración en el campo económico. En este sentido, Perón se adelanta a los tiempos y habla de una noción de "bloque" y de "personalidad continental". El 7 de noviembre de 1952 declara:

Nosotros hemos formado ya una entidad económica, una entidad política y una entidad social que se van consolidando. Nosotros tenemos resuelto el problema, y lo ideal sería llegar a unirnos con todos los demás pero en forma indestructible, no con unidad de discursos de cancillería, que poco unen. Han que unirse, y unirse con intereses. (Perón, 1997: 517-518).

Según los estudios contemporáneos, un conglomerado supranacional de gran incidencia en la conformación cultural del noroeste argentino es el que integra la región andina. En ella es posible detectar una zona de fuerte incidencia en la cultura incásica: Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Chile y parte de Argentina. Crece entonces la necesidad de remontar aquellas configuraciones histórico-culturales e implementar planes estratégicos de re-ingeniería geopolítica a través de mecanismos de "empoderamiento" regional (Poderti, 2000).

¿Y la categoría "Nación"?

La constitución de los estados nacionales latinoamericanos que se efectúa a partir de la primera parte del siglo XIX respondía a las necesidades de los grupos dominantes -descendientes de los conquistadores y colonizadores europeos-, en el marco de la constitución y desarrollo de un mercado mundial. El proceso de constitución de nuevas comunidades históricas -las naciones- respondía en el Europa al proyecto e idea definidos en el pensamiento de la Revolución Francesa ("Nación una e indivisible"). Así, los ideólogos que organizaron la nacionalidad argentina importaron un modelo institucional exótico, un producto que se ajustara a los cronómetros occidentales y que, a la vez, defendiera algunas expresiones de la cultura autóctona.

Las leyes de la Ilustración que habían impulsado el proceso de emancipación condujeron la organización del estado nacional. En esta etapa comienza a requerirse de la literatura una función ancilar, al servicio del nuevo estado republicano para difundir los ideales de libertad, civilización y progreso como los pilares del proyecto de nación que se estaba gestando. Surge entonces una corriente de escritores comprometidos con la vida política del país y en cuya producción se generan

imágenes que contribuyen a reforzar el proyecto de construcción de un imaginario nacional. La idea dinámica y de progreso evolutivo que caracteriza a la concepción de la historia para el romanticismo, el espíritu de la nacionalidad, la búsqueda de las raíces folklóricas nacionales y la determinación de aquello que se presenta como lo genuinamente propio de cada pueblo, signan la producción filosófica, sociológica y literaria del período. El falso mito del progreso que esperaba que América Latina alcanzara la prosperidad y el nivel cultural europeo si lograba vencer los impulsos de su barbarie, marca un cambio sustancial en la escritura literaria. El Romanticismo en Argentina colabora con el proyecto social de cambio, rechazando en sus textos cualquier influencia que entorpezca aquel plan. Como ha expresado Benedict Anderson (1993), la nación moderna suele representarse a sí misma como una "comunidad imaginada", en la que los miembros de la comunidad nacional se imaginan -se les pide que se imaginen- vinculados por lazos horizontales y fraternales. Así, los caracteres de la nación "discreta, soberana y autónoma" se integran al "estilo de imaginar" propio de la nación moderna. En el proceso de constitución de las naciones se opera un proceso de "ficcionalización" fuertemente apoyado en la literatura. Así, la idea romántica de nación que surge en países como Argentina, se traduce como proyecto y realización de un proceso histórico conformado desde una ideología y también desde la ficción.

La novela y el periódico son las dos formas de imaginación que se generaron en el siglo XVIII y que proveyeron los medios técnicos necesarios para la representación de las comunidades imaginadas nacionales. Otras formas artísticas también han contribuido a la estructuración de las nacionalidades, como algunos poemas, canciones y, sobre todo, los himnos nacionales. Porque los himnos y canciones patrias simbolizan la idea de nación que se desea que los ciudadanos imaginen. (Cfr. Anderson, 1993: 200-217).

Tecnologías de la decisión

El proceso de constitución de nuevas comunidades históricas -las naciones- trajo como consecuencia que, en la lucha por la delimitación de las fronteras, las etnias quedaran repartidas en varios estados nacionales.

Para los indígenas, las consecuencias de la neoglobalización se expresan, según Stefano Varese, a partir de la declaración del "carácter transnacional, trans-fronterizo y trans-estatal de numerosas etnias indias como un hecho histórico de larga duración que se remonta al reparto territorial colonial y a su ulterior confirmación post-colonial". En varios países de Latinoamérica, un mismo grupo indígena comparte territorios fronterizos contiguos pertenecientes a estados-naciones distintos. La herencia colonial de comunidades locales fragmentadas y desconectadas de su entidad étnica integral es rechazada a través de la búsqueda de estrategias políticas que intentan recuperar su soberanía indígena perdida. Los grupos indígenas se reagrupan, reconstruyendo sus historias y reconfigurando sus proyectos étnico-políticos, en un proceso de relocalización. Frente al efecto mundial contemporáneo de la globalización desde arriba los pueblos indios comienzan a responder con una globalización desde abajo (Cfr. Varese, 1997: 23-32). El economista Hernando de Soto, fundador del ILD, calificado por *The Economist* como el segundo *think tank* más importante del mundo, ha estudiado que en los países andinos la mayor parte de la población sobrevive en el sector de las economías informales y no participa del esquema de la división del trabajo. Esto es causa de una falla en la implementación de modelos

económicos de mercado, dado que la mayoría está al margen de los mecanismos del crédito y la inversión.

De Soto incluye entre los países desarrollados a aquellos que pudieron integrar a sus sectores informales a través de un sistema en el cual los convenios y contratos sociales están reflejados en la ley y en la estructuración profunda de su sistema político. Como sostiene el economista peruano, la tendencia a pensar que la "economía de los pobres" solamente consiste en el asistencialismo y no en su participación en las economías de mercado, ha sido el factor fundamental para frenar su inserción en el sistema amplio.

En términos técnicos, esta responsabilidad política se define en el modelo de las "redes de racionalidad", desarrollado desde la base teórica aportada por el economista Julio H. G. Oliveira. La propuesta acerca de las "redes de racionalidad" apunta a la tarea de implementar "tecnologías de la decisión" que permitan superar el ensimismamiento al que se exponen las sociedades arrinconadas y, por ello, imposibilitadas de delinear su futuro.

Muhammad Yunus, Premio Nobel de la Paz, Profesor de la Universidad de Bangladesh y Fundador del *Banco de los Pobres (Grameen Bank)*, ha desarrollado un exitoso modelo basado en una "conciencia social de la empresa capitalista", modelo que promueve el entrenamiento en diferentes áreas del desarrollo social a través de un soporte educativo que brinde oportunidades a los más carenciados para apropiarse de algunas claves del mercado. "La pobreza es una enfermedad crónica. No se la puede curar con medidas *ad hoc*. Puede haber medidas de corto aliento, pero hay que contar con una estrategia de largo plazo cada vez que se da un paso táctico" dice Yunus, para quien la caridad tiene efectos desastrosos.

Des-construyendo los modelos culturales patriarcales y desafiando a las organizaciones económicas internacionales -como el Banco Mundial-, el catedrático doctorado en Vanderbilt University construyó un sistema de microcréditos destinado fundamentalmente a mujeres, que ya ha sido adoptado en varias naciones del planeta. El sistema de microcréditos ideado por Muhammad Yunus beneficia en un 94 % a las mujeres. Él considera a las mujeres actores privilegiados del desarrollo y critica el sexismo de los sistemas bancarios de varios países, en los que se pregunta a las mujeres si han consultado a sus maridos acerca de la decisión de tomar un préstamo.

Las pautas culturales conspiran contra el género femenino y Yunus opina:

(...) las mujeres que viven en la miseria se adaptan mejor y más rápido que los hombres al proceso de autoasistencia. Asimismo, son más atentas, intentan asegurar el porvenir de sus hijos con más eficacia y demuestran mayor constancia en el trabajo. Cuando es manejado por la mujer, el dinero es mejor utilizado en beneficio de la familia que si el hombre lo maneja.

Si los objetivos del desarrollo apuntan al mejoramiento de las condiciones de vida, a la absorción de la pobreza y a la reducción de las desigualdades, tendremos que compartir la opinión de Yunus, a quien le parece natural comenzar reparando las situaciones anómalas de las mujeres en el mundo.

Como observa Geert Hofstede, la evolución demográfica indica que debieran reducirse las tasas de natalidad en el mundo. Además de las consecuencias económicas, el tamaño de la población es un elemento que puede definir la distancia jerárquica, por cuanto favorece la dependencia de la autoridad. Así,

en un país muy poblado, los ciudadanos tendrán que aceptar un poder político más distante y menos accesible que los habitantes de una nación pequeña. El control de la natalidad puede desembocar en una feminización de los valores, pues en las culturas femeninas la madre tiene mayor capacidad acerca del número de hijos a concebir y adapta ese número a los recursos disponibles. En los países pobres, la cultura prevaleciente es la masculina, en la que es el padre quien decide el tamaño de la familia.

Finalmente, el crecimiento de la población también está muy relacionado con el colectivismo. Cuando no se debe a la inmigración, ese crecimiento es el resultado de un promedio elevado de hijos por familia. No resulta extraño que en países con alta tasas de natalidad, entre las familias numerosas se inculquen valores colectivistas y no individualistas (1999: 183-186).

El rol de los investigadores

Una imagen ambivalente refleja la tragedia argentina: "País rico y pueblo pobre"... Así recalamos en la urgencia de encarar una Reforma Educativa que coopere en la metamorfosis vital. Esta línea entronca con la Economía de la Educación que pone el acento en la capacitación como capital humano. Así, la formación de distintos tipos de líderes sociales (especialistas, científicos, tecnólogos y humanistas) es la única vía para promover la composición de una masa crítica que asegure la permanencia de la sociedad. Estos objetivos pueden lograrse a través de las técnicas del *empowerment* desplegadas en el campo de la educación avanzada y de la educación no formal, que promueven el adiestramiento de líderes capaces de modificar las estructuras de sus grupos de pertenencia (Poderti, 2000).

Por otra parte, un país que aspira al desarrollo no puede desentenderse de la responsabilidad de diseñar y brindar perdurabilidad a programas estratégicos de ciencia y tecnología. Se ha comprobado que la ausencia del Estado en estas áreas resulta contraproducente y regresiva desde el punto de vista socio-económico. El proceso de globalización tecnológica, política, económica y cultural sólo favorece a las grandes potencias industriales y al capital transnacional. La unipolaridad política produce el incremento inusitado de las desigualdades sociales, no solamente entre naciones sino también dentro de cada una de ellas.

La revolución científico-tecnológica del siglo XX ha disparado el crecimiento vertiginoso de la informática y las telecomunicaciones, fenómeno que da origen a la llamada sociedad del conocimiento. Las consecuencias de esta situación son impredecibles, pues sus proyecciones no apuntan precisamente a la concreción de una sociedad solidaria, humanista y más justa. La sociedad del conocimiento se equipara con la sociedad informatizada y el auge de la cibernética coloca a los países desfavorecidos en el centro de un negociado multimillonario con empresas de hardware internacionales que reciclan en las naciones pobres su equipamiento desactualizado. Asimismo, en la llamada sociedad del conocimiento, el saber y la información crecen y se vuelven obsoletos a una velocidad incontenible. El conocimiento se convierte en patrimonio de pocos y por ello constituye una mercancía valiosa, pero sobre todo, se transforma en instrumento de poder e inequidad. La dependencia tecnológica y la mediocridad intelectual son fomentadas por los centros de dominación que pretenden administrar nuestra historia.

Junto al crecimiento de la brecha entre riqueza y pobreza tam-

bién crece la diferencia entre inforriscos e infopobres, por cuanto los países con baja infraestructura de teléfonos quedan marginados, no sólo de las redes de Internet, sino del seguimiento y la inserción en la economía internacional y del diálogo con los cambiantes procesos socio-culturales. (Ford, 1999: 117).

La evolución sin precedentes del conocimiento está aumentando progresivamente las desigualdades entre quienes poseen y no poseen, reproduciendo así disparidades no sólo entre las diferentes naciones de nuestro planeta sino también dentro de cada una de ellas. Pero esta situación también tiene su contraparte positiva, ya que el auge del conocimiento puede conducir a un estadio de expansión del género humano.

El siglo XXI en Latinoamérica se inicia con grandes innovaciones y también con las secuelas de los cambios dramáticos operados en la centuria anterior. La arrolladora revolución técnico-científica coexiste con las consecuencias de las dictaduras militares y el proceso de globalización se impone con sus fuerzas de competitividad. Pero el hecho de vivir en un país agobiado por una crisis económica y social debería desembocar en una instancia de reflexión que apunte a transformaciones cualitativas.

El desafío para el trazado de políticas técnico-científicas es claro: un sistema científico no puede actuar aislado de la realidad social y escasamente vinculado con el sector productivo. En un mundo que induce a competir con bloques de naciones ricas y enormes corporaciones transnacionales, es indudable que las capacidades científicas, técnicas, innovadoras y gerenciales ya no pueden ser confiadas a la simple intuición, sino que deben ser el resultado de un estudio permanente, actualizado, crítico y, sobre todo, transdisciplinario. Como ha expresado Víctor Morles (1998), la especialización es un hecho contradictorio. Ella ha permitido al sector económico alcanzar una mayor eficiencia y productividad. Pero en el campo profesional es indudable que la delimitación de los campos de estudio ha conducido a la creación de lenguajes más específicos y al dominio de contenidos altamente complejos y especializados.

