

Panambí

revista de investigaciones
artísticas

n. 6 Valparaíso jun. 2018 ISSN 0719-630X online



Panambí

revista de investigaciones
artísticas

n. 6 Valparaíso jun. 2018 ISSN 0719-630X online

Panambí. Revista de investigaciones artísticas n. 6 Valparaíso jun. 2018

DOI:10.22370/panambi.0.6.1181

ISSN 0719-630X online

Edita

Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura, U. de Valparaíso

Director Centro de Investigaciones Artísticas

Gustavo Celedón, U. de Valparaíso (Chile)

Editora en jefe

Carolina Benavente, U. de Valparaíso (Chile)

Consejo Editorial

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires (Francia- Argentina)

Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Argentina)

Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de Madrid / Proyecto Artichoke (España)

Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)

Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)

Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)

Sergio Navarro, U. de Valparaíso (Chile)

Carmen Pardo, U. de Gerona (España)

Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale" / Festival Interferenze (Italia)

Valeria Radrigán, Translab (Chile)

Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

Ayudante de edición

Sibila Sotomayor

Revisores idiomas

Thomas Rothe, U. de Chile (EE. UU. / Chile). Inglés.

Daiana Nascimento dos Santos, CEA, U. de Playa Ancha (Brasil / Chile). Portugués.

Imagen portada n. 6

La Washa Teatro

Dirección postal

Av. Blanco 1215 of. 101, edificio Nautilus / 2380005 Valparaíso / CHILE

Direcciones virtuales

<http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi>

<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>

panambi-editor@uv.cl / panambi@uv.cl

Patrocinio

Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valparaíso (SIBUVAL)

Vicerrectoría de Investigación e Innovación, Universidad de Valparaíso

Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad

Licencia

Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.



Sumario

Panambí n. 6 Valparaíso jun. 2018

ARTÍCULOS

- Informe y Aciclopedia*. Dos dispositivos de creación y pensamiento en torno al canon de la forma 5
Cristián Gómez-Moya
- Memorias insolentes o el V Centenario bajo la lupa de la risa: *Colón* (Teatro de los Andes, 1992) 33
María Gabriela Aimaretti
- Un barrio de color: el diseño de un museo al aire libre mediante *trencadís* en El Nejayote 55
Adris Díaz-Fernández y Rodrigo Ledesma-Gómez
- Para la génesis de *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema: periodismo y dramaturgia liminalizados por la Antropología Teatral Poética 79
Ricardo Adrián Dubatti
- Tiempo habitual, tiempo del peligro y “tiempo que queda todavía”: hacia una definición ética de la Nueva Canción Chilena 99
Pablo Rojas Sahurie
- Títeres para niños “de 2 a 80 años”. Representaciones cinematográficas del espectador infantil y de las configuraciones de maternidad y paternidad 115
Bettina Inés Girotti
- Construcción dialógica ciencia/arte. Estética del *alea* desde el enfoque de la complejidad 135
Araceli Barbosa Sánchez
- [INCISO]**
- Teatro La Washa: Caótica/María Clara 3
Carina Aspillaga

Teatro La Washa: Caótica / MaríaClara

Carina Aspillaga

Actriz y directora teatral

carina.aspillaga.b@gmail.com



Fotografía de Makarena Riffo.

Trabajamos en colectividad... todo rota en círculo. En nuestras dramaturgias, si bien ha habido “bases” escritas por compañeras particulares, después siempre mutan en colectivo, vamos escribiendo “lo que falta”, en conjunto vamos oyendo/viendo la obra que va naciendo. También el rol de la directora muta. Primero fue Carina, luego Fabiola, Carina de nuevo y la tercera obra, la dirigirá Amanda Puentes. Porque creemos en la circularidad, en que todas manejamos un código común que nos une, el feminismo, porque confiamos en nuestras compañeras y no queremos quedarnos en una sola propuesta escénica bajo una sola mirada desde la dirección. No somos directoras, somos facilitadoras de un parto que siempre nos trae bellas hijas proyectos: nuestras puestas en escena.

Informe y Aciclopedia. Dos dispositivos de creación y pensamiento en torno al canon de la forma

Dr. Cristián Gómez-Moya
Universidad de Chile
deform.cgm@gmail.com

Resumen

El artículo expone una discusión en torno al canon de la forma predominante en las prácticas de creación contemporánea y utiliza como referente un proyecto académico realizado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. En este caso, se abordan dos de los dispositivos diseñados durante el desarrollo de dicho proyecto: una cápsula (*Informe*) y una publicación (*Aciclopedia*), los cuales operaron como intertextos del mismo problema. De este modo, se busca explicitar las condiciones de investigación-creación que animaron algunas de las cuestiones acerca de la forma; como categoría asociada a la genealogía enciclopédica del “informe”: la burocracia letrada, por un lado, y lo que carece de forma, por el otro.

Palabras clave

Forma; informe; sin forma; enciclopedia; dispositivo.

Informe e Aciclopedia. Dois dispositivos de criação e pensamento em torno do cânone da forma.

Resumo

O artigo expõe uma discussão sobre o cânone da forma predominante nas práticas de criação contemporânea, e utiliza como referente um projeto acadêmico realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Chile. Neste caso, dois dos dispositivos projetados durante o desenvolvimento do referido projeto são abordados: uma cápsula (*Informe*) e uma publicação (*Aciclopedia*), que funcionavam como intertextos do mesmo problema. Desta maneira, procuramos explicar as condições de criação da pesquisa que animaram algumas das questões sobre a forma; como uma categoria associada à genealogia enciclopédica do “relato”: como uma burocracia alfabetizada, por um lado, e que carece de forma, por outro.

Palavras chaves

Forma; relatório; sem forma; enciclopédia; dispositivo.

Informe and Aciclopedia. Two devices of creation and thought for the canon of the form.

Abstract

The article presents a discussion about the canon of form which has predominated in the practices of contemporary creation, taking the example of an academic project carried out by the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of Chile. In this case, two devices were designed during the development of said project: a

bulletin (*Informe*) and a publication (*Aciclopedia*), which operated as intertexts of the same problem. We seek to specify the conditions of research-creation that inspired some of the questions about form as a category associated with the encyclopedic genealogy of the word *informe* (“report” or “formless”). This will be explored in terms of the cultured bureaucracy, on the one hand, and what has no form (formless), on the other.

Keywords

Form; report; formless; encyclopedia; device.

Introducción

El propósito de este artículo es problematizar la noción de “forma”, cuya simple expresión se ha vuelto propia de aquellos campos de conocimiento que giran en torno a las artes, la arquitectura y el diseño, por nombrar algunos. En estas tradiciones podemos reconocer diferentes dimensiones: desde la división platónica entre mundo sensible y habitar de las ideas, sumado al devenir de las sombras; pasando por el germen de la forma como misterioso fetiche de la mercancía capitalista, la *gute-form*, que se ofreció como paradigma trascendental de una nueva vida (*new living*) centrado en una gestáltica tardía durante las escuelas proyectuales de postguerra europeas; hasta el predominio del funcionalismo en la segunda mitad del siglo veinte, lo que terminó desplazándose hacia nuevos problemas debido a la misma desmaterialización de la forma en los actuales contextos postcapitalistas a nivel global. Sin embargo, es también atendible que la propia naturaleza de la categoría en cuestión comprenda otra genealogía bifurcada a propósito del prefijo *in*: el informe, en tanto reporte, noticia y documentación perteneciente al campo del enciclopedismo, y lo informe, en consonancia con lo que no tiene forma.

Así, teniendo a la vista este último diferendo sobre la categoría de la forma, este artículo explora sucintamente algunas de las discusiones en torno a ello, particularmente las que atravesaron el proyecto *Informe. Dispositivo de activación y experimentación de un no-espacio*, realizado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile en 2016¹, cuyo programa se materializó por medio de dos dispositivos de creación y pensamiento: una cápsula y una publicación. El primero consistió en la creación, arquitectura y diseño de una plataforma curatorial que, bajo el título *Informe*², tuvo como propósito la activación de una zona en desuso para establecer relaciones intersticiales sobre la forma y el espacio; el segundo se desarrolló por medio de un ejercicio editorial, como paratexto del primero, en el que se convocó a distintos escritores y artistas a problematizar el canon de la forma a través de un pequeño breviario denominado *Aciclopedia*³.

Sin ánimo de describir o dar mera noticia de las cualidades técnicas y disciplinares de ambos ejercicios —ya que de ese modo se neutralizaría el sentido que esta misma publicación periódica promueve, en orden a revisar prácticas transdisci-

¹ El proyecto fue desarrollado como investigación y obra de creación artística, obteniendo el Fondo CreArt 2015-2016 (CA 04/15), de la Dirección de Creación Artística (DiCREA), Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo (VID), Universidad de Chile. Los responsables fueron, Cristián Gómez-Moya, Diego Gómez Venegas, Mario Marchant Lannefranque y Daniel Opazo Ortiz, académicos pertenecientes a los Departamentos de Arquitectura y Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. El diseño de la cápsula se desarrolló en conjunto con la oficina Arqtex, mientras el diseño editorial correspondió a [cgm+elissetche|estudio](mailto:cgm+elissetche@estudio).

² Documentación asociada al proyecto se encuentra en el sitio web <http://informe.uchilefau.cl/>.

³ El libro, en versión PDF, ha sido liberado bajo una licencia Creative Commons y se puede descargar de la página web <http://informe.uchilefau.cl/aciclopedia/>.

plinarias desarrolladas en contextos de procesos creativos–, en este artículo se exponen algunos de los fundamentos teóricos, así como los aspectos discursivos, creativos y curatoriales que dieron impulso al proyecto y lo atravesaron –no sin pocas dificultades administrativas– a lo largo de su itinerario. Al mismo tiempo, se busca documentar visualmente algunos de sus resultados, de manera de posibilitar un intertexto que permita, a través de las mismas referencias utilizadas en el proyecto, dar continuidad a los problemas ahí planteados; sin traicionar, por cierto, el sentido crítico de su propia matriz de pensamiento.



*Registro de un no-espacio. Vista interior en FAU/U. de Chile, 2016.
Fotografía equipo curatorial.*



*Vista interior en FAU/U. de Chile, 2016.
Fotografía equipo curatorial.*

Informe

Bajo la genealogía de cierta tradición logocentrista heredada por las disciplinas humanistas y artísticas, las que además se vieron fortalecidas por la ontología de un saber marcado por la *téchne* —en tanto saber dominante bajo aquella escritura heideggeriana que interrogó el misterio de la técnica—, es posible reconocer el estructuralismo binario de la forma en tanto apariencia, por un lado, y función, por el otro. Forma, sin embargo, que al mismo tiempo no es primera, sino que está precedida por una antinomia que la determina y cuya fuerza pasa por la escritura⁴; esto es, por la escritura de lo que informa. Sabemos, en este sentido, y sin pretender establecer una cronotopía de ambas nociones, que tanto la escritura —ya sea bajo el sentido de lo indicial y su campo de aplicación (*grafía*)—, como la forma —en virtud de lo que aparece y su contorno (*morpha*)—, operan en cualquier caso como ordenamientos verosímiles en oposición a la materia y la sustancia.

De ahí que la razón logocéntrica acumulada en hojas impresas mediante un índice alfabético de letras o imágenes sirva para comprender la vitalidad de un conocimiento humanista para la ley del informe —aquello que bien podemos reconocer como su propio origen situado en el archivo (*arkhé*). Cabe subrayar, por ejemplo, la peculiar raíz latina de la palabra informe, puesto que incluye el prefijo *in*, alusivo a aquello que en su interior tiene forma (*en*). De este modo, el informe consiste en reflejar desde fuera hacia dentro, es decir, dar noticia de la forma interna de algo desde el exterior. En este sentido, por tanto, es la carpeta que recubre aquello que, sin ser visto, sabemos que se mantiene adentro. Una portada o portadilla —que no es la forma en sí— confiere entonces algo de lo que esperamos ver —no sin poca ansiedad o nerviosismo frente a lo incierto de una desnudez corpórea que sólo podemos imaginar— de su forma dentro⁵. Por otro lado, lo informe también comparece como irregular, sin forma, deforme; cuestión que niega la forma —negatividad (*ne*) en el prefijo griego *a*, *an* (amorfo, apatía / anomia, anarquía)— y hace de ella algo que no será dado a ver. Su forma negada es propia, entonces, de una falta de norma (anomia) en el orden de lo que gobierna o bien de su anarquía. Es este otro prefijo, *a*, el que niega, por tanto, cualquier forma⁶.

Habida cuenta de ello, la ley de un informe humanista sería, en contra de la acepción de la anomia, la ley de lo que sí puede ser visto como la superficie de la

⁴ Nos referimos a un ejercicio crítico que no adscribe necesariamente a la tesis sobre la debacle de la escritura como historia de lo humano, sino que se pregunta por la verdadera tensión provocada por el debate humanismo-posthumanismo que concitó una historia de las máquinas; debate que, en el último tiempo, se ha concentrado en las relaciones entre diseño, humanismo y pensamiento, según lo evidencian autores como Latour & Weibel (2005) o los casos más recientes de la 3rd Istanbul Design Biennial (2016) y la plataforma editorial online *Superhumanity* (2016-2017).

⁵ Dar vuelta la piel de un cuerpo dejando a la vista sus entrañas. Ver, entre otros, los estudios de Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica* (1543).

⁶ Este prefijo será retomado en el análisis del segundo dispositivo.

forma o, mejor, como la superficie-carpeta que informa de aquello que ahí subyace. Habitualmente, estas carpetas se acumulan detrás de la burocracia (*bureau, cabinet, archive*), una que requiere del mobiliario para revisión de volúmenes y que, a pesar de su abarrotamiento, contiene las formas que guardan sus informes; sus estados del arte o las experiencias perdidas del arte (Spieker, 2008). El *krátos* de la burocracia instala el poder detrás de un buen escritorio (*bureau*). En parte, esta expresión se vuelve imponente respecto del exceso y la gobernabilidad sostenida por la mirada severa de quien cautela la mensura del tiempo, así como el orden latente en cada renglón todavía vacío. Además, cabe en la burocracia el ejercicio performático de quien la ejerce como secretario, el cual muchas veces opera, en su doble agencia, también como testigo; de modo de atestiguar la falta e informar oportunamente de un saber qué hacer.

A reserva de su efecto vigilante, la burocracia contemporánea no es algo indeseable, toda vez que se atisba la posibilidad del daño, aquello que Jacques Rancière identifica, precisamente, bajo el requerimiento de la policía. Todo *lo político*, dice el filósofo (2000: 146), requiere manejar el daño; esto es, producir las distinciones entre régimen estético (la política) y régimen representativo (la policía). Para decirlo de una manera ciertamente enrevesada, pero ineludible: *lo político* es, para el filósofo, el interregno entre la política (la idea de igualdad) y la policía (el gobierno que organiza la comunidad). *Lo político*, entonces, corresponde a la *interfaz*, es decir, a lo que se da *entre* la política y la policía. No obstante, tal como él mismo observa en su célebre artículo “Política, identificación y subjetivación”: “toda policía *hace* daño a la igualdad [a la política]” (2000: 146). Por lo tanto, *lo político* se hace cargo del tratamiento de un daño; el daño ejercido contra una comunidad en estado de igualdad.

En consecuencia, la burocracia de los informes –lo que garantiza la política de la igualdad– puede ser dañada por la policía, si esta ve en los informes un régimen de representación único: “La policía dice que no hay nada que mirar. Dice que el espacio de circulación es sólo el espacio de circulación” (Rancière, 2006: 71). Un ejercicio desde *lo político*, en cambio, permite hacer ver el daño de esa descomunal forma de burocracia que rompe la igualdad, por ello, tal como lo expone el filósofo, “la política consiste en transformar este espacio de circulación en espacio de manifestación de un sujeto” (72).

Si *lo político* ha quedado entre la política y la policía; si en un informe subyace la aspiración administrativa que controla la igualdad, no es inverosímil, por tanto, advertir la dimensión policial que siempre hay detrás de la forma. Es más, si todo informe es parte de una obra que se alinea con la cuestión de la forma, es consustancial a toda obra, entonces, trabajar con la burocracia. Y es así puesto que la forma es en sí misma una cuestión burocrática –“una cuestión formal”, se dice–, en fin, una cuestión policial.



*Informe, vista interior de cápsula en FAU/U. de Chile, 2016.
Fotografía equipo curatorial.*



*Informe, vista interior de cápsula en FAU/U. de Chile, 2016.
Fotografía equipo curatorial.*



*Informe, vista exterior de cápsula en FAU/U. de Chile, 2016.
Fotografía equipo curatorial.*



*Seminario-reader "Lo informe y el canon", Pablo Rivera y Hugo Rivera-Scott.
Informe, vista interior de cápsula en FAU/U. de Chile, 2016.
Fotografía equipo curatorial.*

Cápsula

Contenida bajo la forma de la burocracia, la cápsula *Informe* buscó aproximarse a una idea de *lo político* en el espacio de circulación. Se trató de una forma parasitaria, ya que la construcción de su aparato estructural se conectó a la energía que le proveía su propia administración (*decanatus*) dentro de la Facultad –se acopló para dar cuenta de lo que sucedía en el interior de un organismo. Así, haciendo uso de una metáfora de las formalidades, esta cápsula *Informe* fue facultada –no sin antes mediar una extensa serie de cartas de autorización allegadas a la burocracia para habilitar su propia condición de informe; lo que es ya una aparente tautología–, de manera de proceder a completar su objetivo en un espacio en desuso de la institución académica. Básicamente, este objetivo era el de emancipar a la burocracia misma por medio de voces y cuerpos que, en su interior-exterior, hicieran posible la desidentificación del espacio.

Dicha energía parasitaria, a pesar de su indeseada adscripción a la gramática de la administración, compartió los bordes de una burocracia con el propósito de ocupar sus propios intersticios. Es relevante, por ello, pensar la forma no sólo a través de la apariencia de un cuerpo reconocible o por reconocer, sino a través de la problemática ocasionada por la dimensión del *entre*, es decir, de aquello que se da y lo que queda en medio de otras formas en sí ya percibidas o reconocidas. Justamente, nos referimos a una preposición que “denota aquello que tiene lugar al medio de dos o más cosas” (Thayer, 2016: 26), aunque también podemos afirmar que, si el *entre* dirime o satura ese lugar intermedio, eso no significa que posea forma; no obstante, y bajo el mismo raciocinio, tampoco podríamos afirmar que carece de ella a perpetuidad. Esa es la incógnita política de lo que Rancière, por su parte, ha denominado el entremedio (*in-between*) (2000: 151). Y así, del mismo modo que la intersección carece de un centro estable o que “[c]ada época rueda hacia un determinado imaginario de la X” (Flores, 2016: 106), el lugar del *entre* es la posibilidad de imaginar el porvenir de la forma en una *disposición cruzada*, precisamente en el quiasmo: la forma del *entre* o el *entre* de la forma.

Otra de las premisas de la cápsula *Informe* fue su instalación como un *todavía no* de la forma. Incluso, al inicio, se habló de un no-espacio –una condición diferente a ese “no-lugar” de la sobremodernidad identificado con las instalaciones y los medios de tránsito en que las personas se volvían simples pasajeros o bien con los campos de tránsito para el estacionamiento de refugiados (Augé, 2002: 41). Es por ello que hace falta precisar el tiempo de este espacio en virtud de su prefijo,

esto es, el “no” que impide su habitabilidad y su habilitación. Es un no-espacio porque su espacialidad está negada de antemano —ello se sabe, se antecede que no es apto, que está cerrado a la circulación— y ésta se niega porque el espacio es negado en sí mismo, en su propia apariencia que se deja ver como si careciera de uso, contemplación y representación: como ajeno a toda ética. Pero esto sólo lo sabemos una vez que es solicitado; es igual, se confirma la negatividad porque el “no” constituye en sí una falta de cosa: no es una cosa y, al no serla, tampoco es una forma. Su existencia únicamente depende de su negatividad y, en consecuencia, su devenir se vuelve necio, nulo, nimio, nefasto. Es ésta, sin embargo, una negativa que oficia de productiva jurisdicción; mientras no sea un espacio, una cosa, una forma, será una mera representación policial.

Ahora bien, ¿cómo hacer de este espacio una acción que, sin reconocer su forma o sin buscar nombrarla (cápsula, gusano, tímpano), acontezca como lugar del *entre*? El modo de su posibilidad fue —como si ella pensara por sí misma— la (in) habitabilidad de sus perímetros, así como la (des)ocupación de sus intersticios. De un modo que finalmente no hizo más que dar cuenta de su extrañeza en el lugar de consignación, esta cápsula *Informe* ofició de parásito sin memoria, como una *gusaneidad* carente de patrimonio propio⁷, es decir, como una forma sin anhelo de preservación, pero además desprovista de centro, entrada o salida, como una extensión tubular a través de la cual desplazarse sin dejar rastro de ello. Así, la transitoria vida orgánica de esta forma se produjo sin más preservación que el acontecimiento parlante, aquel que cada cierto tiempo agenció a un grupo de escritores, artistas y docentes bajo la sintaxis de una lectura (Pablo Rivera, Hugo Rivera-Scott, Ángela Ramírez, Ignacio Szmulewicz, José Solís, Rodrigo Tisi, Román Domínguez) o de un acto multimedial heteróclito (Daniel Cruz, Claudia González, Bernardo Piñero, Gerardo Della Vecchia, Martín Gubbins, Felipe Cussen)⁸. Así, esta cápsula se hizo eco de aquella antigua noción desclasificada por Bataille —apostilla no homologada y en ningún caso consensuada por el universo académico— que la forma no se parece a nada y siempre puede ser algo así como una araña o un escupitajo (Bataille, 1929: 382).

⁷ Al respecto recuperamos la noción flusseriana utilizada por Baitello (2017), para reflexionar sobre el consumo en el campo de los medios y la industria; básicamente para señalar aquello que no tiene memoria de lo que ha comido ni de lo que ha excretado, es todo lo mismo.

⁸ Los curadores del proyecto realizaron invitaciones a diversos artistas y escritores a plantear encuentros, lecturas y acciones en torno a la cápsula *Informe*. Los aquí nombrados accedieron a intervenir activamente en función del proyecto, propiciando con ello una forma de academia periférica y descentrada de la convención asociada al relato educativo-normativo.



*Arquitectura oral, performance, Martín Gubbins, 2016.
Informe, vistas nocturnas de cápsula en FAU/U. de Chile, 2016.
Fotografía ArqTex.*

Aciclopedia

Cuando Diderot y d’Alembert emprendieron la idea de una hipercrítica enciclopedia, tuvieron en cuenta no sólo el *Novum Organum* (1620) de Bacon, sino también las taxonomías de la Ilustración científico-burguesa y los valores de igualdad y derecho que dejarían de manifiesto algo más que un contrapunto a las artes liberales; esto es, la valoración de las artes mecánicas o serviles tan denostadas por los hombres libres bajo la máxima medievalista *Trivium et Quadrivium*⁹. En ese aspecto, no es menospreciable el trabajo que De Gua habría realizado de forma previa a la materialización de *L’Encyclopédie* (1751-1772); editorialidad mecánica que no sólo se desmarcó del influjo fundacional de la *Cyclopaedia* británica (1728), referente predilecto de Le Breton, sino que, además y a pesar de la disputa inconciliable con su censor, incidió en el examen crítico de las entradas que gobernarían el índice alfabético del futuro diccionario razonado (Darnton, 2014).

Quizá no haga falta señalar la importancia de dichas alusiones al enciclopedismo más ilustrado, del cual hoy hemos heredado conspicuos formatos de lectura total: enciclopedias digitales, *thesaurus* universales, archivos de metadatos, etc. Sin embargo, pese al reconocimiento que estos sistemas conllevan, el factor que los une, sobre todo, es la esencia de su carácter canónico. Ir *más allá del canon* significa, incluso en la tradición ilustrada, ir detrás de las huellas que enlazan razón y crítica, aun cuando ambas por separado solamente permitan afirmar todavía más el canon de un saber. Dicho de otro modo, la razón y la crítica están, según la enseñanza kantiana, afianzadas en el juicio de que la valoración de la forma no puede ser comprendida simplemente por lo visto y que, por el contrario, sólo puede ser informada por medio de su razón crítica. Ahora bien, razón y canon están unidos, del mismo modo que el *más allá del canon* está emparentado con la crítica. Sin embargo, la crítica también se podría encontrar en un límite, es decir, la enciclopedia es crítica en sí debido a su propia tecnología letrada, esto es, al *interregno* que ocupa justo en el límite del canon, en el *más allá* y el *más acá* de la ley (Thayer, 2010: 55), pero también sería acrítica si negara el germen editorial de su propia fórmula capitalista-popular, aquella que le valió ser una perfecta mercancía de intercambio competitivo en medio de los procesos de emancipación del conocimiento dieciochesco (Darnton, 2006: 612).

Así, el *más allá del canon* constituyó, justamente, una premisa crítica sobre la cual se situó una especie de frontera editorial, en cuyo horizonte estaba la dimen-

⁹ Referimos a la agrupación de las siete artes liberales que, en el siglo VI, se transformaron en un cuerpo enciclopédico identificado por Cassiodoro con la educación de las letras divinas y humanas, en posición a las artes serviles vinculadas con los oficios destinadas a los esclavos. En la Alta Edad Media las artes liberales se consolidaron en dos grupos: *Trivium* y *Quadrivium*. El primer grupo comprendía las disciplinas relacionadas con la elocuencia: gramática, retórica y dialéctica; mientras que el segundo agrupaba las disciplinas asociadas con las matemáticas: aritmética, música, geometría y astronomía. Una referencia general en Eco (2015).

sión acéfala de aquello que, gobernado por el secreto de un círculo académico –dicho en un sentido abyecto asociado al enciclopedismo de *Acéphale* (1936)–, no podía constituirse más que por el descabezamiento de toda forma. Para el caso, lo informe constituye la forma de aquello que no logra separar la cabeza del cuerpo, la *gusaneidad*; por tanto, su narrativa se asume como una razón crítica incompleta, como la negación de la totalidad, y simplemente deja un compendio de palabras sueltas sin cabeza rectora.



Portada libro Aciclopedia. Breviario sobre la forma más allá del canon (2016).

Detengámonos por un momento en el breve exergo titulado “La América desaparecida” (1928), en el que Bataille analiza el sacrificio y la muerte del imperio azteca –incluyendo en ese lugar ilusorio al resto de los países americanos–, para explicar el tormento que sufrían estos pueblos y su renuncia ante los conquistadores con una muerte súbita: “Así concebían su extraña agitación. Extraña y precaria, puesto que murieron tan bruscamente como un insecto que uno aplasta” (Bataille, 2010: 82). Su autor atribuía esta particular forma de colapso a una medida de resistencia que las culturas precolombianas encontraron para “enfrentar” y afirmar su imperio ante la violencia furibunda infligida por los conquistadores. Entendida muchas veces como una paradójica expresión de soberanía¹⁰, dicha inmolación auguraba una forma de antropofagia suicida en términos de no sucumbir a la lengua del otro.

No será la última vez que el bibliotecario francés se vea conmovido por un hecho de sangre espectacular. Años después, en 1961, Bataille quedaría impresionado con las fotografías del martirio de *Fu-zhu-li*, una horrorosa práctica imperial desarrollada en China hasta comienzos del siglo XX¹¹, en la que se destroza a un sujeto vivo, quien, sostenido en sus vasos sanguíneos, presencia su propio descuartizamiento. Pero lo que le remecía a Bataille no era lo espeluznante de la escena, sino la conciencia del verse a sí mismo sufriendo tamaño dolor (su “pequeña muerte”). Por lo tanto, el acento recaía sobre el hecho de ver, ver aquello que el ojo mismo podía arrojar fuera de sí en tanto ojo; entonces, verse a sí mismo desde afuera, pero con sus propios ojos. Extraordinaria condición que también se manifestaba en un sujeto capaz de enuclear su propio órgano –palabra incómoda, pero determinante en la narrativa batailleana–, es decir, quitar el globo ocular: “rechazó al capellán pero se enucleó y le hizo el regalo jovial del ojo así arrancado, porque ese ojo era de vidrio” (Bataille, 2003: 39). No es insignificante la crónica ocular que fabulaba el autor para hacer manifiesto su asombro hacia el instante en que el sujeto sucumbe bajo su propia mirada. Mezcla de espanto y excitación es lo que Bataille, finalmente, terminaría parafraseando, a través del cronista Robert L. Stevenson, como la “golosina caníbal” (Assandri, 2007)¹²; denominación referida no sólo a la perturbación que pudiese ocasionar ser conscientes de un ojo que, aun fuera de su cuenca, nos sigue observando sino, además, a los trastornos posibles del ojo bajo el *dictum* del documento de mirada, del informe que nos enseña y también nos mira.

¹⁰ Un estudio relevante al respecto en Antelo (2008).

¹¹ Conocida como *Muerte por mil cortes*, esta milenaria forma de suplicio resultó adecuada a Bataille para su documentación en *Les Larmes d'Éros* (1961) (Stoneman, 2013).

¹² La expresión “golosina caníbal”, tal como lo revela el propio Bataille, fue extraída del texto del escritor Robert Louis Stevenson, *In the South Seas* (1896). No es posible omitir el legado de Stevenson sobre los imaginarios antropofágicos producidos, principalmente, a través de sus novelas de viajes polinésicos bajo el protectorado británico a finales del siglo XVIII (Assandri, 2007).

En efecto, la relación entre el ojo enucleado y la posibilidad de un documento crítico estaba en el fondo literario de un pensamiento por lo informe, así como en el desacato que fungía el canon de un saber total compactado bajo aquel delirante primer índice de abreviatura léxica, *Documents* (1929-1930). Ciertamente, diremos que la práctica de desmontar la universalidad de una enciclopedia –la promesa de su canon abarcador– no solamente ha tenido, en el caso batailleano, un sesgo crítico hacia el rol eurocentrado de comprenderlo todo en tanto paradigma de la emancipación de la ciudadanía, la igualdad universal y el rol soberano del saber ilustrado; también comparece en este civilizado saber la mustia huella de lo sanguinolento que encubre la letra decolorada del enciclopedismo: cultura y barbarie.

En el ambicioso ejercicio curatorial que Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss ofrecieron bajo el título de *Formless* (1997), lo informe aparece constituido como una fuerza performativa, puesto que no únicamente desestabiliza el documento escrito, en tanto se construye sobre la dimensión de lo que Bataille identificaba como “heterología” y sobre los arcaísmos de todo asunto mitológico, sino especialmente porque convulsiona las bases del academicismo: “*Documents’ dictionary remains one of the most effective of Bataille’s acts of sabotage against the academic world and the spirit of system*” (Bois, 1997: 16). Quizá fue ese el canibalismo paródico de aquel *dictionnaire critique* –alimentarse con la lengua académica del otro sin serlo–, más aún cuando se trató de un compendio de palabras que no esperaban tener una razón gramática o taxonómica ni mucho menos lograr algo percedero y en ningún caso la totalidad.

Publicación

¿Cómo comparece este imaginario inverso entre enciclopedismo y ojo caníbal, en una lectura sobre el ejercicio editorial que implica pensar el canon de la forma? Partamos de un epítome que, teniendo como antecedente la literatura occidentalizada de la forma, se consume a sí mismo bajo el propio canon de la academia. Y partamos recordando, además, que en las antípodas de una enciclopedia se encuentra lo que el clero litúrgico, especialmente marcado por el Concilio de Trento (1545-1563), hizo prevalecer como escritura –entre la *Sola Scriptura* y las *Traditiones*–, lo que finalmente daría cuenta de la norma canónica por medio de un breviario.

Con todo, la potencia del breviario litúrgico fue una materia contrarrestada por la crítica de las letras, esto es, lo que en la literatura laica sigue siendo el resumen, la palabra abreviada o, en definitiva, el desglose de una serie de categorías filosóficas que establecen el orden de una grafía en el lenguaje. De ahí, entonces, que,

bajo la ficción de un metalenguaje, la publicación del *Breviario más allá del canon de la forma* constituyera un ejercicio fallido de antemano sobre el problema inabarcable que concita la propia forma. A saber, dicho breviario denotó un asunto aún más contradictorio en su efecto de completitud, pues estuvo precedido de la noción *Aciclopedia* en su título. Una a-ciclopedia es, desde luego, el camino menos afortunado para emprender un breviario, puesto que es una forma que no informa, más bien niega lo que contiene. Es decir, bajo el título *Aciclopedia* se encuentra el léxico ficticio de una promesa de abarcar lo que está *más allá del canon* y, además, de inducir el acontecimiento acéfalo de su enseñanza, incluso. Ahora bien, la carencia de cabeza está tanto en la enciclopedia como en el círculo de aprendizaje, es decir, si la sustracción “pedia” es educación (*paideia*) y, en este caso, dentro (*en*) de un círculo (*kyklos*), entonces el prefijo *a* es la negación anómica no sólo de lo que está dentro, puesto que no informa del interior, sino que además niega la posibilidad de educar bajo la práctica de la *encyclio paedia* que profesara Quintiliano en su afamada *Institutio Oratoria* (circa 95 d. C.).

Si la *Aciclopedia* consistió, finalmente, en neutralizar su propio principio historiográfico (el enciclopedismo occidental)¹³ por medio de una forma de breviario laico, es porque en ella se expresaron la parvedad y la síntesis de la escritura (*grafia*) y la imagen (*morpha*), en un cruce de lenguas que, sin mediar más burocracia que *lo político* de la forma, dieron por válido contribuir desde su propio quehacer a una zona de incertidumbre. Esta zona intersticial, que requería (des)conocer los principios maestros de las disciplinas policiales en muchos casos, sería marcada por la gramática del alfabeto y por una letra capitular aleatoriamente consignada como resto (Castillo, 2016: 40). A partir de esta primera solicitud o pie forzado, los/as autores/as convocados/as a participar de la publicación abordaron la tarea de articular una noción o imagen con diferentes estrategias que dieran cuenta de ese más allá: i) en algunos casos, reutilizando el significado hallado en la propia consulta de la palabra, haciendo uso de su denotación al modo de un *ready-made* enciclopédico; ii) en otros, aprovechando un espacio que, en apretada síntesis, permitiera expresar quizá con mayor vértigo lo que su propia tenacidad académica no ha logrado más que contener; iii) o bien dando cuenta de una visualidad que oscilaba entre la episteme letrada y la ficción que parece alimentarse, ciertamente, de las sombras y los residuos de todo aquello que el archivo enciclopédico ha desdeñado.

¹³ El problema del enciclopedismo occidental nos lleva a preguntar si cabe acaso pensar la enciclopedia más allá de la historia escrita de la humanidad y más acá de la historia de las máquinas. Dicho puente *in extremis*, no puede sino advertirnos del intrínquilis que subyace a las siguientes interrogantes: ¿es posible comprender la historia de la escritura como una historia de las máquinas? ¿Es la enciclopedia, actualmente, una máquina posthumana? (Kittler, 1999, 2017).

En cualquiera de estos casos, lo que los unía era la anomia provocada por un saber que, a pesar de la soberanía del juicio enciclopédico, podía officiar de suspenso académico. Una especie de iconoclastia formal parecía necesaria, pues las proposiciones buscaban provocar la imposible comunicación del texto y la carencia de identidad –informativa, icónica– reconocible incluso en una simple imagen. De ahí, entonces, que las nociones se transformaran en formas en sí mismas a pesar de su grafía: *Anarchive* (Daniel G. Andújar); *Bitterness* (Joan Ockman); *Comunismo* (Miguel Valderrama); *Desenvolver* (Pablo Núñez Gutiérrez); *Entre* (Willy Thayer); *Figura* (Hugo Rivera-Scott); *Gaza [Portrait of]* (Jonathan Cecil); *Heliotropismo* (Alejandra Castillo); *[natural] Ismo* (Paloma Villalobos); *Jota* (André Menard); *Kaufmann's Autonomy* (Nika Grabar); *Loop [drumCircle]* (Christian Oyarzún); *Máscara* (Gabriela Rivera); *Nodal [nudo]* (Roque Farrán); *[Ñ] Eñe* (Javier Jaimovich); *Oscilación* (Luis Guerra); *Patrón* (María Hurtado de Mendoza); *Quimera* (Esther Gabara); *Ruptura* (Mauricio Barría); *Stranger* (Brandon LaBelle); *Transgresión* (Sergio Rojas); *Urgencia* (Marina Otero Verzier); *Vigesimaltercera* (Felipe Cussen); *Windows* (Daniel Cruz); *[X] Hacia la forma 'X'* (Iván Flores A.); *Yapa* (María Berríos); *Zona* (Marcelo Becerra).



"Anarchive", Daniel G. Andújar.
Páginas interiores Aciclopedia (2016).



DESENVOLVER [UNWRAP]

Pablo Núñez Gutiérrez

24 **IMÁGENES**
Registros visuales sobre la serie *Construcción/Confesión*, 1993-2004-2016

IMÁGENES
Visual records of the series, *Construcción/Confesión*, 1993-2004-2016

“Desenvolver” Pablo Núñez Gutiérrez.
Páginas interiores Aciclopedia (2016).

F

FIGURA

LA PALABRA FORMA DESIGNA (ES) UN CONCEPTO que implica esencialmente la apariencia de toda existencia: la de los seres vivos que hacemos parte, así como la de las cosas que pueblan nuestro mundo y también el universo. La forma por lo tanto da expresión al aspecto visible del mundo natural, tal como al de las cosas artificiales que son obra de un ser humano, quien imprime en ellas su “voluntad de forma”, la que se expresa en su configuración como totalidad, unidad y estructura. Sin embargo, esta condición, que pareciera ser siempre la expresión externa de los seres y de las cosas, constituye en ese sentido una propiedad de la visibilidad de todo ello, la que según la comprensión más extendida lo caracteriza comúnmente. Pero lo que vemos no es sino su figura, entidad que, identificada básicamente como un contorno con algunos otros atributos, son lo que permite incluso su representación. Exactamente entonces “la forma” de lo que vemos como realidad es su figura, la que posee en este sentido un detrás, más bien oculto, que es lo que deberíamos llamar en propiedad, o con mayor rigor, su forma, pues ella implica un concepto dimensional que corresponde a una relación entre partes, conformado por la materialidad, que da a las cosas su condición objetiva.

32

Hugo Rivera-Scott

A esta pertenecen también algunos otros atributos que la configuran o componen, como son su color, textura y estructura, medios que agregan información más compleja de percibir; todos ellos le otorgan sus cualidades particulares e integran en lo que es acaso su atributo principal: el significado.

33

“Figura”, Hugo Rivera-Scott.
Páginas interiores Aciclopedia (2016).

Praxis

Habida cuenta de los recursos teóricos, nos detendremos finalmente en la importancia que ambos dispositivos han tenido en su puesta en práctica, ya que la dimensión crítica y reflexiva sobre la cuestión de la forma permitió mucho más que una simple preocupación documental sometida al cruce de referencias. Primordialmente, el proyecto se propuso desde un inicio estimular diversas voces y cuerpos para ser parte de la activación de este no-espacio. Para ello, consideramos esa zona dividida entre el problema físico asociado con la cuestión morfológica, por un lado, y el espacio editorial concebido también como una zona paratextual, por el otro.

En el primer aspecto, relativo al espacio morfológico del objeto, el trabajo colaborativo entre arquitectos, artistas y diseñadores, profesores y estudiantes sirvió para instalar una dimensión democrática sobre la razón del diseño espacial, es decir, para pensar el diseño desde un reconocimiento por lo común, lugar en donde los distintos saberes disciplinares podían tributar de manera amplia, pero también contradictoria a la cuestión morfológica, conflictuando incluso el saber de las propias disciplinas. ¿De qué modo se pudo tensionar entonces este saber de las disciplinas? Básicamente, a través de una discusión colectiva entre los miembros del equipo de creadores y curadores y los propios invitados, quienes interrogaron la negatividad del espacio, así como su función prediseñada.

En un inicio, se planteó que la cápsula *Informe* debía pensarse desde la metáfora parasitaria: absorber energía para lograr su propósito orgánico. Si bien la energía se extrajo materialmente (fuente de electricidad, conectividad inalámbrica, ventilación, anclaje al edificio, instalación sobre suelo nivelado, etc.), también presentó una dimensión escópica centrada en la mirada *entre* interior-exterior. Se diseñó la cápsula con un apéndice en trompa, cuyas terminaciones consistieron en una mirilla desde el *hall* de decanato y su expansión hacia el interior de la propia cápsula. La relación de figura y fondo fluctuaba, por tanto, en un cruce de miradas mediadas por la *gusaneidad* de la forma. Dicho de otro modo, el propio diseño intersticial de la cápsula *Informe* estuvo centrado menos en su forma visible que en el tubo comunicante *entre* interior y exterior.

Por otro lado, subrayemos que esta relación espacial no se propuso en términos de diseños formales únicamente, pues también se sostuvo en una espesa práctica burocrática. Es por ello que lo informe jugaba una doble función referencial: lo estético-técnico y lo oficial-administrativo. Respecto de lo estético-técnico, hizo falta indagar en los conceptos morfológicos que hemos descrito, pero también alcanzar un grado de tecnicismo respecto de la forma, en virtud de las materialidades utilizadas y, particularmente, en cuanto a la viabilidad de la membrana sobre un esqueleto estructural autosoportante y al conflicto climático interior/ exterior de la

cápsula. En términos de lo oficial-administrativo, se han señalado las dificultades comunicacionales surgidas en torno a un trabajo que negaba la funcionalidad del espacio y de su propia forma, así como el ejercicio administrativo de la igualdad en base a la autoridad de quien firma. Ciertamente, el ejercicio resultó indomable en muchos aspectos, ralentizándose los procesos y las planificaciones del programa curatorial. Sin embargo, y más allá de los inconvenientes de la burocracia, cabe también sostener el rol que cumplió la propia acumulación de cartas de solicitud y respuesta, extensos requerimientos y condiciones para la ejecución del dispositivo, cuyos opacos procedimientos, si bien hicieron vacilar la implementación del proyecto, también contribuyeron a robustecer su mismo sentido. Expresado de otra manera, el proyecto se consumó más allá de la morfología final instalada en el espacio de conflicto; su ejercicio crítico se plasmó principalmente a través de un cúmulo de cartas que materializaron y evidenciaron la noción de lo informe, precisamente, en su propio informe burocrático: una carpeta cuyo interior se completó con una serie de memorándums, cartas de solicitud, respuestas a dichas cartas, certificados, planos adjuntos, órdenes rechazadas, aprobaciones y desaprobaciones, etc.

Respecto del dispositivo editorial, la condición escritural de la *Aciclopedia*, puso en un pie forzado la necesidad de reducir los recursos gramaticales a una entrada única. Si bien los autores se entregaron al desafío impuesto por los editores, también se produjo una discusión previa respecto de un requerimiento a todas luces inusual. Citas, referencias, autorreferencias, extractos de textos, paráfrasis y una serie de estrategias retóricas surgieron para responder al encargo, tal como lo indicamos páginas atrás. Evitando la edición académica, finalmente las entradas fueron publicadas intentando mantener su estilo original y en ningún caso buscando la homologación científica. A pesar del espacio diagramático, definido *ex profeso* sobre una columna única y utilizando elementos de orden análogo a la *L'Encyclopédie*, su naturaleza editorial marcada por el alfabeto y la semántica buscó provocar la apariencia de un texto canónico, pero, asimismo, el extrañamiento del lector frente a los contenidos implícitos en su propio ejercicio de incongruencia entre escritura y significado, imagen y referente.

En suma, lejos de intentar una publicación al uso de una referencia de consulta, el texto se editó pensando en un “libro raro” –según lo cual una terminología de *thesaurus* podría verse tentada a clasificar. De otro modo, diríamos que su experiencia de búsqueda y clasificación, tanto dentro del orden bibliotecario institucional como del lector individual, se puso en abismo de su propia referencialidad; es decir, que siempre podía ser susceptible de una discusión taxonómica semejante a aquello que Foucault (1968), se sabe, recurriendo a un breve cuento de Borges, reclamaba como ese espacio de las *heterotopías* en que ciertas enciclopedias pertenecen a un tipo de pensamiento *otro* que, finalmente, *es el límite del nuestro*.



[NATURAL] ISMO

Paloma Villalobos

Beliceva
Artista natural, analízate registra e investiga (imagen sin temporalidad reconocible), que dialogaba entre la representación científica y la exploración geográfica misma.

45

ACICLOPEDIA

Isencia
Artista Natural, describe acciona and investiga (imagen with no recognizable temporality, wandering among the scientific representation and sensor geographical exploration).

47

Breviario sobre la forma más allá del canon

“[natural] Ismo”, Paloma Villalobos.
Páginas interiores Aciclopedia (2016).

J

JOTA

André Menard

JURAN LOS LINGÜISTAS QUE EN SU JUVENTUD LA lengua castiza no hacía de la jota el sonido gutural con que actualmente la arrastramos más o menos atrás del paladar. En sus inicios vibró en el extremo opuesto de la boca, más o menos cerca de los dientes, como sigue vibrando en las demás lenguas del mundo en que reconocemos su forma. Y así como tras la misma forma de una letra se suceden y peñan distintas formas de la voz, la misma forma del sonido puede arrastrar los fantasmas de viejas formas de la letra, por ejemplo de un junco egipcio o de una manos fenicia. Visto así, estas letras son como los ecos de un junco y de una mano que alguna vez existió y que existiendo hizo que alguien la nombrara o la escribiera, es decir que la perpetuara en una forma. Sustraida a la irreductible materialidad del junco singular, la forma fue inscrita en otras materialidades, bocas, voces, papiros o tablas de arcilla, siempre materiales y siempre singulares. Y así, vuelta jota española y medieval, es decir fricativa prealveolar y postalatal, llegó en el siglo XVI al Reyno de Chile. Y allí se encontró con otras bocas, otras voces y otras lenguas. Y ocurrió que montada en el muy material lomo de ovejas y agujas españolas y medievales, es decir de ovejas y agujas fricativas prealveolares y postalatales, se encontró con el mapudungun, lengua que en ese momento compartía con el español medieval la

48

ACICLOPEDIA

ausencia de la jota moderna, es decir de la jota aproximadamente palatal que actualmente arrastramos cerca de la garganta. ¿Y qué pasó entonces? Pasó que así como un junco hizo un día entrar a la jota en la historia del alfabeto, una aguja y un par de ovejas hicieron entrar, no a la jota, sino que a la historicidad de la jota, al espectro de su ancestro medieval, en el mapudungun que se habla hoy día. Oveja se dice “ofisa” u “ofisha” (y no “ovčka” u “ovika” como era de esperarse a partir de una jota moderna). Aguja se dice “akucha” (y no akuka). Y así como la arcilla sirvió de soporte o materia para la forma de un junco muy antiguo, es como si el mapudungun sirviera de arcilla para conservar el sonido de otra lengua, la forma –o el testimonio– de una jota muerta.

49

Breviario sobre la forma más allá del canon

“Jota”, André Menard.
Páginas interiores Aciclopedia (2016).

Post scriptum

De un modo quizá que no desconoce la acción parasitaria de una energía mayor, situada ésta en el ámbito de lo academicista, estos ejercicios intersticiales (Barría, 2016: 82) se han propuesto como terrenos inciertos antes que como topos concluyentes. Queremos reconocer en ello que toda pregunta por la forma concierne a una incógnita que se pierde en su propia genealogía impura, aun cuando su paradigma parece gobernarse por ese clima de época en torno a la igualdad, el cual ejerce como poder de escritura sobre lo que informa.

Si todo texto es un tráfico de imágenes –y, al decir imágenes, únicamente exponemos residuos dejados por el enciclopedismo y lo construido como forma escrita–, es porque este proyecto ha pretendido eso, sencillamente: dejar restos de un posible intercambio, como la *yapa* que “es exceso puro, derroche y anti-deuda” (Berríos, 2016: 111); meditaciones activas sobre algo tan incierto como quizá urgente: *pensar es el acto que deshace la forma*, sería su paráfrasis batailleana.

Informe y Aciclopedia: dos dispositivos que se coluden en un coro de voces desusadas que no se gobiernan por una misma idea; su pensamiento es disímil y, por esa circunstancia, llevan a pensar no en el ejercicio de la disciplina como obediencia a través de la enseñanza (*rei militaris scientia*), sino como la indisciplina de aquello que también exige radicalizar su misma enseñanza. En el fondo de estos dispositivos, reposa la pregunta por el saber documental, sin duda, pero también sobre la democratización de las formas académicas.

M

MÁSCARA [MASK]



60

ACICLOPEDIA

Gabriela Rivera



61

Breviario sobre la forma más allá del canon

“Máscara”, Gabriela Rivera.
Páginas interiores *Aciclopedia* (2016).

U

URGENCIA

MENSAJES, NOTICIAS, ENVÍOS, ENCARGOS.

La urgencia se ha expandido desde la condición de excepcionalidad hasta permeare el espacio de lo rutinario; desde los contextos afectados por desastres naturales y conflictos armados, hasta el estado de emergencia convertido en técnica general de gobierno.¹

Bailamos al ritmo de lo urgente, en la mayoría de los casos como estrategia de supervivencia, en busca de satisfacer la rapidez que dictan los regímenes económicos actuales. La urgencia, para muchos, también es rentable. Capitaliza el miedo a la incertidumbre, viene acompañada de la retórica de la resiliencia urbana, y en ocasiones del oportunismo de operaciones inmobiliarias, manio-bras políticas, y aumento en gastos militares.

Algunos de los más sofisticados actos de diseño y estrategias para gestionar riesgos, escenarios de catástrofes, o ataques terroristas, son producto de la urgencia: diques de contención, sistemas de control biométrico en aeropuertos, prototipos de viviendas de emergencia para refugiados. Éstos circulan a través de las aulas de escuelas, las páginas de revistas especializadas y las salas de museos.

Marina Otero Verzier

Lo urgente nos atrapa en un estado simultáneo de ansiedad y frenesí, en un sistema de valores que premia el movimiento, el cambio, la capacidad de adaptación, y transformación en respuesta a una aparente crisis sistémica, la reflexión convertida en un bien escaso. Paradójicamente, algunas acciones destinadas a nuestra protección, como parte de las políticas de urgencia, debilitan aquello que posibilita nuestra vida en común y nuestra capacidad política; contribuyen a formalizar y normalizar la precariedad, y a sustentar su permanencia.

¹ En el siglo pasado, y sobre todo en el actual, hemos sido testigos de lo que Giorgio Agamben menciona en su libro, *Estado de excepción*, como la "generalización sin precedentes del paradigma de la seguridad como técnica normal de gobierno". Agamben, Giorgio, *Estado de excepción*, trad. Florencia Costa e Ivana Costa (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003), p. 44. Como ejemplo de esta tendencia, en julio de 2016, la Asamblea Nacional Francesa aprobó la prolongación del estado de emergencia que se había decretado en noviembre de 2015, hasta enero de 2017, usando como argumento el alto riesgo de la amenaza terrorist.

“Urgencia”, Marina Otero Verzier.
Páginas interiores Aciclopedia (2016).

Z

ZONA [ZONE]

Marcelo Becerra

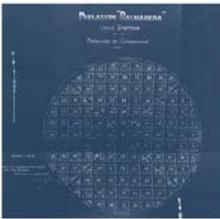


Imagen | Image
Diagram of urban planning for the zone Bahama in 1938.
Fuente: Archivo Nacional
Urban planning and design of the Zone Bahama in 1938.
Source: Chile's National Archive



Imagen | Image
Conferencia del actual estado de la zona Bahama en 2016.
Fuente: Google Maps
Conferrence of the current condition of the Zone Bahama in 2016. Source: Google Maps

“Zona”, Marcelo Becerra.
Páginas interiores Aciclopedia (2016).

Referencias

- Antelo, R. (2008). *Crítica Acéfala*. Buenos Aires: Grumo.
- Assandri, J. (2007). *Entre Bataille y Lacan: ensayo sobre el ojo, golosina caníbal*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Augé, M. (2002). *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992). Barcelona: Gedisa.
- Baitello Jr., N. (2017). La fotografía y el gusano. *CANAL. Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales*, (1), 56-73.
- Barría, M. (2016). Ruptura. En Gómez-Moya, C.; et al. *Aciclopedia*. Santiago: VID, Universidad de Chile, 82-85.
- Bataille, G.; Henri, G.; Leiris, M. (1991). *Documents* (1929-1930). París: Jean-Michel Place.
- Bataille, G.; Caillois, R.; Klossowski, P.; Masson, A.; et al. (2013). *ACÉPHALE (1936-1939)* (1936-1939). Buenos Aires: Caja Negra.
- Bataille, G. (2010). La América desaparecida. En Álvarez, E.; Medina, C. *El espectro rojo* (1928). Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 80-82.
- _____ (2003). Ojo. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 37-39.
- _____ (1997). *Las lágrimas de Eros* (1961). Barcelona: Tusquets.
- Berriós, M. (2016). Yapa. En Gómez-Moya, C.; et. al. *Aciclopedia*. Santiago: VID, Universidad de Chile, 110-113.
- Bois, Y.-A.; Krauss, R. (1997). *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Castillo, A. (2016). Heliotropismo. En Gómez-Moya, C.; et. al. *Aciclopedia*. Santiago: VID, Universidad de Chile, 40-43.
- Colomina, B.; Wigley, M. (eds.) (2016). *Are We Human?* Estambul: 3rd Istanbul Design Biennial, Istanbul Foundation for Culture and Arts.
- Colomina, B.; Wigley, M. (2016). *Are We Human? Notes on an Archeology of Design*. Estambul: 3rd Istanbul Design Biennial, Istanbul Foundation for Culture and Arts, Lars Müller Publishers.
- Darnton, R. (2006). *El negocio de la ilustración. Historia editorial de la Encyclopédie, 1775-1800* (1979). México: FCE.
- _____ (2014). *Censores trabajando. De cómo los Estados dieron forma a la literatura* (2014). México: FCE.
- Eco, U. (coord.) (2015). *La Edad Media I. Bárbaros, cristianos y musulmanes*. México: FCE.
- Flores, I. (2016). X. En Gómez-Moya, C.; et. al. *Aciclopedia*. Santiago: VID, Universidad de Chile, 106-109.

- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (1966). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gómez-Moya, C.; Gómez V., D.; Marchant L., M.; Opazo O., D. (eds.) (2016). *Aciclopedia. Breviario sobre la forma más allá del canon*. Santiago: VID, Universidad de Chile.
- Grafton, A. (2015). *Los orígenes trágicos de la erudición* (1998). México: FCE.
- Hirsch, N., Vidokle, A., eds. (2016-2017). *Superhumanity*. New York: E-FLUX. Recuperado de: <http://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/>.
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, CA: Stanford University.
- _____ (2017). El mundo de lo simbólico- un mundo de las máquinas. *CANAL. Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales*, (1), 122-157.
- Latour, B.; Weibel, P. (eds.) (2005). *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Cambridge, MA: The MIT.
- Rancière, J. (2000). Política, identificación y subjetivación. En Arditi, B. (ed.). *El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas: Nueva Sociedad, 145-152.
- _____ (2006). *Política, Policía, Democracia*. Santiago: LOM.
- _____ (1994). *En los bordes de lo político* (1990). Santiago: Universitaria.
- Spieker, S. (2008). *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, MA: The MIT.
- Stevenson, R. L. (2013). *En los mares del sur (viajes y aventuras)* (1896). Madrid: Valdemar.
- Stoneman, R. (2013). Such Cruelty. En *Seeing is Believing: The Politics of the Visual*. London: Black Dog Publishing, 34-36.
- Thayer, W. (2016). Entre. En Gómez-Moya, C.; et. al. *Aciclopedia*. Santiago: VID, Universidad de Chile, 26-29.
- Vesalius, A. (1543). *De Humani Corporis Fabrica*. Recuperado de <http://vesalius.northwestern.edu/>.

Caótica (primera versión), 2014



Fotografía de Fabiola Oyarzún.

Día a día clamaba dentro del plástico una loba enjaulada, y la oía a lo lejos gemir entre los tejidos de policloruro. Poco a poco fui agudizando el olfato y sentí un olor a matadero, a piel reseca, a hueso pulverizado. Se coló el hedor en la pieza de las niñas, en sus sábanas, atrapaba las cortinas, se comía sus calzones y adormecía con su nube tóxica la incipiente serpiente encaracolada... mi olfato era agudo, mis sentidos despertaban luego de un sueño de bella durmiente.



Fotografía de Fabiola Oyarzún.

Pero nos une la sangre y un flujo vaginal indomable. Una tintura roja viva y tiritante que recorrió mis muslos acariciándolos levemente humeaba libre por los contornos de mis pliegues oscuros, impenetrados, por áreas inexploradas. Se enfurecían mis pezones lanzaban llamaradas salvajes como un par de morenas dragonas ansiosas. Mi pelo negro las albergaba en un grato ambiente cosquilleante y suave, en donde mi respiración inquieta acunaba con su ritmo las novatas medialunas.

Memorias insolentes o el V Centenario bajo la lupa de la risa: *Colón* (Teatro de los Andes, 1992)

Dra. María Gabriela Aimaretti
CONICET / Universidad de Buenos Aires

m.aimaretti@gmail.com

Resumen

Este ensayo se interroga por los trabajos de memoria sobre el trauma de 1492 —la conquista americana— que, en una sensible coyuntura conmemorativa, realizó en Bolivia el grupo Teatro de los Andes con su primer espectáculo, *Colón* (1992). Nuestro trabajo da cuenta de las condiciones sociohistóricas y materiales que hicieron posible la obra y propone una lectura atenta a sus dimensiones visual, dramática y semántica. *Colón* fue punto de arranque tanto de reflexiones políticas e históricas, como de prácticas de experimentación estético-performativas: a través de ella, el grupo —diverso en su conformación, donde convivían lo andino y lo europeo— repensó el trauma de origen de la identidad boliviana —la violencia colonizadora—, observando los cruces, préstamos, imposiciones y silenciamientos culturales.

Palabras clave

Bolivia; Teatro de los Andes; memoria; conquista americana; humor.

Memórias insolentes ou o V Centenário sob a lupa do riso: Colón (Teatro de los Andes, 1992)

Resumo

Este ensaio é questionado pelas obras de memória sobre o trauma de 1492 —a conquista americana— que, numa sensível conjuntura comemorativa, fez na Bolívia o Teatro de los Andes com seu primeiro espetáculo: *Colón* (1992). Nosso trabalho dá conta das condições sócio-históricas e materiais que tornaram possível o trabalho e propõe uma leitura cuidadosa de suas dimensões visual, dramática e semântica. *Colón* foi o ponto de partida tanto de reflexões políticas e históricas, quanto de práticas de experimentação estético-performativa: através dele, o grupo —diverso em sua conformação, onde coexistiam andinos e europeus— repensou o trauma da origem identitária boliviana —violência colonizadora—, observando as conexões, empréstimos, imposições e silenciamentos culturais.

Palavras-chave

Bolivia; Teatro de los Andes; memória; conquista americana; humor.

Insolent memories or The V Centennial under the magnifying glass of laughter: Colón (Teatro de los Andes, 1992)

Abstract

This essay examines *Colón* (1992), the first theatrical work by Teatro de los Andes, which deals with the traumatic memory of the conquest of the Americas in 1492. Our

work gives an account of the sociohistorical and material conditions that enabled the play's staging in Bolivia, and proposes a careful reading of its visual, dramaturgical, and semantic dimensions. *Colón* inspired both political and historical reflections, as well as aesthetic-performative experimentation: in the play, the group—diverse in its Andean and European configuration—rethought the trauma of the origin of Bolivian identity (the violence of colonization), highlighting the exchanges, loans, impositions, and cultural silencing.

Keywords

Bolivia; Teatro de los Andes; memory; American conquest; humor.

Presentación

¿Cómo, por qué y para qué volvemos al pasado, desestabilizamos sus narrativas, sus imágenes, sus figuras? ¿Qué zonas –hechos, procesos, sujetos e imaginarios– elegimos visibilizar y cuáles obturar? ¿Cuál es la relevancia de las *formas* en los “trabajos de la memoria”? Si la risa puede corroer relatos hegemónicos simplificadores: ¿cuál es su potencia crítica revulsiva, y cuál su riesgo de banalización?

Desde esos puntos de fuga, este ensayo explora y se interroga por los trabajos de memoria sobre el trauma de 1492 –la conquista americana– que, en una sensible coyuntura conmemorativa, realizó el grupo Teatro de los Andes con su primera obra: *Colón* (1992). El grupo, aún en actividad, fue dirigido hasta 2009 por César Brie: reimpulsó el campo escénico local y, a la postre, sería de los más relevantes en Latinoamérica. Su objetivo era el de hacer un teatro “del humor y la memoria” en el cual farsa, grotesco y tragedia se yuxtapusieran para problematizar el presente y la historia compartida, poniendo en juego aquellas memorias desplazadas del relato hegemónico.

A veintiséis años de su estreno, nuestro trabajo se centra en un espectáculo “olvidado”, escasamente atendido por la crítica y los estudios académicos. Primeramente, damos cuenta de las condiciones sociohistóricas y materiales que lo hicieron posible, para luego proponer una lectura atenta a sus dimensiones visual, dramática y semántica. *Colón* fue punto de arranque tanto de reflexiones políticas e históricas como de prácticas de experimentación estético-performativas: a través de la obra, el grupo –diverso en su conformación, donde convivían lo andino y lo europeo– repensó el trauma de origen de la identidad boliviana –la violencia colonizadora–, observando los cruces, préstamos, imposiciones y silenciamientos culturales¹.

1. Contextos de disputa(s), contextos de memoria(s)

¿Qué presente moviliza los ejercicios de memoria de Teatro de los Andes? ¿Cuál es el *tempo* social que favorece la discusión sobre aquella herida constitutiva y nunca suturada de la conquista?

Hacia fines de la década del setenta, sea en agendas locales latinoamericanas, sea en el derecho internacional, los debates sobre identidad cultural cobraron un renovado impulso tanto en el plano simbólico como en el social, político y jurídico. Silvia Rivera Cusicanqui (2010) estudió cómo, en esa época, una nueva generación de jóvenes bolivianos reflexionó en torno del anacronismo que significaban la discriminación y la humillación étnica, en el marco de un sistema formal de integración ciudadana. El katarismo tomó ese presente contradictorio para reelaborar el

¹ Basamos nuestro análisis en un video facilitado por el grupo en 2011. La única versión del texto dramático se encuentra en poder de César Brie en su archivo personal en Italia.

conocimiento sobre el pasado indio, revelando su permanencia y potencia, y para problematizar la continuidad de una situación colonial que seguía imponiéndose sobre el conjunto social autónomo constituido por la mayoría étnica nacional. A este tiempo le siguió un período de emergencia democrática, reapertura del espacio ciudadano y ampliación de los discursos ideológicos y las identificaciones y prácticas políticas, lo que estuvo en plena sintonía con una región donde “los relatos nacionales de homogeneidad fueron desacreditados no sólo por los procesos de globalización sino también por las dinámicas emergentes indígenas, afro, mestizas y regionales desde abajo, que repusieron la distancia entre el territorio jurídico, la cultura en el sentido tradicional y las identidades” (Grimson, 2011: 22).

En Bolivia, desde la recuperación democrática en 1982, se desplegó un proceso de afirmación de identidades culturales por largo tiempo subalternizadas y despreciadas, en paralelo al creciente protagonismo y agencia en la esfera pública de actores sociales organizados con conciencia étnica. Estos sectores interpelaron al Estado Republicano, sus relatos históricos, memorias y agendas oficiales, bajo una combinación de demandas materiales y de respeto por su diversidad cultural, discutiendo la discriminación racial y la intolerancia étnica. Con todo, este proceso no excluyó el divisionismo entre y dentro de las organizaciones, la cooptación clientelar por parte del aparato estatal, la prebendalización y el abandono relativo de mecanismos de control social comunitario.

En 1990, bajo el nombre de “Marcha por el Territorio y la Dignidad”, confluyeron en La Paz miles de indígenas del Oriente boliviano, caminantes durante 32 días, que instaron de forma directa al Estado —encarnado en la figura del entonces presidente Jaime Paz Zamora— y a la sociedad blanco-mestiza al reconocimiento territorial, social, cultural y político. Poco después, la coyuntura del aniversario por los 500 años de llegada de Cristóbal Colón a América vigorizó polémicas y reflexiones críticas respecto del tema del sojuzgamiento de la pluralidad de identidades indígenas, a la vez que propulsó discursos reivindicatorios de prácticas y formas de organización cultural y política andinas, al subvertir el sentido del “descubrimiento” por la idea de “encubrimiento” y reemplazando la expresión de “encuentro” por la de “genocidio y resistencia”.

No obstante, durante el gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada (1993-1997) se intentó fagocitar y neutralizar la potencia revulsiva de ese nuevo paradigma en emergencia. Si bien la Constitución Nacional se reformó para presentar por primera vez al país como multiétnico y pluricultural, este reconocimiento fue meramente nominal, al no modificarse el resto de los artículos de la Carta Magna:

La lógica que sustentaba este multiculturalismo en su versión neoliberal —incentivar la división y enfrentamiento al interior de los grupos subalternos a partir del establecimiento de una *diferenciación* entre las pertenencias e intereses de éstos, por ejemplo, entre quienes podían reconocerse como *verdaderos indígenas* respecto de campesinos y cocaleros— tuvo sin embargo una derivación paradójica, ya que en cierta medida se transformó en uno de los principales instrumentos de los movimientos

indígenas mismos, en un proceso que algunos autores califican como *etnificación de la política o politización de la diferencia cultural*, con amplio desarrollo durante los últimos años del siglo XX y principios del XXI (Armida, 2010: 42)².

En efecto, aún bajo una matriz económica neoliberal que hará crisis a comienzos de los 2000 y a pesar de un modelo político de rotación del poder entre pocos partidos –MNR, ADN y MIR– (Romero Ballivián, 1995; Prada Alcoreza, 1998; Tapia, 1998), las organizaciones sociales, campesinas e indígenas crecieron en protagonismo y fuerza, consolidando su entramado a través de variadas redes. Denunciaron la ineficacia en la representación de las mayorías en la acción ejecutiva del Estado y en los sistemas jurídico y legislativo tradicionales, insistiendo en que la “pax neoliberal” era una paz negativa: las desigualdades sociales se habían agudizado, la distribución de la riqueza seguía siendo inequitativa y la violencia colonial, bajo otras expresiones, continuaba.

En este contexto sociopolítico e ideológico, en un país en el cual no hubo ni hay fomento estatal o privado a la producción cultural y artística y en el que el público –sobre todo joven– había perdido buena parte de su interés por las artes escénicas, aparece un proyecto “insólito”: Teatro de los Andes, un grupo de actores latinoamericanos y europeos unidos por la utopía de hacer y vivir profesionalmente del teatro en Bolivia³.

2. Teatro de los Andes y su primera obra

(El) futuro de la cultura reside en el contacto, la mezcla, el encuentro y el diálogo, no en el aislamiento y la xenofobia (...) El trabajo teatral es el punto de fusión de las diferentes culturas de los componentes del grupo, y de las reflexiones y motivaciones que los llevaron a dedicarse al teatro en Bolivia (César Brie, 1995b: 4).