La industria y la técnica son hoy las actividades humanas dominantes. Estas prácticas generaron la aparición de un tipo de profesional experto, un hiperespecialista que posee dominio de un sector muy reducido del conocimiento científico, técnico o artístico. Esta situación deriva en la atomización del conocimiento y en la imposibilidad por parte de los profesionales para comprender problemáticas distintas a las de su interés individual.

Según Basarab Nicolescu, uno de los padres de la "transdisciplina", ese proceso de babelización puede traer como consecuencia que los dirigentes se vuelvan cada vez más incompetentes. Un dirigente individual o colectivo es aquel capaz de tener en cuenta todos los elementos del problema que examina. Así, los desafíos más importantes de nuestra época requieren capacidades amplias. La falta de comunicación entre profesionales de distintas ramas ha guiado la búsqueda de estrategias para comprender mejor el mundo y lograr la unidad de la cultura. Así, la ciencia, la tecnología, el arte y la educación se vinculan entre sí y también con otros sectores de la sociedad (la economía, la política, el medio ambiente, etc.). posibilitando la aprehensión de estrategias válidas para lograr la formación de profesionales distintos

En la era del gran *bang* disciplinar y de la especialización exagerada es posible concebir una supercomputadora programada con los conocimientos de todas las disciplinas. Pero esa supercomputadora podría saber todo y no entender nada. Quien utilizara dicha máquina sólo tendría acceso instantáneo

a resultados investigativos heterogéneos y no sería capaz de comprender sus significados ni los lazos de unión entre las diferentes disciplinas.

Así, la transdisciplina se convierte en un novedoso enfoque metodológico de indudable utilidad para el estudio de problemas complejos de carácter social, científico, técnico y pedagógico. La transdisciplinariedad es una "actitud que atraviesa y trasciende" las disciplinas. Como se expresa en la Declaración Transdisciplinaria (Portugal, 1994), esta orientación es resultado de un camino evolutivo dirigido a superar la mirada uni-focalizada en el estudio de problemas humanos complejos. El proceso comienza con la consideración de que dichos asuntos no pueden resolverse adecuadamente con una mirada reduccionista de los mismos, sino que se requieren otras perspectivas.

La transdisciplina, como otros enfoques que superan las visiones funcionalistas y atomizadas de la realidad, enfatiza aspectos que pueden lograr una visión integradora del hombre, la sociedad y la naturaleza. La transdisciplinariedad es valiosa por su énfasis en el rigor, la apertura y la tolerancia. Rigor en la argumentación, tomando en cuenta toda la información disponible como la mejor barrera contra toda posible distorsión. Apertura, que implica aceptación de lo desconocido, lo inesperado y lo impredecible. Y tolerancia, que significa un reconocimiento al derecho a existir que tienen las ideas opuestas a las nuestras.

Por ello, en los países más desarrollados del mundo, los sistemas de investigación científico-tecnológicos están ligados a un vigoroso régimen de educación avanzada cuya función es la capacitación profesional de más alto nivel. Se promueve así el establecimiento de ambientes que incentiven la racionalidad y la crítica pero, sobre todo, la creatividad intelectual científica, técnica o artística. Evidentemente, el instrumento principal que debe estimularse es el cerebro, esa computadora capaz de razonar, criticar y crear, una herramienta tan potente entre los latinoamericanos como lo es entre norteamericanos o europeos (Cfr. Morles, 1997 y 1998).

Porque en nuestro tiempo el crecimiento social y económico no se produce solamente con políticas financieras, fiscalistas o de control social, ni con abrupta privatización y apertura de mercados, sino fundamentalmente a través de un fuerte impulso a la formación de recursos humanos. La aparición de grandes bloques regionales que combinen su caudal científico tecnológico y económico devendrá en la búsqueda de soluciones racionales. Éstas habrán de delinearse a través del trabajo conjunto de políticos, empresarios e investigadores.

De este modo, en torno a la coyuntura ciencia-globalización, se generan interrogantes elementales para el presente y el futuro de Argentina: ¿Puede un país sin un sistema científico adecuado insertarse satisfactoriamente en una sociedad de alta complejidad, mundializada y tecnificada? ¿Puede un país sin recursos humanos capacitados participar medianamente en el concierto económico internacional? ¿Podrá desarrollar la industria, la agricultura, la minería y todas sus potencialidades económicas? ¿Podrá negociar hábilmente con los expertos de las grandes empresas transnacionales o de los organismos financieros mundiales? ¿Estará preparado para entender lo que hay detrás de cada convenio que firma?...

Acorde final

Los distintos momentos de incertidumbre y cambio en nuestro mundo, representados por términos como globalización,

regionalización, nación, implican procesos que hoy vuelven más complejo el panorama de las identidades. Estamos así frente a un cambio paradigmático, lo que implica un giro en la visión epistemológica y cosmológica.

Por un lado se nos plantea que hoy podríamos elegir, deliberadamente, la identidad que más se asoma a nuestra percepción de nosotros mismos: si pertenecemos a una nación, si somos ciudadanos del sistema global, o elegimos ser miembros de un grupo étnico, religioso, o de determinada orientación sexual, etc. Esa cultura globalizada compartida nos hace preguntarnos quién va a producir los gestos auténticos de nuestra realidad.

Pero indudablemente la mayor parte de nosotros es y puede ser definida como inmigrante, ya que su identidad se explica inmersa en la frontera, término que en su moderna acepción para las ciencias sociales es una zona trans-geográfica y trans-nacional. Quizás, como expresa Dertouzos, "se aproxima una nueva era de la unificación que despejará el camino hacia la cuarta revolución, la cual, más allá de los artefactos humanos y sus consecuencias, se dirigirá hacia adentro, en busca de la comprensión de nosotros mismos." (1997: 336)

Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bazán, A. R. (1992). *El Noroeste y la argentina contemporánea*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- (1986). *Historia del Noroeste Argentino*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Bilbao, F. (1987). *Obras Completas*, Santiago de Chile: Pedro Pablo Figueroa (ed.)
- Canal Feijóo, B. (1946). "Lo que persigue nuestro congreso", en *PINOA*, Boletín N° 1, Buenos Aires, 15 de junio.
- (1945). *Los problemas del pueblo y de la estructura en el norte argentino*, Catamarca: Instituto Nacional del Profesorado Secundario de Catamarca.
- De Soto, H. (2000). Entrevista realizada por Astrid Pikielny para *La Nación*, Buenos Aires: Domingo 3 de setiembre de 2000, p. 3.
- Dertouzos, M. (1997). *Qué será. Cómo cambiará nuestras vidas el mundo de la informática*, Buenos Aires: Planeta: Prólogo de Bill Gates.
- Ford, A. (1999). *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*, Buenos Aires: Norma.
- García Canclini, N. (1996). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México: Grijalbo.
- (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*, Madrid: Gedisa.
- Giddens, A. (2000b). *La tercera vía y sus críticos*, Madrid: Taurus.
- (2000a). *La tercera vía. La renovación de la socialdemocracia*, Buenos Aires: Taurus.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*, Buenos Aires: Crítica.
- Hofstede, G. (1999). *Culturas y organizaciones. El software mental. La cooperación internacional y su importancia para la supervivencia*, Madrid: Alianza.
- Jalif de Bertranou, C. A. (1997). "Idea de América y función utópica del lenguaje en el pensamiento de Francisco Bilbao", en *Memorias de JALLA Tucumán 1995, Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Tucumán: Proyecto "Tucumán en el contexto

- de los Andes Centromeridionales”, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, vol. II.
- Jameson, F. (1984). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, *New Left Review*, 146: 53-92.
 - Montaner, C. A. (2001). *Las raíces torcidas de América Latina*, Barcelona: Plaza & Janés.
 - Morles, V. (1998). *Transdisciplinariedad, especialización, universidad y post-grado: reflexiones para una discusión*, documento de las Primeras Jornadas del Proyecto Transdisciplinariedad, UCV, Caracas, 30 de octubre.
 - (1997). *Universidad, Postgrado y Educación Avanzada*. Publicación del Centro de Estudios e Investigaciones sobre Educación Avanzada, UCV, Volumen 2. Caracas. En colaboración con: Jorge Núñez Jover y Neptalí Álvarez.
 - Nicolescu, B. (1997). “La transdisciplinariedad busca discípulos” en *Le Monde de l'Éducation, de la Culture et de la Formation*, num. 252, pp. 48-49. Traducción al español de Norma Núñez.
 - Olivera, J. H. G. (1999). “Racionalidad técnica y racionalidad ética: el tercer debate monetarista”, en *Revista Enoikos. Aportes Argentinos para una nueva economía*, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, Año VII, Número 15.
 - (1997). “Desarrollo económico y progreso económico” en *Economía clásica actual*, Buenos Aires: Macchi (versión grabada de la conferencia pronunciada en la Academia Nacional de Ciencias Económicas el 17 de junio de 1971);
 - Perón, J. D. (1997). *Perón en Doctrina. Ayer Hoy y siempre*, Buenos Aires: Megalibros.
 - Poderti, A. (2000) *Interpelaciones. Cultura tecnológica, reingeniería educativa y empoderamiento regional*, Salta: Consejo de Investigación.
 - (1999). “Martín Miguel de Güemes y el combate de las pasiones”, en *Historias de Caudillos Argentinos*, Buenos Aires: Alfaguara, Taurus, Aguilar, Altea. Tomo coordinado por Jorge Laffor-
- gue con prólogo de Tulio Halperín Donghi.
- (1990). “Intertextualidad e intratextualidad en las escrituras de Manuel y Francisco Bilbao”, en *Revista Anales*, Gotemburgo: Instituto Iberoamericano de la Universidad de Gotemburgo, N° 2.
 - Primer Congreso Mundial sobre Transdisciplinariedad. (1994). “Declaración Transdisciplinaria”.- Primer Congreso Mundial sobre Transdisciplinariedad: Portugal, noviembre. Traducción al español de V. Morles.
 - Rojas Mix, M. (1986). “Bilbao y el hallazgo de América Latina: unión continental, socialista y libertaria”, en *Caravelle, Toulouse*: IPEALT, Institut Pluridisciplinaire pour les Etudes sur L'Amérique Latine a Toulouse, N° 46.
 - Scarano, M. (1997). “América desde el Sur. Notas sobre El Evangelio Americano de Francisco Bilbao”, en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Tucumán: Proyecto “Tucumán en el contexto de los Andes Centromeridionales”, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, vol. II.
 - Tenti, M. M. (2001). “La planificación regional” en el *Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino* (PINOA), Separata del Undécimo Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina, Córdoba, setiembre de 2001, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
 - Varese, S. no. (1997). “Identidad y destierro: los pueblos indígenas ante la globalización”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Berkeley, N° 46,
 - Yunus, M. (1999). *Hacia un mundo sin pobreza*, Santiago de Chile: Andrés Bello.

La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña

Andrea Pontoriero *

Resumen / La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.

La identidad como un proceso de construcción, tal como se titula este ensayo es su tema central. Pero desde su inicio la autora señala que esa construcción es sumamente compleja pues en ella pugnan dos aspectos diferentes que se integran, el de la identidad propia y al mismo tiempo en relación al campo cultural de los países centrales. Hace su análisis desde las textualidades las isabelinas que si bien no tuvieron origen en América han resultado muy productivas en estas culturas, generando múltiples relecturas que ponen en crisis modelos hegemónicos de cómo se conciben el poder, los lazos sociales y familiares. La intención del artículo es re-elaborar algunas apropiaciones de las textualidades shakesperianas y su re-elaboración para metaforizar momentos coyunturales y traumáticos de la historia latinoamericana.

Palabras clave

Historia - identidad - Latinoamérica - textualidad.

Summary / Identity as a construction process. Re-creating elizabethan drama through Buenos Aires farce.

The identity consider like a construction process, is the central subject of this essay. But from its beginning the author indicates that this construction is extremely complex and at the same time struggle two different aspects that integrate themselves, the one of the own identity and the other in relation to the cultural field of the central countries. She makes this analysis from the elizabethan drama that even have not been originated in America they have been very productive in these cultures, generating multiple readings that put in crisis hegemonic models of how they conceive the power, the social and familiar bows. The intention of the article is re- elaborate some appropriations of shakesperian texts to recreate metaphoric and traumatic moments of Latin American history.

Key words

History - identity - Latin America - textualidad.

Resumo / A identidade como processo de construção. Reapropiaciones de textualidades isabelinas à luz da farsa porteña.

A identidade como um processo de construção, tal qual o título deste ensáio, é seu tema central. Mas desde seu início a autora assinala que essa construção é sumamente complexa pois nela batalham dois aspectos diferentes que se integram, o da identidade própria e ao mesmo tempo em relação ao campo cultural dos paíesses centrais. Faz seu analisse desde as textualidades das isabelinas que se bem não tiveram origem em América resultaram muito produtivas nestas culturas, gerando múltiplas releituras que põem em crise modelos hegemônicos de como se concebem o poder, laços sociais e familiares. A intenção do artigo é re elaborar algumas apropriações das textualidades shakesperianas e seu re elaboração para metaforizar momentos conjunturais e traumáticos da história latinoamericana.