Teatro de los Andes se estableció en agosto de 1991 en el pueblo de Yotala, a 15 km de la ciudad de Sucre. Sus actores residían allí dedicados exclusivamente a su oficio, buscando una formación integral y produciendo sus propias obras. Se presentaban en Bolivia –en plazas y teatros, universidades y centros de trabajo– y el exterior. Aunque la dirección escénica y la dramaturgia estuvieron a cargo de Brie, la organización y el sistema de decisión eran grupales, sin división del trabajo fijo, sino por tareas en colaboración y referentes para distintas áreas⁴.

² Cabe señalar que la reforma constitucional de 1994 define al país como “multiétnico y pluricultural” e incorpora la figura de las Tierras Comunitarias de Origen (TCO), lo que implica un reconocimiento a los pueblos indígenas y sus territorios.

³ Para situar el trabajo de Teatro de los Andes en el marco de una corriente de producción teatral de corte social y político de larga duración, ver Saavedra Garfías (1995, 2002, 2004, 2005); Muñoz (2000); Ardaya et. al (2010); Aimaretti (2013) y Franco (2016).

⁴ Dijo Brie al respecto: “Para reorganizar nuestro teatro debemos considerar la realidad económica y cultural del país en que vivimos (...) No hay dinero: hagamos pues un teatro económico, que no cueste cifras enormes (...) Grupos de personas con una enorme motivación, que se capaciten en más de una disciplina, capaces de ser al mismo tiempo técnicos y actores, músicos y cantantes, choferes y secretarios, escenógrafos e iluminadores” (1995: 67).

El grupo se propuso generar una propuesta novedosa, nutrida por la realidad latinoamericana, y entusiasmar al público boliviano. Si bien no hubo un trabajo *a priori* programático de exploración del universo cultural andino, es indudable su presencia en la poética de Teatro de los Andes, pero lo es porque, siendo una dimensión constitutiva de la cotidianidad de/en Bolivia, era parte de un teatro que buscaba no desgajarse de su entorno (Aimaretti, 2014). El director afirmó:

Vivo en Bolivia: trabajo aquí con bolivianos y extranjeros, consciente de ser un extranjero, y trato de que esta condición opere no como limitación, sino como ventaja. Quiero crear en mi teatro una relación potente entre vanguardia y tradición. Existe en Bolivia una riqueza inusitada de tradiciones orales, musicales, religiosas. Las estudiamos, tratamos de conocerlas y de hacernos influenciar por ellas. Existen idiomas diferentes del castellano que estamos aprendiendo. Existe un campesinado postergado económicamente, una infancia obligada a ganarse el sustento y tratamos de darnos tiempo y de crear espacio y condiciones para trabajar con ellos (Brie, 1995: 71).

Como colectivo autogestionado y autofinanciado, durante los primeros años de actividad –cuando se hizo la obra que nos ocupa, mientras el grupo humano se asentaba y el público local comenzó a conocerlos– no cobraron salarios, sino que pagaron sus gastos: se mantuvieron haciendo funciones y con los ahorros de Brie, Giampaolo Nalli (italiano, quien fue el administrador de Teatro de los Andes, recientemente fallecido) y Naira González (argentina-italiana, actriz cofundadora que se retiró del grupo hacia 1993-1994).

El grupo contó en su formación de origen con: Lucas Achirico (boliviano), Gonzalo Callejas (boliviano), María Teresa Dal Pero (italiana), Filippo Plancher (italiano) y Emilio Martínez (español), amén del trío fundador. María Teresa Dal Pero explicó en estos términos aquel maridaje entre pasión profesional, juventud y necesidad económica: “era tanta la necesidad a todo nivel, una necesidad artística y necesidad económica de vida: si no hacíamos funciones no había qué comer (...) era así como una pulsión tan fuerte... cada obra era un desafío, empezar a entendernos como funcionar artísticamente (y así) fuimos armando poco a poco como un código entre nosotros” (entrevista personal de julio de 2011).

En efecto, los dos espectáculos iniciales, *Colón* y *Ubú en Bolivia* (1994), permitieron a Teatro de los Andes ir construyendo un nombre, vivir y, sobre todo, conocer el país, a sabiendas de que necesitaban crear un público. “Entonces tenía que hacerlo reír (...) con una risa que fuera estupor, sorpresa, comprensión”, incluso a través de la blasfemia, señaló Brie, aclarando:

pero nosotros no entramos en el mundo andino en forma orgánica (...) como para dialogar con las comunidades como lo haría un antropólogo. Entramos en contacto con Bolivia a través de los distintos públicos que podíamos encontrar y a través de los distintos lugares de representación –lugares muy populares como mercados, universidades y también teatros (entrevista personal de junio de 2012).

Achirico recordó que *Colón* fue una obra realizada rápidamente “para darnos a conocer y poder vivir” (entrevista personal de julio de 2011). Con dominancia del

registro lúdico y apoyándose en el trabajo físico, vocal y musical de los actores, con este espectáculo Teatro de los Andes revisa el problema de la identidad cultural volviendo la mirada hacia su génesis colonial: observando la inquietud que generan las genealogías “bastardas”. El texto dramático se basó en la historieta italiana de Francesco Atlan que, en la década del ochenta, puso en imágenes en clave satírica el descubrimiento de América; intertexto que se combinó con una síntesis de lecturas variadas –novelas, cuentos, leyendas, mitos–, de las cuales el ensayo de Tzvetan Todorov *La conquista de América y el descubrimiento del otro* (2014 [1987]) parece haber sido una referencia significativa. No hay jerarquías ni prejuicios a la hora de utilizar un texto erudito y académico, una historieta y una música tradicional.

La obra se estrenó en septiembre de 1992 y su recepción fue muy buena, tanto por parte de los diversos públicos locales, como en el extranjero: “La obra generaba mucho disfrute: era un espectáculo muy fuerte... vital”, según recordara Naira González (entrevista personal de julio de 2014). Se presentó en el Festival de las Naciones en Santiago de Chile y en el Festival de Teatro “Peter Travesi” en Cochabamba, en 1992, y, según el investigador Willy Muñoz (1992), la obra recibió el segundo premio *nacional* y no el primero, debido a que Brie –*argentino*– vivía en el país hacía poco tiempo⁵.

Como puede observarse, la posición inicial del grupo frente al campo cultural y el público locales era compleja: una formación que contaba con varias nacionalidades –en su mayoría extranjeras– y que partía literalmente “de cero” en su relación con los espectadores –el director y los actores eran desconocidos en el país. Sin embargo, desde allí, Teatro de los Andes parece haberse formulado una pregunta honesta: ¿cómo acercarse y comenzar a conocer la cultura y la historia del país en el que desarrollamos nuestro proyecto? Las palabras de Todorov bien podrían ser las del colectivo:

A la pregunta por cómo comportarse frente al otro, no encuentro más forma de responder que contando una historia ejemplar (...) el descubrimiento y la conquista de América (...) marca de inicio de la modernidad, allí late la experiencia –extrema– de la extrañeza radical: la ignorancia de los españoles fue de la mano de la violencia y el genocidio (...) el descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente (...) Todos somos descendientes directos de Colón, con él comienza nuestra genealogía (2014: 14-15).

⁵ Con el correr de la década, Teatro de los Andes consiguió el favor del público local, así como el reconocimiento de sus pares en Bolivia. No obstante, tal como señala Mabel Franco, el proceso no estuvo exento de tensiones: “la gente que estaba desde hace tiempo muy instalada en el escenario, por mérito propio, pero también por inercia, reaccionó. Un reaccionar diverso que tuvo ribetes de condena a Los Andes por considerarlo un engaño, una forma de teatro a la europea ya superada en el viejo continente y que se aprovechaba ahora de ‘lo nuestro’: de nuestra música, nuestras costumbres... decían los indignados, pronto acallados por la evidencia. Y que logró despertar, también, cuestionamientos sobre el propio trabajo en varios de los que hasta entonces se contentaban con armar una obra en los tiempos de ocio” (Franco, 2016: 179).

Es posible pensar que, sensibles al contexto histórico descrito, y aún con una específica necesidad económica –volver sostenible su emprendimiento artístico: esto es, producir en un lapso breve de tiempo una obra con enorme economía de recursos–, a la hora de hacer un primer contacto respetuoso y responsable con el público local, Teatro de los Andes escogiese un tema que lo espejara, lo interpelara directamente. Que hablara, incluso, de lo que estaba experimentando internamente: los encuentros y desencuentros culturales, el peso de la violencia en las mentalidades compartidas y subjetivas. Como veremos, el colectivo avanzó sobre estas dolorosas tensiones explorando personajes que detentan el poder y diversas formas de prepotencia, subestimación y desprecio a la Otridad, con el estilo disruptivo, audaz y original que lo distinguirá a lo largo de su trayectoria⁶.

3. Hacer memoria con humor, mirar la violencia con desparpajo

Lejos de toda arqueologización o reconstrucción historicista del suceso, *Colón* implicó una tarea desafiante: revisar el trauma de 1492 desde el humor. Esto es: sumar nuevos elementos a la discusión sobre la vigencia de los efectos de la conquista española siendo capaz de, simultáneamente, expresar el dolor y la indignación por el genocidio; e instalar una contra-memoria irreverente, bufa y popular⁷. Apelar, entonces, a un “humor serio”: “serio pero no triste, serio es quien se ocupa del ser y para ser hay que existir, colocarse nomás en la vida”, en palabras del dramaturgo (Brie, 1997: 65).

Durante toda su trayectoria, el humor ha sido un ingrediente fundamental en la poética de Teatro de los Andes y una llave cardinal en su relación y comunicación eficaz con el espectador. ¿Por qué? Porque el humor permite el cuestionamiento gozoso del *status quo* y el sentido común, sacudiendo preconceptos y jerarquías: “nuestro teatro debe divertir, pero también dividir, provocar, escandalizar (...) Nos proponemos conmover pero cortándole la cabeza a la conmoción a través de la risa. Y un reír que rebote como una piedra lanzada en un *aljibe*, para que *el espectador divise en el fondo su rostro deformado. Y su mueca pueda interrogarlo*” (Brie, 1995: 71)⁸. La potencia política de lo cómico radicaría, entonces, en que, asociado a la crueldad, puede ser un agente develador de la condición contradictoria y –con frecuencia– feroz de la humanidad⁹.

⁶ Para una periodización específica de la producción de Teatro de los Andes (hasta la salida de Brie del conjunto) y la descripción de sus distintas fases –“de la memoria cultural” (1991-1998) y “de la memoria política” (1998-2009)–, ver Aimaretti (2014). Señalemos que, visto en perspectiva, la meditación sobre la(s) “identidad(es)” que ofrecerá el grupo en sus obras irá desde el trauma originario de la conquista –*Colón*–, pasando por su carácter heterogéneo –*Las abarcas del tiempo* (1995)–, hasta llegar a la figura del migrante latinoamericano –*Odisea* (2008). Ver al respecto Aimaretti (2015b; 2015c).

⁷ Para revisar teóricamente la relación entre memoria y política en la estética de Teatro de los Andes, ver Aimaretti (2015a).

⁸ El subrayado es nuestro.

⁹ De cara a la construcción de un orden social más justo, humanizado y solidario, cada obra de Teatro

Precisamente, es en este aspecto de la visión creativa —y política— del grupo donde se observa la pregnancia del pensamiento de Peter Brook y su reivindicación de las formas del “teatro tosco” de tipo “antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso” (Brook, 2000: 89), vinculado a una estética del contraste, la rudeza, la vulgaridad como elementos liberadores. En efecto, la vena humorística de Teatro de los Andes —visible ya desde ésta, su primera obra— debe ser leída en tanto que provocación, desvergüenza y alegría; como revelación de la realidad ligando la tradición popular a la “sátira feroz y grotesca caricatura” (90)¹⁰.

Ahora bien: ¿qué es *Colón* sino una obra de viajes? Viajes a través del tiempo y del espacio, pero, más aún, viajes hacia aquellas imágenes y relatos cristalizados que configuraron el sentido común y la memoria en torno al “descubrimiento/encubrimiento” de América: una invitación a volver sobre el pasado de 1492 divulgado por la narrativa escolar y mediática, plenamente vigente en la conciencia contemporánea. El espectáculo se interesa por descomponer el discurso hegemónico sobre la figura de Cristóbal Colón y su itinerario desde el Puerto de Palos hacia el Caribe, funcionando a la manera de una contra-historia. Esto es, dando a ver cómo el “progreso” se sostuvo a partir de aquello que intencionadamente quedó en sombra: el genocidio indígena y el cariz perverso y ambicioso del orden occidental, encarnado en los conquistadores. Se trata de retornar al punto de arranque del proceso de introyección de la imagen del hombre blanco, europeo, logocéntrico, letrado y cristiano como único modelo legítimo para el sujeto americano, a fin de exponerlo, des-cubrirlo como una farsa despiadada. Ello implica la burla a la “superioridad” del paradigma moderno, poniendo en evidencia la barbarie y crueldad que caracteriza su racionalidad, en contraposición a la de los indígenas.

A través de un registro grotesco-satírico que se halla en consonancia con la historieta de Atlán, se critica el relato dominante que limó contradicciones y parado-

de los Andes se propuso ejercitar una forma de rememoración crítica, metarreflexiva y responsable sobre el pasado político y cultural boliviano —y latinoamericano— sin excluir el humor, el cual fue parte sustantiva de una praxis creativa y un posicionamiento ideológico. Para el grupo, la risa formaba parte de los trabajos de la memoria, es decir, de la capacidad para elaborar el pasado y aprender de él. Asimismo, la aparición plural de voces que interrumpían grandes relatos homogeneizadores y la presencia de motivos visuales, temas y expresiones de la cultura popular urbana, chola e indígena permitieron la emergencia de nuevas narrativas, en pos de la ampliación dialógica de la esfera pública y sus relatos históricos. En efecto: “si se hace retornar el pasado para resignificarlo y visibilizarlo —ya sea bajo la forma de testimonios, o tradiciones campesinas e indígenas, utilizando dialectos y lenguas como el quechua o aymara, representando leyendas, costumbres populares, etc.— es para *aprender* de él (...) en tanto *elaboración ética* del pasado la memoria que entrafina las producciones de Teatro de los Andes parte de la crítica a la deshumanización y el reconocimiento del daño sufrido, pero apunta a la propulsión de nuevos aprendizajes y sociabilidades más democráticas y justas bajo una ética social alternativa a la hegemónica del consumismo y el pasatismo, y que contrapesa la intolerancia y la corrupción. Las obras ofrecen espacios sin respuestas conclusivas-concluyentes, ni soluciones edulcoradas, para incluir zonas grises, paradojas y contradicciones” (Aimaretti, 2015a: 332-333).

¹⁰ Desde la perspectiva de Brook, lo popular se asocia a la despreocupación y la alegría: “pero también es esa misma energía la que produce rebelión y oposición. Se trata de una energía militante: la de la cólera y, a veces, la del odio (...) El deseo de cambiar la sociedad, de obligarla a enfrentarse con sus eternas hipocresías, es una poderosa fuerza motriz” (Brook, 2000: 93).

jas constitutivas de aquella nueva configuración mundial. De ahí que el principio constructivo y estructural de la obra sea la parodia, que contiene, simultáneamente, lo parodiado y lo parodiante, articulados por una distancia crítica. De carácter intertextual, Colón se apoya en la imitación grosera, la deformación, la burla y la caricaturización de figuras, situaciones y discursos considerados superiores e intachables, estableciendo un juego de comparaciones y comentarios: “Para el parodiante, y tras él para el espectador, se trata de invertir todos los signos: sustituir lo noble por lo vulgar, el respeto por la falta de respeto, lo serio por la burla” (Pavis, 2007: 328). La contra-memoria que propone la pieza subvierte de modo crítico las ideas de progreso y evangelización, así como la imagen del europeo racional superior: su degradación produce contraste y efecto cómico. Más aún, al arremeter contra valores propios del status quo, se convierte en sátira que “es el lenguaje del desprecio (...) ataca al hombre en su última trinchera, que es la opinión que tiene de sí mismo, quiere hacerlo ridículo a sus propios ojos” (La Bruyère en Pavis, 2007: 329). Se trata, en suma, de la irrisión desacralizadora de lo considerado como absoluto y tradicional a partir de la inversión de perspectivas y el cortocircuito entre lo que se sabe/se recuerda y lo que se percibe en escena: una provocación sensible a través de la deformación y los anacronismos que procura someter a escrutinio público el “proceso civilizatorio” de la conquista.

La obra no se organiza bajo un sentido lineal-cronológico del tiempo, sino que apela a varios *flashbacks* para reponer información sobre la prehistoria del personaje principal. Durante todo el espectáculo existe una figura sin estatuto de personaje que oficia de relator, al encargarse no sólo de situar espaciotemporalmente la acción dramática y generar transiciones musicales entre distintos cuadros, sino también de realizar comentarios metareflexivos sobre lo visto y lo oído en escena, provocando risa y distanciamiento. El relator, interpretado por Brie, a veces emulando al vendedor de feria y otras al juglar medieval, ubicado en un extremo lateral de la escena —donde hay dispuesto un teclado y varios instrumentos que utiliza—, alterna comentarios verbales y musicales. Nótese que la apelación a este recurso narrativo y escénico va en consonancia con el principio constructivo de la obra —la parodia— y posee en sí mismo un efecto brechtiano, al revelar la construcción del discurso e insistir en las marcas de enunciación.

La configuración del espacio escénico dista de ser mimética y se limita a unos pocos elementos: un biombo y, en el extremo opuesto a donde se ubica el relator, una grada en la que suelen sentarse los actores y donde hay instrumentos musicales. Cabe destacar que la escena se extiende también sobre parte de la platea, gracias a una rampa que, especialmente colocada, la conecta con el escenario: tanto la platea como el exterior de la sala sirven para simbolizar el “Nuevo Mundo”.

El inicio de la obra coincide con el momento de zarpado desde el Puerto de Palos y, durante las primeras escenas, se presentan y caracterizan los personajes. Con gran economía de recursos, el comienzo del viaje es resuelto, formalmente,

apenas con unos faroles que, alineados en dos diagonales convergentes y en la oscuridad completa de la escena, semejan la forma de un barco y el vaivén de su movimiento sobre el mar; mientras los actores entonan un canto de ordeño escrito por Antonio Estévez y perteneciente al cancionero popular latinoamericano¹¹.

Seguidamente, el relator sitúa la acción en la prehistoria del personaje de Cristóbal Colón, remontándose hacia 1451 en el puerto de Liguria: la escena describe a su madre como una joven prostituta de 16 años, pobre y alcohólica, que desconoce la paternidad del niño que dará a luz —al que, por otra parte, ha intentado abortar¹². En contraste con una imagen pulcra, noble y cándida de la concepción del almirante, la primera escena señala un origen escabroso, bastardo, plebeyo e inmoral, asestando el primer golpe a la memoria prototípica de la figura poderosa y compacta del conquistador¹³.

Inmediatamente después, se traza un paralelismo entre series dramáticas simultáneas en términos temporales y opuestas a nivel espacial y semántico: en el extremo de la rampa, dos indígenas tocan sus sikus¹⁴, remitiendo al territorio americano donde —naturalmente— también se producen embarazos y nacimientos¹⁵. Así, a un lado del Atlántico nacerá Colón y, al otro, Hugo¹⁶. Es interesante

¹¹ Los cantos de arreo y ordeño, propios de Colombia y Venezuela, son cantos de trabajo que sirven para aliviar la fatiga de una tarea, en general manual. El “Canto de ordeño” presente en la obra fue adaptado por Naira González a la temática del viaje. El mismo reza: “Lucerito de la mañana/préstame tu claridad /para seguirle la ruta (para seguirle los pasos en el original) / a una nave que se va (a una ingrata que se va en el original) / Mañana por la mañana / cubre mi barca de flores (cubre mi patio en el original) / que me viene a visitar la Virgen de los Dolores / Clavelito, clavelito, clavelito, clavelito / Lucero de la mañana / claro lucero del día / como no me despertaste/cuando se iba el alma mía”.

¹² Quien realiza ese tipo de trabajos, la comadrona, ha desestimado el pedido de la mujer, puesto que ella no puede pagarle. Su caracterización es grotesca, al ser interpretada por un actor con vistoso bigote y afeminada manera de hablar, llevando por delante una tabla de madera donde tiene abierto un pollo sostenido por una enorme cuchilla. Cuando el personaje se coloca de perfil, el espectador asiste a una imagen insólita y turbadora: una “mujer” con un falo de cuchilla y delantal animal. Para señalar el estado de miseria en el que se hallaba el “Viejo Mundo” antes de la conquista, unas escenas más adelante, el grumete dirá al almirante: “En casa [refiriéndose a España] mueren cuatro niños por día”. A lo que Colón responderá insensible: “¡Mario, no me vengas con sociología con este calor!”.

¹³ En idéntico sentido, nótese el tenor de la predicción materna: “Madre (cargando un toscó bebé de juguete): Un vulgar anónimo. Y a mí me toca transformarlo en un gran hombre (...) / Comadrona: ¿Un gran hombre? Tal vez en el exterior, porque en este país ni loco”.

¹⁴ Instrumento musical de viento preincaico, propio del área andina latinoamericana, el siku se compone de dos hileras separadas de tubos de caña de diferente longitud, abiertos en un extremo y cerrados en el otro. Las notas de la escala musical están intercaladas entre ambas filas. El número de tubos de la parte Ira (macho) es de seis, y el de la parte Arca (hembra) es de siete. Para interpretar una melodía, se necesitan, por lo menos, dos ejecutantes: uno guía (Ira) y el otro responde (Arca).

¹⁵ Si bien Colón no trató con quechuas ni se aproximó al Imperio Incaico, en la obra la caracterización de los indígenas (música, lengua y danzas) responde al imaginario andino, aunque en los parlamentos se haga mención de la cercanía del Imperio Maya (Mesoamérica).

¹⁶ El navegante Cristóforo Colombo cambió varias veces de nombre hasta adoptar el de Cristóbal Colón, en sí mismo elocuente, que une las dos motivaciones de su expedición hacia las Indias: la colonización (motivación económico-imperial) y la expansión religiosa (Cristóbal, significa etimológicamente “el que lleva a Cristo”, es decir victoria universal del cristianismo). Por su parte, Teatro de los Andes elige un nombre peculiar para representar al indígena que nace al otro lado del Atlántico: de origen

que, aunque no tenga un gran desarrollo dramático, lejos de la ingenuidad mágica o la seriedad taciturna con que habitualmente se caracteriza al pensamiento originario, la escena advierte la curiosidad y saberes propios de una racionalidad Otra, tan legítima como la occidental:

Niño indígena: ¿Es cierto que la tierra es redonda?

Padre indígena: ¡Claro! Si la Luna es redonda: ¿por qué no la Tierra? (...) Tu mamá está encinta: ¿es eso obra del dios Tupak? ¡No! Es un espermita que ha fecundado un huevo.

Relator: ¡Beata ignorancia!

El cuadro siguiente vuelve al presente: el relator resitúa la acción en 1492 para presentar a los personajes a bordo de la nave española. Colón, quien “se busca a sí mismo; y sabe que si se encuentra con ese sucio sí mismo no sabrá qué hacer. Por lo tanto: ¡no se apura!”; Pinzón y la tripulación, “heroica e inmunda”; y Mario, “el grumete dulce como un queque”. Nuevo golpe paródico al relato de carácter épico sobre aquellos hombres, subrayando la desorientación existencial del capitán y los dudosos linaje, coraje e inteligencia de sus colaboradores —quienes quedan asociados al alcohol, a una moral equívoca y a la incompetencia. La ambición de riquezas y de gloria es evidente desde el comienzo en boca del navegante y sus compañeros, quienes especulan constantemente con los bienes y la fama que han de obtener, mientras se roban provisiones y son calculadores unos con otros¹⁷. Nótese que la caracterización de la tripulación está dada, tanto a nivel discursivo como performativo, por la desfiguración procaz y soez, la insistencia en el aspecto físico de las cosas, la escatología (vómitos, escupitajos, orines, semen, transpiración excesiva, saliva) y la vulgaridad en las formas de relación: “Groserías, injurias y blasfemias se revelan condensadoras de las *imágenes* de la vida material, y corporal, que liberan lo grotesco y lo cómico, los dos ejes expresivos de la cultura popular” (Martín Barbero, 1991: 75). Se trata de cuerpos carnavalescos, abiertos al mundo, que “bullen” en una escena en la que el movimiento lúdico es constante.

En el presente narrativo del viaje, pero en *off* extra-escénico, Colón introduce al grumete a las memorias de su infancia, mientras el relator subraya el comienzo de un nuevo *flashback* diciendo “Recuerdos felices”. Inmediatamente, la acción da forma a esos recuerdos, pero, claro está, en un sentido inverso, al mostrar a una familia desintegrada, una madre promiscua y agresiva y un celador religioso que

alemán, Hugo significa perspicaz, inteligente, brillante.

¹⁷ Algunas escenas después, se verá el encuentro entre Colón y un naufrago que confiesa “estar regresando de las Indias”, a lo que el almirante responderá provocando su muerte. Mordaz, el relator va a comentar al público: “Es generoso, pero no estúpido”. Más adelante en la historia, y ya en tierras americanas, Colón deja morir a un marinero picado por una araña con el sólo objeto de saciar su hambre voraz: así, la antropofagia es expresión de la ambición sin medida, la falta de escrúpulos y la inversión crítica del prejuicio de una América “degenerada” donde los salvajes indígenas se comían entre sí. El contrapunto sonoro de este momento “bárbaro”, es el preludio de la Suite para violonchelo Nº 1 en sol mayor del compositor barroco Johann Sebastian Bach, interpretada en vivo por el relator en flauta travesa.

niega la existencia de Dios y la posibilidad de salvación de los pobres, a la vez que impone la obligación de “realizar grandes hazañas” para labrarse un nombre¹⁸.

A continuación, con apelación directa a la mirada y complicidad del espectador, se produce un jugoso comentario metateatral que rompe con la “ilusión” diegética —por lo demás, constantemente sabotada— para intensificar la estructura paródica y el tono satírico de la obra y evidenciar la producción discursiva:

Pinzón: Ya sé que estáis hartos, que queréis que la acción continúe, que descubramos de una buena vez estas cojudas Américas. Y ahora solo hay un poco de calma chicha. Pues jodéos vosotros, *que recurrís a nuestro arte sólo cuando tenéis un rato libre* y el resto del tiempo trabajáis, coméis, cagáis, tenéis hijos, sufrís, puteáis, morís cuando podéis. ¿Qué sabéis vosotros de la real historia de esta nave? Si no tuvimos también nosotros que interrumpir el viaje porque murió la mamá del almirante o porque tiritábamos del frío y tuvimos que salir a buscarnos el almuerzo, *que vosotros no nos lo dais*. Por eso nos da rabia de continuar la historia a costa de esconder nuestras diadas y *desaparecer tras la máscara de las palabras, tras los rostros de los personajes, tras las penas inventadas*. Por eso nos dieron unas ganas locas de interrumpir el discurso y dejar que se vuelva accidente como la vida misma¹⁹.

Un encuentro en pleno viaje a Las Indias pone en movimiento otro *flashback*: esta vez lo motiva Pedro, un sacerdote católico que subió a bordo en secreto, en pos de “oro, especias, pimienta...”, según el almirante. La escenificación del recuerdo permite dar cuenta de las reuniones que mantuviera Colón con la reina Isabel a fin de reunir el dinero necesario para su expedición, tensando la prototípica representación distinguida con otra de carácter grotesco y vulgar. Véase como ejemplo que el burro en el que se “trasladan” Pedro y Colón hacia Granada es un viejo muñeco de trapo cuyo animismo está dado por la melodía de una gaita que interpreta el relator, emulando la marcha del animal hasta que muere exhausto. Por su parte, con un cante flamenco ampuloso y exuberante que ella misma entona desde la rampa de la sala hasta llegar al escenario, la figura de la reina queda identificada más como una diva ninfómana que como un miembro de la realeza católica: aunque utiliza con frecuencia modos agresivos e insultos, Isabel es sensual al hablar, mientras su proxemia y su kinesia con los personajes masculinos denota una marcada y activa sexualidad.

Lo descrito apela, entonces, a la ridiculización de personajes, situaciones e instituciones valoradas, procurando que el humor físico y verbal funcione como resorte expresivo y heurístico, de manera de que la risa sea un elemento disruptivo en la cadena habitual de asociaciones semánticas y simbólicas y rompa el bloque del

¹⁸ Para coronar el perfil adolescente del protagonista, el *flashback* muestra su despertar sexual: Colón masturbándose con un libro de Isabel la Católica. Nuevo cortocircuito, dislocamiento impertinente entre el relato hegemónico heroizante y la imagen escénica. Unas escenas más adelante, Pinzón le dirá al almirante: “¡Usted tiene un olor a paja que apesta!”.

¹⁹ El subrayado es nuestro.

relato solemne y libresco de la memoria dominante:

La *risa* no en cuanto gesto expresivo de lo divertido, de la diversión, sino en cuanto oposición y reto, desafío a la *seriedad* del mundo oficial, a su ascetismo por el pecado y su identificación de lo valioso con lo superior. La risa popular es, según Bajtín, “una victoria sobre el miedo”, ya que nace justamente de tornar risible, ridículo, todo lo que da miedo, especialmente lo sagrado –del poder, de la moral, etc.–, que es de donde procede la censura más fuerte: la interior (...) la risa conecta con la libertad (Martín Barbero, 1991: 76-77).

Será la melodía del bolero “Perfidia”, ampliamente difundida por el popular trío mexicano Los Panchos, el marco musical y comentario metatextual que acompañe –aún dentro del *flashback*– otro nuevo encuentro, desaventurado para Colón, con la reina, quien ha olvidado su *affaire* y promesa de ayuda y apenas se limita a otorgarle unos barcos confeccionados por los piratas de Palos. El almirante debe convencerlos para que colaboren con su empresa y la emulación de distintas retóricas pone en evidencia el procedimiento paródico como principio rector de la obra. Colón ensaya:

Colón: ¡Respetable público!... no, eso es para el teatro... ¡Amado pueblo de Palos!... no, no soy político... ¡Excelentísimos ciudadanos!... no, algo más cálido... (*pica-ro, acertando las palabras*) ¡Manga de atorrantes! Pervertidos, hijos de nadie, infelices, mendigos, miserables...

Esta escena culmina tras el convenio establecido con Pinzón para lograr el apoyo necesario y llevar adelante el viaje. Es el momento en que la carabela zarpa, reiterando la posición del inicio del espectáculo, pero con una luz escénica que permite reconocer a los actores al interpretar el “Canto de ordeño”, mientras el relator comenta:

Relator: Por un instante todo se detuvo, el río dejó de correr, el sol de subir en el cielo, las nubes de pasar, los pájaros quedaron detenidos en el aire quieto, hasta que los estampidos de los cañones de la Santa María rodaron por las calles y plazas y espantaron a las palomas que desde todas las torres de la ciudad se lanzaron al vuelo. Entonces el muelle se volvió a animar (...) Todas las cosas se alejaban de nosotros, estábamos inmóviles dejándonos robar el mundo que nos pertenecía (...) las naves (...) huelen también a nuestras ambiciones (...) la boca sólo habla mentiras.

Con la llegada al continente, la puesta concentra buena parte de la crítica a las relaciones de poder de la conquista española y se mofa del imaginario escolar y los clichés. Así, cuando Colón “besa” el suelo del “Nuevo Mundo”, Pedro exclama: “¿¡Qué carajo hace?! ¡¿Come tierra?!”. Los desempeños verbales insisten en el valor simbólico de la apariencia durante los primeros contactos entre los grupos, es decir, la importancia de “hacer creer” una supuesta superioridad y ocultar la verdad: que los europeos son humanos y están aterrados frente a lo desconocido/Otro.

Colón: Estamos en el mundo Pinzón para ser el progreso ¡no para pagar impuestos!

(...) Yo represento una gran Nación.

Relator: Aún hoy se discute cuál Nación sea.

Indio (sobre la rampa): No dejemos que las apariencias nos enceguezcan.

Colón (al cura, señalándole la cruz): Padre ¿no podría haber traído algo menos trágico?

Padre Pedro: Lo siento, es el reglamento.

Relator: Luego de un largo viaje Colón logra traer la viruela a estas tierras hasta ahora salvajes.

Colón: ¿Tengo que decir algo?

Pinzón: Diría “¡No es un encuentro casual en medio de la calle!” (...) ¡Tuvo meses para pensarlo!

Colón: ¿Y si nos fuéramos disimuladamente? Total, podemos volver la próxima semana.

Mientras tanto, divertidos, los indios hablan en quechua burlándose del semblante y los gestos de los españoles, por quienes pierden rápidamente el interés, en obvia oposición al relato tradicional que los refiere obnubilados por un supuesto porte ibérico. Frente a la indiferencia indígena, sus compañeros le reprocharán, irónicos, a Colón: “¡Felicitaciones! ¡Qué buen diplomático!”²⁰.

La presentación formal entre ambos grupos comienza cuando los nativos atraviesan la rampa y llegan al escenario tocando en sus sikus la famosa melodía “El cóndor pasa”, mientras los españoles intentan bailarla con movimientos espasmódicos e inconexos que denotan una profunda incompreensión²¹. Luego se pasa a otra melodía, de ritmo más animado, cuyo texto es un comentario burlón de los indígenas sobre el aspecto de sus visitantes: “*El que tiene barba parece una cabra [por Colón] / Aquí hay un curita, que no tiene pinta [de serlo] / Yo me pregunto, de dónde vienen/ ¡Payasos!*”. Rápidamente los españoles inquieran por el oro y los diamantes, sin obtener más respuesta que el ofrecimiento de una pipa. En una escena claramente intertextual respecto de la trillada leyenda, Colón obsequia bajo los efectos del “tabaco” –marihuana– “¡El famoso espejo!”, en palabras de uno de los nativos.

Pero enseguida se pasa del tono jocoso en el plano verbal a la violencia de la acción dramática, cuando Pedro y Pinzón torturan a uno de los indios con el propósito de que confiese dónde están los metales preciosos. Para no romper

²⁰ La escena siguiente da cuenta de otra forma de vinculación humana a través de la figura de Mario, quien disfruta de los cuidados y la conversación de la familia del cacique. El tratamiento de este encuentro es ingenuo y, por supuesto, no avanza sobre las distancias lingüísticas y culturales, limitándose a marcar, apenas, un modo más amigable de relación, que contrasta con la especulación de Pinzón, quien dice: “Cuando ellos se acostumbren a nosotros: ¡zaz!”.

²¹ La melodía constituye un lugar común en la identificación y autoidentificación de la cultura andina. Pertenece a la zarzuela homónima compuesta por el peruano Daniel Alomía Robles en 1913, cuyo libreto es obra del dramaturgo limeño Julio Baudouin. Fue registrada hacia 1933. Existen muchas versiones.

drásticamente con el efecto cómico-caricaturesco sostenido en buena parte del espectáculo y hacer a la vez presente el uso de la violencia —preparando el clima inquietante de las escenas siguientes—, la tortura infligida es con una pluma y a fuerza de cosquillas que, con todo, provocan la muerte del personaje. Para desambiguar el sentido de la acción dramática, uno de los indígenas pregunta a Mario: “¿Sabes que tus cómplices están matando a mis compañeros sólo por lucrar?”.

La gaita y el redoblante remiten a una atmósfera bélica, ofreciendo el marco musical adecuado para el clímax dramático, visual y semántico de la obra, epítome de la violencia colonial. Excepción del registro paródico y casi sin parlamentos, la escena consta de varios momentos que describen distintas formas del terror y la aniquilación: por la fuerza, por la palabra y por las prácticas simbólicas. En suma: la dominación y la hegemonía —epistemológica e ideológica— que, en este caso extremo, implican el genocidio.

En el primer momento de la escena, Pinzón amedrenta a un indio, quien termina por abrazarlo y, luego, por “leer” un libro que Mario le ha acercado. Mientras tanto, otro indígena se rinde a los pies de una Cruz sostenida por el padre Pedro —que funciona a veces como estandarte y a veces como arma— y, seguidamente, es bautizado, tras lo cual Pinzón lo degüella. Por último, la Cruz, reservada en manos de Mario, quien sintomáticamente la limpia con delectación en medio del caos, es recobrada por Pedro, que vierte sobre ella un líquido rojizo.

El segundo momento del cuadro es el único donde se hace presente el discurso verbal, cuando un indígena vestido de sacerdote denuncia en quechua y mirando al público su desgracia, mientras el relator traduce sus palabras: “Me taparon la boca los que buscan espigas de oro sobre la nieve, y castran animales por cielo eterno”.

El tercer momento, punto culminante de la escena, ofrece una potente imagen que condensa la bestialización de los indígenas, su conversión en esclavos del imperio español católico. Mientras los actores entonan la canción popular “La saeta”²², un indio —cual animal de carga— arrastra el arado-Cruz que conduce el padre Pedro, de cuyos extremos se tensan cuerdas que conectan con el cuerpo del indígena²³. Tras un apagón, sin que se detenga la canción, Pinzón irá asesinan-

²² “La saeta” es un canto religioso tradicional interpretado fundamentalmente durante la Semana Santa en España procura traer al presente la memoria de la Pasión y muerte de Jesús, en diálogo con la procesión a pie del vía crucis.

²³ ¿Coincidencias o anacronismos supervivientes? Aunque ningún entrevistado del grupo hizo mención específica, esta imagen escénica remite a la acuarela n. 37 del pintor sucreño Melchor María Mercado titulada “Mundo al revés”, incluida en su *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia*, que realizara a lo largo de casi treinta años, entre 1841 y 1869, pero que recién fuera editado en forma de libro por el historiador Gunnar Mendoza en 1991 —año de fundación de Teatro de los Andes. En la lámina mencionada, se advierten dos indígenas como animales de carga y un buey como su regente; imagen que podría a su vez evocar a la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1613). Según interpreta Silvia Rivera Cusicanqui: “Para Mercado, es una imagen que parece condensar la experiencia catastrófica de la conquista y la colonización, con las fracturas y

do a indios e incluso a Mario. El dramatismo de este cuadro –que, ya en reposo, sin movimientos, expresa la deshumanización y el despojo inherentes a la conquista–, será interrumpido bruscamente por la intervención de Colón. Aunque en apariencia compungido, termina por banalizar las pérdidas humanas: “¡Oh Mario! ¡¿Y este es el precio que se debe pagar por el progreso humano?!... ¿Por qué no yo?... De cualquier manera era un muchacho cualquiera, no alguien importante”.

Las últimas escenas describen el retorno a España. Colón lleva consigo dos “prendas” que testimonian la eficacia de su ruta por el Atlántico: “dos indiecitos con buen aspecto” con los que intenta reproducir el motivo musical de “El cóndor pasa”, pero sumándole junto a Pinzón una letra en inglés –expresión de manipulación. En vez de oro, vuelve con esclavos, vistos incluso como especímenes de una Naturaleza exótica: forma de negación radical de ese Otro, en tanto que humano y semejante.

Sin embargo, el arribo a España dista de ser pleno de gloria y honores: desinteresada de su hazaña, la Reina despidió al recién llegado con desprecio, emulando el solo virtuoso de las cantantes del jazz. La escena reúne luego al despreocupado Colón, que toca su armónica, y a Hugo, quien cierra la improvisación con una cómplice mirada a público y el típico “¡Oh yeah!”. ¿Pulsa allí la burla al deseo del colonizado por volverse como su “amo”? ¿Es ésta una mueca de autodestrucción y ventrilocuismo? ¿Aparece aquí, fugazmente, una muestra tímida del autorebajamiento y el complejo de inferioridad contemporáneo? Al salir abrazados, Hugo dice en tono confidente al navegante: “Te contaría la verdad más hermosa, pero si la digo me echan del teatro. Quisiera gritarle al público una palabrota, pero a ellos les gustan los versos, no me escucharían”.

Como despedida, la puesta incluye un cierre musical con todos los actores en escena interpretando en vivo una canción propia –haciendo uso de variados instrumentos como acordeón, flauta travesera, redoblante, laúd, violín, charango y gaita. En alusión al protagonista, sus versos finales dicen: “Regresó como partió: con las manos vacías”. En efecto, ese final incisivo y escéptico constata aquello bien advertido por Todorov: “Colón ha descubierto América, pero no a los americanos” (2014: 63).

¿Dónde nos deja la escena?

Aunque la obra no ofrece una mirada sobre las prácticas de resistencia(s) y reivindicación del imaginario/cultura indígena, la revisitación de un proceso que

aporías que revivieron en el siglo XIX republicano (...) en la obra de Mercado, a través de la sátira y la alegoría, (se pone) en evidencia las paradojas de una sociedad colonial (...) reflejan un punto de vista pesimista sobre la sociedad boliviana y sus estratos dominantes: la iglesia como nido de corrupción; el sistema judicial marcado por la ambición y la doble moral; un mundo al revés en el que los papeles de trabajadores y bueyes de labranza resultan invertidos. Este es a la vez un diagnóstico lúcido de las brechas entre las normas que regulan la relación entre dominantes y dominados, basadas en ideales republicanos de igualdad y libertad, y aquellas prácticas sociales que reproducen la inequidad, el autoritarismo y la injusticia de modo cotidiano” (2015: 85, 87).

comenzó hace 500 años y continúa permite plantear el carácter conflictivo y aporético de los diálogos entre diferentes sistemas simbólicos. Por medio de la carcajada, *Colón* fisura aquel relato escolar-mediático dominante que ha impedido, generación tras generación, discutir las reverberaciones y pervivencias de dispositivos, discursos y sensibilidades discriminatorias, violentas y segregacionistas no sólo impuestas desde afuera, sino internalizadas y asumidas como propias desde los mismos sectores subalternizados.

El espectáculo exhibe la brutal simplificación de la realidad que opera en los estereotipos: más aún, hace consciente-presente su función histórica, su propósito ideológico. Parece decirnos: allí donde el estereotipo promueve una representación cristalizada, homogénea y tranquilizadora de la historia, la realidad y la memoria, hay que sospechar, más bien, la existencia de complejos y contradictorios procesos de hegemonía. Justamente, mediante la parodia y la exageración, la estrategia del espectáculo es corroer desde adentro la estereotipia: minar el campo de sentidos que la sostiene y constituye, y hacerla estallar con la fuerza de la risa.

En medio de un contexto neoliberal y aprovechando tácticamente una fecha redonda para hacer memoria de la larga duración, *Colón* quiso ser un aporte crítico a la raíz matriz del racismo vernáculo. El sarcasmo, la grosería y la crítica amarga funcionaron como bisturí deslegitimador del paradigma colonial introyectado y como insumos cáusticos para la revelación de su condición distópica: más aún, bárbara.

Referencias

- Aimaretti, M. (2015a). Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia). *Telar*, X(13-14), 321-340. Recuperado de <http://filo.unt.edu.ar/wp-content/uploads/2015/12/telar1314.pdf>.
- _____ (2015b). Movilidades míticas y (auto)referenciales: cultura, identidad y migración en "Odisea" (Teatro de los Andes, 2008). *Iberoamérica social. Revista-red de estudios sociales*, (IV), 95-115. Recuperado de <http://iberoamericasocial.com/movilidades-miticas-y-autoreferenciales-cultura-identidad-y-migracion-en-odisea-teatro-de-los-andes-2008>.
- _____ (2015c). Huellas de una identidad en abarcas: cultura y memoria en Teatro de los Andes. *Estudios Bolivianos* (22), 215-236.
- _____ (2014). Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie. *Telón de Fondo*, (19). Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero19/articulo/514/senderos-huellas-y-testimonios-de-un-itinerario-historico-el-grupo-teatro-de-los-andes-y-cesar-brie.html>.
- _____ (2013). Experiencias de teatro socio-cultural en Bolivia: una tendencia con cincuenta años de camino. *Latin American Theatre Review*,

47(1), 87-107.

- Ardaya, S.; Gonzalves P.; Rodríguez G. (2010). *Trazo escénico. Exploración y perspectivas del teatro en Bolivia, 2000-2010*. La Paz: Plural.
- Armida, M. (2010). Bolivia hacia el siglo XXI. Sujetos sociales y construcción de identidades. En Armida, M.; Bartolini, A.; Hernández, J. L. (comps.) *Bolivia: conflicto y cambio social (1985-2009)*. Buenos Aires: Newen Mapu, 35-50.
- Babino, M. E. (2003). La Ilíada: de Homero a César Brie. En Babino, M. E. (comp.) *La literatura en el teatro y en el cine*. Buenos Aires: FADU, 95-110.
- Brie, C. (1997). Otras reflexiones. *El tonto del Pueblo*, (2), 65.
- _____ (1995). Por un teatro necesario. *El Tonto del Pueblo*, (0), 65-71.
- _____ (1995b). Editorial. *El Tonto del Pueblo*, (0), 3.
- Brook, P. (2000). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Franco, M. (2016). El pez se está mirando. El teatro nacional en perspectiva. *Revista Ciencia y Cultura*, (36), 169-190.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gilli.
- Muñoz, W. (2000). Teatro boliviano en la década de los 90. *Latin American Theatre Review*, 34(1), 25-41.
- _____ (1992). Teatro boliviano 1992. *Diógenes. Anuario crítico del teatro latinoamericano*, VIII. México: Gaceta, 21-29.
- Pavis, P. (2007). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós,
- Prada Alcoreza, R. (1998). Réquiem para una nación. *Autodeterminación* 12(14), 11-34,
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). Historias Alternativas. Un ensayo sobre dos “sociólogos de la imagen”. *Sociología de la Imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón, 73-91.
- _____ (2010). *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz: La Mirada Salvaje.
- Romero Ballivián, S. (1995). *Electores en época de transición*. La Paz: Plural.
- Saavedra Garfías, K. (2005). *Coloquio Teatro y Sociedad en América Latina 1970-2003*. La Paz: FITAZ / Fundación Simón I. Patiño.
- _____ (2004). *Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia 1983-2003*. La Paz: Asociación Alemana de Educación de Adultos.
- _____ (2002). ¿Algún día dejaremos de ser ausencia? *Teatro al Sur*, (23), 27-31.
- _____ (1995). Teatro de la Periferia, una expresión de cambio. *El Tonto del Pueblo*, (0), 82-86.
- Tapia, Luis (1998). El reciclaje del pasado autoritario: oscuro fin de siglo. *Autodeterminación*, 12(14), 35-44.
- Todorov, T. (2014). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

MaríaClara, 2015



Fotografía de René del Fierro.

Las marcas del mercado se aprovechan de las menarcas.



Fotografía de René del Fierro.

Clara: Sabes que ahora que dices eso, me acuerdo de una profe de historia que nos contó que antes, así como en la prehistoria, no sé, las mujeres criaban a sus hijos e hijas así, como en grupo. Ella le ponía el nombre de tribu, algo como de criar en tribu o comunidad, y en donde las mamás eran una mamá... mamá de todos los cabros chicos... y los papás... ah, no, no existían los papás, solo los tíos (se ríe,) medio enredo, ya ni me acuerdo mucho.

Un barrio de color: el diseño de un museo al aire libre mediante trencadís en El Nejayote

Adris Díaz-Fernández

Universidad de Monterrey (UEM)

adris.diaz@udem.edu

ORCID:0000-0003-1944-6136

Rodrigo Ledesma-Gómez

Universidad de Monterrey (UEM)

rodrigo.ledesma@udem.edu

Resumen

El artículo hace referencia a las bondades de la técnica del trencadís y el esfuerzo del colectivo Caminando en Mi Barrio por enaltecer el barrio El Nejayote en el centro de Monterrey, México. Puntualmente, se analiza el proceso de intervención comprendido entre el 2014-2017, además se indaga su incidencia y consecuencias a partir de entrevistas en profundidad y grupos de enfoque con vecinos, artistas y voluntarios. El estudio pone una vez más en evidencia que las prácticas de arte en comunidad y las prácticas colaborativas contribuyen a lograr la cohesión en las comunidades, mejoran el entorno público, fortalecen la identidad, generan espacios participativos y dan empoderamiento para beneficio tanto de los vecinos como de los transeúntes. Un museo al aire libre con 15 “tapetes de trencadís” con esquemas de artistas y diseñadores es el producto del esfuerzo comunitario, cuyo diseño se ha convertido en el mediador de un cambio tan necesario para el espacio público, dejando a un lado el olvido y el abandono de la zona, donde el Nejayote es hoy un barrio de color.

Palabras claves

Arte colaborativo; arte urbano; gentrificación; museización; Monterrey.

Um bairro de cores: o design de um museu ao ar livre usando trencadís em El Nejayote

Resumo

O artigo refere-se aos benefícios da técnica de Trencadís e ao esforço do coletivo Caminando en Mi Barrio para enobrecer o bairro El Nejayote, no centro de Monterrey, México. Especificamente, o processo de intervenção entre 2014-2017 é analisado, e sua incidência e consequências são investigadas através de entrevistas em profundidade e grupos focais com vizinhos, artistas e voluntários. O estudo mostra mais uma vez que as práticas de arte comunitária e as práticas colaborativas contribuem para alcançar a coesão local, melhorar o ambiente público, fortalecer a identidade, gerar espaços participativos e contribuir para o empoderamento, em benefício de ambos os vizinhos e dos transeúntes. Deste modo, um museu ao ar livre com 15 “tapetes trencadís” com esquemas de artistas e designers é o produto do esforço comunitário. Su design se tornou o mediador de uma mudança tão necessária para o espaço

público, deixando de lado o esquecimento e o abandono da área, e tornando o bairro Nejayote num bairro de cores.

Palavras-chave

Arte colaborativa; arte urbana; gentrificação; museologia; Monterrey.

A neighborhood of color: designing an open-air museum with trencadís in El Nejayote

Abstract

The article discusses the benefits of the trencadís mosaic technique and the effort of the Caminando en Mi Barrio collective to uplift the El Nejayote neighborhood in downtown Monterrey, Mexico. Specifically, the article analyzes the intervention process from 2014-2017 based on in-depth interviews and focus groups with neighbors, artists, and volunteers. The study contributes to existing research that shows how community art and collaborative practices promote cohesion in communities, improve the public environment, strengthen identity, and create participatory spaces and empowerment for the benefit of both neighbors and pedestrians. Therefore, this open-air museum with 15 artist-designed “trencadís rugs” is the product of a community effort, which has mediated a very necessary change for public space, and turned El Nejayote’s abandonment into a neighborhood of color.

Keywords

Collaborative art; urban art; gentrification; museization; Monterrey

El arte es parte fundamental de la vida cotidiana y es fuente de grandes beneficios comunitarios, pues facilita las interrelaciones sociales y puede proveer soluciones y/o alternativas a los problemas que impactan de forma significativa en la vida en comunidad, desempeñando un trascendental papel en los tiempos actuales. En este andar, las prácticas colaborativas y, como las definiera Grant Kester (2000), las “estéticas dialógicas” ofrecen un panorama esperanzador antes las situaciones emergentes propias de una sociedad cada vez más compleja y globalizada. Como nos explica Manuela Romo, “la complejidad e incertidumbre que caracteriza a nuestro mundo demanda de un nuevo tipo de ciudadano. Ciudadanos que necesitan adaptarse, incluso adelantarse, a tales cambios por el bienestar personal y colectivo” (2008: 51). En este contexto, el arte se presenta como paradigma de cambio, de transformación, como una fuente de autoexpresión de la vida comunitaria y como un medio para descubrir y minimizar problemas sociales, revelando en cierto sentido un grado de transformación de las personas, en lo individual, y de la comunidad, desde el punto de vista social.

A finales de la década de los 1960 y en los 1970, ya se manejaba una conceptualización del llamado arte colaborativo, considerado para ese entonces como un arte de acción con un marcado compromiso social y político y como escenario principal eran los espacios abiertos, en estrecha relación con el arte público. Es en este contexto donde reaparece el enfoque colaborativo, en el accionar del artista en contacto directo con otros artistas y con agentes de proyectos, en espacios provistos de reflexión e intercambio mutuos.

En la actualidad, son innumerables los ejemplos de prácticas colaborativas que, a través del arte, han logrado cambios sustantivos en comunidades, considerándose como el camino a la colaboración y a la voluntad de trabajar de manera conjunta por un bien común (Kester, 2004). La ciudad de Monterrey en México no ha estado exenta de ello; existen referencias en la localidad que hacen visible cada vez más el esfuerzo de artistas y promotores por embellecer y recuperar los espacios públicos que se fueron perdiendo, por la violencia que imperaba en el territorio. Uno de estos casos es el Festival de expresiones urbanas CALLEGENERA. Entre las actividades que promueve, destaca el grafiti, lográndose intervenir por artistas locales, nacionales e internacionales múltiples soportes, como son los grandes muros que han quedado abandonados y en el olvido por parte de las autoridades y vecinos.

Otra importante acción que destacar son las expresiones poéticas que saturan con frases de amor y fragmentos de canciones las paredes de la ciudad, provocando en el espectador ciertas reacciones, como la conciencia de la valorización y el cuidado del espacio. Este suceso es causado desde 1996 por el grupo Acción Poética, dirigido por Armando Alanís Pulido, quien expresa que “se trata de que la poesía se apropie o gane terreno en el espacio público”, para luego rectificar: “Ganar no está bien dicho, pues es un terreno que nunca ha perdido, la poesía está en la calle”. Es por eso que el eslogan de Acción Poética es “*Sin poesía no hay ciudad*” (Rodríguez, 2016).



*Figura 1. NSU Crew, s.t., junio de 2015. Graffiti, 12x4 m.
Fotografía de Adris Díaz Fernández, 2018.*



*Figura 2. Acción Poética, El día es nuestro, s.f.
Letras mayúsculas de imprenta color negro sobre una pared blanca.
Fotografía de Adris Díaz Fernández, 2018.*

De esto modo, frases e imágenes irrumpen y logran invadir el espacio público, ofreciéndole al espectador un entorno más agradable a la vista y un espacio más seguro, con el diseño de representaciones pictóricas y pensamientos que convocan a la crítica y a la reflexión, a través de la adopción de diversos estilos y temáticas que han convertido a estos eventos en grandes exponentes del arte urbano regiomontano. Y, así como en el caso de Monterrey, están las múltiples intervenciones urbanas que se han realizado en Cali, Colombia, con sus tres bienales internacionales de Muralismo y Arte Público, que han convertido paredes grises en coloridos murales urbanos, o los murales que el Colectivo Licuado de Uruguay, integrado por FIZ (Florencia Durán) y T.H.E.I.C. (Camilo Núñez), realizan desde 2010 en ciudades de su país, así como en Argentina, Brasil y Bolivia.

Para continuar ilustrando este panorama, en este trabajo se aborda la experiencia de los *trencadís* del barrio El Nejayote¹, en la zona antigua de Monterrey, México; experiencia que ha trascendido los límites de una vecindad para cubrir de color otros espacios urbanos, con el fin de embellecer el lugar y dar a cada banqueta intervenida mediante esa técnica² una identidad que tuviera como referencia no solo el barrio, sino también la propia ciudad y el mismo estado. A través de esta experiencia, se buscaba, además, asociar a los vecinos en su colaboración con los artistas, diseñadores, voluntarios y transeúntes, para recuperar el espacio público y generar una memoria colectiva. Desarrollando y visualizando este proceso de intervención comunitaria en camino de una construcción crítica, el presente estudio sostiene una perspectiva actual de un hecho artístico, colaborativo y dialógico que ha originado procesos autónomos y ha logrado ciertas transformaciones en la comunidad, convirtiéndose el arte en una herramienta de trabajo conjunto y de transformación del espacio público, con lo que se consigue mejorar el paisaje urbano.

La falta de vínculos entre los vecinos, la pérdida de la identidad y la memoria colectiva, el miedo a convivir en el espacio público a causa de la violencia existente en la ciudad y la escasez de proyectos gubernamentales encaminados a su recuperación, incitaron la generación de un proyecto colectivo y/o colaborativo orientado a estimular una actitud activa y participativa de los ciudadanos (vecinos, artistas, voluntarios y transeúntes) ante las transformaciones del espacio físico. De esta manera, quedó demostrado una vez más que el arte colaborativo contribuye a fortalecer la ciudadanía, siempre y cuando se respete su entorno y se le invite a cooperar en su transformación, de forma que no sienta que su espacio ha sido invadido y es ajeno a él.

En Monterrey, son aún escasos los estudios que contextualizan y sistematizan las experiencias de intervención en el espacio público, reduciéndose más bien las

¹ Calle Ignacio Allende entre General Francisco Naranjo y Nicolás Martínez. Centro de Monterrey, CP. 64000, Nuevo León, México.

² Aceras o veredas: zonas de la calle o vía pública destinada para el paso del peatón.

aproximaciones a simples estadísticas, a relaciones de obras y participación de artistas y a una que otra nota periodística, sin ir más allá de la suma de números o la promoción de un hecho determinado. La presente indagación, en tanto, busca develar el proceso de intervención artística que se llevó a cabo en el período 2014 al 2017 en el barrio El Nejayote. Es un estudio cualitativo que busca valorar la colaboración de la comunidad, los artistas y los voluntarios, dignificando la figura de sus gestores; enumerar las ventajas que ofrece la técnica del trencadís; y evaluar el significado de la intervención artística desde lo local, es decir, el barrio, en articulación con un punto de vista global. Respecto del surgimiento y la historia del barrio, no existen fuentes bibliográficas que acopien esta información, de modo que todo lo que se tiene hasta la fecha está basado en historias de vidas y en vivencias captadas a través de las entrevistas en profundidad y los enfoques grupales realizados en el marco de la investigación. Otra técnica de recogida de información empleada fue la observación participativa, cuyo objetivo fue evidenciar el comportamiento de los vecinos, artistas, voluntarios y transeúntes con relación a la intervención artística realizada en el espacio público urbano.

La vida urbana y su relación con el arte urbano

La cuestión de qué tipo de ciudad queremos no puede divorciarse de la cuestión de qué tipo de personas queremos ser, qué tipo de relaciones sociales buscamos, qué relaciones con la naturaleza mantenemos, qué estilo de vida deseamos o qué valores estéticos tenemos (Harvey, 2013: 24).

En el trabajo colaborativo y las prácticas de arte en comunidad se entretajan un sinnúmero de intereses políticos, sociales, culturales, económicos y comunitarios, como puede suceder en un barrio donde aparecen un sinnúmero de propuestas encaminadas a lograr un cambio. Tratándose de propuestas de arte urbano, en donde los contextos tienen una influencia directa en sus habitantes, este cambio puede tener dos efectos importantes: por un lado, el efecto de las ventanas rotas, estudiado por Wilson y Kelling (1982), quienes definen claramente que un área con signos de desorden hace que los ciudadanos asuman que la comunidad no es segura y contribuye al desconcierto; por otro lado, estos mismos espacios corren el riesgo de una gentrificación (suceso característico de los barrios más antiguos de una ciudad), provocando el abandono de los habitantes de la zona. En relación con la renovación urbana y el intento de revalorizar los barrios deteriorados, se expresa que el proceso de gentrificación está:

Enmarcado temporalmente desde la década de 1980 en adelante, es decir, en franca época de reestructuración económica productiva de las metrópolis latinoamericanas, la búsqueda de revitalizar estas zonas no tiene tanta relación con volver a dotarlas de centralidad urbana, sino que la búsqueda va en la vía de integrarse al circuito económico global, a través del turismo (Vergara, 2013: 228).

Un arte urbano atractivo puede tener efectos regeneradores en un barrio, pero también puede ser contraproducente para la población que lo habita, porque ésta puede terminar siendo desalojada por una población nueva con un nivel económico medio-alto, al no poder costear los habitantes originales las rentas al alza. El arte urbano trae consigo cambios en el paisaje urbano, el que es modificado por nuevas empresas, como cafés, bares, restaurantes, centros comerciales y galerías, signos que denotan una cultura vibrante, vanguardista. Por ende, el proceso puede terminar destruyendo la identidad y la historicidad local, como está sucediendo paulatinamente en el Barrio Antiguo de Monterrey, muy cercano a la zona de estudio.

Es importante dejar sentado que el arte urbano es un tema actual y controversial en cuanto al análisis de sus efectos, puesto que, por un lado, incita a la unión de comunidades, al desarrollo económico, impulsando el turismo o evitando el deterioro de espacios acrecentado por la violencia, mientras que, por otro lado, induce a la gentrificación. Hablar tanto de gentrificación como de la teoría de las ventanas rotas nos obliga a incursionar en temas como los de la inestabilidad urbana, ligada a una ciudad que se encuentra en constante cambio y transformación, la pérdida de identidad y memoria colectiva y/o la recuperación y transformación de los espacios públicos. En este contexto de contrastes del paisaje urbano es que se dilucida lo acontecido en el barrio El Nejayote.

La gentrificación es como la espada de Damocles, puede tener efectos negativos y también hace a las ciudades o barrios más atractivos, como ocurre en el caso del barrio en estudio. Hasta la fecha, se ha tratado de conservar la cotidianidad de sus habitantes y la dinámica comunitaria rescatada a través de la intervención, pero no es un secreto que la proyección artística de renovación urbana ha traído consigo migraciones urbanas, cambiando en parte la movilidad del espacio, ya que han crecido diferentes negocios a su alrededor, han aparecido nuevos habitantes y ha cambiado la estructura familiar. Por otro lado, es evidente un cambio favorable que se explicará más adelante, sin embargo, han sido una constante los actos considerados por algunos miembros de la comunidad como algo sucio y contaminante, que termina arruinando el orden y la estética del espacio. Es lo que ocurre con la acumulación de basura en un área cercana a la intervención, a consecuencia de la cercanía al Barrio Antiguo de la ciudad, que cuenta con insuficientes contenedores de basura, con el surgimiento de nuevos establecimientos en la zona y con el abandono de viviendas, entre otros.

Los fenómenos mencionados terminan afectando los espacios públicos. El barrio El Nejayote no ha sido un caso aislado, pues ha experimentado los efectos claves de las transformaciones del paisaje. Ante estos procesos propios de la renovación territorial, subyace un espacio que, a través del arte, ha logrado dar vida al barrio y es en ello que se enfoca este estudio.

Antropología del barrio El Nejayote: espacios, historias, sociabilidad

El término nejayote según el Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua (2010), proviene de las palabras del náhuatl “nextli”, ceniza, y “ayotl”, líquido. El Nejayote es uno de los barrios más antiguos de Monterrey (Cazares, 2013), aunque no era de los más populares, y anteriormente era llamado *el Nijayote*. Su nombre procede del trabajo que identificaba a la zona, la que se distinguía por la existencia de molinos de maíz, del nixtamal³ y de tortillerías, pues era un predio donde se molía y amasaba la mazorca de maíz y se elaboraban las tortillas. El agua alcalina y amarillenta que se destilaba, nombrada nejayote, se tiraba al desagüe del barrio aproximadamente hasta los años 1960.

A raíz de los eventos violentos que sucedieron en la ciudad a partir del 2010, el barrio comenzó a sufrir un cambio, producto de la falta del sentido de comunidad. Éste se fue perdiendo poco a poco, al unísono con el olvido, la inseguridad y la falta de mantenimiento (García, comunicación personal, abril de 2016). En Monterrey existen, además, dificultades de “congestionamiento vial; violencia e inseguridad pública; déficit de vivienda; infraestructura, equipamiento y servicios urbanos; barrios deteriorados con graves problemas sociales; contaminación del ecosistema; conflictos políticos, inadecuación de los órganos de gobierno para la administración eficiente de la ciudad” (Garza, 1996: 2). Todos estos problemas por décadas han afectado la calidad de vida de los habitantes de la ciudad.

El barrio El Nejayote es una comunidad igual a cualquier otra, con sus fortalezas y debilidades, con líderes naturales y con diferentes personajes comunes que hacen de este espacio un lugar mágico, lleno de interesantes, alegres y, también, tristes historias. Ante su situación social, cultural, de infraestructura y medio ambiental es que surge el proyecto artístico del colectivo Caminando en Mi barrio⁴, en abril del 2014, con la finalidad de dar un nuevo rostro al lugar y, al mismo tiempo, fomentar la convivencia de los vecinos a través del arte. Para ello emplearon como soporte las banquetas, convirtiéndolas en tapices multicolores que narran la historia de algunos de los habitantes y familias del lugar mediante la técnica del trencadís, la cual se identifica como una rama de las artes plásticas que emplea pequeños fragmentos de cerámica o mosaicos para crear piezas únicas, a pesar de ser una práctica muy antigua y cuyo mayor auge se le adjudica al arquitecto catalán Antonio Gaudí.

³ Proviene de la palabra náhuatl “nextamalli”, proceso en el cual se cuecen los granos del maíz seco con cal para luego enjuagarlos, quitarles las cascarillas, molerlo y elaborar las tortillas.

⁴ Es un grupo multidisciplinario de artistas, promotores culturales y ciudadanos radicados en Monterrey, Nuevo León, fundado en abril de 2014 para el trabajo creativo-comunitario con intervenciones en espacios públicos con la técnica de mosaico trencadís. A la fecha han realizado intervenciones culturales en espacios públicos utilizando la técnica mosaico-trencadís en banquetas, edificios, plazas, escuelas, hogares, fachadas, muros, museos, centros comunitarios, etc. Sus acciones se pueden conocer en la página web <https://www.facebook.com/caminandoenmibarrío/>

El diseño de un barrio con color

La noción de patrimonio es importante para la cultura y el desarrollo, en cuanto constituye el “capital cultural” de las sociedades contemporáneas. En este sentido, contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades y es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones. Además, es fuente de inspiración para la creatividad y la innovación que generan los productos culturales contemporáneos y futuros. El patrimonio cultural encierra el potencial de promover el acceso a la diversidad cultural y su disfrute. Puede también enriquecer el capital social, conformando un sentido de pertenencia individual y colectivo que ayuda a mantener la cohesión social y territorial (UNESCO, 2014: 132).

Para la construcción del gran museo al aire libre del barrio El Nejayote, que se ha convertido en un patrimonio artístico de la ciudad, el colectivo Caminando en Mi barrio investigó si la intervención era permitida por la Ley y, en efecto, a pesar de ser consideradas como un espacio público, la responsabilidad de mantener las banquetas en buen estado es del dueño de la propiedad, lo que permitió poner en marcha el proyecto. Otro elemento que se tuvo en cuenta era el no violentar el espacio de los habitantes del lugar, por lo que, antes de invitarlos a participar en el proyecto, fungieron como espectadores pasivos del suceso. Es así como se decidió diseñar y crear la primera banqueta en abril de 2014, titulada *La casa del Nogal* e inspirada en El corrido de Monterrey compuesto por el cantante Severiano Briseño. En este trencadís diseñado por Adrián Urquieta y Heriberto García Martínez⁵ se muestran naranjas y maizales que hacen referencia al nombre de El Nejayote (fig. 3).