Palavras clave

História - identidade - Latinoamérica - textualidade.

* Licenciada en Artes (UBA). Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (UBA). Profesora regular de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Es docente en otras Universidades e Instituciones. Es actriz y directora teatral.

Introducción

Al plantearnos el problema de la búsqueda de una identidad latinoamericana nos sumergimos necesariamente en la lógica de un proceso dinámico en permanente construcción: somos todos esos rostros que se entrecruzan y buscan sintetizarse, pero como todo proceso dialéctico esa síntesis nunca permanecerá estanca y continuará así redefiniéndose hasta el fin de los tiempos, si es que alguna vez hay un fin.

¿Pero en esa mezcla de valores, de imágenes, de culturas que nos hacen ser lo que somos hay algo que nos hace específicos, que marque una diferencia respecto de los Otros?

A lo largo de nuestra historia hemos ido construyendo imágenes de nosotros mismos, buscando rostros que nos definan como país, como continente y estas imágenes se han formado con tradiciones, valores que lograron constituir un *nomos*, un orden significativo común (Berger:33) que nos define como grupo, que nos hace sentirnos parte de nuestra cultura, de nuestro grupo social. Si circunscribimos el problema al campo del arte y del diseño, los artistas y diseñadores latinoamericanos, sean argentinos o de otro país latinoamericano, siempre han estado pugnando por buscar una identidad propia pero al mismo tiempo, intentando lograr un reconocimiento desde el campo intelectual que como países periféricos, siempre se estructuró en relación al campos culturales centrales. Nuestro sistema teatral ha trabajado en muchas ocasiones en relación a las intertextualidades europeas. Creemos que si hay algo que nos define es el cruce, la mezcla, somos fruto del cruce de culturas, de apropiaciones de textos ajenos. Ahora bien, desde los comienzos de la historia, ha existido un interés, incluso una fascinación por la cultura del otro: ya en la antigüedad los mismos romanos tomaron la cultura griega, incluso su cosmogonía y la latinizaron. Esta forma de contacto, de encuentro entre “*nomos*” diferentes enriquece a ambas culturas, es más creemos que todo lo que tiende a lo puro y a anquilosarse sobre sí mismo ha llevado a las peores experiencias sociales en la historia humana. El tema sería analizar las instancias de poder en las que estas apropiaciones se llevan a cabo y los juegos hegemónicos que se plantean en dichos intercambios, porque no siempre el encuentro de culturas es simétrico.

En América Latina, por ejemplo, la llamada conquista se caracterizó por arrasarse con las culturas existentes y en algunos casos estas últimas se extinguieron completamente. En nuestro origen, nuestro propio nombre se erige como el nombre que silencia los miles de otros nombres con que era llamado este territorio antes de la llegada europea. El idioma que adoptamos como propio y que nos define como latinoamericanos también lo adoptamos, lo transformamos, lo americanizamos pero provino de otro espacio. En algún lugar, nosotros como Calibán, para comunicarnos utilizamos un lenguaje que nos fue impuesto y que ahora reconocemos como nuestro. Desde los comienzos, entonces, al tratar de buscarnos nos vimos en la necesidad de ser nosotros en lo ajeno. Es por esto, que me interesa este concepto de apropiación de textos, de imágenes, de objetos, de representaciones que son oriundas de un espacio otro, pero que al tomarlas y resignificarlas nos devuelven la imagen, de lo que somos. Ahora bien, la representación y la construcción de imágenes no es inocente, no es pura, ni transparente, la transparencia es una ilusión como cualquier otra. Siempre hay un dispositivo de construcción que se instaura como hegemónico y que trata de borrar sus marcas de construcción, pero que sea considerado como válido en un momento dado, no quiere decir que no haya otras formas de concebir la cultura, ni la sociedad, ni lo que llamamos realidad. Entonces, las representaciones son,

en definitiva, un problema de “poder”.

Es por esto que analizaremos en este trabajo un cierto tipo de textualidades, las isabelinas, que definitivamente no tuvieron origen en nuestro continente, pero que resultaron ser de las más productivas en nuestras culturas, generando múltiples relecturas que ponen en crisis modelos hegemónicos de cómo se conciben el poder, los lazos sociales y familiares. Es la intención de este trabajo re-elaborar algunas apropiaciones de las textualidades shakesperianas y su re-elaboración para metaforizar momentos coyunturales y traumáticos de nuestra historia.

La farsa y la política

Comenzaremos por analizar el rol de los locos y los bufones en las textualidades isabelinas, más concretamente en *Rey Lear* de Shakespeare para abordar la re-creación llevada a cabo en la actualidad con la puesta de Jorge Lavelli (2006)

Según el autor Trillo Figueroa, quien analiza la locura en los personajes shakesperianos, desde el punto de vista político, en el contexto histórico del teatro isabelino habría una correlación entre razón y poder, la razón tendría un estatuto de soberana y el poder de autoritario, por consiguiente la locura, en este esquema, sería equiparable a la idea de subversión constituyendo una metáfora de rebelión política. Los bufones están llamados a ridiculizar las certidumbres de una época, dándonos la posibilidad de apreciar el sinsentido del mundo.

La filosofía de los bufones es, precisamente, aquella que en cada época señala como dudoso lo que pasa por más inamovible, revela las contradicciones de lo que parece cierto e indiscutible, ridiculiza las certidumbres del sentido común y encuentra la razón en lo absurdo. (Kott:199)

Lear pierde la razón cuando ve la sinrazón de su orden, entonces habla como un bufón y el bufón lo abandona.

Según Trillo Figueroa podríamos hacer una interpretación de la locura de Lear en clave política:

En la obra se presenta la caída de una determinada noción de soberanía [...] a través de la representación de la desilusión del propio monarca. Lear muestra desde el principio su descontento por la organización política y está decidido a crear una nueva. Por lo que idea un experimento que pondrá a prueba las estructuras y lealtades de ese orden. (Trillo Figueroa: 327)

En este experimento, divide su reino, se despoja de su corona y pierde su lugar social. En el mundo de castas de la Edad Media, donde aún no se construye la noción de “individuo”, uno se define en relación al lugar que ocupa en la sociedad, al perder ese lugar, uno pierde su esencia.

Bufón: [...] *Tío, dame un huevo y te daré dos coronas.*

Lear: *¿Qué coronas serían?*

Bufón: *¡Pardiez! Después de haber partido el huevo en dos mitades y comídomela sustancia, las dos coronas del cascarón. Cuando partiste en dos tu corona y diste una y otra parte, hiciese lo mismo que aquel que en un sendero lleno de fango se carga el burro a cuestas. Tenías poco seso debajo de tu corona calva, cuando abdicaste de la de oro [...] Ahora no eres más que un cero sin otra cifra. Yo estoy ahora mejor que tú, soy un loco, y tú no eres nada.* (Shakespeare: 1640)

Nos interesa Lear porque es un personaje que está en un mundo de transición, es un personaje que ha perdido su lugar en la sociedad, el lugar que le daba una identidad: la de rey y que se encuentra en el proceso de búsqueda de la suya propia y esto sólo es posible cuando se despoja de sus atributos. El trayecto de Lear será, como el trayecto del héroe, en búsqueda de su identidad, un trayecto de despojos, hasta llegar a la Naturaleza, a la animalización. Asistimos de esta forma a la desmitificación de la figura más sagrada de los tiempos isabelinos: el rey. Aquel que supo estar más alto, está ahora en lo más bajo. Esta es una temática reiterada en los textos isabelinos, no solamente en Shakespeare, pensemos en *Eduardo II* de Marlowe. Pero, indagemos los procedimientos a través de los cuales se trabaja esta desmitificación. Una de las formas que tienen las culturas subalternas de erosionar los valores hegemónicos es a través de lo que Bajtín llama la carnavalización, poner el mundo patas para arriba, desacralizando lo elevado, rebajándolo. La risa, cumple un rol vital en este proceso.

La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica del dogmatismo, de la uniteralidad, de esclerosis, de fanatismo y de espíritu categórico [...] La risa impide a lo serio la fijación (Bajtín:112).

Esta era la función de los personajes de El loco y el Bufón cumplían este rol en las fiestas populares de la Edad Media.

De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y de la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias", de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la "rueda") del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos (Bajtín: 16).

Nos parece en este punto relevante la re-lectura que planteó Jorge Lavelli en su puesta de *Rey Lear* en el Complejo Teatral de Buenos Aires, 2006, cuya adaptación textual estuvo a cargo de Patricia Zangaro. Lavelli tomó esta textualidad sobre la descomposición de una familia y la caída de una sociedad desde una mirada en donde lo farsesco acentúa la desmitificación del texto original.

Hay en la elección de Lavelli una propuesta estética que apuesta por el tono jocosos, distanciado, desmitificador. Me interesa recalcar la propuesta actoral. Los códigos de actuación elegidos le dan a esta versión una impronta que podríamos llamar porteña y que proviene de los sótanos de los 80. Alejandro Urdapilleta, quien encarna a Lear, en esta versión, es un reconocido actor *underground*, que tiene una larga trayectoria en el *teatro off* y ha logrado un reconocimiento en el teatro canonizado oficial, pero en este trayecto que ha incluido también apariciones televisivas, siempre ha mantenido su sello personal en la forma de encarar la actuación. Podríamos decir que el texto *Urdapilleta* se une al texto *Lear* y ambos salen transformados.

El texto *Urdapilleta* tiene en sí la lógica de la desmitificación, sus producciones anteriores están teñidas con esta impronta, desde sus espectáculos con Tortonese y Batato Barea en el Parakultural, pasando por sus intervenciones en el programa de Gasalla y sus espectáculos con Tortonese:

Kara: *Le voy a preparar un trono. ¿Con el tacho?*

Karen: *Mmmmm. Ahí, en el silloncito Chesterton. Para que pueda ver toda la mansión, con las alas de brillante, las pelota-paletas, las bow-windows... Esto tiene que ir más de contraste.*

Kara: *Karen, ¿sabés a quien invité? A Kafka y a Kuitca. Yo decía meterlos acá, abajo del sobretodo.*

Karen: *Y Rousseau y Rousselot por allá. Mirá que después va a venir toda esa caterva de franceses, que son raros, y además fuman cosas raras. Yo te advierto: son raros. Como por ejemplo Flaubert, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Jean Genet, Jean Cocteau, Cocó Chanel, Madame Bovary, Molière, Gigí Ruá...*

Kara: *...Jean Jaurés...*

Karen: *...Marguerite Duras, Marguerite Yourcenair, Marguerite Tereré...*

Kara: *...Cuchá-Cuchá...*

Karen: *... Malraux...*

Kara: *...Jean-Pierre Noere..., Gigigigig...*

Karen: *... Gigí Ruá...*

Kara: *Y la infaltable, la principal de todas...*

Juntas: *Tini de Boucourt*

Karen: *O la lá, qu'est que c'est, andá a cagar...*

Kara: *Yo estoy re loca. A mí me pegó el querosén, Karen. (Tortonese, Urdapilleta: La moribunda)*

En este texto vemos claramente el sentido profanatorio de la farsa, los autores canonizados, son re-bajados por relación de contigüidad con políticos corruptos, una actriz popular, nombres de calles. Esta profanación se da desde el uso del lenguaje pero también desde una lógica de la actuación, de un estilo que rescata lo carnavalesco, lo escatológico, lo corporal como una forma de provocar la risa, la carcajada de la que habla Bajtín.

El texto de Shakespeare, en *Rey Lear*, trabaja la lógica de la locura pero desde un lugar de un texto canonizado, la propuesta de actuación, los signos de caracterización, rescatan y resignifican esta lógica. Esos rostros blanqueados que remiten a una máscara nos marcan un extrañamiento, un personaje que se cita a sí mismo como personaje.

A la forma de actuación se le agregan ciertas imágenes de construcción en la puesta que trabajan el contexto.

Pensemos en la dimensión que adquiere la escena de la tempestad del Rey, junto con el bufón y Gloucester. Los tres son unos despojados, unos marginales y Lavelli los coloca en un carro.

Lavelli: Se puede ver al mundo sin verso, como ese personaje ciego. La ciudad está invadida por mendigos. Anoche tarde iba caminando por Corrientes y la calle que nunca duerme era un gran dormitorio. Es doloroso. Lo mismo se ve en otras partes: el capitalismo devastador crea esa increíble riqueza para pocos y la ilusión de que todos pueden gozar de ella, y debajo de la pirámide quedan esas personas como gusanos en la calle (Inberg: 2).

En el hacer a Shakespeare nuestro contemporáneo, nuestra coyuntura social y política, actualiza los textos resignificándolos. Me interesa recalcar otra apropiación de un texto de Shakespeare que utiliza el problema del poder político para hablar de la Argentina del 2001: en *Volumnia*, la versión de Pavlovsky sobre Coriolano de Shakespeare, vemos que hay un intento de transformar a Coriolano en un personaje positivo y al hacerlo cambiaría también el rol de la plebe. Al respecto dice Pavlovsky:

En mi versión, Coriolano quiere expresar que la chusma triste y resignada puede devenir alegre y danzarina, puede reír a carcajadas, adquirir una nueva potencia que desconocía. Puede ser revolucionaria. En ese sentido el hombre debería luchar toda la vida para realizarse en hombre potente y creador. Cada hombre tiene la potencia de un superhombre. Un devenir superhombre. Las circunstancias históricas sociales han impedido que un gran sector de la humanidad llegara a este estado. Al de la potencia creadora. Luchar contra ese destino trágico es la idea de Coriolano. (Dubatti:9)

En este replanteo de las características del personaje de Coriolano, juega un rol primordial el punto de vista de Volumnia, su madre, quien lo insta a ser un hombre grande frente al mediocre, definido este último como alguien que posee un ritmo cardíaco regular alguien que ahorra para morir tranquilo, aquel que vive la *vidita*

Volumnia: *La vidita es la vida chica – la de los romanos mediocres burocráticos – la que viven los hombres sin ambiciones – los que no saben soñar – los resignados, los que siempre se quejan y están tristes. Es un ejército muy grande.*

Al frente de este ejército de mediocres y destacándose sobre el resto Volumnia ubica a su hijo

Volumnia: *De qué te quejas Virgilia. Tienes al más grande y te quejas como si quisieras transformar su grandeza en la rutina de un hombre común ¡sin extrasístoles y sin pedos! Y el ahorro Virgilia ¡el ahorro! ¡para quién para qué!*
Tan corta es la vida Virgilia que los hombres mediocres jantan con mezquindad su dinero toda la vida.
Los ahorristas que hacen de su vida la retención de su dinero – convierten el dinero en dioses a los que veneran como dioses del Olimpo.
Para asegurarse su vejez en una vida mediocre. Se pasan ahorrando para morir tranquilos. (Pavlovsky: 55)

La plebe maloliente de la versión de Shakespeare se transformó en pequeños burgueses ahorristas y en una visión crítica de la clase media argentina en pleno contexto de cacerolazos y corralito.

El texto plantea anacronismos, extrapola la historia de Coriolano que como sabemos se desarrolló en la transición de la monarquía a la república a la época del Imperio, Volumnia hace alusión a Julio César igualando a su hijo en cuando el primero fue bastante posterior a Coriolano y se habla de Volumnia como de la ideóloga más clara del imperio (Pavlovsky: 69) cuando Roma recién entraba a la República.

En la presentación de Coriolano como la figura del guerrero, hay una inversión de los valores romanos, Barrow plantea que lo que define al romano es la mentalidad del campesino-soldado

“Si asume una actitud política violenta será con el fin de conseguir, cuando las guerras terminen, tierra para labrar y una casa donde vivir.” (Barrow:14)

La familia es el ámbito de desarrollo del romano, él es el *paters familias* y siempre hay una visión idealizada del retorno al hogar. En cambio, el general Coriolano de Pavlovsky sólo se siente a gusto entre la sangre de los enemigos, la guerra es su normalidad y la paz le provoca convulsiones

Coriolano: *[...] sólo soy combate y los golpes y el ruido de la espada por los aires – allí me siento vivo - como si la vida donde existo sea el combate – todo lo demás me aterrera – todo lo que me rodea madre mujer hijos amigos son como figuras planas de una escenografía que no logro encarnar [...] y cuando invento la próxima lucha vuelvo a ser yo aunque por instantes para seguir el juego – en medio de tanta mascarada vacía de agonía y de eso tan extraño que llaman patria y familia.*

Esto que es impensable en boca de un romano, Pavlovsky lo utiliza para provocar un efecto de extrañamiento.

Coriolano es presentado como un mentiroso: miente cuando conquista Corioles proclamándose héroe cuando la ciudad estaba vacía y no había nadie con quien luchar, pero es alarde militar, bravuconada, no sabe mentir políticamente para obtener un cargo. Pavlovsky le da una vuelta de tuerca a su personaje él se niega a seguir la costumbre de mostrar las heridas para pedir los votos porque el pueblo no lo merece

Coriolano: *[...] No tolero a los rebaños que esperan siempre lejos de los lugares de combate – para luego venir a juzgarnos o halagarnos. [...] quisiera que todos tuvieran tu coraje – que el rebaño se inundara de tu fuerza o de la mía – aunque sea con gritos y empujones – que se inundaran de alegría – que no los envolviera la tristeza - ¡El rebaño es triste Aufidio y la revolución será alegre o no será revolución! (Pavlovsky:77)*

Coriolano arenga, tiene el poder de la palabra, su discurso enardece, es el poder de la poesía, es como si estuviese poseso, es la creación misma, no sabe lo que dice, no es calculador, es creativo pero para ser político, cónsul se necesita un lenguaje de artimañas.

Hay una inversión en la visión de la guerra: Coriolano y Aufidio muestran la guerra como alegría, carcajada y emprenden *La gran marcha* contra Roma y se utiliza un lenguaje rabelesiano para la descripción de los personajes a base de pedos y efluvios fecales. Coriolano es un cobarde, un cagón. Pavlovsky contrapone el estruendo de los pedos, la trompetería de pedos frente a la suciedad de la cobardía. Coriolano confiesa a su madre su cobardía, su valentía es a base de drogas, solo así puede soportar el peso del poder, el miedo es lo que lo rige por eso es valiente, porque combate con miedo.

El mensaje final del Coriolano de Pavlovsky es una inversión carnavalesca, es un llamamiento a la alegría popular, a la risa como medio de liberación:

Coriolano: *Que las carcajadas inunden las calles de Roma. Que la alegría avance por los campos. ¡Que irradie la alegría!*

¡Viva Roma!

Corre Volumnia y envía el canto de alegría a mi pueblo chusma. Que el canto propague por toda la ciudad y la campaña – que las carcajadas canten mi existencia ¡diles que les obligaron a ser tristes y mustios para siempre!

Pero que pueden ser alegres si se juntan todos - ¡que su fuerza será invencible – os lo prometo!

Bruto: *¡Detengan a Volumnia! [...] ¡No muevan el rebaño nunca! ¡Que permanezca triste y resignado! Esa es siempre la orden del Senado: la tristeza (Pavlovsky:92)*

Pavlovsky retoma la obra y le otorga un giro pantagruélico en donde la hiperbolización de los pedos, del miembro viril, de la carcajada de la fiesta popular, el poder creador de la risa, en síntesis, la inversión del mundo se hace posible. Es así como termina *Volumnia* o *La gran marcha*, con una estrepitosa carcajada.

A modo de conclusión

Bertold Brecht, en el contexto difícil que le tocó vivir, utilizó a los clásicos para distanciarse y poder re-pensar, ver con ojos diferentes, la cotidianeidad que lo rodeaba. Pensar que los sucesos son producto de determinadas relaciones sociales y no están signados, ni predeterminados, que verlos desde otro lugar, desde otro(s) punto(s) de vista, nos puede hacer concebir otras posibilidades, construir otras relaciones. Marlowe, en *Eduardo II* trabaja, al igual que Shakespeare en *Rey Lear*, el tema de la pérdida de poder, de cómo el rey pasa de ser la cabeza del estado a habitar el lugar más infecto de Londres donde desaguan todas las cloacas y toda la población defeca sobre el rey. Una vez más la degradación, la inversión de la que hablábamos, lo escatológico como principal desmitificador. Pero en este trayecto, también trabajado e hiperbolizado en la re-escritura de Brecht, mientras la versión isabelina focaliza en el capricho del rey Eduardo para mantener a su favorito Gavestone y las guerras que desencadena para mantenerlo, Brecht focaliza en la responsabilidad que conlleva el poder y sus consecuencias. Nuevamente para tratar este tema "serio" lo hace desde procedimientos farsescos:

Risas

Entra un vendedor de baladas

Vendedor de baladas

La manceba de Edi tiene barba en el pecho

¡Ruega por nosotros, ruega por nosotros, ruega por nosotros!

Y por eso la derrota en Escocia es un hecho. [...]

El despioja a su Gavi y eso es todo lo que hay.

¡Ruega por nosotros, ruega por nosotros, ruega por nosotros!

*Y por eso perdió Johnny el pellejo en el pantano de Bano-
bride. (Brecht,1988:16)*

Brecht escribe desde la Europa nazi del siglo XX, es como si en los momentos más coyunturales, el horror solo pudiera ser representado a través de textos de otros

En nuestra construcción y búsqueda de un algo que nos presente, las textualidades isabelinas son un material que nos proporciona una rica gama de posibilidades para repensar y desarticular modelos. Esas mismas textualidades contienen dentro de sí la impronta de la contradicción, la síntesis de la vigencia de dos modelos: uno en decadencia y otro pugando por transformarse en hegemónico. En este límite, desde este lugar del borde, se asoma la mueca, la palabra del loco que deja al mundo sin sentido y que abre la puerta para la búsqueda de una identidad, que obviamente cuando logre definirse será necesariamente será degradada.

El sentido farsesco desde el que se abordan las re-creaciones de los textos isabelinos que hemos abordado, aporta algo de lo que Bajtin habla cuando define a la degradación como un fenómeno ambivalente.

Y lo "inferior" corporal, la zona de los órganos genitales, es lo "inferior" que fecunda y da a luz. Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar. En la época de Rabelais, este aspecto positivo estaba aún vivo y era percibido claramente. (Bajtin:134)

Recuperar este aspecto positivo de la degradación parece ser la búsqueda en la que se encuentra el Coriolano de Pavlovski, y quizás por eso termina así: con una estrepitosa carcajada.

Bibliografía

- Alexander, M. (1979). *An introduction to Shakespeare and his contemporaries*, London: Pan Books.
- Aristóteles (1979). *Poética*, Madrid: Aguilar.
- Auden, W. (1999). *El mundo de Shakespeare*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Barrow, R. H. (1980). *Los romanos*, México: FCE.
- Bajtin, M. (1994). *La cultura popular en la edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Buenos Aires: Alianza.
- Bloom, H. (2001). *Shakespeare. La invención de lo humano*, Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Benjamin, W. (1991). *Tentativas sobre Brecht*, Madrid: Taurus.
- Bentley, E. (1982). *La vida del drama*, Buenos Aires: Paidós.
- Berger, P. (1971). *El dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Brecht, B. (1988). *Vida de Eduardo II de Inglaterra. Historia (según Marlowe)*, Madrid: Alianza.
- (1959). *Coriolan*. Frankfurt: Stüke, vol. XI (tr. Coriolano, Buenos Aires: Nueva Visión, 1981)
- (1957). *Schriften zum Theater*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag (tr. *Escritos sobre Teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970)
- (1949). *Kleines Organon für das Theater*. (tr. *Breviario de Estética teatral*, Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963)
- Brecht, B., Groz, G., Piscator, E. (1979). *Arte y sociedad*, Buenos Aires: Caldén.
- Bregazzi, J. (1999). *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*, Madrid: Alianza Editorial.
- Brook, P. (1993). *The open door. Thoughts on Acting and Theatre*. (tr. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona: Alba Editorial, 1994, 1999)
- (1968). *The empty space* (tr. *El espacio vacío*, Barcelona: Península, 1973)
- Dubatti, J. (2004). "Shakespeare ¿nuestro contemporáneo?" en *Teatro al Sur* N° 27, Buenos Aires: Noviembre de 2004, pp. 6-10.
- Cabrera, H. (2006). "El derrumbe en tonos de gris" en *Página/12*, Buenos Aires: 8/7/07.
- Gamero, C. (2003) "Masa y poder" en Radar, *Página 12*, Buenos Aires, 07/09/03.
- Gonzalez, J. M. (1993). *El teatro de William Shakespeare hoy. Una interpretación radical actualizada*, Barcelona: Montesinos.
- Ingberg, P. (2006). "El teatro no debe caer en lo abstracto". Entrevista a Jorge Lavelli en *Revista Ñ*. Buenos Aires: 3/6/2006.
- Iriarte Nuñez, A. (1998). *Lo teatral en la obra de Shakespeare. Análisis de algunos aspectos escénicos en los dramas del isabelino, vistos a la luz de la teoría teatral del siglo XX*, Colombia: Ed. Universidad de Antioquia.
- Jitrik, N. (1993). "Rehabilitación de la parodia" en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: FFyLE, UBA.
- Kott, I. (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona: Seix Barral.
- Lavelli, J. (2006). *Rey Lear*, Buenos Aires: Complejo Teatral de Buenos Aires.

- Oliva, C. (1998). *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.
- Pavlovsky, E. (2005). *Teatro completo 4*, Buenos Aires: Atuel.
- Shakespeare, W. (1961). *Obras Completas*, Madrid: Aguilar.
- Tortonese, H., Urdapilleta, A. (1997). *La moribunda*, Buenos Aires: Morocco.
- Trillo- Figueroa, F. (1999). *El poder político en los dramas de Shakespeare*, Madrid: Espasa. Recuperado de <http://www.sparknotes.com/shakespeare/coriolanus/context.html>

Latinoamérica en la trama del Diseño. Entre la utopía y la realidad

Gustavo Valdés de León *

Resumen / Latinoamérica en la trama del Diseño. Entre la utopía y la realidad

En el ensayo de Gustavo Valdés de León se realiza un profundo análisis de las interrelaciones teóricas y pragmáticas del Diseño como disciplina emblemática de la Modernidad con la realidad -histórica, económica, cultural y política- de Latinoamérica. Para armar esta idea su autor realiza la operación de desarmar metafóricamente una gran caja llena de conceptos que es necesario comprender en profundidad para llegar a pensar en el diseño latinoamericano. Por este motivo, e intentando presentar en todo momento un recorrido por el diseño de América latina, hace referencia al diseño en sí, a Latinoamérica, su nombre y su historia, la relación entre resistencia e hibridación, como se pasa de una etapa de resistencia a otra caracterizada por la imitación.