Este estilo de intervención no era algo común de presenciar, por lo que los vecinos quedaron enamorados ante la belleza de la obra de arte que vislumbraban, la que le daba un toque singular y único a su vecindario. El resultado fue que, inesperadamente, los vecinos fueron sumándose al sueño de gozar de un barrio lleno de color para transformar esos espacios grises, destruidos y desatendidos, por lo cual ofrecieron sus banquetas y contaron sus historias, las que fueron plasmadas en cada una de las intervenciones realizadas hasta la fecha. Se contó, además, con el apoyo de artistas que donaron sus diseños, promotores, ciudadanos (voluntarios), vecinos y, en especial, niños del barrio que buscaban de igual manera mejorar el entorno que cobijaba al Barrio Antiguo de la ciudad. De esta manera, lograron crearse vínculos de amistad y colaboración a través del arte que evidenciaban que “los espacios públicos funcionan como una plataforma para la creación de la identidad colectiva de una sociedad” (Lindón, 2016: 90). La intervención con trencadís y las historias contadas rompieron con todas las imágenes que hasta el

⁵ Heriberto García Martínez es vecino del barrio El Nejayote, activista social e iniciador del proyecto Caminando en Mi barrio en el año 2014.

momento existían en la ciudad, creando un lenguaje nuevo, emblemático, visualmente positivo y simbólico que pretendía captar la bondad de los vecinos de un barrio, quedando en forma imperecedera en el espíritu del colectivo Caminando en Mi Barrio y en la propia comunidad.



Figura 3. Adrián Urquieta y Heriberto García, Casa del Nogal, Trenzadís, 7.98 m² abril de 2014. Fotografía de Heriberto García.

Las ilustraciones fueron figurativas intencionalmente, pues se pretendía mostrar una historia que de antemano debía ser contada, percibida e interiorizada por sus protagonistas. Los artistas proyectaron su obra hacia una u otra actividad y vivencia de los vecinos, convirtiéndose éstos en clientes exigentes que buscaban manifestarse ante la disparidad que podía existir entre la forma y el contenido. Así, se logró una armonía y belleza en la forma que evocaba sus vivencias a través de una visión emocional, suministrándole un sentido personalizado a las banquetas. Convertidas en alfombras artísticas, ellas daban entrada a cada una de las casas, desafiando a sus dueños, ya que estimularon en ellos cambios. En efecto, según Lucero Montes, líder del proyecto, “no solo se transformó sus fachadas sino también mejoraron su imagen personal, hubo embellecimiento no solo de las banquetas sino del barrio en general”⁶ y “los vecinos empezaron a mejorar las fachadas de sus casas, apoyar con la iluminación y a sacar muebles a la calle para platicar, como se hacía antes, mejorando su convivencia”. Además, de acuerdo con Heriberto García, líder inicial del proyecto, se logró mejorar la seguridad del entorno.

Las banquetas conforman una colección artística que provocaba, de alguna manera, una presión estética, intelectual y asociativa mediante la cual se ensayaba recuperar el espacio público sustraído a la comunidad. El impacto visual logró llamar la atención de las autoridades, las empresas y otras comunidades, ayudándolas a ellas mismas a descubrir vías alternas de solución para recuperar el entorno. Se reutilizaron materiales, se logró estimular la creatividad y los sentidos en todos los implicados en el proceso de ejecución, permitiéndoles conectarse con ellos mismos y con su hábitat. La creación de las restantes banquetas, después de la

⁶ Lucero Montes, vecina del barrio El Nejayote, es líder del proyecto Caminando en Mi Barrio y del proyecto colectivo AL MURAL desde marzo 2012, además de promotora cultural. Nacida en Monterrey, es egresada de la Facultad de Arquitectura de la carrera de Diseño Industrial de la UANL y se ha desarrollado en los medios gráficos desde 1995. Para mayores referencias, consultar la página web https://www.facebook.com/pg/AlMural1/about/?ref=page_internal.

primera, se hizo por solicitud de los propios vecinos y con las mediaciones de los gestores del proyecto Caminando en Mi Barrio. El éxito del proyecto reside en que su intervención fue realizada conjuntamente por artistas, promotores, ciudadanos y por los propios vecinos, empleándose la creatividad y la innovación para conseguir acabados específicos y funcionales. Los resultados obtenidos fueron efectos de una ordenación lógica del trabajo y de la búsqueda de un conjunto solidario, armónico e integral.

Paisajes y vivencias en banquetas, espejo artístico de un barrio

En los grandes lienzos de mosaico de El Nejayote se plasmó la obra de diversos artistas, además de convertirse en un lugar de encuentro que coadyuvó a fortalecer el tejido social, al servir como un medio para enseñar la técnica de *trencadís* a todo el que se sintiera atraído por las intervenciones artísticas y al realizarse diversas actividades que buscaron rescatar las tradiciones y costumbres del lugar. El colectivo Caminando en Mi Barrio promovió la identidad del barrio a través de una mediación cultural ciudadana, creando comunidad y apropiándose del espacio público por medio del arte. Es evidente que este ambiente de colaboración en torno a una identidad de comunidad ha sido un proceso que ha madurado con el tiempo, transitando por lapsos de aceptación, consolidación y reconocimiento. El barrio ha sido el espacio ideal para concretar y poder visualizar el cambio tan deseado en los espacios públicos de la ciudad; el amor, la entrega y la sencillez de sus colaboradores en la intervención les han permitido tener muchos seguidores que creen en el cambio y en las amplias posibilidades que el arte puede ofrecer.

La técnica del mosaico creativo, *mosaiquismo* o *trencadís* tiene muchas ventajas. Por un lado, hace uso de la creación y la improvisación en el diseño para ofrecer un maquillaje artístico en las banquetas; por otro lado, brinda la posibilidad de aprovechar materiales en desuso, lo que es muy importante por la precariedad económica de los habitantes de la localidad y el colectivo. Todos los materiales utilizados, mosaico, vidrio, piedras, gemas, cemento, boquilla y en ocasión también malla, se obtienen por medio de donativos.

Hasta la fecha se han intervenido un total de quince banquetas en el barrio El Nejayote (ver inventario anexo). Cada una de ellas cuenta con un diseño propio, el cual es originado por algún artista, ilustrador o diseñador gráfico, quien se pone de acuerdo con el dueño de la banqueta para así crear algo con historia y significado. La composición de las banquetas es extremadamente importante porque es el primer acercamiento del vecino con el creador para congeniar la obra artística a realizar, es decir, el extraordinario “tapete *trencadís*” que le daría la bienvenida a su casa. Es preciso que este diseño tenga en cuenta las características e idiosincrasia de cada familia y que sea reflejo de su vida, ya que es una manera de ofrecerles al entorno aquellos secretos de su intimidad que muchos desconocen y no tendrían por qué saber. Así, se descubrió que a don Adex le gusta trabajar la carpinte-



Figura 4. Alejandro Durán, Casa de las llaves, trencadís, 7 m², junio de 2014.
Fotografía de Heriberto García.



Figura 5. Paco Reyes, Casa del Pederal, trencadís, 6.23 m², mayo de 2014.
Fotografía de Heriberto García.



Figura 6. Luis Fernando Gameros / El Doce, Casa de Doña Aurelita, trencadís, 8.32 m², septiembre de 2015.
Fotografía de Fabián Cavazos Delgado.



Figura 7. Carlos Limas, Casa de las Ranas, trencadís, 5.60 m², noviembre de 2014.
Fotografía de Fabián Cavazos Delgado.

ría y que es un amante de los cerros de Las Mitras, La Silla y la Sierra Madre, como se observa en la imagen (fig. 4), mientras que a don Álvaro le apasiona todo lo relacionado con la arqueología, siendo su banqueta un ejemplo de su amor por lo prehispánico (fig. 5). A doña Aurelia, quien gusta de cuidar y cultivar las plantas, le encantan las manualidades y el trabajo con los niños, siendo ésta su profesión más querida. Por ello, la ilustración buscó tematizar esos intereses en particular (fig. 6).

Otros vecinos disfrutaban de coleccionar animales y son amantes de la naturaleza y la historia. Casas de las Ranas es uno de los recuadros que, con la frase “*Vivo en el aquí y en el ahora*”, invita a la reflexión sobre la necesidad de mirar el presente sin necesidad de vivir del pasado ni anticiparse al futuro, reafirmando así la importancia de no retroceder y de ir siempre hacia adelante, como los hacen aquellos anfibios (fig. 7). De esta manera, es fácil advertir que en cada una de las banquetas se cuenta una historia que ha contribuido a dar identidad al barrio y a conformar un imaginario colectivo. Esto, tan solo por mencionar algunos gustos y preferencias que nunca se hubieran evidenciado, de no ser por la investigación y las intervenciones artísticas y culturales realizadas por el colectivo Caminando en Mi Barrio, mediante las cuales niños y jóvenes irrumpieron en la simplicidad de la vida de sus familiares y vecinos, trastocándose sentimientos, historias y vivencias generacionales.

La sintaxis gráfica lograda fue el resultado de una disposición ordenada y perdurable de historias que tuvo el agua como hilo de continuidad. Este elemento se convirtió en un componente visual de movimiento que ofreció el sentido de encadenamiento, semejando el nejayote que era arrojado en una de las calles del barrio. Así, se crearon composiciones únicas donde no existen pautas absolutas, sino sólo cierta libertad de diseño en cuanto a las historias compartidas por los vecinos y la manera en que las interpreta el artista, alcanzándose una orquestación visualmente atrayente porque toda imagen mostrada posee un gran significado perceptivo tanto para el artista como para los propios vecinos y los transeúntes. La información visual expuesta invita a ponerse en contacto con un entorno percibido como agradable, incidiendo de una forma u otra en las emociones y sentimientos de quienes la avistan porque, independientemente de que se conozca o no en detalle su historia, denota consciente e instintivamente un significado con positiva anuencia, convirtiéndose en la declaración visual de una experiencia de vida.

Estamos ante la presencia de obras que forman parte del arte público que se ubica en el escenario urbano, configurando múltiples entramados simbólicos en los cuales confluyen la percepción del sujeto y su experiencia visual. De este modo, se da lugar a la fusión entre el mundo de la representación artística y los hechos de la cotidianidad, ya que las obras de arte establecen en el paisaje urbano un territorio estético en donde se construyen las interacciones comunicativas, producto de la apropiación del objeto estético y la asunción de significados individuales y acuerdos colectivos (Londoño, 2003: 1).



Figura 8. Saskia Juárez, La casona de Mambo, trencadís, 6.44 m², julio de 2014.
Fotografía de Fabián Cavazos Delgado.



Figura 9. Lucero Montes, Casa del Sol, trencadís, 6.89 m², abril de 2014.
Fotografía de Fabián Cavazos Delgado.



Figura 10. Leonardo Godínez, Taller Calavera Rosa Mexicana, Cédula expositiva, talavera, 20x10 cm c/u.
Fotografía de Adris Díaz Fernández.



Figura 11. Fabiola Ibáñez, Casa de la Contemplación, trencadís, 37 m², diciembre de 2017.
Fotografía de Fabián Cavazos Delgado.

Cada obra plasmada en las banquetas cuenta con el nombre y/o título sugerido por el vecino, el tema de inspiración, la fecha de creación y el nombre de su diseñador, datos que conforman cada una de las cédulas que le dan el carácter museográfico a la exposición comunitaria (fig. 10).

“Un barrio de color”, término acuñado por los medios de difusión masiva (González, Suárez y Villegas, 2015), es producto de las representaciones cromáticas que florecen en cada una de las banquetas, ofreciendo una analogía muy intensa de las emociones y los sentimientos reflejados porque se trata de colores cargados de información. Aunque en ocasiones su selección dependió de la gama que se tenía almacenada, todas, excepto una banqueta (fig. 11), porque así era su diseño, gozan de colores vivos, alegres, como el rojo, el amarillo, el azul, el verde, entre otros; la distribución cromática es muy variada y depende en gran medida de la imagen, donde persiste una gama que evidencia la urgente necesidad de dar vida a un barrio olvidado en el tiempo. El color, por lo tanto, asume un valor revelador de cambio, ofreciéndole a su entorno muchas interpretaciones.

Antes de referirnos a las texturas como componente visual, es recomendable explicar las bondades de la técnica artística empleada. El trencadís es como armar un rompecabezas: invita de alguna forma a volver a la niñez, a abrir la mente a la imaginación; ayuda a desarrollar el razonamiento de relación entre las partes; de una forma u otra, fortifica la paciencia y contribuye a disminuir el estrés; ejercita la memoria, pues se precisa recordar el diseño; y, en el caso de la comunidad, consigue crear lazos de colaboración y de convivencia. Con relación a las banquetas, la textura ofreció a los implicados en la ejecución del diseño sensaciones de muy alto significado; cada participante (vecinos, artistas, voluntarios y transeúntes) era responsable de colocar la pieza exacta en tamaño y color para lograr una obra artística, convirtiéndose en una experiencia sensible y enriquecedora que permite un contacto visual y de acercamiento, consiguiendo convertir ese momento en un espacio íntimo de mucha complicidad. Todos jugaban de alguna manera con la textura, la distribución, los colores, el espacio, siendo partícipes de un proceso creativo de grandes dimensiones. De ahí que la escala se convertiría en una clave visual importante, porque, desde una visión cercana, no se puede visualizar la an-

chura en conjunto de las imágenes, produciendo en los participantes cierta sensación de desconcierto, debido a la perspectiva que ofrecía una visión dimensional que exigía, de manera obligada, una vista del conjunto.



Figura 12. Colectivo Caminando en Mi Barrio, Trabajo con la técnica trencadís, diciembre de 2014, Fotografía de Adris Díaz Fernández.

Los pasos para crear estas obras fueron los siguientes: en primer lugar, se seleccionó con los vecinos el tema y se buscó a un artista cuya creación tuviera algo en común, después de lo cual el vecino daba el visto bueno en cuanto al diseño y el color a utilizar; en segundo lugar, el vecino acomodaba su banqueta, puesto que debían preparar las bases sobre la cual se colocarían los mosaicos; en tercer lugar, del boceto artístico se escogían sus contornos, que eran dibujados en las banquetas en grandes dimensiones, realizándose en perspectiva; en cuarto lugar, con la ayuda del diseño, se comenzaba a intervenir el espacio, tras la selección del material y los instrumentos de trabajos (pinzas de cortes, martillos); y por último, luego de colocar todas las piezas, se emboquillaba la superficie con la finalidad de darle el acabado final. Quedaba como producto visual una obra de arte cuyo propósito era reconquistar el espacio público con un “tapete de trencadís” que no respeta barreras ni límites en cuanto a su visión, preparación y colaboración. Esta obra se convertía en una historia o vivencia que reflejaba un ejemplo alegórico del vasto universo de necesidades y símbolos codificados en la vida de las personas en la ciudad, así como en un patrimonio cultural que “expresa la solidaridad que une a quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifica, pero suele ser también un lugar de complicidad social” (García Canclini, 1997: 59).

En este sentido, podemos afirmar que todo lo sucedido en el barrio El Nejayote giró en un ambiente de respeto, reconocimiento y agradecimiento a los artistas por parte de los vecinos que han participado y por parte de los artistas con los vecinos; y sería un error el no mencionar el importante papel que en esta reciprocidad desempeñaron los líderes y gestores del proyecto, en tanto intermediarios directos entre el artista y los vecinos. En un proyecto de intervención comunitaria es necesario desde un primer momento escoger y definir las funciones y papel del gestor y/o promotor y, sobre todo, hacer partícipe desde la gestación de la idea a la comunidad, con la finalidad de que acojan como suyo el proyecto. Y esto es lo que sucede en el barrio El Nejayote.

El diseño y la ambientación del espacio, junto a la cédula descriptiva, dan la ilusión de estar en un “museo al aire libre” donde se exhibe arte urbano. Estamos ante la presencia de una museografía adaptada al espacio, al contexto familiar y al barrio. Juan Acha afirma que el arte urbano “se ocupa, como su nombre lo indica, de estructurar bellamente los lugares o espacios transitables de la ciudad (...). Lo importante para este arte es lograr que la ciudad aparezca agradable y bella en todos sus sectores” (1994: 46). En términos prácticos, ante este gran desafío la experiencia artística-comunitaria ocurrida en el barrio El Nejayote es un antídoto contra los efectos negativos de la urbe, donde el arte, como legítima herramienta, ofrece un sinfín de posibilidades de transformación relevantes antes las necesidades de un contexto histórico, cultural y social.

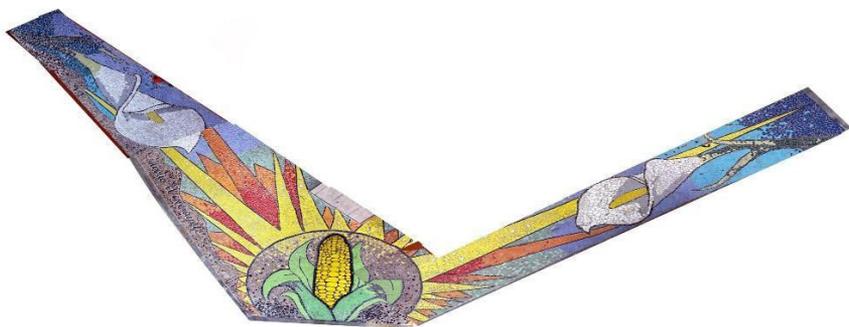


Figura 13. Sergio Villarreal, Casa de las Reinas, trencadís, 25.60 m², agosto-septiembre de 2014.
Fotografía de Fabián Cavazos Delgado.

Si partimos preguntándonos si es suficiente, desde la competencia de la gestión cultural, la intervención comunitaria a partir del arte para mejorar y diseñar el entorno público, fortalecer la identidad y generar procesos participativos y de empoderamiento para beneficio comunitario, se puede afirmar y concluir que el tipo de diseño artístico-comunitario realizado en El Nejayote dio reconocimiento al barrio y promovió la aceptación popular, contribuyendo las bondades de la técnica del trencadís y los resultados obtenidos a atraer la atención local, nacional e

internacional. El barrio El Nejayote será por siempre un espacio de exposición permanente, que exhibe quince “tapetes de trencadís” cargados de historia, vivencias y sueños, convirtiéndose en un arte vernáculo, es decir doméstico. La paradoja consistía en saber cómo manejar de una manera ecuánime la producción artística y el cometido que se necesitaba para incentivar a los vecinos. La idea de que el espacio público es de los vecinos y transeúntes pretendió promover de una forma humanizada la injerencia artística, creándose obras a imagen y semejanza de los vecinos.

El diseño de las banquetas, que se caracterizaba por ser pictórico, atractivo, comprometedor, pretendía revelar la esencia de un barrio refrescante de vitalidad, ofreciéndoles a sus habitantes una fuerte identidad comunitaria, artística y visual. La experiencia de intervención urbana se ha cristalizado en una alusión favorecida por promotores, artistas, vecinos, voluntarios e investigadores que buscaban reivindicar el espacio público que les fue arrebatado, transformándose en un escenario rico de comprobación social. Visto así, el arte ha sido un complemento importante en el diseño de las banquetas⁷ y de las historias de sus habitantes, contribuyendo a enaltecer un barrio con color: El Nejayote.

Referencias

- Academia Mexicana de la Lengua (2010). *Diccionario de Mexicanismos*. Recuperado de: <https://www.academia.org.mx/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-de-mexicanismos>.
- Acha, J. (1994). *Expresión y apreciación artísticas*. Artes Plásticas. México: Trillas.
- Castillo, F. (2012). La percepción del arte. Un fenómeno que se revaloriza con una segunda mirada. *Crítica.cl* (sitio web). Recuperado de <http://critica.cl/artes-visuales/la-percepcion-del-arte-un-fenomeno-que-se-revaloriza-con-una-segunda-mirada>.
- Cazares, P. E. (13 de febrero de 2013). Los barrios de Monterrey a través de la historia. *Diario Cultural* (sitio web). Recuperado de <http://www.diariocultura.mx/2013/02/los-barrios-de-monterrey-a-traves-de-la-historia-2/>.
- Checa Artasu, M. M. (2011). Gentrificación y cultura: algunas reflexiones. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, XVII(914). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-914.htm>.
- García Canclini, N. (1997). El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional. En Florescano, Enrique (ed.). *El Patrimonio Nacional de México*. México: FCE / CONACULTA, 57-86.
- Garza, G. (1996). El proceso de metropolización de Monterrey. Hay que planear

⁷ Recorrido por algunas de las banquetas del barrio. <https://www.facebook.com/caminandoenmi-barrio/videos/650399295151309/>

a largo plazo. *Revista Demos*, 1-2. Recuperado de <http://www.ejournal.unam.mx/dms/no07/DMS00708.pdf>

González, L. (1 de abril de 2015). Decoran sus banquetas habitantes del Barrio El Nejayote. *INFO 7*. Recuperado de: <http://www.info7.mx/locales/decoran-sus-banquetas-habitantes-del-barrio-el-nejayote/1521454>.

Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes: del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: AKAL.

Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press: Berkeley.

_____ (2000). Dialogical Aesthetics. A Critical Framework For Littoral Art. *Variation*, (9), Supplement, 1-8. Recuperado de <http://www.variant.randomstate.org/9texts/>.

Lindón, A.; Hiervaux, D. (2006). *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos.

Lodoño, C. M. (2003). Arte, público y ciudad (resumen). *Ciencias Humanas*, (9), 1. Recuperado de <http://revistas.utp.edu.co/index.php/chumanas/article/view/885/463>.

Rodríguez, L. A. (6 de diciembre de 2016). Veinte años de Acción Poética. Un diálogo con Armando Alanís Pulido. *Wall Street International Magazine* (sitio web). Recuperado de <https://wsimag.com/es/arte/22414-veinte-anos-de-accion-poetica>.

Romo, M. (2008). *La creatividad un bien cultural de la humanidad*. México: Trillas.

Suárez, E. (11 de septiembre de 2015). Hacen de banquetas obras de arte. *Hora Cero* (sitio web). Recuperado de <https://www.horaceronl.com/vida-y-cultura/hacen-de-banquetas-obras-de-arte>.

Vergara, C. M. (2013). Gentrificación y renovación urbana. Abordajes conceptuales y expresiones en América Latina. *Anales de Geografía*, 33(1), 219-234. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/viewFile/43006/40809>.

Villegas, G. (1 de abril de 2015). Busca barrio más color. *El Norte* (sitio web). Recuperado de <https://www.elnorte.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=503124&md5=d060c65e3a599f1e28a0a69b85f11071&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2ef>.

UNESCO (2014). Patrimonio. *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Manual metodológico*. París: UNESCO, 131-140. Recuperado de <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf>.

Anexo

Inventario de banquetas de trencadís por orden de ejecución y medidas, proporcionada por el promotor cultural y miembro del Colectivo Caminando en Mi barrio Luis Alfonso Berzosa Flores.

1. Casa del Nogal, inspirado en el “Corrido de Monterrey”. Diseño de Adrián Urquieta y Heriberto García, 7.98 m², abril de 2014.
2. Casa del Sol, inspirado en el poema “El sol de Monterrey”, de Alfonso Reyes. Diseño de Lucero Montes, 6.89 m², abril de 2014.
3. Casa de Salomé, inspirado en las mujeres luchadoras. Diseño de Jaime Flores, 6.86 m², mayo de 2014.
4. Casa del Pedernal, inspirados en los rituales indios guerreros. Diseño de Paco Reyes, 6.86 m², mayo de 2014.
5. Casa de las Llaves, inspirado en nuestras montañas. Diseño de Alejandro Durón, 7.00 m², junio de 2014.
6. La Casona de Mambo, inspirado en las casas norestenses. Diseño de Saskia Juárez, 6.44 m², julio de 2014.
7. Casa Mi Terruño, inspirado en el municipio Dr. Arroyo de Nuevo León. Diseño de Tomás Hache, 6.72 m², agosto de 2014.
8. Casa de las Reinas, inspirado en la historia del barrio El Nejayote. Diseño de Sergio Villareal, 25.60 m², agosto-septiembre de 2014.
9. Casa de las Ranas, inspirado en continuar avanzado. Diseño de Carlos Limas, 5.60 m², noviembre de 2014.
10. La escuelita de la parroquia “Dios es amor”, la banqueta de la escuela de catecismo del barrio. Diseño de Flor Fraire de Compiani y Alberto Compiani, 11.20 m², abril de 2015.
11. Casa Libertad. Diseño de Chava Torres / Pueblo ciclista, 8.24 m², septiembre de 2015.
12. Casa de Doña Aurelita, inspirado en la profesión de la señora. Diseño de Luis Fernando Gameros / El Dose, 8.32 m², septiembre de 2015.
13. Casa de la Contemplación, inspirado en Ojos de Dios. Diseño de Fabiola Ibáñez, 37.00 m², diciembre de 2017.
14. Casa del Chocolate, inspirado en la historia de la casa. Proceso UDEM, 14.58 m², primavera 2017.
15. Casa de Creaciones, inspirado en el cuento del circo de las maravillas y realizado solo por niño. Diseño de Esmeralda García, 5.88 m², septiembre de 2017.



Fotografía de René del Fierro.

María: ¿Cuánto tienes de embarazo?

Clara: ¿Cómo?

María: Ya... se te nota ene la guata.

Clara: No, es que estoy comiendo mucho y es guata de pan.

María: (la mira) Yo no soy weona. Tu entonces no querías tenerlo.

Clara: (evadiendo) síiiiiiii...

María: Uff... segurito (silencio).

Clara: La verdad es que no mucho.

María: Y la guagüita es de Felipito...

Clara: No se llama guagüita, se llama Jazmín. Y sí, es del Felipito.

María: Mira, tení que pensar igual que yo, que es un regalo, ¿viste?
(Se miran. Clara la mira con penarabia)



Fotografía de René del Fierro.

Clara: Abueli, es que yo alguna vez la había escuchado: que el jengibre pa volver a correr libre, que la ruda hasta quedar muda, que la artemisa pa devolver las risas y el perejil... no me acuerdo de esa... el perejil... ¿pa no volver a ser tan gil? Es que yo quería saber qué cómo me bajaba esto, que yo no sabía, que nadie me explicó bien, que fue la primera vez y aquí no se puede abortar si yo lo decido así. Y usted ese mismo día decide morirse ¿y yo? ¿y mis preguntas? ¿Y los consejos?

Para la génesis de *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema: periodismo y dramaturgia liminalizados por la Antropología Teatral Poética¹

Ricardo Adrián Dubatti
CONICET / Universidad de Buenos Aires
ricardo.dubatti@gmail.com

Resumen

En el teatro argentino de postdictadura abundan las representaciones de la Guerra de Malvinas, enfrentamiento con el Reino Unido que tuvo lugar del 2 de abril al 14 de junio de 1982. En dicho corpus sobresale *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema, estrenada en noviembre de 1988 y vuelta a representar en numerosas ocasiones. Desde la crítica genética y la poética comparada se estudian la relación entre el texto dramático y su antecedente periodístico, “Las Malvinas en el hospicio. ‘Un frío como el agua, seco’”, publicado en abril del mismo año, y la deliberada conexión liminal entre entrevista, teatro y “Antropología Teatral Poética” propuesta por Zito Lema.

Palabras clave

Teatro; periodismo; antropología; crítica genética; poética comparada.

Para a genese de *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema: jornalismo e dramaturgia em liminalidade com a Antropologia Teatral Poética

Resumo

No teatro argentino da postdictadura abundam representações da Guerra das Malvinas, confronto com o Reino Unido no período de 2 de abril a 14 de junho de 1982. Neste corpus destaca-se *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema, estreado em novembro de 1988 e novamente representado em várias ocasiões. A partir da crítica genética e da poética comparativa, estuda-se a relação entre o texto dramático e seu antecedente jornalístico “Las Malvinas en el hospicio. ‘Un frío como el agua, seco’” (*Fin de Siglo*, abril 1988) e a conexão liminar deliberada entre entrevista, teatro e “Antropología Teatral Poética” proposta por Zito Lema.

Palavras-chave

Teatro; jornalismo; antropologia; crítica genética; poética comparativa; liminalidade.

For the genesis of *Gurka (un frío como el agua, seco)* by Vicente Zito Lema: journalism and theater liminalized by Poetic Theatrical Anthropology

Abstract

In Argentina’s post-dictatorship theater, we find many representations of the Falklands War, a confrontation with the United Kingdom that took place from April 2 to

¹ Beca doctoral CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria”. Bajo la dirección de Hugo Mancuso y la codirección de Mauricio Tossi.

June 14, 1982. In this corpus, Vicente Zito Lema's *Gurka (un frío como el agua, seco)* is a prominent play that was first performed in November of 1988 and restaged numerous times since then. Using genetic criticism and comparative poetics, we study the relationship between the dramatic text and its journalistic antecedent, "Las Malvinas en el hospicio. 'Un frío como el agua, seco,'" published in April of the same year, and the deliberate liminal connection between interview, theater, and "Poetic Theatrical Anthropology".

Keywords

Theater; journalism; anthropology; genetic criticism; comparative poetics.

Pero por cada cien pretendidas patogenias (...), ¿cuántas nobles tentativas se han hecho para acercarse al mundo cerebral en el que viven aquellos que ustedes han encerrado? ¿Cuántos de ustedes, por ejemplo, consideran que el sueño del demente precoz o las imágenes que lo acosan son algo más que una ensalada de palabras.

Antonin Artaud, "Carta a los directores de los asilos de locos" (1988)

En el marco de la investigación sobre el corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas² en el teatro argentino, el texto dramático *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema³, tiene una relevancia central, ya que es el que ha merecido mayor cantidad de puestas en escena desde su estreno, en 1988⁴. Es necesario contextualizarlo entre más de cincuenta obras teatrales que, escritas y escenificadas en los últimos 35 años (R. Dubatti, 2017a: 16-20)⁵, cumplen en la postdictadura una función memorialista sobre la Guerra de Malvinas. Nueva etapa cultural de la Argentina iniciada en 1983, tras el fin del gobierno *de facto* por la restitución de la democracia (Cattaruzza, 2012: 82-83)⁶, la postdictadura otorga al prefijo "post-" un doble sentido: lo que viene *después de* la dictadura; lo que ocurre *como consecuencia de* la dictadura. A 35 años del enfrentamiento bélico, resulta conflictivo formular una interpretación histórica orgánica y conclusiva sobre un hecho que los investigadores califican de "dilemático" (Rozitchner, 2015: 75-76). La guerra, como señala Bernard McGuirk ya desde el título de su libro, pervive hoy como un "asunto inconcluso" (2007).

El teatro de postdictadura revela que los procesos de violencia institucional sistematizados por la dictadura a partir del golpe cívico-militar de 1976 continúan

² La Guerra de Malvinas consistió en un enfrentamiento bélico entre Argentina y el Reino Unido ocurrido en 1982. Impulsada por el gobierno *de facto* (1976-1983), duró 74 días, desde el 2 de abril al 14 de junio.

³ La intensa actividad de Vicente Zito Lema (Buenos Aires, 14 de noviembre de 1939) cruza la dramaturgia, la abogacía, el periodismo y la docencia, transversalizadas por la política. Como abogado (desde 1961) se especializa en la teoría y la práctica de los Derechos Humanos. Fue discípulo de Enrique Pichon-Rivière (impulsor de la psicología social), con quien fundó la primera cátedra sobre mecanismos de la creación artística en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Frecuentó al poeta Jacobo Fijman, de intensa presencia intertextual en los escritos de Zito Lema. Perseguido por la dictadura, en 1977 se exilió en Holanda. Durante el exilio formó parte de la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU), junto a Julio Cortázar, Eduardo Luis Duhalde y David Viñas, entre otros. Desde su retorno a la Argentina en 1984, retomó su tarea periodística y dirigió las revistas *Fin de Siglo*, *Locas* y *La Maga*. En 2000 integró el equipo fundador de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, de la que fue rector (2000-2003). Es autor de una amplia producción dramática, reunida en los volúmenes *Delirium Teatro. Obra teatral completa* (1999), *Lengua sucia: escenas de poder, servidumbre y muerte* (2000) y los dos tomos de *Todo es Teatro. Obra completa 1970-2015* (2015a; 2015b).

⁴ *Gurka (un frío como el agua, seco)* se estrenó en Buenos Aires en noviembre de 1988, en el Teatro Calibán, con dirección de Norman Briski y actuación de Ricardo Miguélez e integrantes del Frente de Artistas del Hospital Borda.

⁵ Para un primer listado cronológico, véase "Prólogo. La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra" (R. Dubatti, 2017a: 16-20).

⁶ Sobre la noción de postdictadura en su relación con las artes escénicas, véase Jorge Dubatti (2012: 203-252).

presentes hasta la actualidad porque, como afirma Giorgio Agamben sobre Auschwitz (2000: 15), nunca han dejado de acontecer. El teatro contribuye a la producción de memorias colectivas que recuperan los hechos traumáticos del pasado reciente para no olvidar el pasado y para que esos acontecimientos no se multipliquen en el futuro, al mismo tiempo que propicia lecturas del presente. Teatro y memoria, como acontecimientos de la cultura viviente, son fenómenos territoriales radicantes (Bourriaud, 2009); se arraigan en coordenadas socioculturales concretas y son parte de una constante transformación social. El teatro construye poéticas que adquieren el valor de metáforas epistemológicas⁷. La *poiesis* corporal del teatro permite evocar acontecimientos de la historia reciente y, a la vez, posibilita la producción de nuevos sentidos. En la postdictadura, el teatro se ofrece como un terreno estimulante para la concretización de representaciones que dan expresión a aquello que se manifiesta como conflictivo (Chartier, 1992: 52-52). Puede así manifestar lo “no decible” (Mancuso, 2010: 226-227), en tanto activa “los trabajos de la memoria” (Jelin, 2002: 37).