Palabras clave

Diseño - identidad - Latinoamérica.

Summary / Latin america in the plot of Design. Between utopia and reality

The essay of Gustavo Valdés de León develops a deep analysis of the theoretical and pragmatic interrelations of Design like emblematic discipline of modernity with the historical, economic, cultural and political reality of Latin America. In order to build this idea the author conducts the metaphorical disassembly of a great full box of concepts that is necessary to understand in depth to get to think about the Latin American design. For this reason, and trying at any moment to display a route by the design of Latin America, it makes reference to design in itself, to Latin America, its name and its history, the relation between resistance and hybridization and the change of a resistance stage into other one characterized by imitation.

Key words

Design - identity - Latin America.

Resumo / Latinoamerica na trama do Design. Entre a utopia e a realidade

No ensaio de Gustavo Valdés de León realiza-se uma profunda análise das interrelações teóricas e pragmáticas do Design como disciplina emblemática da modernidade com a realidade - histórica, econômica, cultural e política - de Latinoamérica. Para armar esta idéia seu autor realiza a operação de desarmar metafóricamente uma grande caixa cheia de conceitos que é necessário compreender em profundidade para chegar a pensar no design latinoamericano. Por este motivo, e procurando apresentar em todo momento um percurso pelo design em se, a Latinoamérica, seu nome e sua história, a relação entre resistência e hibridação, como se passa de uma etapa de resistência a outra caracterizada pela imitação.

Palavras clave

Design - identidade - Latinoamérica.

* Diseñador Gráfico (Escuela Panamericana de Arte). Operador Grupal (Escuela Abierta de Psicología Operativa). Profesor regular de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Miembro del Consejo Asesor de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Es docente en otras universidades e instituciones.

Ni la razón ni la ciencia pueden satisfacer completamente la necesidad de infinito que hay en el hombre, solamente el mito tiene el extraño poder de alcanzar las profundidades del ser. José Carlos Mariátegui (citado por Piñeiro Iñiguez, 2006)

Intentar un examen en profundidad de las interrelaciones teóricas y pragmáticas del Diseño como disciplina emblemática de la Modernidad con la realidad -histórica, económica, cultural y política- de Latinoamérica, implica despejar, en primer lugar, los términos en juego para aventar de entrada cualquier equívoco conceptual.

Acerca del Diseño

El acto de diseñar se define como un proceso de trabajo intelectual y manual que se despliega en el tiempo y cuyo carácter diferencial se concreta en la instancia del proyecto.

Proyectar significa pre-figurar, pre-ver, esto es, imaginar un estado de cosas o un objeto que, por alguna razón hacen falta pero que no existen efectivamente en el momento de iniciarse el acto de diseño y que existirán, de manera inexorable, al finalizar tal proceso, esto es, en un futuro posible, mas o menos próximo, que se verá modificado por la nueva situación o por el nuevo objeto diseñado.

En este sentido, amplio, la facultad de proyectar -como la del Lenguaje- es innata y exclusiva de la especie humana, cuya existencia se realiza en la sucesión temporal e irreversible de presentes continuos -que de inmediato devienen pasado- en una sumatoria aleatoria de eventos que el sujeto, en la medida de sus posibilidades, intenta ordenar como relato coherente producido por él de manera deliberada, aunque, en última instancia, aquella sumatoria no sea mas que efecto de sus reacciones frente a acontecimientos que se le presentan con la rotundez de lo inevitable: el sujeto es su libertad y ésta se despliega en la trama inexorable de la temporalidad, en la elección entre diversas alternativas que determinan cursos de acción mutuamente excluyentes, en los cuales la posibilidad de *ballotage* -mezclar y dar de nuevo- es inexistente.

A partir de esta condición, irrenunciable y universal, las sociedades humanas o, mejor, los hombres en sociedad se han ido apropiando de la Naturaleza material -que durante muchísimo tiempo no tuvo dueño- compensando su propia precariedad biológica mediante la invención, es decir, mediante el diseño, de artefactos técnicos que, en carácter de prótesis, les permitieron construir, esto es, diseñar, la enorme cantidad de objetos y procesos -de la rueda al rascacielos, del control del fuego a la bomba atómica, de la escritura a la computadora- que constituyen el mundo de la cultura.

Conforme las sociedades se van tornando mas complejas y en particular desde la consolidación del capitalismo como modo de producción, desde la Revolución Industrial -iniciada en el Reino Unido a fines del siglo XVIII y que alcanza su apogeo a partir de la segunda mitad del siglo XIX en algunos países europeos y en los Estados Unidos- la acción de proyectar, el Diseño, se escinde de la acción de producir, asumiendo la primera el carácter de profesión.

En la actualidad la actividad del diseñador, cualquiera sea la especialidad en la que se desempeñe, consiste en proyectar, a partir de un encargo profesional, en el interior de un horizonte estético y tecnológico determinado y siguiendo una metodología racional, que no excluye -o no debería excluir- la emergencia de lo lúdico, productos que cumplirán funciones prácticas o simbólicas, de mayor o menor complejidad operativa y signica, que, fabricados de manera industrial, están destinados, bajo

la especie de mercancías, a ser consumidos por un mercado determinado.

Si los productos diseñados, producidos y comercializados responden a necesidades reales de los usuarios o si sólo son el resultados de necesidades artificiales inducidas, -o directamente, producidas- gracias al recurso de la Publicidad por la empresas que los fabrican, es una cuestión siempre abierta a la polémica y que excede el propósito de este texto.

Si bien la facultad de proyectar, como ya dijimos, es con-natural a cada sujeto, como condición irrenunciable de su ser-en-el-mundo, la acción profesional de diseñar, vinculada necesariamente a procesos industriales de producción, surge como tal en la medida en que las sociedades alcanzan un cierto nivel de desarrollo económico que requiere la figura del diseñador que controle la eficiencia de la producción del artefacto, en términos de función, forma, materialidad, proceso y significación, y garantice, razonablemente, tanto el beneficio económico de la empresa como la satisfacción del usuario.

Ahora bien ¿existen en los países latinoamericanos las condiciones -económicas, sociales, culturales y políticas- en las cuales el diseñador, en el sentido antes señalado, cumple en efecto una función socialmente necesaria que lo legitime como tal? Sobre todo tomando en consideración que nuestro concepto del Diseño, relacionado con algún grado de actividad industrial o agro-industrial de carácter capitalista, excluye la actividad artesanal, en la cual proyecto y producción son realizados por la misma persona -actividad que caracteriza a muchas de las economías existentes en Latinoamérica.

Se plantean entonces dos problemas que deben ser dilucidados: primero, la cuestión siempre polémica de cual es, en realidad, el ser de Latinoamérica -si es que tal ser, en su sentido precisamente ontológico, existe- y, segundo, en qué categoría encuadrar la ingente producción -ciudades, edificios, utensilios, herramientas, objetos, vestimenta, comportamientos - de los pueblos originarios que se incluyen, incurriendo en un serio error conceptual, en el llamado arte precolombino -como más adelante se verá.

Acerca de Latinoamérica

La pregunta acerca de qué es Latinoamérica y lo latinoamericano no tiene por ahora una respuesta que dé cuenta cabal, exacta y exhaustiva de la compleja heterogeneidad de factores y acontecimientos que configuran ese magma que se ha convenido en designar con dicho término.

En principio (Valdés de León, 2007) Latinoamérica se define como pura negatividad respecto de "América" (el nombre que los europeos asignaron al "Nuevo" Continente) término que terminó siendo apropiado tempranamente por los Estados Unidos "de América", desde la independencia de las colonias británicas, con arrestos totalizantes y expansionistas: América Latina es lo que no son los Estados Unidos, América Latina es la América que no es anglo-sajona. En consecuencia, lo primero que se destaca positivamente del vocablo es el énfasis semántico puesto en el carácter étnico, por no decir racial ni racista -categorías políticamente incorrectas- del término *latino*, en oposición al carácter WASP ⁽¹⁾ de la América no-Latina. Es sabido que tal denominación no fue producto del pensamiento latinoamericano -sí, en efecto, tal categoría existe- sino una construcción europea, producto ideológico de la lucha entre las potencias del Viejo Continente por la hegemonía mundial en la segunda mitad del siglo XIX. Por lo demás, sintomáticamente, el vocablo latino excluye ex profeso a los pueblos originarios de "América" sobre cuyo sustrato, étnico y cultural, Latinoamérica

ha sido construida. Otras denominaciones propuestas por autores nativos tales como "Hispanoamérica", "Iberoamérica", "Indoamérica", o "Amerindia", cada una de ellas con su correspondiente carga ideológica y una visión particular de la historia, no tuvieron, afortunadamente, mayor fortuna.

En rigor de verdad el único rasgo identitario común de la nación latinoamericana es el carácter mestizo de la mayoría de sus población –y de su cultura- por más que las élites ilustradas de algunas ciudades sudamericanas –en particular Buenos Aires y, con menos pretensiones, Montevideo, capital de la "Suiza de América"- se empeñaran durante mucho tiempo en proclamar un presunto –y presuntuoso- talante europeo, no-latinoamericano: las crisis económicas y políticas de principios de siglo en la Argentina trajeron, entre otras consecuencias, la *bolivianización* de la arrogante Buenos Aires desnudando su fatal condición sudamericana, su inexorable matriz *sudaca*.

No está demás agregar que la genealogía mestiza de Latinoamérica ha generado y sigue generando situaciones de tensión nacional y social –que han terminado por naturalizarse- cuando nó de abierta discriminación que no oculta sus raíces racistas. En los países con fuerte presencia de descendientes de los pueblos originarios –en acelerado proceso de aculturización- los sectores mestizos reniegan de sus ancestros indígenas –al extremo que la palabra indio ha tomado la categoría de insulto- al tiempo que dichos sectores, numéricamente importantes, son desvalorizados por las minorías supuestamente blancas, es decir, con un menor grado de mestización, minorías que, generalmente, detentan el poder económico, político y militar. Por otra parte y sobre todo en los centros urbanos tanto blancos como mestizos comparten un común rechazo a negros y mulatos –descendientes americanizados de la gran masa de esclavos capturados a la fuerza en el África y trasladados a América para servir en las plantaciones hasta mediados del siglo XIX- así como a las más recientes oleadas inmigratorias de origen asiático.

Inclusive en aquellos países, como la Argentina, en los cuales de importación masiva de europeos se asumió como política de Estado, la afluencia de inmigrantes fue cuestionada por la élites criollas, la oligarquía patricia, -temerosas del carácter plebeyo y contestatario de tal inmigración- acuñándose el término nativismo en oposición a la chusma extranjera y extranjerizante –portadora del virus internacionalista del marxismo o del anarquismo- y cuyos descendientes de primera generación iban a constituir la base electoral –y clientelística- del yrigoyenismo –primer movimiento político popular latinoamericano, madre de todos los futuros populismos.

En las grandes ciudades de los países relativamente más ricos de Latinoamérica que por tal condición, las más de las veces puramente imaginaria, atraen a ciudadanos de países vecinos, relativamente mas pobres, las capas medias locales discriminan a los recién llegados con motes peyorativos y racistas, tales como *bolitas*, *paraguas*, *chilotes* o *perucas*, expresión lingüística de los profundos sentimientos xenófobos que abrigan importantes sectores urbanos contra sus hermanos latinoamericanos. Esta discriminación adquiere connotaciones clasistas cuando este conjunto –en el cual se incluye a los pobres del propio país- son designados genéricamente como *negros villeros* –efecto no deseado de la prédica indigenista de fray Bartolomé de Las Casas. Actitud indudablemente racista que está en la raíz de las tendencias nacionalistas y autoritarias, desde la Ley de Residencia y la Liga Patriótica Argentina en adelante. No está demás recordar que, al menos en el Virreynato del Río de la Plata, la Revolución de Mayo, además de representar legítimas reivindicaciones nacionales, fue la resultante de los conflictos

de intereses comerciales entre la mayoría criolla y la élite peninsular, a diferencia de la Emancipación Americana que fue el resultado del enfrentamiento de ingleses contra ingleses.

Por otra parte, la expresión "América Latina" al mismo tiempo que exhibe un contenido de orden étnico, como tal cuestionable y conflictivo, oculta al mismo tiempo las condiciones económicas de carácter estructural que marcan de manera indeleble a nuestro continente desde el momento de su descubrimiento. En efecto y a diferencia del tipo de desarrollo de las posesiones británicas de Norteamérica, la conquista y colonización de la América Hispánica se concentró en la expropiación violenta de sus riquezas naturales, primero mediante el saqueo de metales y piedras preciosas y mas tarde en la explotación extensiva de la tierra, lo que condujo a formaciones económicas meramente extractivas –el cerro de Potosí, en el Alto Perú, rico en plata de extrema pureza, fue prácticamente trasladado a España para mayor gloria de la Corona- que utilizaban mano de obra esclava o semiesclava gracias a los repartimientos con que los reyes beneficiaban a los colonizadores, hasta concluir con el agotamiento de las minas y una población diezmada.

Esta práctica condujo, ya en período republicano, a la formación de economías primarias de exportación (cereales, ganado, café, frutas tropicales, añil, maderas, café, metales, etc.) muchas de ellas basadas en el monocultivo que, al tiempo que satisfacían las demandas alimentarias y de materias prima de los países industrializados imposibilitaron por siglos el surgimiento de formaciones económico-sociales modernas, de proyectos industriales capitalistas y, consecuentemente, de mercados internos sustentables y burguesías nacionales dinámicas y progresistas. Cada locomotora que se importaba del Reino Unido, con alto valor agregado de tecnología y diseño, que para los ilustrados del siglo XIX representaba el acceso al progreso y la modernidad, retrasaba por años la instalación de industrias siderúrgicas y metalúrgicas en nuestros países –y el desarrollo de la ingeniería y del Diseño industrial, innecesarios para esta lógica económica. Cada corte de casimir inglés –por lo demás manufacturado con materia prima local- importado junto con los correspondientes figurines postergaba por decenios el surgimiento de la industria textil y de un diseño de indumentaria con rasgos nacionales. Las mismas prácticas regresivas se pueden verificar en las distintas ramas de la economía, hasta hoy: en la Argentina, aprovechando una coyuntura mundial favorable la oligarquía rural exporta masivamente soja obteniendo enormes beneficios, como contrapartida, el país debe importar la tecnología digital, con mucho más valor agregado, indispensable para su funcionamiento.

Recién en el período de entreguerras del siglo XX y como efecto de la crisis mundial del capitalismo se da inicio en algunos países (Argentina, Brasil, México, entre otros) a procesos de industrialización por sustitución de importaciones que, en algunos casos, tuvieron continuidad en el tiempo al amparo de gobiernos con vocación nacional –tachados, por supuesto, de populistas. La Revolución Industrial, causa y efecto del Diseño moderno, llegó tarde y mal a Latinoamérica, lo que explica –junto a otros factores concurrentes- su atraso respecto a los modelos económicos y políticos europeos: más que una cuestión coyuntural, o peor aún, cultural, el subdesarrollo latinoamericano tiene su origen en una historia devenida estructural: la expropiación salvaje de las riquezas de "Las Indias" –que no eran inagotables- contribuyó estratégicamente –la acumulación originaria- al financiamiento del capitalismo industrial europeo, al precio de imposibilitar en la práctica el desarrollo de economías capitalistas modernas en nuestros países.

Este atraso estructural, que determina un atraso correlativo en las disciplinas proyectuales, también está relacionado, siguiendo a Max Weber (1969) con los principios ético-religioso, radicalmente diferentes, que legitimaron los procesos colonizadores en Norteamérica, por un lado, y la América hispánico-portuguesa, por el otro. La ética protestante fomentaba el afán de lucro de las burguesías anglosajonas, presentando el trabajo como un deber cristiano pero limitando el disfrute de su producto, destinando parte de éste al ahorro, propiciando de esta manera la acumulación de capital. Contrariamente la ética del catolicismo de la Contrarreforma –hegemónica en todo el período de la conquista y colonización– privilegió los aspectos espirituales, postulando la pobreza como virtud evangélica (es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja a que un rico entre en el Reino de los cielos) y demonizando la posesión de bienes materiales, convertida en pecado, al mismo tiempo que acumulaba para sí una enorme riqueza *ad majorem gloriam Dei*.

Resistencia e hibridación

Las sociedades originarias, su cultura y su diseño –que había alcanzado un nivel comparable al contemporáneo medioevo tardío europeo (el arte en este contexto es un concepto anacrónico)– fueron brutalmente destruidas, barbarizadas y fragmentadas por la civilización occidental y cristiana, representada por los Conquistadores, a partir de 1492, quienes con el recurso de su mayor poderío militar impusieron por la fuerza sus valores y creencias a los pueblos originarios –ése Otro absoluto para la mentalidad dominante– que fueron privados, incluso, de su condición humana, reducidos a simples objetos de uso: sus instituciones políticas fueron desmanteladas, el tejido social destrozado y su cultura convertida en barbarie (aún faltaban varios siglos para que la Europa imperialista inventara la moderna Antropología). Como los restos profanados de un espejo roto los sobrevivientes de ese mundo originario *que* nunca tuvo nombre propio, los sobrevivientes del primer Holocausto de la historia moderna (los cálculos más conservadores estiman en cerca de 50 millones las muertes causadas por la violencia imperial durante la conquista) se refugiaron en las comunidades locales –y en su interior anímico y lingüístico– iniciando el largo proceso de hibridación que marca nuestra historia.

La única forma viable de resistencia social consistió, entonces, en la aceptación formal de los rituales, verbales y conductuales, impuestos coercitivamente por la Iglesia y la Corona, dando lugar al sincretismo cultural que caracteriza a Latinoamérica: asumir en la exterioridad como propias las conductas sociales impuestas por el invasor, tratando de mantener vivas las tradiciones ancestrales, adaptadas a las circunstancias de la dominación. Más tarde, con la introducción masiva de esclavos africanos para el trabajo en las plantaciones, aquellos que sobrevivieron a las penurias del viaje, al desarraigo, al sadismo de los esclavistas y a las nuevas y desconocidas enfermedades introducidas por los blancos, pusieron en práctica la misma estrategia de supervivencia: las antiguas divinidades se fueron transmutando en figuras del santoral católico, los ritos ancestrales se mimetizaron en las nuevas ceremonias religiosas, como la única manera de mantenerlos vivos en el imaginario social. Aunque pueda resultar desagradable, la cultura Latinoamericana es el producto inestable de los pueblos vencidos que pudieron sobrevivir a la catástrofe de la Conquista, en otras palabras, nuestra cultura es producto de la violencia de los conquistadores extranjeros y su consecuencia, el mestizaje.

México y Lima, las grandes ciudades coloniales de la América Hispana (que todavía no era Latina) fueron construidas imitan-

do los estilos dominantes en los centros urbanos europeos adaptados a las nuevas circunstancias geográficas y humanas. Las técnicas, las estéticas y, en ocasiones, los materiales mismos, fueron importados de Europa. Todavía en el siglo XIX en las modernas ciudades emergentes, como Buenos Aires, se importaban también arquitectos extranjeros para el diseño y construcción tanto de mansiones privadas como de obras públicas, los que introdujeron las tendencias historicistas y neo-clásicas –y, ya en el siglo XX, el estilo internacional del Movimiento Moderno.

El Diseño del período colonial se define por su hibridez; la conjunción, aleatoria, de la impronta proselitista de la Contrarreforma con los remanentes de las culturas originarias dio como resultado una versión, propia americana, o mejor, indiana, del Barroco y el Rococó, presente tanto en la arquitectura y la escultórica de El Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa) en el Brasil, como en la escuela musical que floreció en las Misiones Jesuíticas, con epicentro en Chiquitos, en los “ángeles arcabuceros” de la escuela de Potosí (ambos en el Alto Perú) y en el fastuoso esplendor visual de las catedrales que enjoraron las principales ciudades de los Virreynatos de Nueva España y del Perú, lujosamente ornamentadas; las prescriptivas renacentistas se funden, no necesariamente de manera armónica, con las milenarias tradiciones locales creando un estilo de características específicamente americanas.

La tensión entre lo autóctono y lo exógeno (en Latinoamérica lo verdaderamente exótico es lo europeo), entre tendencias centrípetas y centrífugas, entre lo auténtico y lo imitado, entre la barbarie y la civilización, y como resultante, la hibridez conceptual y formal, definen desde sus orígenes al Diseño Latinoamericano: su enorme riqueza en la cual finca su identidad es también la causa de los obstáculos, a veces insalvables, que se presentan al momento de pretender establecer tipologías y categorías de análisis que instauren un cierto orden sobre tal heterogeneidad: igual que ocurre con Latinoamérica, que le ha dado origen y tallado su multiforme fisonomía, el Diseño Latinoamericano se torna inasible en su misma multiplicidad, transmutándose en mito.

La época moderna: de la resistencia a la imitación

La modernidad, por razones que se ha intentado explicar, llegó tardíamente a Latinoamérica y no a todos los países por igual; incluso en sus regiones más deprimidas no ha llegado aún, ni lo hará, presumiblemente, en el futuro próximo. Sin embargo, sobre estructuras económicas precapitalistas –coexistencia de grandes latifundios explotados mediante el empleo de mano de obra servil o semi servil con minifundios de mera subsistencia, escaso o nulo acceso de grandes masas a la alfabetización y a la escolarización, economías urbanas informales, raquitismo de las burguesías nacionales– se han ido estableciendo formas de comunicación y socialización típicas del capitalismo tardío: la Globalización económica y los hábitos culturales posmodernos han acelerado el proceso histórico de hibridación, cada vez más volcada a la mera imitación y cuyo paradigma actual es la Internet, aún cuando del total de usuarios de la red apenas el 3,2 % corresponde a América Latina y el Caribe. (Bernardo Kliksberg, asesor del PNUD para América Latina, en *Clarín* 11/7/07) –en un continente en el cual, según la misma fuente “más de 50 millones de jóvenes latinoamericanos están fuera del sistema educativo y del mercado de trabajo.”

En los países relativamente más avanzados (Brasil, México, la Argentina, Chile) el Diseño moderno como subproducto (y causa al mismo tiempo) de la Revolución Industrial primero y de las

llamadas vanguardias artísticas después, es decir, como subproducto de la cultura europea, se ha consolidado como práctica social especializada, alcanzando incluso el estatus de disciplina universitaria, muchas veces bajo la égida de la Arquitectura.

No puede entonces sorprender que el Diseño moderno desde su origen haya sido construido en Latinoamérica a partir de la imitación, a veces oportunista, otras por mera casualidad, de los estilos europeos contemporáneos. La aplicación de esta política de imitación se verifica en los más diversos ámbitos. Así, a fines del siglo XIX cuando la República Argentina había completado su inserción como país agro-exportador en la economía mundial, su Ejército adopta para la formación de sus cuadros el modelo militar prusiano por su eficacia y modernidad –decisión que acarreará dificultades políticas al estado argentino en el período de la Segunda Guerra Mundial–; las estaciones ferroviarias, los barrios aledaños y muchas de las fábricas de los años 30 se construyen siguiendo los modelos ingleses; el incipiente Diseño gráfico de mediados del siglo XX adopta como modelo el Estilo Tipográfico Internacional o Escuela Suiza. Y cuando, en la década de los 80, el Diseño alcanza estatus universitario los flamantes docentes –arquitectos reciclados a la gráfica, artistas plásticos, dibujantes publicitarios, fotógrafos, idóneos autodidactos, licenciados en disciplinas humanísticas– tienen que resolver la urgente cuestión de la enseñanza-aprendizaje del Diseño recurren al expediente de transpolar –de manera mecánica y acrítica y sin reparar en la radical diferencia entre los respectivos contextos– los ya anacrónicos métodos implementados en la época de la República de Weimar por la *Staatliches Bauhaus*, a los que agregarán los aportes de la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm –que había sido justificadamente cerrada por decisión del Consejo de *Baden-Württemberg*... veinte años atrás.

De la misma manera, la orfandad teórica de las nuevas carreras fue solventada echando mano al corpus teórico de las tendencias predominantes en los países centrales, tomadas y reproducidas, en general, con considerable atraso: los métodos racionalistas y funcionalistas del Movimiento Moderno, adecuadamente sazonados con los arrestos revolucionarios de las vanguardias, los dogmas estructuralistas, la semiótica –o la semiología, como más convenga a la ocasión–, el constructivismo, pero también el deconstructivismo, la teoría comunicativa del producto –traducida aquí como SP o semántica del producto–, la hermenéutica, la holística, los post estructuralismos, las lábiles propuestas posmodernas– y la enumeración podría continuarse– se van sucediendo eclécticamente como paradigmas discursivos destinados a cubrir, precariamente, aquella orfandad –a falta de un vigoroso pensamiento propio situado con firmeza en la problemática latinoamericana. El espíritu de imitación de los estilos de pensamiento foráneos, presente desde la Colonia, sigue siendo hasta hoy un rasgo, entre otros, de la cultura latinoamericana –y . por lo tanto, del Diseño y de la reflexión sobre su práctica.

Avatares del Diseño Latinoamericano

Considerando la complejidad del conglomerado de hechos y situaciones que entraña la cuestión Latinoamérica, hasta aquí apenas esbozada, la cuestión de la existencia –empírica y teórica– de un Diseño Latinoamericano es tan conflictiva y contradictoria como Latinoamérica misma y, como ésta, ha accedido a la condición de mito.

Como hecho empírico al Diseño Latinoamericano consistiría en la colección, heteróclita, dispersa, innumerable, de todos los objetos diseñados y producidos en el interior del espacio geográfico y político que se designa convencionalmente como

Latinoamérica, dentro de límites temporales que pueden ser periodizados de diferentes maneras –incluyendo en dicha colección la rica producción artesanal.