En este contexto, el presente artículo examina el caso de *Gurka (un frío como el agua, seco)*⁸ con el objetivo de analizar su génesis o proceso de escritura en tanto relevante para la comprensión de su poética. *Gurka* tiene como antecedente la nota periodística “Las Malvinas en el hospicio. ‘Un frío como el agua, seco’” (1988), aspecto no estudiado hasta hoy. Su génesis vincula periodismo y teatro a través del proyecto estético-político de una “Antropología Teatral Poética” (ATP) explicitado sistemáticamente por su autor. Para Zito Lema, periodismo, teatro y poesía tienen un vínculo liminal, fronteras borrosas y fusiones, formando aquello que, en palabras de Ileana Diéguez Caballero, es un “espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia de un medio de prácticas representacionales” (2007: 16). Zito Lema construye un *continuum* discursivo con zonas de cruce e hibridación de géneros donde, deliberadamente, no es posible diferenciar con nitidez cada territorio genérico. El título elegido por el autor para la edición de los dos tomos de su dramaturgia completa (2015a; 2015b), “Todo es teatro”, explicita ese *continuum* visto desde el ángulo teatral. Zito Lema formula una ATP para dar entidad estético-política a esa desdelimitación. Su dramaturgia busca un estatus liminal⁹. Para el análisis de *Gurka*,

⁷ Umberto Eco define: “El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como ‘metáfora epistemológica’, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad” (1984: 88-89).

⁸ En adelante, *Gurka*.

⁹ Además del libro de Diéguez Caballero (2007), específicamente sobre el concepto de teatro liminal, seguimos a Jorge Dubatti (2016).

recurriremos a bases teóricas y metodológicas de la crítica genética¹⁰ y la poética comparada¹¹ que, por razones de extensión, sólo explicaremos brevemente.

Gurka, el excombatiente en el hospicio

Bajo la forma del soliloquio o del monólogo (el texto es ambiguo al respecto: nunca sabremos con precisión si el personaje habla solo, si piensa y se proyecta en escena su voz interna o si está hablando a un interlocutor elidido escénicamente)¹², la obra se construye en la voz de un personaje obsesionado por los gurkas-soldados de Nepal que combatían para la corona británica desde 1816, registrados en numerosos testimonios de la guerra de Malvinas como máquinas de matar (véase, por ejemplo, Kon, 1982) y rodeados de un fuerte aire mítico, especialmente debido a su presunto sadismo-. Poco a poco, reconocemos esta voz como la de un paciente-interno joven de un hospital psiquiátrico¹³. El personaje no tiene nombre y no hay didascalias iniciales de ubicación espacial ni temporal. Por la deriva del discurso del personaje, por la sucesión y enlace de las imágenes que refiere, la estructura dramática presenta una compleja causalidad interna.

La situación que abre el texto dramático remite al relato de sueños-pesadillas. Tras narrar dos episodios oníricos y declarar que escucha una voz “que me habla” (1999: 14), el personaje hace una primera referencia específica a coordenadas déicticas de espacio y tiempo: se confronta la lejanía de “las islas” con la cercanía del “aquí, con los medicamentos” (14). Los sueños se manifiestan significativos, ya que la voz otra afirma que son ideales para auto-conocerse, al mismo tiempo que “ponen en peligro” la vida de quien los cuenta (14). Sigue el relato de dos nuevos sueños-pesadillas en los que aparece la violencia como amenaza constante, mediante imágenes de violación y una “mano enguantada” que sale del espejo del baño con un cuchillo (15). Quien habla comenta no saber por qué está internado, pero refiere un ambiguo hecho de su prehistoria: ha sufrido un accidente en el Hospital Ferroviario. “Al pasar por el molinete de aire las puertas giratorias me

¹⁰ La crítica genética focaliza el estudio de los mecanismos de la creatividad textual, considerados como su instancia de producción. Este proceso se completa luego con las teorías del texto y los estudios de la recepción (Lois, 2001). Según Almuth Grésillon, “la crítica genética ha definido progresivamente su objeto propio: los manuscritos de trabajo de los escritores en tanto que soporte material, espacio de inscripción y lugar de la memoria de las obras *in statu nascendi*; donde se desarrollan sus métodos y finalidades” (1994: 1; la traducción es nuestra).

¹¹ Derivada del teatro comparado, la poética comparada propone el análisis de las poéticas teatrales consideradas en su territorialidad (por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales), interterritorialidad y supraterritorialidad. Toda poética se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, “entre lo uno y lo diverso” (Guillén, 1985), entre territorialidades múltiples. Esto permite discernir diferentes tipos de poéticas según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos (véanse J. Dubatti, 2009; 2016).

¹² Sobre el estatus de indefinición entre soliloquio y monólogo en *Gurka*, véase Ricardo Dubatti (2017b).

¹³ Todas las citas de *Gurka* se hacen por la edición de *Delirium teatro* (1999: 13-24).

golpearon la mente. Me vino una convulsión, no una epilepsia, algo parecido... ¡Yo no soy ningún epiléptico!" (15). Describe las condiciones de vida de los internos en el hospital: los medicamentos, el trabajo que les obligan a hacer para cuidar a otros enfermos y la poca higiene del lugar. Ya avanzada la pieza, el personaje se autodefine excombatiente, momento en el que comienza el desarrollo propiamente dicho de la intriga: "Yo combatí en las islas, soy un héroe. Nadie me lo perdona. Mis compatriotas me mandaron al hospicio y los gurkas juraron matarme. (...) De día se disfrazan de cualquier cosa, hasta de médicos o enfermeros" (16). Comenta sobre sus expectativas para el momento de salir —tocar la trompeta, conseguir un trabajo— y retorna obsesivamente a la amenaza y persecución de los gurkas. Narra las violaciones que estos realizaban con su cuchillo y remarca haberse escapado de ellos. Evoca a un excombatiente que se suicida con su uniforme puesto y continúa describiendo a los gurkas. Inmediatamente procede a narrar su llegada a "las islas" y sus vivencias allí: cómo le dieron armas sin enseñarle a usarlas, las inyecciones para el frío, la vida en los pozos de zorro, las heridas de guerra.

De pronto, el personaje empieza a narrar como un presentador de boxeo, hecho que a su vez enlaza con el relato de los cowboys Shane y Nevada (19). Ofrece nueva información, siempre ambigua, sobre su vida anterior a la internación y su existencia actual: que practicó boxeo y artes marciales, que se pelea con otros internos y que rescató a dos mujeres carbonizadas del hospital femenino, cuando se incendió. Tras narrar un nuevo sueño, señala que se crio en un instituto de menores (19), que la vida allí era parecida a la del ejército y el hospital y que su madre lo abandonó cuando era niño (20). Enlaza estos recuerdos con las islas y el momento de la rendición. Una vez más, las instituciones (reformatorio, ejército y hospital) y los gurkas aparecen asociados. Revela más datos sobre su vida: cursó hasta sexto grado, por lo que considera que tiene más formación que sus compañeros —"Yo leo mucho, ¡hasta poesía!" (22). Señala que lo había adoptado una familia, pero que finalmente lo echaron porque "estaba la hija, que andaba siempre en bombacha. ¡Fue ella quien empezó todo! ¡Sí, fuiste vos! ¡Querías bañarte conmigo!" (22). Luego, narra el ingreso de "un hombre medio desnudo (...) atado con una sogá gruesa desde la cabeza hasta las piernas (...) Los gurkas lo pisaban con sus botas, le pegaban con sus bastones, él lloraba, ellos le decían: *¡hacete el loco! ¡hacete el loco!*" (22, bastardilla en el original). Este hecho se asocia con los pozos de zorro y con el Hospicio de las Mercedes —por primera vez menciona así al hospital, con el antiguo nombre del Hospital Borda¹⁴. Finalmente, el interno refiere diversas situaciones de la guerra, entre ellas el contraste entre el hambre de los soldados y los depósitos llenos de comida, así como los tratos crueles por parte de los oficiales. A su vez, recuerda que vio a un gurka acostarse con un oficial y que ambos lo invitaron a participar de la relación sexual (23). Este último relato promueve una síntesis: sugiere que sus problemas se deben a la inequidad

¹⁴ El actual Hospital Municipal José Tiburcio Borda fue conocido como Hospicio de las Mercedes entre 1888 y 1967.

social y que por eso mató a un oficial argentino al grito de “¡Gurka! ¡Gurka!” (24, bastardilla en el original).

En una clasificación interna de la producción teatral de Zito Lema, *Gurka* puede ser incluida en una macropoética de los soliloquios/monólogos. También, desde un eje temático, en una macropoética de los textos que forman un “friso” (Weil, 1961: 7) sobre la vida dentro de los manicomios y que presentan las voces de internos, junto a *Locas por Gardel* (1976), *Oratorio Mater* (1981), *El bronce que sonríe* (1996), *La piel del otro* (1999), *Delirium Vida* (1999) y *Una carretilla de música* (1999), incluidos en las obras completas del dramaturgo (2015a; 2015b). *Gurka* posee además ciertos rasgos constantes en la producción de Zito Lema: el uso de un lenguaje poético que cruza lo elevado y lo bajo, utilizando regularmente expresiones soeces para la manifestación de afirmaciones reveladoras; los sueños como clave significativa tanto de la vida psíquica como de la existencia humana completa; la figura del visitante-testigo (en *Gurka* probablemente elidida) que trae una mirada desde afuera, asociada con la labor “antropológica” del autor; la recurrencia de ciertas imágenes y frases, como “con este cuchillo te te matamo”, la violación masculina y la aparición de Jesucristo; la laicización de referencias cristianas para construir una ambigua hierofanía desde la locura; la configuración de imaginarios del hospicio, con particular interés en el Hospital Borda; las referencias a estructuras musicales. Se advierte en Zito Lema una marcada intratextualidad (–el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor” (Martínez Fernández, 2001: 151). La lectura interconectada de sus obras articula la pieza *Una carretilla de música*, donde todos los personajes de *Delirium Teatro* aparecen vinculados, de manera implícita o explícita, en un mismo escenario. Allí se encuentra Marte, personaje obsesionado con los gurkas. Si bien Marte no es necesariamente el personaje de *Gurka*, en su discurso está presente la asociación entre gurkas y representantes del poder institucional.

“Las Malvinas en el hospicio”: una entrevista liminal

Tanto en el metatexto “Notas sobre el trabajo”, incluido en *Delirium Teatro* (1999: 11-12), como en el volumen primero de *Todo es Teatro* (2015a: 56), Zito Lema se preocupa por informar que *Gurka* tiene su origen en una serie de entrevistas que realizó a Miguel¹⁵, ex combatiente de la Guerra de Malvinas internado en el Hospital Borda “desde 1982” (1999: 11). Allí señala, como antecedente textual del drama, la nota periodística “Las Malvinas en el hospicio: ‘Un frío como el agua, seco’”, publicada en la revista *Fin de Siglo* (1988: 12-15), donde incluyó parte de aquellas entrevistas. Dicha nota no fue reeditada. ¿Por qué pone Zito Lema el acento en su carácter precursor? Porque le interesa dejar manifiesto el *continuum* de sus prácticas escriturarias.

¹⁵ En ninguno de los textos consigna el apellido.

La nota periodística es una primera escritura de la pieza teatral. En términos de crítica genética, es a la vez pretexto (primera versión germinal) y paratexto (texto autónomo y diverso, que acompaña desde otra zona de producción). Está construida a partir del relato de tres encuentros¹⁶, en los cuales el periodista Zito Lema dialoga con “el muchacho” (1988: 12). En el reportaje no se explicita el nombre del entrevistado. Tanto en las instancias de diálogo como en los momentos de reflexión solitaria, el entrevistador incorpora su fuerte impronta subjetiva y poética.

De acuerdo con las reglas discursivas de la entrevista periodística cultural (Rivera, 1995: 126-132), transversalizada en Zito Lema por la indagación de la psicología social y la mirada política, en el primer encuentro se realiza una presentación descriptiva del entrevistado. A su vez, se aportan datos del contexto de la entrevista, un “hospicio” (1988: 12) —no se identifica explícitamente al Hospital Borda y recién hacia el final se hace referencia al Hospicio de las Mercedes (15). El entrevistador quiere que el entrevistado le hable de sus sueños: “[El muchacho] no recordaba lo soñado la noche anterior. Tenía otro sueño, sin embargo, que lo seguía desde hace años como un perro y se empeñó en contarlo. Lo alenté, pensando que mi madre andaba en razón: nada mejor que los sueños, aunque sean viejos, para conocer a la gente” (12). Zito Lema pone en crisis el pacto referencial de la entrevista por asimilación de las voces del entrevistado y el entrevistador: “El muchacho con ojos de gato sorbe el aire a grandes bocanadas, como si al contar el sueño se jugara la vida. No sabe que soy incapaz de dar testimonio fiel de lo que escucho; que cuando habla yo hablo con él” (12). Zito Lema sugiere estar reelaborando el testimonio en materia poética-ficcional, estableciendo así una tensión liminal entre ficción y no-ficción. El joven comenta la diferencia entre estar en la guerra de Malvinas y en el hospicio y coloca el énfasis en la distancia, entre un “allá” y un “aquí” (12). Zito Lema profundiza la puesta en suspenso del pacto de referencialidad testimonial: “Hace un año que está internado; aún no sé muy bien las causas.” (12). Nos surgen interrogantes: ¿cuándo se hizo la entrevista? ¿En 1988 o en 1983, a seis o un año de la guerra? Por otra parte, los sueños del entrevistado y los del entrevistador comienzan a indiferenciarse. La conversación vuelve a virar hacia las islas: “Yo combatí en las Malvinas y fui un héroe. Nadie me lo perdona. Mis compañeros me mandaron a un hospicio y los gurkas juraron matarme. Esperan el momento, me vigilan” (12-13).

La segunda unidad de fragmentación comienza con el relato de un sueño-pesadilla de Zito Lema. Tras llegar al hospital, es el interno quien narra su sueño. El entrevistador cambia de tema y pregunta por los motivos de la internación. El joven relata un extraño accidente en el “hospital ferroviario” y agrega que “como no tengo obra social ni nada de eso, me trajeron a este hospital” (13). El entrevistador pregunta acerca del hospicio. El muchacho describe las malas condiciones de la

¹⁶ Para describir e interpretar las características del artículo periodístico, tomaremos esos tres encuentros como una segmentación interna en tres unidades sucesivas.

institución y cómo, en ocasiones, los propios internos deben encargarse de otros pacientes en peor estado. También habla de “la máquina” –sobre la que no se explicita ningún dato más allá de que la encienden durante la noche– (13). A su vez, cuenta su plan de conseguir un trabajo afuera y vuelve a mencionar a los gurkas. Afirma que se encuentra con otros excombatientes y que “[h]ay mucha violencia, en cualquier momento esto puede ser como en las Malvinas” (13). Luego retoma: “Los gurkas eran bestias gigantes, con trajes térmicos, con cuchillos enormes, con catalejos infrarrojos y fusiles con rayo láser que quemaban el cuerpo, lo que tocaban, hasta las piedras” (13). El joven cuenta que no recuerda cómo llegó a las islas, pero que le proveyeron numerosas armas e inyecciones (13-14). Refiere lo traumático de la experiencia de la guerra y compara los pozos de zorro con la vida en la calle (14). Aparecen dos internos y, tras una situación de amenaza, concluye el segundo encuentro.

La tercera unidad de fragmentación se abre con el interno justificándose. Alega que los internos le tienen envidia y lo asocia con la guerra de las Malvinas (14). La conversación pasa a la vida en las islas, el compromiso con la patria y los castigos físicos. El maltrato institucional es vinculado con la vida anterior del interno: se crió en un instituto de menores –“tengo catorce fugas” (15)–, fue abandonado por su madre y no tuvo la oportunidad de conocer a su padre. La violencia de la guerra es vinculada a la injusticia de la vida cotidiana: “la pelea era desigual (...) ¡En todas partes! En el instituto, en la calle cuando me fugaba, en el mercado donde hacía las changas... También en las Malvinas” (15). El interno vuelve a referirse a los gurkas. Tras aludir a sus heridas de batalla, revela un nuevo dato de su vida anterior: estudió hasta séptimo grado y fue adoptado durante un tiempo por una familia de Lomas de Zamora, a quienes visita durante los fines de semana. El interno se excusa y Zito Lema queda solo en el patio. Narra el violento ingreso de un “hombre vestido muy humildemente” a quien “los policías” han atado con sogas (15). El entrevistador le comenta a un enfermero, refiriéndose a los policías: “[s]on gurkas” (15; bastardillas en el original). El interno regresa y se produce un nuevo momento de puesta en incertidumbre del pacto referencial: “Veo venir al muchacho. ¿Habrás estado en las Malvinas? ¿Por qué no se lo preguntás a su médico? *Sería una traición, me contesto*” (15; bastardillas en el original). El joven vuelve a relatar su experiencia en los pozos de zorro y el frío y la humedad evocados lo llevan a asociar el espacio con el Hospicio de las Mercedes. Afirma que allí había un río donde se ahogaba a los locos. Se retorna al tema de las islas, hace mención a los depósitos llenos de comida y los maltratos. Luego cuenta que encontró a un gurka acostándose con un oficial y que, a partir de entonces, lo persiguen. Inmediatamente, evoca cómo asesinó a un oficial al grito de “¡gurka!”. El motivo es la bronca ante la injusticia: “Pensé en todo eso, el viento soplabá y lo maté” (15).

Ya sea por la acentuación de la presencia subjetiva del entrevistador, la relativización del pacto referencial no-ficcional del testimonio o el carácter lírico de los parlamentos, la entrevista / artículo periodístico de Zito Lema se coloca delibe-

radamente en una zona liminal con la poesía. Por otra parte, surge una conexión liminal entre periodismo y teatro: el diálogo y el acompañamiento de un texto segundo contextualizador pueden ser leídos como texto primero (habla de los personajes) y didascalias (acotaciones, texto secundario) de un texto teatral. Otro punto de liminalidad: teatro y periodismo comparten la observación y el registro de la realidad, poseen una matriz común en la teatralidad social, según la definición antropológica¹⁷. En este sentido, teatro y entrevista son, para Zito Lema, territorios de plena teatralidad (recuérdese el citado “Todo es teatro”), ya que poseen el potencial para desplegar ante el espectador / lector las condiciones de vida en las instituciones, la violencia social, el abandono por parte del poder (R. Dubatti, 2017c). Podemos conectar esta liminalidad del periodismo con el teatro y la poesía y, por extensión, con la literatura y el arte así como con las prácticas del Nuevo Periodismo (y su correlato en la *non-fiction* literaria) que se imponen en la Argentina a partir de los años cincuenta y sesenta (Ford, 1972; Amar Sánchez, 1992; Rivera, 1995). Como estudiaremos enseguida, estas tensiones se relacionan principalmente con el proyecto del autor de una Antropología Teatral poética.

Poética comparada y reescritura teatral

Si se confronta “Las Malvinas en el hospicio” (1988) con *Gurka* (1999), se advierte que el artículo periodístico provee una base textual para la composición de la pieza teatral. Zito Lema somete el texto de la entrevista a una reescritura, entendida, según la poética comparada, como la intervención teatral (dramática y/o escénica) sobre un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para efectuar, sobre ese texto, una deliberada política de la diferencia, de la que se genera un nuevo texto-destino (J. Dubatti, 2016). Cuando consultamos a Zito Lema sobre las operaciones de reescritura que implementó, nos señaló: “Miguel me dijo que se había metido en mi cabeza y que él me había dictado el texto. Para mí fue meterme en su cabeza” (R. Dubatti, 27 de noviembre de 2017). A su vez, en la misma entrevista, el autor nos indicó que el texto teatral fue escrito “de un tirón, sin correcciones”, a la manera de “la escritura automática”, sin tener delante la nota periodística, pero sí tomando en cuenta el recuerdo de las voces cruzadas de entrevistado y entrevistador.

Zito Lema realiza una reescritura compleja. En la voz del personaje de *Gurka*, se absorben y fusionan las de “el muchacho”, la “voz que le habla” y la de Zito Lema periodista. El dramaturgo tampoco reproduce literalmente las palabras del entrevistado, sino que las recrea. Véanse a continuación tres ejemplos de reescritura:

¹⁷ “Desde una Antropología del Teatro, la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada. El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Una red de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) genera acción social y sostiene el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. (...) La teatralidad es inseparable de lo humano y acompaña al hombre desde sus orígenes” (J. Dubatti, 2016: 9).

<p>“Las Malvinas en el hospicio” (1988)</p>	<p>Gurka (1999)</p>
<p>[Entrevistado] Mientras estaba en Malvinas soñaba mucho. Antes, cuando dormía en las estaciones de trenes, también. Aquí, con los medicamentos, se duerme muy profundo y el que despierta no recuerda nada.</p> <p>[Entrevistador] ¿Dónde irán los sueños que uno olvida? (pregunto casi con vergüenza)</p> <p>[Entrevistado] Se van al cielo. Los sueños buscan un frío como el agua, seco (12).</p>	<p>[Personaje] En las islas soñaba mucho. Antes, cuando dormía en las estaciones de trenes, también. Aquí, con los medicamentos, se duerme muy profundo y el que despierta tiene la cabeza pesada, una cabeza que no quiere recordar... ¿Dónde van a parar los sueños que uno olvida? La voz me dice: <i>van al cielo; los sueños buscan un frío como el agua, seco...</i> (14; itálica en original).</p>
<p>[Entrevistador] El viernes a la noche tuve un mal sueño. Volaba por la habitación en ligera penumbra, llena de espejos de colores opacos, como perlas sin pulir, y cada vez que cansado me detenía en el aire del interior de cualquiera de los espejos mi propia mano enguantada y con un estilete en forma de cruz me cortaba la cara (13).</p>	<p>[Personaje] Esta mañana aunque había luna llena me corté el labio afeitándome. Del espejo del baño salió una mano enguantada. Tenía un cuchillo, era una cruz y me hizo un tajo. Tartamudeando me dice: <i>con este cuchillo te te matamo, te te matamo</i> (15; itálica en original).</p>
<p>[Entrevistado] Yo quiero pintar esos cuadros que tengo en la cabeza, y verlos sin que me de miedo. Yo estudié, hice hasta el séptimo grado y después fui a la escuela normal. Me había adoptado una familia de Lomas de Zamora. Los conocí pidiendo comida, estaba muy mojado. Me trataron como a un hijo. Los fines de semana los visito (15).</p>	<p>[Personaje] Yo estudié, no soy un animal. ¡Yo hice el sexto grado! ¡Yo leo mucho, hasta poesía! Me había adoptado una familia dueña de una panadería. Me trataban como a un hijo. Tuve una cama con sábanas. Un lugar en la mesa. ¡Me gustaban tanto las medias lunas! Pero estaba la hija, que andaba siempre en bombacha. ¡Fue ella la que empezó todo! ¡Sí, fuiste vos! ¡Querías bañarte conmigo! ¡Te reías porque el agua me tapaba! ¡Son todas putas! ¡Las mujeres son putas como las gallinas! ¡Primero te abandonan y después quieren cogerte con la concha! Me echaron de la casa (22)*.</p>
<p>* Resuenan aquí, intratextualmente, las recurrentes expresiones soeces del personaje Anahí en la pieza <i>Locas por Gardel</i> (1976) (Zito Lema, 2015a: 79-122)</p>	

A diferencia del reportaje, que despliega dos voces principales (las de entrevistador y entrevistado; ésta última mediada por la del primero), el texto dramático es un monólogo / soliloquio; se concentra en la palabra de un único personaje y desaparece el entrevistador (o al menos su presencia está elidida). En el texto periodístico, las voces de ambos se van alternando y el entrevistador, Zito Lema, acompaña comentarios sobre el contexto en el que transcurre el diálogo. Sumado al registro “objetivo” del reportaje periodístico tradicional, en la nota se aporta una tensión dialógica en un triple “entre”: el de la intersubjetividad del intercambio de palabras, con su mutua afectación; el de la subjetividad interior del periodista, en la que operan interpretaciones y síntesis del diálogo; el de la subjetividad del interno, en su complejidad, su dolorosa opacidad y su dificultosa accesibilidad, manifiesta parcialmente en sus palabras y sus gestos. Esta preocupación por comprender al otro, por ponerse en su lugar e identificarse con él por parte del entrevistador, aparece explicitada en la cita de Antonin Artaud incluida en la contratapa del mismo número de la revista *Fin de Siglo* (1988), reproducida parcialmente como epígrafe inicial del presente artículo. En su valiosa tesis *Teatro, locura y sociedad en la obra dramática de Vicente Zito Lema*¹⁸, Marcelo José Islas propone examinar *Gurka* como un monólogo (2007: 281); no se detiene a contrastar el texto dramático con el artículo de la revista *Fin de Siglo* y sugiere que “[e]n sus textos [los de Zito Lema] el amor está presente, pero por ausencia. La mayor parte de lo que sucede en sus obras es producto de la falta de amor. La crueldad, el abuso de poder, la violencia, la victimización de los más débiles es su resultado. En ese sentido hay una visión desesperanzada sobre el rol de la pasión en nuestra sociedad” (144). Si bien *Gurka* está efectivamente atravesado por la desesperanza, como afirma Islas, también se transforma en una puesta en acción del amor, en el intento de descifrar la mirada del otro, de comprenderla desde su posición. Al reducirse a una sola voz principal, al mismo tiempo se acentúa la soledad del excombatiente e interno y se potencia el sentido ético de la obra: escuchar al marginado. Zito Lema persigue la representación de un problema de la sociedad para impulsar un cambio social. Si, como observa Islas, “[e]l monólogo en teatro es la expresión de la voz de la conciencia, [porque] el conflicto está expresado consigo mismo” (146), en *Gurka* la híbrida fusión de las voces del entrevistador Zito Lema y del entrevistado Miguel en las palabras del muchacho es, al mismo tiempo, un vehículo de transformación. El personaje es, por un lado, un “loco de la guerra”, pero también, por otro lado, quien articula una mirada más amplia, que invita a reflexionar sobre los acontecimientos y los efectos de la Guerra de las Malvinas, así como sobre su nexa con el contexto represivo de la dictadura, la violencia de la pobreza, los hospitales psiquiátricos, los reformatorios y las fuerzas de seguridad.

Deliberadamente, el texto dramático de *Gurka* no incluye didascalias, ni indicación alguna de quién es el personaje que habla. Toda referencia que podamos

¹⁸ Agradecemos al Dr. Nel Diago, director de tesis de Islas en la Universitat de València, el acceso a este material. Hay edición reciente de 2017.

construir brota de la misma voz del personaje, y, al mismo tiempo, se relativiza por su condición de interno de un hospicio. La poética coloca al espectador en un lugar infrasciente (R. Dubatti, 2017b).

Observa Karl Jaspers (2003) que no es tanto en el contenido, como en la estructura del discurso, donde pueden observar los efectos de la esquizofrenia¹⁹. A diferencia de la pieza teatral, en el texto periodístico la interpretación de los acontecimientos se organiza desde la mirada del entrevistador. Es él quien articula la polisemia del término “gurka” y propone una síntesis de sentido. A su vez, es quien guía la mirada sobre los problemas que sufre el muchacho. La nota contrasta los desplazamientos erráticos de la locura del entrevistado con la coherencia de las preguntas y las reflexiones del entrevistador, quien incluso llega a dudar del testimonio de Miguel.

En el texto dramático, en contraste, se produce una amalgama de las voces de la nota periodística: en las palabras del muchacho se reelaboran los textos de muchacho y del entrevistador. El espectador no puede construir una lectura unívoca porque las palabras del muchacho se tornan desconfiables. Al transformarse en una voz única, se ponen de relieve las estructuras rítmicas, musicales de la poesía del autor: las repeticiones (el viento o el “frío como el agua, seco”) pasan a jugar un rol clave, ya que no sólo puntúan la acción y orientan el sentido de lectura, sino que permiten generar indirectamente la síntesis simbólica que Zito Lema hace explícita en la entrevista. *Gurka* enlaza lo poético y lo testimonial, entre el desborde de sentido de la poesía y la referencia sociohistórica como principio estructurante. En el paso del reportaje al soliloquio/monólogo teatral, la transformación confirma la paradoja de la comunicación señalada por Yuri Lotman (1996: 50): la voz del personaje deviene más estimulante –invita a una mayor multiplicación de lecturas– mientras menos cerrada, más ambigua se presenta.

La Antropología Teatral Poética: un modo integral de trabajo

¿Qué busco con el teatro?

Que ocurra la poesía.

¿Qué busco en la poesía?

Que resucite la verdad de la vida.

¿Qué busco de la vida?

Que el temor de la muerte no oscurezca la conciencia.

Vicente Zito Lema, “Manifiesto de la Antropología Teatral Poética”
(2015b: 333)

La deliberada búsqueda de liminalidad entre periodismo, teatro y poesía –cruzadas a su vez con psicología social y política– evidenciada en las relaciones entre

¹⁹ Si bien en ningún momento se especifica que Miguel sea esquizofrénico, la comparación con los casos que releva Jaspers en su libro resulta sumamente sugestiva.

“Las Malvinas en el hospicio” y *Gurka* responde al proyecto de Zito Lema de una Antropología Teatral Poética. En el segundo tomo de *Todo es Teatro. Obra completa 1970-2015*, incorpora una serie de artículos teóricos donde define la ATP como “una metodología dialéctica para la creación artística” que se define por su opuesto, “un orden social perverso” (2015b: 333). En un brevísimo paratexto de *Delirium Teatro*, afirma que sus instrumentos son “la conversación, con espíritu socrático; el registro de las historias de vida, con sometimiento ético; y la condensación poética. Como referencia conceptual: la lectura crítica, dialéctica de la realidad, y una visión dionisiaca del arte” (1999: 12). Apunta a rescatar

la belleza —la no bella, convulsiva y exasperada belleza— entre los pliegues más atroces y opacados de la cotidianeidad social. Su escenario es la vida y sus personajes son en su mayoría humildes criaturas que rememoran su historia sufriente, en una ceremonia de agonías —bajo la estética del auto sacramental—, con sueños y pesadillas, hasta producir la conciencia y su redención (2015b: 334).

Más adelante, agrega que “no descansa en la ficción, se mueve en la exasperante realidad de lo real” (335). La ATP parte de un acontecimiento social que impacta al autor. En este aspecto, los sueños también son incluidos, debido a que poseen efectos en la vida cotidiana y son parte de la vida psicológica y social de cada persona. Siguiendo a Enrique Pichon-Rivière, el objetivo es “la conversión de lo siniestro en lo maravilloso” (336), es decir, tomar conciencia de las injusticias sociales y modificar la realidad, intervenir en la vida cotidiana, “subvertir el orden del poder, el orden de la no justicia —más aún: destruir su estructura—, para que brille la vida” (336).

A partir del relevamiento de un hecho social que impacta al artista, este debe realizar una “pesquisa” (337), una investigación cuyo resultado es un primer texto donde se busca relevar “la esencia” (336) de ese acontecimiento mediante el procedimiento de la condensación poética. En este primer texto, de estructura dramática, se incorporan todos los elementos que aparezcan como relevantes para la creación artística: testimonios, reportajes, canciones, etc. Se trata de un modo de trabajo que abraza lo liminal. “El círculo se completa con la creación, publicación y difusión de un libro (o *cosa* semejante), que recoja el material gestado, sin perjuicio de aplicar otra vez los mecanismos de la condensación poética” (338; bastardilla en el original). Esta editorialización responde a la construcción de un objeto artístico que pueda ser ofrecido a la sociedad.

Zito Lema privilegia al teatro como territorio de editorialización debido a su carácter de ritual compartido por una comunidad. Su concepción del teatro y del arte se encuentra arraigada en la tragedia clásica griega. El autor considera no sólo la importancia del teatro como ritual, sino que también entiende como fundamentales la mimesis idealizante de la violencia, la catarsis, el distanciamiento teatralista (o convención consciente), lo coral, las máscaras. A su vez, concuerda con la perspectiva del teatro griego como mirador de los conflictos entre el hombre y la sociedad (Kaufmann, 1978) y, por tanto, como zona de interrogación sobre

la existencia humana. A esto se suma una perspectiva platónica del mundo, donde la verdad y la belleza se encuentran conectadas por un principio ético. Retratar lo real es un compromiso no sólo con aquellos a quienes se ofrece el “libro”, sino también con aquel hecho social del que se parte. Zito Lema cita a Jacobo Fijman para expresar su pensamiento: “Hemos entrado en la piel del otro, sea por la fe o sea por la poesía” (336). El libro se dirige al espectador para que este pueda realizar sus propias lecturas sobre los hechos. En este aspecto, el teatro de Zito Lema es simultáneamente un teatro tautológico y un teatro estímulo: encarna y defiende ideas anteriores al acontecimiento poético —“la creencia de que *el bien siempre será bello*, aunque la belleza more hoy en los desiertos espinosos de la pobreza y el bien apenas pueda ser escuchado desde el silencio que impone el *lenguaje del mal*” (340; énfasis en el original)—, pero lo hace apelando al ángulo voluntario / espectral, buscando multiplicar las miradas sobre el hecho social. La ATP es a su vez una manifestación ética desde una perspectiva política. Como disciplina que trabaja con la teatralidad antropológica, siempre apunta a una modificación de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, involucra la responsabilidad del artista, ya que debe ejercer de manera pertinente su rol. Debe siempre operar a la manera en que Edward Said (1996) concibe al intelectual, es decir, como una figura en constante desplazamiento, obligada por su propia labor a ser crítica e inconformista, a tomar distancia del poder como ente normalizador o regulador. Como explicita el propio Zito Lema en una entrevista realizada por Conrado Yasenza:

El asumir socialmente el rol del intelectual descansa en un privilegio, que a su vez descansa en un orden de producción. Desde mi concepción ética, tener conciencia de ese privilegio, y a la vez, conocer el dolor que produce la exclusión de grandes mayorías sociales, deriva en que me convierta en un ser que quiere abolir el propio orden social que me convierte en intelectual; y por ello, soy un traidor del sistema, o para el sistema. Creo que esta es la única forma en que un intelectual puede vivir en la contradicción: cuando tiene conciencia del privilegio del que goza, y cuando tiene plena conciencia de que ese privilegio se funda en el dolor del otro (8 de junio de 2006).