Ello no significa que, más allá de su común ubicación espacio-temporal, tal colección de objetos se presente a la mirada del investigador como un conjunto ordenable que responda a determinados patrones conceptuales y formales y a modalidades compartidas de uso capaces de otorgarle una cierta organicidad. Por el contrario, y a esto contribuye la precariedad teórica lamentablemente consubstancial a la disciplina, el Diseño Latinoamericano no constituye un objeto de estudio claro y preciso, tanto en sus contenidos como en su temporalidad, pasible de ser abordado con herramientas (perdón, la palabra está de moda) conceptuales consensuadas científicamente.

Desde el planteo mismo del problema se hace notar la presencia de términos equívocos o polisémicos que no son, sólo, producto de la general ignorancia sobre Latinoamérica –ignorancia que se presenta como sentido común– sino, mucho peor, de conocimientos utilizados en función ideologizante. Veamos, entonces, algunos de los avatares del Diseño en nuestro continente.

El Diseño, tal como lo hemos descrito, ha existido como práctica individual y social desde que América existe. Ahora bien, ¿desde cuándo existe América?

Gracias a la Arqueología es un hecho probado la existencia de sociedades organizadas con un alto grado de sofisticación cultural, implantadas en regiones del centro y el sur de nuestro continente por lo menos desde 2000 años ANE. La producción de objetos de diseño, es decir, artefactos útiles tanto por sus prestaciones funcionales como simbólicas

en la vida cotidiana de los pueblos originarios –remotos descendientes de las oleadas migratorias que llegaron a éste continente, vía estrecho de Behring, hace por lo menos 45.000 años según las hipótesis más creíbles– cubre todo el espectro de las necesidades prácticas de sociedades complejas y organizadas: las monumentales cabezas esculpidas en piedra de la cultura olmeca, las pirámides escalonadas de Teotihuacán, los estadios para el ritual juego de pelota, el centro ceremonial maya de Chichén Itzá (designado Nueva Maravilla del Mundo, según la reciente y publicitada encuesta organizada vía Internet por la Fundación New 7 Wonder) y de Tikal, entre otras, los frescos de Bonampak (también de origen maya), las gigantescas instalaciones líricas del Macchu Picchu (también proclamado Maravilla del Mundo según la encuesta antes citada), las estelas talladas de Quiriguá y Copán, los sistemas de sembradío en terraza de los agricultores incas, además de la inabarcable cantidad de prendas, herramientas, utensilios y objetos destinados al adorno personal, a los rituales religiosos y al uso cotidiano, así como los sistemas protoescriturales –glifos, códices, quipus– constituyen la irrevocable demostración material de la existencia de un Diseño originario, funcional a las demandas de aquellas sociedades.

No obstante, este vasto conjunto de centros urbanos, edificaciones, artefactos y comportamientos ha sido relegado, no inocentemente, en los museos y en los textos, a la inocua categoría de arte precolombino, con lo cual todos estos objetos, diseñados en función de concretas demandas sociales, terminan convertidos en obras de arte aptas únicamente para la contemplación hedonista y el placer estético, desgajadas de la trama social que les dio origen, uso y sentido. El mismo término (precolombino) resulta inadecuado en tanto otorga existencia fáctica a los pueblos originarios y a su cultura en virtud de haber sido descubiertos por Colón, acontecimiento sin el cual no existirían –al menos para la mirada europea que, con este

expediente, al descubrirlos, autoriza su ser incorporándolos a la Historia. En realidad, las culturas originarias fueron incorporadas, con una fuerte carga negativa, al imaginario occidental después de Colón, por lo que resultaría más razonable designarlas post colombinas.⁽²⁾

Los objetos de este primer diseño elaborados con materiales preciosos –oro, plata, pedrería– fueron de inmediato rapiñados por los conquistadores ávidos de fáciles riquezas; aquellos que sólo poseían valor simbólico fueron destruidos por el fanatismo militante de los frailes de la Contrarreforma –que legitimaron, como muchos integrantes de la Iglesia en los años del Proceso a la Argentina de los 70, la rapiña y el exterminio físico del diferente– considerándolos expresiones de idolatrías diabólicas, opuestas a la verdadera religión.

Hasta donde sabemos las culturas originarias no tuvieron, ni podían tener, conciencia de su origen común; a la llegada de los conquistadores las organizaciones político-religiosas más importantes, aztecas e incas, sólo tenían una implantación territorial limitada, sin contactos recíprocos ni conciencia alguna de orden continental (esto es, en términos actuales, americano). La utopía americanista aparecería mucho después.

En síntesis, el Diseño Latinoamericano en sus orígenes históricos ni fue latino ni fue americano: aunque suene paradójico, el Diseño latinoamericano, como ahora se entiende dicho término, es anterior a la propia existencia de América Latina.

Diseño y realidad nacional

Muchos de nuestros países calificados como subdesarrollados, –o más cínicamente, en vías de desarrollo– arrastran el lastre de economías precapitalistas, con importantes masas rurales, y también urbanas, no integradas al mercado del trabajo y el consumo ni a las instituciones formales de la democracia representativa; en tales sociedades el Diseño no pasa de ser un veleidad cultural de las élites de los centros urbanos, un símbolo más de su poder económico y político. Como contrapartida, en aquellos países en los cuales se han desarrollado importantes núcleos industrializados (San Pablo, Río de Janeiro, México D.F., Monterrey, Buenos Aires, Córdoba, entre otros) que han accedido a la modernidad capitalista, la función del Diseño deviene estratégica como factor dinamizador del crecimiento.

No obstante, en estos focos modernizadores coexisten, dentro de su propio país –y aún dentro de sí mismos– con bolsones, o cinturones, de pobreza formados por millones de ciudadanos que han sido excluidos del mercado. La heterogeneidad –económica, social, política y cultural– de nuestra América, consecuencia de procesos de desarrollo desiguales e inequitativos, ha fomentado la fragmentación interna y dificultado la consolidación de identidades nacionales fuertes, proceso que se ha visto agudizado por el impacto agresivo de la Globalización asimétrica y la implementación de políticas económicas neoliberales. El resultado es la polarización creciente entre minorías privilegiadas que disfrutan de un alto estándar de consumo y mayorías marginadas que sobreviven, como pueden, bajo la así llamada línea de pobreza que en algunos casos, como en el de Perú, afecta a más del 60% de la población, no obstante el sostenido crecimiento macroeconómico experimentado por dicho país.

Una manera de graficar las dificultades de orden metodológico que presenta la cuestión del Diseño Latinoamericano y, al mismo tiempo, ilustrar los enunciados anteriores, será intentar un análisis sumario de un caso particular, el del diseño argentino. En *strictu sensu* la expresión diseño argentino se refiere a un conjunto de prácticas de diseño que, por su carácter disperso,

inorgánico y contradictorio harían sumamente difícil, cuando no imposible, establecer rasgos comunes que otorguen a dicho conjunto un grado mínimo de inteligibilidad. Caben, entonces, dos posibles respuestas:

a) Designar como diseño argentino a todos los objetos diseñados y producidos en el territorio físico que históricamente se designa como República Argentina, cualquiera sea su índole y sus modalidades de producción –remontándonos en el tiempo, por lo menos, hasta 1816. En este caso el único rasgo común de esta producción no sería otro que la incómoda pertenencia a un sujeto político y geográfico. Y poco más que eso.

b) Designar como diseño argentino exclusivamente al que se produce con métodos y sistemas modernos en aquellos centros urbanos industrializados que son, a la vez, centros administrativos y políticos, es decir, Buenos Aires y su conurbano, con algunas concesiones, políticamente correctas, a prácticas puntuales de diseño localizadas en el “Interior” del país que proveerían al conjunto seleccionado de un no desdeñable color local, tan caro al eclecticismo multicultural de la estética posmoderna.

Por supuesto que las dos respuestas sería incorrectas; una por extremadamente amplia y poco precisa, la otra, por el contrario, por excluyente y localista. ¿En dónde ubicar, entonces, a nuestro elusivo diseño argentino? ¿Pertenece al mismo conjunto el Rastrojero –ícono de la ingeniería y el diseño industrial avant la lettre argentino–, el estilo *fashion* de los modistos de Recoleta, las tapas de los libros del Centro Editor de América Latina de la década de los 80 y la producción artesanal del NOA?

Pero si nos ceñimos al caso particular de Buenos Aires, históricamente cosmopolita y europeizante, observamos que en los medios suele denominarse diseño a cualquier actividad, –incluso de carácter artesanal (prendas de firma)– que conduzca a la producción de objetos destinados a satisfacer las, supuestas, demandas de figuración, esto es, de imagen, de las clases medio-altas con poder adquisitivo y, no menos supuesto, sofisticado nivel cultural, utilizándose, para caracterizarlo, términos como diseño joven, creativo, vanguardista, posmo, *cool* y, por supuesto, *fashion*.

Este diseño, que se consume y exhibe respetando determinados rituales en pequeños pero dinámicos guetos urbanos (Palermo Hollywood, Palermo Soho, Recoleta, Puerto Madero) es radicalmente otro al que se produce y consume, –sin ir más lejos, literalmente– en la Villa 31 o en la 1-11-14, ésta última estigmatizada como reducto de narcotraficantes peruanos (incluso como sucursal de San Juan de Lurigancho, el populoso barrio limeño) por la mirada sensacionalista de los medios.

Es importante destacar que desde los mismos nombres con que referencian, estas tendencias de diseño se automarginan con respecto de su propio país, identificándose imaginariamente con lugares exóticos que han adquirido valor de símbolo universal (Hollywood, la fábrica de sueños). La vocación mimetizadora conduce a la marginación deliberada, en tanto a escasas cuerdas otros marginados producen y viven valores culturales radicalmente diferentes y antagónicos, al extremo de ser tachados de extranjeros. La búsqueda de las raíces ancestrales que proponía lúcidamente en 1970 Piero Maria Bardi, director del Museo de Arte de San Pablo como una alternativa fértil para el Diseño (según Satué, Enric, 1998) ha sido sustituida por la superficialidad oportunista del *pastiche* posmoderno: de allí el surgimiento de tendencias de diseño de nombres imposibles

pero de fácil repercusión mediática como *telúrico fashion*, *cosmo fashion* o *gaucho look*.

Estas prácticas de diseño que, suponemos, tienen equivalentes locales en otras ciudades de nuestra América, existen a espaldas del país pero, no obstante, forman parte de su cultura –y de la de Latinoamérica– en tanto expresión de una condición colonial y de subordinación a la potencia imperial de turno y de los efectos ideológicos de esta subordinación en las identidades nacionales: en este sentido, Latinoamérica es, en gran parte, el reflejo de la imagen que Occidente tiene de Latinoamérica.

Desconocimiento recíproco

Otro factor que siempre ha conspirado contra una articulación orgánica del Diseño Latinoamericano es el desconocimiento recíproco entre quienes practican la disciplina y el desconocimiento general de la producción teórica y práctica de Diseño que se realiza en el resto de los países –e, incluso, en el propio país.

Este desconocimiento no es privativo del Diseño, lamentablemente se replica en el conjunto de las artes y la cultura latinoamericana –que terminan siendo palabras vacías de contenido. A excepción de un escaso número de figuras que han alcanzado reconocimiento internacional (los muralistas mexicanos, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Osvaldo Guayasamín, Wilfredo Lam, Fernando Botero o Joaquín Torres García, por mencionar algunos) el grueso de la producción plástica latinoamericana generalmente no trasciende los estrechos límites del ámbito local o nacional: ¿existen pintores importantes en El Salvador o Paraguay?

En el campo de la música clásica latinoamericana la situación no es mejor: las obras de Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Ernesto Lecuona, Heitor Villa-Lobos o Alberto Ginastera, por mencionar sólo a algunos de los autores más conocidos en este género, casi no se interpretan fuera de sus respectivos países y sus grabaciones son difíciles de encontrar: ¿existen músicos académicos importantes en Honduras o Bolivia?

Lo mismo ocurre con los autores que desde diferentes perspectivas y experiencias han ido construyendo lo que puede llamarse pensamiento latinoamericano. Limitándonos siempre al siglo XX, las obras de Juan José Hernández Arregui, Alcides Arguedas, Darcy Ribeiro, Joaquín Edwards Bello, German Arciniegas, Vicente Sáenz, Benjamín Carrión, Arturo Masferrer, Juan José Arévalo, Vicente Lombardo Toledano, Rafael Barret, Juan Carlos Mariátegui, Eugenio María de Hostos, Pedro Henríquez Ureña, Carlos Vaz Ferreira o Rufino Blanco Fombona, entre *muchísimos* otros, no son leídas –a veces ni siquiera conocidas– mas allá de sus países, salvo por los especialistas en estudios latinoamericanos. (Los autores mencionados y muchos más, pueden ser consultados en Piñeiro Iñiguez, Carlos, ob. cit.) Sus nombres nunca figuran en las bibliografías de los *papers* de los escasos estudiantes de Diseño que abordan problemáticas latinoamericanas, bibliografías –en cambio– copiosas de referencias a Barthes, Baudrillard, Deleuze, Eco, Foucault, Lacan, Lipovetzky, Lyotard, Bourdieu, Berman o Nietzsche. Para poder legitimar un texto propio ¿es indispensable citar a autores europeos de moda? ¿Latinoamérica nunca se ha pensado a sí misma? ⁽³⁾

Como es natural –y de manera simétrica– en los textos europeos de Diseño Latinoamericana directamente *no existe*. En el sintético compendio de Richard Hollis (1994) que describe el desarrollo del Diseño gráfico en el mundo desde 1860 hasta finales del siglo pasado, entre cerca de 500 nombres mencionados en el texto figura sólo un latinoamericano, el cubano Félix Beltrán. En el, más ambicioso, trabajo de Philip B. Meggs (2000) la situación es parecida, de un total de cerca de 900 entradas del Índice, –que incluye, por ejemplo, el cartel en Sudáfrica– apenas

media docena se refieren a autores latinoamericanos: Eduardo Terrazas y Manuel Villazón por su participación en el equipo liderado por Lance Wyman que diseñó la imagen de los Juegos Olímpicos de México en 1968; Raúl Martínez y Elena Serrano, como autores de afiches en defensa de la Revolución Cubana y José Salomé Gómez Riveria por un cartel para el Ejército Popular Sandinista. Se mencionan además, pero por otros motivos, a Fidel Castro, Ernesto “Ché” Guevara y Pablo Neruda, pero se omite, llamativamente, a Félix Beltrán. Del resto, silencio. Pero, ¿hay resto? ¿Existe algo parecido al Diseño gráfico en el Ecuador o Costa Rica?