En “A manera de prólogo. Radiografía del hospicio”, incluido en *Delirium Teatro* (1999: 5-10), el autor observa que “[a]unque la sociedad le retacee su condición humana (...), el loco del hospicio seguirá con su sufrimiento alertándonos que es posible acceder a una verdad demistificada” (1999: 10). La locura aparece como una forma de pensamiento ex-céntrico, corrido de lo que institucionalmente se considera como “correcto”.

En conclusión, a partir del modo de trabajo particular que posibilita la ATP, se configura una escritura abierta a la liminalidad y a la teatralidad antropológica. La poética de *Gurka* se revela plenamente cuando se la considera como una red de interconexiones de diversos aspectos de las prácticas sociales (periodismo, psicología social, política, teatro, poesía, antropología...). Una poética de tensiones liminales. El de Zito Lema es un teatro del borde o de los bordes, entendidos como zonas de frontera o tierras de nadie, de desdibujamiento de los límites precisos

y del alejamiento de los centros del poder. Lo es doblemente, pues va a los bordes sociales para darles voz a quienes no tienen visibilidad en una sociedad violentamente racionalista y utilitaria y también persigue una poética que, en tanto metáfora epistemológica (Eco, 1984: 88-89), encarna estructural, formalmente la problemática de la liminalidad. En suma, se trata de una dramática de liminalidades para un teatro de los bordes sociales.

Referencias

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Amar Sánchez, A. M. (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Artaud, A. (1988). Carta a los directores de los asilos de locos. *Fin de Siglo*, (10), abril, contratapa.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cattaruzza, A. (2012). Dimensiones políticas y cuestiones historiográficas en las investigaciones históricas sobre la memoria. *Storiografia*, (16), 71-91.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2012). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- _____ (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, R. (2017a). Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra. En Dubatti, R. (comp.), *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 7-26.
- _____ (2017b). *Gurka (un frío como el agua, seco)*, de Vicente Zito Lema: delirio, confinamiento y represión social institucionalizada. En Mirza, R. (ed.). *Crisis de la dramaturgia y de las prácticas escénicas en la contemporaneidad*. Montevideo: Universidad de la República, 123-138.
- _____ (2017c). Liminalidad entre periodismo y teatro: entrevista / dramaturgia (en torno a la Guerra de Malvinas). En AA.VV., *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Artes Dramáticas (ENSAD), 300-310.

- _____ (27 de noviembre de 2017). Entrevista con Vicente Zito Lema. Inédita.
- Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Ford, A. (1972). Literatura, crónica y periodismo. *Las literaturas marginales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 97-120.
- Grésillon, A. (1994). *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. París: PUF.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Islas, M. J. (2007). *Teatro, locura y sociedad en la obra dramática de Vicente Zito Lema*. Tesis de doctorado, Departament de Filologia Espanyola, Universitat de Valencia.
- Jaspers, K. (2003). *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*. Madrid: El acantilado.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kaufmann, W. (1978). *Tragedia y filosofía*. Madrid: Seix Barral.
- Kon, D. (1982). *Los chicos de la guerra. Hablan los soldados que estuvieron en Malvinas*. Buenos Aires: Galerna.
- Lois, É. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Cátedra.
- Mancuso, H. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: SB.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- McGuirk, B. (2007). *Falklands Malvinas. An unfinished business*. Seattle: New Ventures.
- Rivera, J. B. (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Rozitchner, L. (2015). *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Said, E. (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- Weil, S. (1961). La Ilíada o un poema de la fuerza. *La fuente griega*. Buenos Aires: Sudamericana, 13-44.
- Yasenza, C. (8 de junio de 2006). La piel del Otro. *ElBarullo de Conrado Yasenza* (sitio web). Recuperado de <http://elbarullo.wixsite.com/el-barullo-de-conrado-yasenza/vicente-zito-lema-la-piel-del-otro>.
- Zito Lema, V. (2015a). *Todo es teatro. Obra completa 1970-2015*. Tomos I. Río Cuarto: UniRío.

_____ (2015b). *Todo es teatro. Obra completa 1970-2015*. Tomos II. Río Cuarto: UniRío.

_____ (2000). *Lengua sucia. Escenas de poder, servidumbres y muertes*. Buenos Aires: Fin de Siglo.

_____ (1999). Radiografía del hospicio, Notas sobre el trabajo y Gurka (un frío como el agua, seco). *Delirium Teatro*. La Plata: De la Campana, 5-24.

_____ (1988). Las Malvinas en el hospicio. "Un frío como el agua, seco". *Fin de Siglo*, (10), abril, 12-15.



Fotografía de René del Fierro.

Clara: María, ¡vámonos a Hawái! Vámonos, allá hay playas bonitas con arenas blancas con negros que bailan así (imita) con plátanos y mangos en las calles, no hay basura en la arena y el agua es cristalina, ¡hay delfines! ¡Y tú puedes poner tu peluquería! Vámonos.

María: ¡NO! ¿Cómo nos vamos a ir a Hawái? ¡Estai esperando una guagua, Clara! ¡Tení que madurar!

(...)

(Miran a su alrededor, sus condiciones de vida)

Clara: ¿Vámonos?

María: Vámonos.

(Se toman de la mano y se van)

FIN.

Tiempo habitual, tiempo del peligro y “tiempo que queda todavía”: hacia una definición ética de la Nueva Canción Chilena

Mag. (c) Pablo Rojas Sahurie

Universidad de Chile

pablo.rojas.s@ug.uchile.cl

Resumen

Este artículo consta de tres secciones: en la primera se exponen de manera muy resumida algunos de los conceptos fundamentales de la ética del filósofo Enrique Dussel; en la segunda, se repasa esta ética a la luz de un caso concreto en el campo estético: la Nueva Canción Chilena; finalmente, en la tercera, se revisan los puntos principales, se hacen algunas reflexiones generales en torno a las posibilidades particulares de la música y se presenta la conclusión de que es la ética el criterio que constituye a la Nueva Canción Chilena.

Palabras clave

Nueva Canción Chilena; Enrique Dussel; Ética de la liberación; Estética de la liberación; música popular.

Tempo habitual, tempo do perigo e o “tempo que resta”: para uma definição ética da Nova Canção Chilena

Resumo

Este artigo consta de três seções: na primeira, expõem-se de forma breve alguns dos conceitos fundamentais da ética do filósofo Enrique Dussel; na segunda, estes conceitos aplicam-se sobre um caso específico no campo estético: a Nova Canção Chilena; Finalmente os pontos principais serão revistos, consideram-se algumas reflexões gerais em torno das possibilidades particulares da música, e apresenta a conclusão de que a ética é o critério que constitui o Novo Canto Chileno.

Palavras chave

Nova Canção Chilena; Enrique Dussel; Ética da libertação; Estética da libertação; música popular.

Habitual time, time of danger and “remaining time”: towards an ethical definition of the New Chilean Song

Abstract

This article consists of three sections: the first summarizes some of Enrique Dussel's fundamental concepts regarding ethics; the second examines his conceptualization of ethics in the aesthetic field through the specific case of the New Chilean Song; finally, the third section recaps the main points, offers several general reflections on the specific potential of music, and concludes that ethics is the primary criterion of the New Chilean Song.

Pablo Rojas Sahurie. Tiempo habitual, tiempo del peligro y “tiempo que queda todavía”: hacia una...

Keywords

New Chilean Song; Enrique Dussel; Ethics of Liberation; Aesthetics of Liberation; popular music.

Introducción

Es común encontrarse frente a escritos, documentos e incluso conversaciones que indican como característica definitoria e inherente de la Nueva Canción Chilena su componente o poder político¹. Sin embargo, bien podría decirse que Los Huasos Quincheros, agrupación vinculada a la música típica y a una estética latifundista, son tan políticos en su accionar como la Nueva Canción. Esto porque, aun cuando han intentado mostrarse como una propuesta musical apolítica, sus representaciones romantizadas de las tradiciones del valle central chileno responden a la agenda política conservadora. De este modo, lo que se propone aquí es un acercamiento al movimiento de la Nueva Canción Chilena desde la ética, dado que parece una característica que no solo es más adecuada que la simple denominación de “música política”, sino que está en la base misma de este movimiento que busca afirmar, en este caso, cultural, estéticamente la vida del otro, de quienes se encuentran marginados del sistema. Para esto, se exponen de manera resumida los planteamientos fundamentales de la ética de Enrique Dussel para posteriormente leer la Nueva Canción desde la propuesta de este filósofo, ejemplificando los distintos momentos éticos que propone Dussel con diferentes piezas del movimiento.

1. Ética de Enrique Dussel

Enrique Dussel es un filósofo, historiador y teólogo que ha desarrollado una amplia producción en torno a la categoría “liberación”. En su libro *Filosofía de la Liberación* explica que “certeza absoluta de validez nunca la tendrá ninguna filosofía” (Dussel, 2011: §5.9.5.). Sin embargo, como el mismo autor indica, hay razones para mostrar la validez de la Filosofía de la liberación, y como se propone en este artículo, en especial para revisar la Nueva Canción Chilena a través de ella. Por un lado, tanto la Filosofía de la liberación como el movimiento de la Nueva Canción son producciones simbólicas situadas y nacidas durante el mismo período histórico (la Nueva Canción desde mediados de la década de los sesenta, la Filosofía de la liberación desde finales de la misma década²). Por otro lado, ambas muestran una capacidad negativa, crítico-destructiva, pues no solo asumen los métodos y estéticas críticas del norte global, sino que también las cuestionan desde el ángulo de la exterioridad geopolítica mundial. Pero a su vez presentan, tanto la Nueva Canción como la Filosofía de la Liberación, una tremenda potencia positiva, constructiva.

Ahora bien, según indica Patricia González, en la propuesta dusseliana se reconoce una especulación acerca de la alteridad, la que, en el tercer periodo de

¹ Véanse por ejemplo Patrice McSherry (2017) o Luis Advis (2000), entre otros.

² Según indica Patricia González (2014: 45), la Filosofía de la liberación nace en 1969.

producción del filósofo, es pensada desde una explícita fundamentación ética (González, 2016: 216-217). Como se expone a continuación, para Dussel la ética funciona como la teoría general de todos los campos prácticos: económico, político, estético, etc...³ Entendiendo esto, se presentan de manera breve algunos de los puntos fundamentales de la ética dusseliana. Se remite principalmente a su último trabajo sobre el tema, *14 tesis de ética: hacia la esencia del pensamiento crítico* (2016) correspondiente a la tercera época del autor mencionada por Patricia González.

Para comenzar, el filósofo explica que su propuesta ética no es una innovación mayor, sino que es la continuación de una tradición milenaria de la ética de la afirmación de la vida (Dussel, 2016: §13.23). Según plantea, cabe distinguir entre dos tipos de éticas según sus mitos fundacionales, que determinan de cierta manera un sentido de vida. Por un lado, hay una ética de la inmortalidad del alma y, por otro, una ética de la resurrección de la carne. La primera responde a una ética dualista donde se presenta una visión negativa del cuerpo, en la que el cuerpo es el origen del mal y el alma el origen del bien. Es la ética de los valores virtuosos, de la contemplación, de la sabiduría, propia de los grandes pensadores helénicos. La segunda ética responde a una visión positiva del cuerpo, en donde lo más importante es afirmar la vida. Es la ética de la resurrección de la carne (de las momias y tumbas faraónicas o del Cristo), del juicio final bajo el criterio del *Libro de los Muertos* (“di de comer al hambriento, de beber al sediento, de vestir al desnudo y una barca al peregrino”) o del *Evangelio* (Mateo 25: 31-46) (Dussel, 2017). La ética de Enrique Dussel se sitúa en esta segunda tradición, en la ética de la afirmación de la vida material.

Ante esto, el autor plantea, en primer lugar, que la ética funciona como “teoría general de todos los campos prácticos” (Dussel, 2016: §1.5), de manera normativa. En este sentido, no existe un campo propiamente ético, sino que son atributos que analécticamente atraviesan todos los campos como principios normativos. Por ejemplo, “el ‘¡no matarás al obrero pagándole un salario de hambre!’ es ya la subsunción del [principio ético] en el campo económico” (Dussel, 2016: §1.61). Lo segundo que plantea es la distinción entre el principio material y el principio formal. Por un lado, el principio material no tiene que ver meramente con lo físico, sino con el orden de los contenidos de la corporalidad viviente del ser humano. Por otro lado, el principio formal corresponde a la razón práctica consensual, a la manera en que se efectúa el acto humano. De esta manera, el principio material corresponde a la afirmación de la vida, mientras que el principio formal sería el consenso comunitario no solo de una comunidad de comunicación, sino también

³ Dussel emplea el concepto de “campo” para situar los diversos niveles o ámbitos posibles de las acciones y las instituciones en las que el sujeto opera como actor. Es el recorte de la infinita complejidad del mundo cotidiano en alguna dimensión específica. Asimismo, dentro de cada campo se encuentran estructurados numerosos sistemas y subsistemas (Dussel, 2006: §1.22).

de la comunidad de los excluidos del sistema. Esta distinción entre material y formal le permite a Dussel establecer una diferencia entre lo verdadero, relacionado con lo material, y lo válido, relacionado con lo formal. Por último, Enrique Dussel introduce otro principio: el de factibilidad, razón instrumental correspondiente a la sabiduría práctica para efectuar empíricamente aquello que es posible. Así, lo que llama “pretensión de bondad” es la integración de estos tres principios. En este punto cabe mencionar que todo pueblo practica una actitud ética singular, guardando semejanzas analógicas bajo este principio universal, entendiendo que ni el vivir ni su sentido son unívocos (Dussel, 2016: §3.52).

Por otro lado, entendiendo que la *moral* vigente produce víctimas sistémicas que se revelan como personas inalienables y hacen explotar el sistema a los ojos y oídos del crítico (Dussel, 2016: §9.52), esta ética también considera el desplazamiento entre lo positivo y lo negativo. El movimiento completo no es negar la negación, sino que es antecedido por la afirmación de la libertad posible del esclavo, del oprimido, más allá de la totalidad (Dussel, 2016: §11.33). Lo positivo es interpretar o manejarse con respecto al mundo, campo o sistema de lo dado. Lo negativo es lo que se oculta detrás de la posibilidad, lo invisible, dominado, lo excluido, el mudo, el Otro/a. En este sentido, el enfrentar a una persona y permitir que se revele en su realidad como persona, no como mera cosa, es el origen de lo crítico. El reconstruir a la persona como persona revienta el sistema, éticamente. Es el paso de la moral del sistema a la ética de la liberación.

Esta afirmación supone la proximidad originaria del ser humano ante otro ser humano que no es solamente arrojado a un mundo, sino que es concebido y parido, nacido en alguien, “desde el útero materno y es recibido en los brazos de la cultura” (Dussel, 2011: §2.1.3.1.), en una sociedad comunitaria institucionalizada *a priori*, no *a posteriori*. El ser humano nace y es inevitablemente ético. En este paso de lo moral a lo ético, Dussel propone tres grandes momentos. El primero es la interpretación e interpelación, de crítica negativa y teórica del sistema moral vigente, pero positiva, al afirmar la dignidad sagrada de la persona oprimida, del otro. Luego, se presenta un segundo momento de deconstrucción institucional y destrucción, de transformación negativa, momento mesiánico, primer paso de la praxis de liberación. La llamada mesiánica insta a convertir las categorías jurídicas en consideraciones éticas (Soazo, 2016: 22). Por último, el tercer momento es ya constructivo, de transformación positiva, creativa de un orden nuevo. Todos estos movimientos, históricos, tienen un sentido abierto, a la vez lineal y circular. Transcurren no en un círculo que vuelve a su origen, sino que una espiral ascendente y creciente donde la humanidad puede ser más libre, pero a la vez más injusta (Dussel, 2016: §12.72). Este punto es importante, pues una vez transcurridos los momentos negativos y positivo, los efectos injustos del nuevo sistema construido serán “fundamento” de una nueva ética en el sistema que, ahora, se convierte en moral.

Se muestra a continuación una tabla que resume este paso espiral de lo moral a lo ético (columna II) y su relación con los distintos momentos (columna III), características (columnas IV y V), tiempos (columna VI), legitimidad (columna VII) y legalidad (columna VIII). Se distingue, por motivos meramente operativos, entre tiempos y momentos para denotar, por un lado, un modo particular de la vivencia humana en el presente (desde la tensión de un pasado retenido y un futuro proyectado [Dussel, 2016: §2.62]), y por otro, las partes en que se divide diacrónicamente la ética dusseliana.

	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Tiempo	Vigencia de la moral	Momento negativo I	Interpretación e interpelación	Teoría	Tiempo habitual (<i>khronos</i>)	Clase dominante con disidencia popular. Legitimidad.	Estado de derecho
	Consenso crítico del resto ético	Momento negativo II	Destrucción y deconstrucción	Praxis Liberación I	Tiempo del peligro / Tiempo ahora - Tiempo que queda todavía (<i>kairos</i>)	Clase dominante con disidencia popular. Legalidad.	Estado de rebelión
	Ética creativa	Momento positivo	Construcción	Praxis Liberación II	Tiempo liberador, tiempo de la resolución	Grupos liberadores con pleno consenso popular	
	Ética que se transforma en moral					Clases dirigentes aún con consenso	Estado de derecho

Tabla: Paso de lo moral a lo ético

2. Ética de la Nueva Canción Chilena

Antecedida por la proyección folclórica y el neofolclore, y con influencias de la reanimación del folclore argentino y uruguayo, la Nueva Canción Chilena fue un movimiento musical nacido en el contexto latinoamericano de mediados de la década de 1960, en el cual trabajaron tanto cantautores como compositores, instrumentistas, sonidistas y poetas vinculados a ciertos ideales y luchas populares, expresándose mayormente por medio de canciones, pero también a través de obras de gran formato. En su libro *La Nueva Canción Chilena*, Fernando Barraza menciona que estas canciones “se interesan esencialmente por decir algo. O de sugerirlo. Explícita o implícitamente tienen un contenido” (1972: 9). En este sentido, considerando la heterogeneidad estética y los conflictos políticos en su interior, se puede hablar de una filosofía común presente en el movimiento, un contenido al que alude Barraza. Ese “decir algo” para afirmar la dignidad sagrada del oprimido ante el sistema (Dussel, 2016: §11.33) es lo que se ha llamado ética, que tiene como principio material la afirmación de vida del otro, de los que están

en la exterioridad de la totalidad vigente.

Lo que sigue es la revisión de los diferentes momentos y principios éticos propuestos por Enrique Dussel, tal como se pueden percibir en las producciones de la Nueva Canción Chilena, teniendo en cuenta que los artistas comprometidos, en tanto creadores y representantes de una colectividad, tienen determinada (no absolutamente) su producción al avance de los movimientos políticos, a su nivel de pertenencia a ellos y al tiempo histórico en que se encuentran. En este sentido, los cambios que se fueron generando en el desarrollo de la Nueva Canción corresponden, según esta lectura, a las transformaciones propias de su devenir ético. Como ya se mencionaba, esta interpretación tiene su argumento en que la ética es la teoría general de todos los campos prácticos, en este caso, el estético. En esta línea, la Nueva Canción integra el sistema simbólico que explica y da sentido a los otros campos (ecológico y económico) desde el componente ético de afirmación de vida.

Momento negativo I

El primer momento definido por la ética dusseliana coincide temporalmente con los primeros años de la Nueva Canción, desde 1965⁴ hasta 1969. Así, una canción que da cuenta del primer momento negativo dusseliano en su principio material es *La mano de Dios*, de Rolando Alarcón (1969: 0'53"-1'18"), la que trata sobre las pésimas condiciones de vida de una población que se instaló a orillas del Cerro Blanco durante la década de 1960. La conciencia de Alarcón le permitió oír el clamor de las víctimas. Aunque en apariencia caótica, sin sentido, esta situación exige, sin embargo, revertir el estado de las cosas que produce sistémicamente a la víctima. Hay una esperanza en un orden nuevo futuro, positivo, que se podría escuchar en las terceras de Picardía con que termina cada sección. En términos musicales, la tercera de picardía corresponde a la introducción de un acorde mayor en el acorde de tónica de una composición que inicialmente está en tonalidad menor. Este cambio adquiere significación en cuanto se entiende que, por lo general, los acordes y tonalidades mayores se asocian a lo alegre, lo feliz y lo óptimo, mientras que los menores a lo triste, la pena, el sufrimiento y el lamento, de modo que esta tercera de picardía connota alegría, esperanza o paz⁵.

Por su parte, *Qué dirá el Santo Padre*, de Violeta Parra (1965: 2'15"- 2'32"), apela al principio formal, al interpelar al fiscal y a la autoridad por las vidas exclu-

⁴ Generalmente, se menciona que la Nueva Canción Chilena se establece como tal en 1965, pues en dicho año surgen tres hitos musicales que, si bien aparecen en pleno auge del neofolclore, resultarían emblemáticos de la Nueva Canción. Se trata del sencillo *Arriba en la cordillera*, de Patricio Manns, del disco *Rolando Alarcón y sus canciones*, que contiene las piezas *Si somos americanos*, *En las salitreras*, *Yo defendiendo mi tierra* y *Trotecito de Navidad*, entre otras; y del *Oratorio para el pueblo*, de Ángel Parra.

⁵ Por supuesto, estas asociaciones comunes deben considerarse con cuidado y en relación a otros parámetros de expresión musical (Tagg, 2013: 264-65). Sin embargo, para las piezas de la Nueva Canción, estos significados resultan en buena parte acertados.

das, por las injusticias: “entre más injusticia / señor fiscal / más fuerza tiene mi alma / para cantar”. Parra se levanta contra la ley vigente, pero no todavía en la praxis. Es un momento interpretativo donde se pone en cuestión la legitimidad de la ley (Dussel, 2016: §10.3). El tambor constante y marcado en troqueo (♩ ♪) de la canción representa, mediante una analogía entre las características musicales y la tensión política del momento, la disidencia popular creciente.

Por último, el poder de los débiles se presenta en Leña Gruesa, del grupo Quelentaro (1969: 4’24”-4’50”). Se le canta al “niño mendigo” que es la corporalidad sufriente de los excluidos del sistema. Debilidad que no es inefectiva, sino que abre un camino factible a través de la desactivación de la potencia inútil del poderoso que ya se queda sin su reserva “moral”. La voz desgarrada de Eduardo Guzmán insinúa, pero aún solo como potencia, el principio de factibilidad, al diluir el mito que sostiene la injusticia contra el otro: “Yo no quiero ser violento / pero si mendiga un niño / mi cielo se pone negro”.

Es este un primer momento negativo crítico-interpretativo, de afirmación de una libertad posible aún en un tiempo habitual, donde se pone en duda el consenso del dominador, pero todavía teóricamente. Es el tiempo del *khronos* griego, el tiempo habitual donde comienza la disidencia popular.

Momento negativo II

El segundo momento de la ética dusseliana coincide temporalmente con los años 1969, 1970 y 1971, siendo 1969, al menos en lo que respecta a la Nueva Canción Chilena, un año pivote entre ambos momentos negativos. Ya en este segundo momento negativo, de destrucción y de praxis de liberación, se puede encontrar A desalambarrar, en la versión de Víctor Jara (1969a: 0’00”-0’20”), como canción que da cuenta del principio material en este segundo momento. Aquí se destruyen los contenidos-verdades que impiden la promoción de la vida en los campos prácticos materiales –económico, estético, cultural, de género, religioso, etc.–, cuestionándose el pecado original del que deriva la propiedad privada (Dussel, 2016: §4.43): “Yo pregunto a los presentes / si no se han puesto a pensar / que esta tierra es de nosotros / y no del que tenga más”. En suma, se destruye la ideología (como contenido) dominante que aparece falsa e inválidamente como universal (§11.7), mientras la voz misma de Jara destruye los ideales estéticos vigentes y se alista para construir una nueva belleza que es bella por afirmar vida.

En cuanto al principio formal, Mentiras solo mentiras, de Amerindios (1970: 1’44”-2’09”), presenta el momento negativo destructivo del sistema vigente. La legitimidad adquirida gracias al consenso hegemónico que se impone como natural queda al descubierto ante el nuevo consenso crítico de los oprimidos. Como menciona Alicia Hopkins, “el pueblo, como la exterioridad, puede constituir un ‘consenso crítico’ que será disidente, el desacuerdo capaz de romper la hegemonía del discurso que justifica o niega la dominación” (2016: 331). Si el consenso de

legitimidad hegemónico fue puesto en duda durante el primer momento negativo, ahora solo queda como legalidad, siendo ilegítimo ante el nuevo consenso de los excluidos. Así, la praxis de liberación, justa, legítima, cae ahora en la ilegalidad, pero con la confianza, la fe en que el pueblo puede destruir las instituciones sistémicas (Dussel, 2016: §11.86). Amerindios rasguea la guitarra como preparándose para lo que viene: ¡“Si no aceptan la victoria [...] / el pueblo sabrá vencerlos / vendepatrias y asesinos!”.

En lo que respecta al principio de factibilidad en este segundo momento negativo, la canción Camilo Torres, en la versión de Víctor Jara (1969b: 0’59’’-1’15’’; 2’28’’-3’00’’), canta sobre el uso de la coacción legítima (Dussel, 2016: §11.93), del uso ético para la defensa del pueblo para hacer factible la liberación. Jara cambia el compás de 3/4 por uno de 3/8, además de transformar el tempo de ♩ ~ 136 a ♩ ~ 112 para presentar al mesías que da la vida por el pueblo, al liberador revolucionario que se enfrenta al poder vigente y que abre el camino a un futuro que afirme materialmente la vida: “Cuentan que tras la bala se oyó una voz / era Dios que gritaba ¡revolución!”. La pieza finaliza también con una tercera de Picardía que, como se expuso antes, puede connotar esperanza.

En este momento de destrucción de los contenidos que niegan la vida de la comunidad ética, se destruyen también los consensos morales vigentes (legitimidad y legalidad) que se imponen como naturales. Por último, esto se realiza con factibilidad, es decir, con inteligencia estratégica. “El pueblo cree así que puede cambiar la historia asumiendo ser el actor central de la negación de su opresión” (Dussel, 2016: §11.86). Esto se puede llevar a cabo tomando las armas o en la elección popular: “Lo mejor es la transformación ética radical pacífica. (...) Pero esto es distinto de la norma ética que obliga al responsable a defender al inocente mediante la fuerza o coacción legítima” (Dussel, 2016: §11.65). Es este el tiempo *kairótico*, el tiempo del peligro, el tiempo-ahora donde ya no hay retorno posible, como si se hubiera transformado el mundo y se hubiera perdido el sentido habitual de las cosas. Las esperanzas están puestas en el Dios liberador, en el mesías, el ungido. Se inicia el juicio y aparecen el “Camilo Torres” (Jara 1969b), el “Cristo San Guevara” (Quilmay 1971, Jara 1969d), “El hombre del tiempo” (Alarcón 1970) o “El labrador” (Jara 1969c). Se da paso así al “tiempo que queda todavía” hasta instaurar el nuevo orden.

Momento positivo

El tercer y último momento de la ética dusseliana coincide temporalmente con el final del año 1970 y los años 1971, 1972 y 1973, correspondientes a la llegada del gobierno de la Unidad Popular. En este último momento, positivo, de praxis de liberación II, de construcción creativa, el principio material ahora positivo se escucha en Marcha de los pobladores, de Víctor Jara (1972b: 0’33’’-1’00’’), donde se afirma la posibilidad de comer, beber, abrigarse, cuidar la salud, habitar una casa, vivir de acuerdo al sentido dado por la propia cultura. Es un momento positivo no

de los valores, sino de la afirmación y crecimiento de la vida de la comunidad. Ya no canta solo Víctor Jara, sino que se representa una voz colectiva encarnada en Isabel Parra, Bélgica Castro, Huamarí, entre otros. Será al mesías —en este caso, colectivo o identificado con Allende, como en el *Compañero presidente* (1971), de Rolando Alarcón— a quien le toque la tarea “mesianica”, valga la redundancia, de construir el orden nuevo.

En el momento positivo, el principio de construcción formal corresponde a la participación legítima, de manera racional y no violenta, en la discusión de la comunidad de los antes excluidos para decidir la creación de las nuevas instituciones y sistema legal de mayor justicia. El *rin* de la constitución, de Inti-Ilumani (1970: 1’39”-2’02”), presenta de manera muy clara el principio formal en este momento positivo, justamente, con este aire de danza que se baila con alegría y en comunidad: “Así se verá clarito / que entendemos por justicia / aquello que favorece / a las grandes mayorías”. Aún cuando esta pieza musical fue históricamente grabada antes de 1971, para la campaña del gobierno de Salvador Allende Gossens, se adelanta a su tiempo proyectando el momento positivo.

Por su lado, la factibilidad positiva se encuentra en *El pueblo jamás será vencido*, de Quilapayún (1973: 1’13”-1’29”), donde se defiende la creación de praxis e instituciones que, en favor de las víctimas antes excluidas y partiendo de su acuerdo, se efectúa de manera posible en la unidad del pueblo. La virtud de esta etapa del proceso de liberación es la sabiduría práctica, la obediencia al pueblo que el mismo Sergio Ortega practicó al componer esta pieza: “y ahora el pueblo / que se alza en la lucha / con voz de gigante / gritando: ¡jadelante!”.

Aquí aparece el tiempo de la tierra prometida, el pasaje de la negación a la afirmación, de lo viejo a lo nuevo. Es el momento de la creación (nunca perfecta). De todas maneras, en la Unidad Popular este proceso no llegó a concretarse, se dio solo de manera incipiente, pues no se alcanzó a estabilizar un orden nuevo de afirmación de vida. No se hizo factible. En este sentido, la canción de Inti-Ilumani está aún en un momento muy primero del tiempo liberador, a la vez que *El pueblo unido* de Quilapayún, ante el retroceso ético que significó la dictadura cívico-militar, se cantará hasta el día de hoy como parte un nuevo primer momento negativo.

Cabe mencionar que, una vez transcurridos los momentos negativos y positivo, los efectos injustos de la Nueva Canción hicieron que, en ciertos puntos, el movimiento se volviera moral. Por ejemplo, se puede criticar la dificultad o, en algunos casos, la marginación que sufrieron algunos artistas no tan cercanos a la línea del Partido Comunista chileno para grabar en el sello DICAP, como Rolando Alarcón o el grupo Quelentaro (Vilches y Valladares, 2014: 165); la escasa presencia de la cuestión de género en la Nueva Canción (Rodríguez, 2011: 27-28); la apropiación de la figura del indígena por parte de algunas de las agrupaciones del movimiento (Torres, 1980: 5); o la exclusión de otros géneros musicales populares que solo fueron utilizados limitadamente en la canción contingente (Rodríguez, 2011: 39).

Estas nuevas exclusiones servirían de fundamento para una nueva ética que desarrolló el llamado Canto Nuevo⁶ durante la dictadura en Chile.

3. Perspectivas

A modo de conclusión, resulta interesante escuchar las distintas estéticas presentes en la Nueva Canción, desde Quilapayún a la propuesta de Quelentaro, normadas por una ética común que tiene como principio material –en cuanto contenido– la afirmación de vida de los que están en la exterioridad de la totalidad vigente a través de los diversos momentos: interpelando, destruyendo y construyendo. De esta manera, puede decirse que es la ética el criterio que constituye a la Nueva Canción. Es la unidad ética en la diversidad estética. Es el camino hacia una nueva estética que, por supuesto, no empezó desde cero, sino que estaba latente en toda Latinoamérica, encubierta, eclipsada, pero presente en los núcleos ético-mítico-estéticos de los pueblos latinoamericanos; núcleos cuya sensibilidad supieron comprender orgánicamente autores como Violeta Parra o Rolando Alarcón (Torres, 1980). De este modo, se propone que es la ética el criterio que constituye a la Nueva Canción Chilena, pudiendo escucharse al menos como pretensión en distintos aspectos musicales, como las letras, la entonación, el tempo, los elementos armónicos, entre otros.

Esta revisión de la ética en la Nueva Canción Chilena muestra que los distintos momentos y tiempos no siempre transcurren estéticamente de manera diacrónica. Hay canciones donde se presentan tiempos-momentos múltiples. En algunos casos, la pieza canta, anticipándose al momento positivo-como el *Canto al programa-*, mientras en otros se puede escuchar un relato de ese primer momento negativo anterior a la posibilidad positiva en que se compuso. Ejemplo de esto es Luchín (Jara, 1972a), donde Víctor Jara hace un ejercicio de memoria que reflexiona sobre el quehacer e incentiva la crítica respecto al funcionamiento de las instituciones que constantemente están reproduciendo la cultura. Escrita en 1972, Luchín recuerda el origen de los excluidos que son sujeto revolucionario de la Unidad Popular. Igualmente, una canción como El hombre nuevo, de Quilmay (1970), da cuenta de múltiples lugares y procesos: tanto por la revolución en Chile como en la gran patria latinoamericana. Del mismo modo, buena parte de las canciones, aun las que ya se han presentado, muestran más de un principio. Un caso notable es Plegaria a un labrador, de Víctor Jara (1969c), que se encuentra en el momento negativo II, mesiánico, donde se afirma la vida en su aspecto material (“juntos iremos unidos en la sangre”) y se hace una plegaria para que sea factible (“hágase por fin tu voluntad aquí en la tierra / danos tu fuerza y tu valor al combatir”). Son las posibilidades de los distintos tiempos en juego en la música (Guerra, 2007).

⁶ Torres (1980) explica que tanto el Canto Nuevo como la Nueva Canción en exilio –es decir, posterior al golpe de estado de 1973- fueron tributarias y herederas legítimas de las concepciones estéticas y de la matriz creativa de la Nueva Canción.