Más generoso, Enric Satué (1998), que escribe directamente en castellano, dedica un capítulo de su obra al Diseño gráfico en América Latina, en el cual describe sintéticamente el origen y el estado de situación de la disciplina en Colombia, Perú, Venezuela, Chile, México, Cuba, Argentina y Brasil, mencionando una treintena de nombres entre los cuales destacan autores tan distantes en tiempo y estilo como José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez –en realidad, más que gráficos, eximios grabadores– Félix Beltrán y Juan Carlos Distéfano. A excepción de estos nombres –y los de Eduardo Giménez y Raúl y Ronald Shakespeare– el resto de los gráficos nombrados, que sería ocioso reproducir aquí, son prácticamente desconocidos fuera de sus países, lo que confirma la tesis expuesta en este trabajo. El texto de Satué deja la impresión de que la información de la que dispuso no estuvo suficientemente actualizada, de allí que subraye aquellas coyunturas en las que el Diseño gráfico, por circunstancias políticas, –hoy devenidas históricas– alcanzó protagonismo nacional e internacional al asumir un papel decididamente revolucionario: la Revolución Cubana (de nuevo Beltrán, hasta su exilio en México), el gobierno de la Unidad Popular en Chile, la fallida experiencia del Sandinismo en Nicaragua, y, ya en otro registro, la época de experimentación del Instituto Di Tella en la Argentina de los años 60.

De todos modos el diagnóstico de Satué sobre la gráfica latinoamericana no es particularmente auspicioso. Con referencia a México sostiene:

Como en el resto de América Latina –y en cierto modo como en el resto del mundo llamado occidental– sigue imperando en el campo publicitario mexicano el modelo americano (por norteamericano, V.de.L. G.A.) más estereotipado, al que hay que obligarse, simplemente, a copiar. (Ob. cit. p. 405)

Salvo el caso de Posada y de algunos otros pioneros del siglo XIX, del texto de Satué se desprende que el Diseño gráfico recién empieza a adquirir carta de ciudadanía en Latinoamérica a mediados del siglo pasado, en general subordinado a las agencias de publicidad –las más importantes, de capital norteamericano.

Además, como no podía ser de otra manera, la tendencia dominante en la recién nacida disciplina fue la ya conocida compulsión a la imitación de las escuelas europeas supuestamente prestigiosas y modernas. En el caso del Brasil tal tendencia se autodesignó como “Ulmismo” –obvia referencia a la HfG Ulm–, irónicamente definida por el ya citado Piero Maria Bardi, en 1970, como una enfermedad que trajeron los artistas que fueron a Ulm tratando de transplantar el glacial clima de las montañas europeas al Trópico de Capricornio. (Satué, ob. cit. p. 431.) Bardi, otro de los desconocidos de siempre plantea con lucidez la contradicción principal que atraviesa la cultura brasileña –pero también la cultura latinoamericana, y el Diseño– entre quienes tratan de introducir las últimas novedades extranjeras,

adaptándolas a su cultura bajo una capa de barniz nacional y quienes empeñosamente bucean en la profundidad del arte nacional popular tratando de unir las formas actuales a raíces ancestrales todavía sin forma (Satué, Ob. cit. p. 431).

Programa hasta hoy no concretado

La ausencia de instituciones que representen de manera legítima, eficaz y operativa a los diseñadores (en Buenos Aires, a más de 20 años de inauguradas las carreras de Diseño bajo la férula de la Facultad de Arquitectura de la UBA no existe ninguna asociación gremial que nucleé a los egresados), la escasa cantidad de publicaciones especializadas, la efímera existencia de muchas de ellas, su nula difusión a nivel continental, son algunos de los síntomas del desconocimiento recíproco que venimos analizando: ¿se sigue publicando *Magenta*, revista de diseño, fundada en Guadalajara, México, en 1983 por el grupo Arco Iris? ¿Se sigue editando *Gráfica*, que dirigía en Brasil Osvaldo Miranda? Y si así fuere siguen siendo desconocidas por los diseñadores del resto de Latinoamérica. ¿Cuál fue el destino final de *Tipográfica*? ¿Existen otras publicaciones de diseño en nuestro continente o la única que ha logrado perdurar es *El Gráfico* que, como todos saben, a pesar de su nombre nada tiene que ver con nuestra disciplina?

Por otra parte es notoria la ausencia casi total de muestras y exposiciones que permitan a los diseñadores y al público de un país entrar en contacto vivo con el pensamiento y la producción gráfica de los otros países de la región. En Buenos Aires una de las exposiciones de diseño más publicitada y visitadas fue la organizada hace muchos años para homenajear a la Bauhaus –para entonces ya definitivamente fosilizada–; más recientemente se realizó una muestra de las Vanguardias Rusas y muy poco más. De Diseño argentino, nada –ni hablar de Diseño Latinoamericano. En su defecto se multiplican las ferias y festivales de diseño con fines estrictamente comerciales, aderezados con los rituales *fashion*, a la manera de *shoppings* de diseño.

En la década del 80, en circunstancias políticas adversas (todavía imperaba en el país la Dictadura Militar), la entonces pujante ADG (Asociación de Diseñadores Gráficos de Buenos Aires) con la colaboración de ICOGRADA (4) logró montar en las instalaciones del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la Primera Exposición Nacional e Internacional de Diseño Gráfico –hasta ahora la única– y en los años siguientes, junto con la publicación de Anuarios financiados por sus socios –que alcanzaron 5 ediciones consecutivas– organizó sucesivas exposiciones de la producción local, con gran convocatoria. Lamentablemente, al desaparecer aquella institución, corroída por mezquinas rencillas intestinas, las exposiciones y las publicaciones dejaron de realizarse.

En suma, carencia de organizaciones representativas y estables; inexistencia de publicaciones locales o nacionales que promuevan el diálogo y el debate sobre la práctica y la teoría del Diseño; desinterés –cuando no, desidia– de los organismos públicos municipales y nacionales por el desarrollo de la disciplina, –consecuencia de la ignorancia de los funcionarios respecto de la potencialidad innovadora del Diseño–; ausencia casi absoluta de estímulo a programas de investigación y proyectos de experimentación por parte de las instituciones de enseñanza públicas y privadas, salvo escasas y honrosas excepciones; desconocimiento generalizado de los medios de difusión acerca de qué es efectivamente el Diseño, lo que ha

instalado en el público una imagen degradada de la profesión, asociada a la efímera frivolidad de las modas y las ondas; son todos factores que inciden negativamente y convergen en el síndrome de desconocimiento recíproco que hemos intentado describir –y que dificultan la institución del Diseño Latinoamericano como objeto digno de estudio.

A manera de conclusión

En tanto los practicantes de las distintas disciplinas del Diseño continúan dispersos e incommunicados, cada uno refugiado en el confortable y estéril aislamiento del estudio o la cátedra, disfrutando del módico reconocimiento local, indiferente a su condición latinoamericana, la construcción de un proyecto de Diseño Latinoamericano no pasará de ser otra vaga e inútil utopía.

Envuelto en una nebulosa de desconocimiento general, el Diseño Latinoamericano ha ido asumiendo la forma, muy nuestra, de mito que, como tal, debe ser cernido por la razón y la ciencia, mediante un abordaje transdisciplinario dentro de una perspectiva antropológica y con rigor metodológico –sin que ello implique renuncia alguna a esa necesidad de infinito que proclamaba Mariátegui, incumbencia exclusiva del arte y la filosofía.

En primer lugar se debería realizar un inventario –ponderado, no exhaustivo–, en el interior de cada país y dentro de límites temporales definidos, del conjunto de objetos producidos mediante operaciones de diseño, estableciendo con claridad los criterios de pertinencia que marquen con precisión qué productos deben ser incluidos legítimamente en este inventario, diferenciándolos de los objetos artísticos o artesanales.

En esta etapa se deberá prestar especial atención a aquellas expresiones que han logrado incorporar en el proceso de diseño, con mayor o menor fortuna, las tradiciones locales, mestizas a las tecnologías y estéticas de carácter internacional de la Modernidad, explicitando aquellos patrones –conceptuales, formales, conductuales– que otorgan al conjunto inventariado una inequívoca identidad nacional –si tales patrones existieren.

En una segunda instancia el material relevado, ordenado por países, debería ser examinado para establecer la existencia de rasgos compartidos que evidencien efectivamente su identidad latinoamericana.

Un programa de estas características, que implica el esfuerzo de equipos capacitados y una programación a mediano plazo, sólo puede ser encarada y gestionada por aquellas instituciones –educativas, profesionales, gubernamentales– comprometidas con el Diseño y que estén convencidas de que ésta investigación es urgente y necesaria. Aún cuando los primeros resultados sea incompletos y fragmentarios, se habría iniciado un proceso de reconstrucción e interpretación que, en algún momento, nos develará el verdadero rostro, por ahora inasible, del Diseño Latinoamericano.

La realización, por segunda vez consecutiva, del Encuentro Latinoamericano de Diseño, convocado por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y la publicación de *Actas de Diseño* en las cuales, por primera vez, se reúnen trabajos de académicos y profesionales de diversos países de nuestro continente, constituye por ahora el proyecto institucional más auspicioso en relación con nuestro tema; esperando que la continuidad de este emprendimiento conduzca a la creación de formas organizativas que perduren en el tiempo.

Ahora, mas que nunca, otro diseño es posible en una Latinoamérica que está encontrándose con su destino.

Notas

- 1 Siglas de White Anglo-Saxon Protestant, como características identitarias del norteamericano "puro".
- 2 En rigor, Cristóbal Colón nunca "descubrió" América. El tozudo Almirante de la Mar Océano murió convencido que había "descubierto" el extremo occidental –para los europeos– de "Las Indias": de allí la denominación impuesta a los habitantes del Nuevo Continente, indios, que aún perdura.
- 3 No se trata de oponer autores extranjeros contra autores locales –expresión, quizá, de velados sentimientos de inferioridad– sino, por el contrario, de incorporar (literalmente) –en la medida en que ello sea posible– todo lo positivo, por no decir "alimenticio", del pensamiento progresista europeo e internacional, pero desde nuestra peculiar e irrenunciable situación latinoamericana.
- 4 Siglas del International Council of Graphic Design Associations.

Bibliografía

- Hollis, R. (1997). *Graphic Design, a concise history*, London: Thames and Hudson. Versión en castellano (2000) *El Diseño Gráfico. Una Historia abreviada*. Ediciones Destino. Barcelona.
- Meggs, P. B. (1998). *A History of Graphic Design*. John Wiley & Sons. Versión en castellano (2000) *Historia del Diseño Gráfico*, México: McGraw-Hills.
- Piñeiro Iñíguez, C. (2006). *Pensadores Latinoamericanos del siglo XX. Ideas, utopía y destino*, Buenos Aires: Instituto Di Tella-Siglo XXI.
- Satué, E. (1998). *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid: Alianza Editorial.
- Valdés de León, G. A. (2007). "Ni Macondo ni Macdonalds: otra América es posible" en *Actas de Diseño 2*, Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
- Weber, M. (1969). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona: Península.

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAYCYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad. Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAYCYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAYCYT-CONICET.

• Jornadas de Reflexión Académica

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto

educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro de las Jornadas de Reflexión Académica, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza - aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación lleva el nombre de las Jornadas con un título temático cada año (ISSN 1668-1673) y se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• Actas de Diseño

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006.

Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia**. Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular**. Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas**. Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano**. Máximo Eseverri: **La batalla por la forma**. Belén Gache: **Literatura y máquinas**. Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas**. Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales**. Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados)**. Graciela Taquini: **Ver del video**. Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva**. (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La incommensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandí. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediatizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma. Juan Reyes. Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano. Leandro Africano. Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel

Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchemo. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finkelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

> Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado.**

Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad. Vol. 12. (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

> Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupierí. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.

> Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.

> Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas. Silvia Bordoy. Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Para ver el listado histórico de todas las series de publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación: www.palermo.edu/dyc ingresando al minisitio del Centro de Documentación y a Publicaciones Académicas.



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 · Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT · Argentina · www.palermo.edu/dyc