Con todo esto, la consideración de la ética como criterio principal para la definición de la Nueva Canción ayuda a entender desde una perspectiva distinta los procesos históricos y sociales que se desarrollaron en Chile entre mediados de la década de 1960 y el año 1973, si se tiene en cuenta que este movimiento en particular contribuyó activamente en dichos procesos. En este sentido, la Nueva Canción buscó insertarse crítica y dinámicamente en la sociedad chilena de una manera en que el ideario de lo que es la cultura chilena y latinoamericana se cimienta en la afirmación de la vida de quienes se encuentran marginados del sistema. En suma, con la Nueva Canción no se genera solo una especie de semiosis contextual o identificación cultural ligada a la idea del folclore chileno, sino que también —esta es su novedad— se produce una reivindicación por incluir, al menos como representación, al otro, al excluido, en la construcción misma de su realidad musical.

Referencias

Bibliográficas

- Advis, L. (2000). Historia y características de la Nueva Canción Chilena. En Advis, L.; González, J.; (eds.). *Clásicos de la música popular chilena, II. 1960-1973*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor / Universidad Católica de Chile, 29-41.
- Barraza, F. (1972). *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú.
- Dussel, E. (2017). *Clase de ética* [Youtube]. UAM-Iztapalapa. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dDZxRtOqpk>.
- _____ (2016). *14 tesis de ética: hacia la esencia del pensamiento crítico*. Madrid: Trotta.
- _____ (2011). *Filosofía de la liberación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2006). *20 tesis de política*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- González, P. (2016). Enrique Dussel y la lectura analéctica de la obra de Marx. Un capítulo de las lecturas latinoamericanas al autor de El Capital. En Ibarra, A.; Valdés, C.; (eds.). *Homenaje a los 80 años de Enrique Dussel*. Santiago: Universidad Católica Silva Henríquez, 215-233.
- _____ (2014). La filosofía de la liberación de Enrique Dussel. Una aproximación a partir de la formulación de la analéctica. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 16 (2). Mendoza: INCIHUSA / CONICET, 45-54.
- Guerra, C. (2007). *Tiempo histórico, tiempo litúrgico, tiempo musical: Una escucha entre Paul Ricoeur y la Misa de Chilenía* (tesis doctoral). Santiago: Universidad de Chile.
- Hopkins, A. (2016). La categoría de exterioridad en el pensamiento de Enrique Dussel. En Gandarilla, J.; ed. *La crítica en el margen: hacia una cartografía*

para rediscutir la modernidad. Madrid: Akal, 319-336.

- McSherry, P. (2017). *La Nueva Canción chilena: el poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM.
- Rodríguez, J. (2011). *La madre del hombre nuevo se llama revolución... Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile* (tesis de magíster). Santiago: Universidad de Chile.
- Soazo, C. (2016). Mesianismo y ethos barroco: figuras críticas para la resistencia y reexistencia cultural latinoamericana. *Revista Estudios Avanzados* 26. Santiago: USACH, 19-43.
- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. Larchmont: Mass Media's Scholar's Press.
- Torres, R. (1980). *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA.
- Vilches, M. y Valladares, C. (2014). *Rolando Alarcón: la canción de la noche*. Santiago: El Natre

Discográficas

- Alarcón, R. (1971). Compañero presidente. En *El cantar tiene sentido*, obra colectiva LP. Santiago: Asfona.
- _____ (1970). El hombre. *El hombre*. LP. Santiago: Tiempo.
- _____ (1969) La mano de Dios. *El mundo folclórico de Rolando Alarcón*. LP. Santiago: Tiempo.
- Amerindios (1970). Mentiras solo mentiras. *Amerindios*. LP. Santiago: DICAP.
- Inti-llimani (1970). El rin de la nueva constitución. *Canto al programa*. LP. Santiago: DICAP.
- Jara, V. (1972a). Luchín. *La población*. LP. Santiago: DICAP.
- _____ (1972b). Marcha de los pobladores. *La población*. LP. Santiago: DICAP.
- _____ (1969a). A desalabar. *Pongo en tus manos abiertas...* LP. Santiago: DICAP.
- _____ (1969b). Camilo Torres. *Pongo en tus manos abiertas...* LP. Santiago: DICAP.
- _____ (1969c). *Plegaria a un labrador*. Sencillo. Santiago: Jota Jota, 1969.
- _____ (1969d). Zamba del Che. *Pongo en tus manos abiertas...* LP. Santiago: DICAP.
- Parra, V. (1965). Qué dirá el Santo Padre. *Recordando a Chile*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- Quelentaro (1969). Leña gruesa. *Leña gruesa*. LP. Chile: EMI-Odeon.
- Quilapayún (1973). El pueblo unido jamás será vencido. En *Primer festival internacional de la canción popular*, obra colectiva. LP. Santiago: DICAP.
- Quilmay (1971). *El hombre nuevo*. Sencillo. Santiago: IRT.

Caótica (segunda versión), 2018



Fotografía de Makarena Riffo.

Rosario: No hay madre ni padre. Alguna vez sí estuvieron, pero ahora tan solo somos las tres hermanas que sobreviven washas al paso de la historia. ¿Y a dónde se nos fue padre? ¿Dónde dejaron a madre?

Títeres para niños “de 2 a 80 años”. Representaciones cinematográficas del espectador infantil y de las configuraciones de maternidad y paternidad

Dr. (c) Bettina Inés Girotti
CONICET - Universidad de Buenos Aires
bettina.girotti@hotmail.com

Resumen

A lo largo del siglo XX, el títere transitó por distintos espacios mientras perfilaba su destinatario ideal: el espectador infantil. En Buenos Aires, no fue extraño encontrar funciones para público adulto; sin embargo, niñas y niños se presentaron como principales destinatarios. Aquí abordaremos producciones cinematográficas que se hicieron eco de la relación títeres-niños y alimentaron la imagen del espectador infantil como público ideal. La concurrencia de niñas y niños a espectáculos teatrales estuvo –y está– mediada por la presencia adulta, de allí que nuestro análisis esté atravesado por las transformaciones de las configuraciones de maternidad y paternidad que tuvieron lugar entre 1950 y 1970 en Argentina y que contemple a quienes han acompañado y compartido estas diversiones. La heterogeneidad del corpus permite reconocer la puesta en escena del acontecimiento convivial como una constante en la construcción del espectador ideal, así como entrever cambios en las funciones atribuidas a madres y padres.

Palabras clave

Títere; cine; espectador infantil; consumo cultural; configuraciones de maternidad y paternidad.

Fantoches para crianças “de 2 a 80 anos”. Representações cinematográficas do espectador infantil e das configurações de maternidade e paternidade

Resumo

Ao longo do século XX, o fantoche percorreu diferentes espaços enquanto delineava seu destinatário ideal: o espectador infantil. Em Buenos Aires, não há nenhuma outra opção para se dirigir ao público adulto; no entanto, as crianças se apresentaram como os principais destinatários. A assistência de crianças aos espetáculos teatrais estiveram –e estão– mediados pela presença adulta; daí que nossa análise esteja influenciada pelas transformações das configurações de maternidade e paternidade que ocorreram durante 1950 e 1970 na Argentina e que contempla aos que participaram dessas diversões. Aqui vamos analisar as produções cinematográficas que repercutem a relação fantoches-crianças e alimentam a imagem do espectador infantil como um público ideal. A heterogeneidade do corpus permite reconhecer a encenação do acontecimento convivial como uma constante na construção do espectador ideal, assim como pressentir alterações nas funções atribuídas aos pais.

Palabras chave

Fantoche; cinema; espectador infantil; consumo cultural; configurações de maternidade e paternidade

Puppets for children “from 2 to 80 years old.” Film representations of child spectators and the configurations of motherhood and fatherhood

Abstract

During the 20th century, puppets circulated in different spaces while constructing their ideal addressee: the child spectator. In Buenos Aires, while it was never strange to find puppet shows for adults, children were always the main addressees. Here we will analyze film productions that repeat the puppet-child association and support the image of the child spectator as an ideal audience. Child theatre attendance was –and is– mediated by adults and therefore our analysis considers the transformations in the configurations of parenthood in Argentina from 1950 to 1970; such analysis is important to contemplate who has shared these spaces of entertainment with children. The heterogeneous corpus enabled us to recognize the show’s staging of convivial event as a constant in constructing an ideal audience, and speculate changes in the functions attributed to mothers and fathers.

Keywords

Puppet; film; child spectator; cultural consumption; motherhood and fatherhood configurations.

Introducción

A lo largo del siglo XX, el títere transitó por distintos espacios, algunos de ellos completamente novedosos, como jugueterías, publicaciones escolares y aulas, salas teatrales, programas de radio y televisión, avisos publicitarios y películas. Al mismo tiempo que títeres y titiriteros conquistaban estos nuevos terrenos, se iría perfilando su destinatario privilegiado, aunque no exclusivo: el espectador infantil.

En *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Henryk Jurkowski afirma que la imagen de los niños como espectadores ideales de los espectáculos de títeres es una tradición que fue establecida, inconscientemente, en los siglos XVII y XIX y que este teatro “fue un teatro para todas las edades, disfrutado por todos. Los niños asistían a los espectáculos creados para adultos, porque en aquellos días la idea del arte especialmente para niños era desconocida. Los niños eran llevados, indiscriminadamente, a verlo todo” (1990: 1). En la ciudad de Buenos Aires, no fue extraño encontrar funciones exclusivas para público adulto; sin embargo, la mayor parte de los espectáculos con títeres tuvo al espectador infantil como principal destinatario.

En el presente trabajo nos concentraremos en una serie de producciones cinematográficas que se hicieron eco de la relación entre títeres y niños y, a su vez, alimentaron –voluntaria o involuntariamente– la imagen del espectador infantil como público ideal. Como se adivina en las palabras de Jurkowski, la concurrencia de niñas y niños a espectáculos teatrales estuvo –y está– mediada por la presencia adulta (“son llevados”, dice el autor). Las producciones aquí analizadas también nos permiten reflexionar acerca de quienes han acompañado y compartido este tipo de diversiones. En este sentido, nuestro abordaje se encuentra atravesado por las transformaciones que afectaron las configuraciones de maternidad y paternidad que tuvieron lugar entre la década de 1950 y 1970 en Argentina, principalmente en la ciudad de Buenos Aires, han sido analizadas por Isabella Cosse (2009; 2010). Por otra parte, las fotografías de espectáculos infantiles incluidas en distintas publicaciones periódicas constituyen un antecedente directo de este retrato audiovisual y ofrecen algunos elementos para abordar las imágenes construidas por el discurso cinematográfico: las (breves) reseñas que se ocupan de espectáculos con títeres muestran al público exponiendo su diversión y sorpresa.

Recurrimos aquí a un corpus heterogéneo que se compone, de un lado, de los largometrajes de ficción *Donde mueren las palabras* (1946) y *La novela de un joven pobre/ Por un caminito* (1968), y, de otro, de fragmentos del *Noticiero Panamericano*, 857 (1956) y *Sucesos Argentinos*, 795 (1954)¹. La heterogeneidad inherente al corpus nos permite reconocer una constante en la construcción del espectador

¹ La inclusión de títeres en los noticieros no se recortó a los casos consignados. Puede rastrearse la presencia de títeres en: *Argentina al día*, 137 (1959); *Noticiero EPA-Argentina al día*, 745-515 (1970); *Noticiero Panamericano*, 591 (1951), 669 (1953), 1506 (1969) y 1531 (1969); *Sucesos Argentinos*, 847 (1955) y 870 (1955).

infantil como destinatario ideal: la presencia del público en un espectáculo, es decir, la puesta en escena de un acontecimiento convivial (Dubatti, 2007; 2008).

De la confrontación entre los registros se desprenden pequeños pero significativos cambios en la composición de ese público, los cuales responden a las transformaciones sociales sucedidas a lo largo de casi veinticinco años. Se trata de un momento de cambios respecto a la idea de familia que se identifican con el surgimiento de un nuevo estilo de paternidad opuesto al modelo de domesticidad que cristalizó entre los 1930 y los 1940 y que delineó lo que debía ser la familia correcta: pauta nuclear, reducción del número de hijos, intensidad afectiva y división entre la mujer ama de casa y el varón proveedor que hizo de rasero para delimitar lo que era la familia correcta (Cosse, 2009). El nuevo estilo planteaba una relación afectuosa, fluida y próxima entre padre e hijos, una mayor responsabilidad y atención en los cuidados de los niños y compartir actividades como juegos y paseos (Cosse, 2010).

Nuestro propósito, entonces, no es hacer comparaciones entre registros que responden a producciones tan diferentes y distantes, sino reconocer en ellos continuidades y rupturas en cuanto a la construcción del espectador ideal; una construcción atravesada, a su vez, por la serie de transformaciones de la idea de familia y los roles de los progenitores.

Títere. Cine. Acontecimiento convivial.

Pensar los diálogos entre títeres y cine y su productividad nos exige revisar la definición de *títere*. Han sido numerosos los cuestionamientos sobre la utilización del término. Una primera cuestión atañe a su etimología, ya que, si bien refiere a una técnica en particular, el títere de guante², también es usado de forma metonímica: a través de una técnica de manipulación particular, referimos a un amplio abanico de técnicas. Margareta Nicolescu intenta resolver el problema terminológico definiendo *títere* como “una imagen plástica capaz de actuar y representar”, explicitando con “imagen plástica” la condición de objeto material del títere y refiriendo con “actuar y representar” a la función ineludible y que lo constituye como tal, según refiere Juan Enrique Acuña (2013). Este autor da un mayor espesor a esta definición, al proponer que la imagen es en realidad audiovisual, es decir, doble: una imagen plástica y otra sonora que pueden actuar alternada o simultáneamente.

A su vez, la presencia mediada por la cámara complejiza más la definición. En este sentido, se distinguen dos modos de actuación del muñeco en el cine, divi-

² El títere de guante o guiñol es una de las formas clásicas del teatro de títeres. La mano y el antebrazo del manipulador, cubiertos por un vestido, forman la estructura del títere. Está considerada entre las más expresivas y populares y aparece en todos los continentes a lo largo de la historia, a menudo al servicio de los personajes populares (Curci, 2007).

sión que se explica a través de lo que Mónica Kirchheimer postula como la diferencia constitutiva del cine de animación, el movimiento. Al respecto, la autora sostiene que “mientras que el cine toma el movimiento y lo transforma en sucesión de imágenes móviles y múltiples, el cine de animación constituye ese efecto a partir de imágenes estáticas y aisladas” (en Alonso, 2013: 4). El primero de los modos de actuación se observa en aquellas películas en las que el muñeco aparece como tal frente a la cámara, siendo su actuación filmada en directo; se trata de un registro que “documenta” la manipulación. El otro es aquel propio del cine de animación, en el cual la animación del muñeco acontece entre los cortes en la filmación, entre fotograma y fotograma, y corresponde al modo de actuación propio de las técnicas de animación cuadro por cuadro, como por ejemplo el *stop motion* o la animación por recortes o *cut out*.

Los casos seleccionados aquí registran en directo la actuación de los títeres, es decir, se inscriben en el primero de los modos de actuación. Como adelantamos, también se detienen en el público, instalando una tensión entre cine y teatro: no se trata de teatro filmado, a saber, de un registro meramente documental del hecho teatral, sino que el espectáculo es presentado a través de las formas de mostrar propias del discurso cinematográfico. En este sentido, el registro se concentra en el acontecimiento convivial, un elemento fundamental en la definición de teatro.

Cuando hablamos del teatro como convivio o acontecimiento convivial referimos a la

reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presentes[.] En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal (Dubatti, 2008: 28–29).

Enfocarnos en el acontecimiento convivial, es decir, atender a la instancia espectacular, nos permitirá comprender la situación del público infantil al observar el desarrollo de las funciones y, simultáneamente, los cambios en la figura del acompañante. Como adelantamos, la concurrencia infantil a los espectáculos estuvo –y está– mediada por la presencia de un adulto. Los casos aquí abordados atienden a acompañantes que, entendemos, pertenecen al ámbito familiar (en todos los casos se trata de funciones desarrolladas en salas teatrales, en el horario “de mañana”, una franja horaria destinada a espectáculos para niños ubicada entre las 15 y las 18 horas, generalmente los sábados, domingos y feriados). Sin embargo, entendemos que la compañía adulta no se restringe sólo al entorno familiar: otra serie de experiencias está conformada por aquellas funciones organizadas para el ámbito escolar (que suponen una programación de lunes a viernes), que implican la presencia de los docentes a cargo y, quizá, de las autoridades del estableci-

miento educativo, y que pueden tener lugar tanto en una sala como en el mismo establecimiento escolar.

Niñas y niños como consumidores culturales

Los cambios en la concepción de la infancia que se sucedieron a lo largo del siglo XX nos ubican en un momento de inflexión en el devenir del teatro para niños. A comienzos del siglo pasado, “los paulatinos avances de la psicología del desarrollo advertían, no sólo a los especialistas, sino también a los funcionarios relacionados con el área, que los niños no eran ‘adultos en miniatura’ y que, por ello, necesitaban una educación diferenciada, tanto en las llamadas ciencias duras como en las disciplinas artísticas” (Llahí, 2006: 10). Por otra parte, el llamado escolanovismo³ resaltó la autonomía infantil y el protagonismo del niño en los procesos educativos, su individualidad, libertad y espontaneidad, la importancia del juego y de la actividad libre y creadora de los niños. Esto también contribuyó a que dejaran de ser percibidos como “adultos en miniatura”, comenzando el teatro para público infantil a ser entendido como un instrumento eficaz de cultura que debía ayudar en su formación intelectual (Carli, 2002; Lionetti & Míguez, 2010).

Entendemos la infancia estructuralmente, es decir, como un segmento de la sociedad. Según este enfoque, la infancia no tiene un comienzo o un final temporal y, en consecuencia, no puede ser entendida periódicamente, sino que debe ser pensada como una forma permanente de cualquier estructura generacional. Esta concepción, a su vez, implica abstraerse de los sujetos individuales y, por lo tanto, no necesariamente observar o preguntar a los sujetos en forma directa, sino buscar sus mundos de vida o los marcos dentro de los cuales conducen sus vidas (Qvortrup, 2009). Niñas y niños son entendidos aquí como consumidores culturales; de allí que sea necesario proponer bienes culturales específicos para este segmento de la sociedad. No nos referimos únicamente a bienes “materiales” o tangibles como pueden ser libros y revistas (desde 1919 la editorial Atlántida, fundada por el uruguayo Constancio Vigil, editaba la revista infantil *Billiken* y el Partido Comunista editó desde 1923 *Compañerito*, un órgano de prensa específico destinado a grupos infantiles proletarios que se posicionaba como rival de las revistas infantiles “burguesas”⁴, como la publicada por Vigil, por mencionar algunos ejemplos), sino también a bienes “intangibles”, como producciones cinematográficas o espectáculos teatrales (en este caso, bienes a su vez efímeros)⁵.

³ El movimiento de la llamada Nueva Escuela, compuesto por un amplio y variado abanico de propuestas, reivindicaba el protagonismo del niño y de la autonomía infantil en los procesos educativos. Su individualidad, libertad y espontaneidad se encuentran entre los lineamientos más importantes, así como la importancia atribuida al juego y a la actividad libre y creadora del niño. En Argentina, su desarrollo suele ubicarse entre 1920 y 1930. Para comienzos de 1940, sus postulados acerca de la infancia comienzan a ser rearticuladas en discursos políticos (Carli, 2002).

⁴ Véase Camarero (2007)

⁵ Por otra parte, los consumos culturales infantiles están condicionados por el contenido. En este

En este sentido, entendemos que el “niño-espectador” constituye una forma del “niño-consumidor cultural”.

Nos interesa, entonces, problematizar el vínculo entre infancia y títeres recuperando algunas de las condiciones de producción de este espectador (y del adulto “acompañante”), es decir, su configuración como consumidor de determinados bienes culturales. Siguiendo a Pierre Bourdieu (2014), entendemos que las prácticas culturales y las preferencias correspondientes están estrechamente ligadas a la educación; son producto de ella. A la educación familiar y escolar, que reconocen y preparan las prácticas culturales, agregamos aquí el discurso cinematográfico que, en tanto productor y vehículo de imágenes y significados, se nos presenta como un terreno propicio para rastrear estas construcciones, a la vez que ofrece una fuente de primer orden para analizar las representaciones socialmente dominantes.

Donde mueren las palabras

Estrenada el 25 de abril de 1946, *Donde mueren las palabras* constituye uno de los puntos claves en la carrera del director Hugo Fregonese, no sólo por tratarse de su primer largometraje en solitario, sino porque le abriría las puertas de Hollywood. La película, con guión de Homero Manzi y Ulyses Petit de Murat, fue protagonizada por Enrique Muñio, Darío Garzay, Héctor Méndez e Ítalo Bertini. En 1946, año de estreno del film, la compañía de marionetas⁶ fundada por Vittorio Podrecca, Teatro dei Piccoli, había alcanzado fama mundial⁷. Mane Bernardo recu-

sentido, el período comprendido por nuestro corpus se encuentra atravesado por la aparición y consolidación de otro consumo cultural, la televisión. Aunque 1951 es considerado como el momento inaugural de la televisión argentina, no fue hasta avanzada la década de 1960 que ésta se instaló efectivamente en los hogares. El uso público del aparato predominó en sus primeros años: los principales consumidores y quienes la habían esperado con mayor ansiedad habían sido, justamente, los niños y niñas (Pérez, 2012). La televisión se suma a las preocupaciones originadas por la literatura popular, el teatro de variedades, el cine y las historietas. Estas preocupaciones no eran nuevas y ya habían aparecido en los debates en torno a la nocividad de ciertos consumos culturales para el público infantil que habían ocupado parte de los Congresos Pan Americanos del Niño (Guy, 1998). Todos estos bienes culturales habían provocado “pánicos morales” que derivaron en una mayor censura para proteger a los niños de supuestos efectos negativos. En el caso de la televisión, las preocupaciones se apoyaron en la creencia, de un lado, en el enorme poder de la televisión para lavar mentes y narcotizar a los pequeños, alejándolos de actividades más productivas, y, de otro, en la vulnerabilidad de los niños, mostrados simultáneamente como inocentes y como “monstruos en potencia” cuya fachada “civilizada” puede ser penetrada fácilmente (Buckingham, 2009).

⁶ La marioneta es un muñeco de tres dimensiones —con cabeza, brazos y piernas articulados— y manipulado desde arriba mediante hilos. Sus gestos son variados y expresivos y ha sido llevada lo más posible al modelo viviente; de ahí sus incursiones en la ópera, la danza y el melodrama (Curci, 2007).

⁷ La compañía, fundada en 1914 en Roma, intentó revivir el teatro de títeres conjugando las innovaciones del teatro moderno con la técnica de los titiriteros tradicionales. En los años que van entre su fundación y los 1940, Los Piccoli realizaron giras internacionales en el marco de las cuales visitaron la Argentina en dos oportunidades (1922 y 1937-1938). El comienzo de la Segunda Guerra Mundial y la imposibilidad de volver a Italia, obligan a Los Piccoli a instalarse en Argentina durante casi diez años (Girotti, 2014a).

para la participación de la compañía afirmando que “(e)n el cine, con intervención de muñecos en la acción nunca podríamos olvidar a los Piccoli de Podrecca en *Donde mueren las palabras*. [...] Entre lo mucho que hizo Podrecca durante su estada de diez años en la Argentina, está la inclusión en la conocida película de Muiño” (1963: 99).

La acción se desarrolla en un teatro, en el cual actúa un elenco conformado por músicos y titiriteros dirigido por Carlo Carletti (Bertini). Allí encontramos a Victorio (Muiño), músico devenido en sereno del teatro producto de un accidente con una de las marionetas. Rogelio (Méndez), encargado de la realización de los muñecos, desea utilizar la cara de Victorio para un nuevo personaje, pero éste se niega, alegando que su rostro no debe ser visto por nadie, ya que es un criminal. Victorio conoce a Darío (Garzay), un joven aspirante a pianista que, a escondidas, utiliza el piano del teatro para practicar. Finalmente se revela la verdad: Victorio es Ricardo Lauzán, un famoso compositor y director de orquesta que había arreglado la 7ª Sinfonía de Beethoven para un ballet que sería protagonizado por su hija (Lorena), de cuya muerte se culpa. Los títeres aparecen en diferentes momentos del film actuando o como parte del decorado, colgados detrás de escena a la espera de ser manipulados y en los pasillos del teatro y camarines, oscilando entre construir y develar el artificio. Ambas series de imágenes (escena/extra-escena)⁸, se combinan con imágenes de un público compuesto, en su mayor parte, por niñas y niños que disfrutaban del espectáculo, construyendo, así, el acontecimiento convivial.

La película comienza con una de estas escenas. La cámara entra al teatro por la terraza, siguiendo la música. Inmediatamente, un plano general nos ubica en la sala mostrando parte de la platea y el escenario desde uno de los palcos ubicado de frente a él. Este encuadre da cuenta de las dimensiones de la sala y de la gran cantidad de asistentes —ya sentados en sus butacas y de espaldas a la cámara—, resaltando la presencia infantil a partir de los dos niños espectadores que ocupan el palco.

La escena continúa alternando imágenes del espectáculo y del detrás de escena con imágenes del público desde distintas ubicaciones: el plano general inicial (que se repite); un plano lateral de dos niños sentados en la platea riendo y disfrutando de los títeres acompañados por una figura femenina (imagen 1); y un plano general que muestra de frente al público, compuesto en su gran mayoría por niños, acompañados de mujeres y (en menor medida) de algunos hombres. Termina-

⁸ Podemos organizar las escenas en las que aparecen los muñecos en dos series, según muestren lo que sucede en escena o detrás de escena. Las primeras revelan desde diferentes puntos de vista el escenario, mostrando casi la totalidad de la escena y la cantidad de marionetas que actúan simultáneamente. Las diferentes posiciones de la cámara implican, además, diversos grados de detalle: los planos generales dan una idea global de la ubicación y el accionar de los muñecos, mientras los primeros planos de algunos de estos permiten apreciar en detalle de sus movimientos. La segunda serie, conformada por las escenas que develan el artificio, nos permite ver los músicos y cantantes, la fuente sonora y los manipuladores, fuente motriz (Girotti, 2013; 2014b).

do el espectáculo, la cámara vuelve a ubicarse en el palco mientras escuchamos aplausos y vemos cerrarse el telón y salir a los espectadores. Este mismo plano se repite en la siguiente actuación de la compañía (es el único plano del público en la escena), pero con una ligera variación, ya que ahora vemos a una niña sentada en el palco (imagen 2).



*Imagen 1. Fotograma de Donde mueren las palabras.
Hugo Fregonese, director, 1946.*



*Imagen 2. Fotograma de Donde mueren las palabras.
Hugo Fregonese, director, 1946.*

Aunque Los Piccoli no se presentaban como una compañía para niños, sus funciones solían ofrecerse en horario “de matinée”; de allí que no parezca extraño que el público del filme sea mayoritariamente infantil. Sin embargo, observamos que los niños no están solos, sino que los acompañan figuras femeninas (madres, tías, abuelas) y, en menor medida, masculinas, que también disfrutaban y aplaudían el espectáculo. Durante el primer peronismo (1946-1955), la familia fue entendida como célula primaria y forma de preservar la estabilidad, razón por la cual se le otorgó una gran atención. El rol de la mujer como agente fundador y forjador de las generaciones futuras fue indisoluble de esta idea de familia (Gené, 2008).

Por un caminito/La novela de un joven pobre

Por un caminito, también distribuida con el título *La novela de un joven pobre*, es una adaptación de la novela *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, de Octave Feuillet, realizada por Virgilio Muguerza y dirigida por Enrique Cahen Salaberry. La película se estrenó el 11 de abril de 1968 y tuvo como protagonista a Leo Dan, que, para ese momento, ya se había consagrado como figura (en 1964 había sido contratado para el programa *Sábados Continuos* y en 1965 tuvo su propio programa, titulado *Bajo el signo de Leo*, ambos emitidos por Canal 9). Acompañaron al cantante Niní Marshall, Guillermo Battaglia, Erika Wallner, Rafael Carret y, en un papel secundario, Susana Giménez.

En el filme, un joven adinerado, Leonardo Martínez Alba (Dan), pierde la herencia paterna y se ve obligado a trabajar como mayordomo en la estancia que la familia Quijano tiene en Bariloche para sostener a su hermana más pequeña, con quien parece tener un vínculo más paternal que filial. Allí, el jefe de la familia, Don Santiago (Guillermo Battaglia), no confía en que un joven de ciudad pueda con las tareas de la estancia y lo toma por un cazafortunas. Sin embargo, Leo logra ganarse el respeto de los peones y la simpatía de la tía Carolina (Marshall), enamorándose de la nieta de don Santiago, Margarita Quijano (Erika Wallner). Finalmente, descubre quién es en realidad, obligando a don Santiago a confesar un secreto que llevaba años escondiendo: las propiedades de la familia Quijano pertenecen en realidad a la familia de Martínez Alba. La, hasta ahora, pareja imposible confiesa su amor y se instalan todos juntos conformando una gran familia.

Además de los actores, la película contó con la participación de Los títeres de Horacio, grupo de marionetas conformado por Horacio Casais y Herman Koncke a mediados de los años 1950. Para el momento del estreno, Los títeres de Horacio se habían presentado en distintas salas de la ciudad de Buenos Aires (entre ellas el Teatro San Martín). Asimismo, recibieron en 1964 la Medalla de Oro en el III Festival de Necochea y contaban con presentaciones en televisión. A diferencia de *Donde mueren...*, en que las marionetas están presentes a lo largo de todo el filme, en *Por un caminito* ellas tienen una breve participación. Transcurrido aproximadamente un tercio de la película, el protagonista recuerda cómo llegó a ser

mayordomo. La fotografía de su hermana lo lleva a la ciudad de Buenos Aires y al momento en el que se entera de que su padre ha sido traicionado, perdiendo su fortuna y, por tanto, su herencia. Este flashback recupera el origen acomodado del joven devenido en mayordomo, así como el sacrificio que decide hacer por su hermana menor. Vemos al protagonista cantando en la iglesia y la sonrisa de la pequeña ante su encuentro y, luego, los vemos asistir a una función de títeres.

Este fragmento, de aproximadamente cinco minutos de duración, recurre también a la construcción del acontecimiento convivial. La escena comienza con un zoom out: el plano inicial en el cual la embocadura del retablo coincide con el borde de la pantalla se abre para mostrar la totalidad del escenario, dando cuenta de que la acción se desarrolla en un teatro. Mientras, una voz en off (se trata en realidad de dos voces masculinas que se irán intercalando) presenta a los personajes, dos hermanos llamados Juan y Juana que viven en un bosque y que jamás se han separado. Los narradores destacan su bondad, su simpatía y su obediencia. El argumento de la obra, una suerte de reescritura de Hansel y Gretel, es sencillo. Juan debe acompañar al guardabosques a buscar leña y, ante la preocupación de su hermana, promete volver a las once. Sin embargo, una bruja decide impedir que regrese en el horario prometido. Para ello, irá tentando al niño con distintos trucos: un helado, un teatro de títeres “embrujaado”, globos. El pequeño logra esquivar todas las trampas de la bruja y regresar con su hermana, que lo espera impaciente. Finalmente, una de las voces en off da fin a la obra diciendo que “Juan y Juana fueron felices y comieron perdices... pero muchas perdices”.

Al igual que en el filme de Fregonese, las imágenes de lo que sucede en el retablo se intercalan con imágenes del público: al plano del retablo se le opone el contraplano del público en el que vemos a los dos hermanos, junto a otros niños y sus madres, disfrutando del espectáculo. El zoom out inicial nos permite entrever (en la oscuridad de la sala) las cabezas de algunos espectadores ubicados de espaldas a la cámara, sugiriendo la disposición espacial. Inmediatamente, un plano medio nos muestra al protagonista y a su hermana sentados en la platea y mirando atentamente lo que sucede en el retablo (imagen 3). En el fondo, encontramos niñas y niños de distintas edades que también observan concentrados lo que está sucediendo. Este plano se combina con planos del retablo de diferentes tamaños y angulaciones. A estos se agrega, luego del último desacierto de la bruja, un plano de casi la totalidad de la sala, cuyo centro es ocupado por Dan y su hermana, lo que nos permite ver que se encuentra ocupada en su mayoría por niños (todos ellos, al igual que la hermana del protagonista, con globos) acompañados por sus madres o abuelas (imagen 4).

Esta serie de imágenes replican la composición de la audiencia, ya que son las madres y abuelas las que comparten las diversiones infantiles. Sin embargo, la novedad es la incorporación de una figura masculina en las diversiones infantiles, mediante la presencia de Leo Dan en el centro de la imagen. Se trata de una figura

en la cual los roles de hermano mayor y de padre se tensionan y que podemos inscribir dentro de un nuevo modelo de paternidad, aquel que propone que los padres tengan una relación afectuosa, fluida y próxima con sus hijos, que realicen actividades en conjunto como juegos, paseos y arreglos en el hogar y que asuman una mayor responsabilidad y atención en los cuidados de los niños.



*Imagen 3. Fotograma de Por un caminito/La novela de un joven pobre.
Enrique Cahen Salaberry, director, 1968.*



*Imagen 4. Fotograma de Por un caminito/La novela de un joven pobre.
Enrique Cahen Salaberry, director, 1968.*

Noticiero Panamericano y Sucesos Argentinos

Los noticiarios cinematográficos sonoros se editaron regularmente en Argentina entre las décadas de 1930 y 1970 y se ocuparon de registrar diversos sucesos cotidianos, lo que explica su heterogeneidad. Entre los más conocidos se encuentran *Sucesos Argentinos*, *Noticiero Panamericano* y *Noticiero Argentino Emelco - Sucesos de las Américas*. Aunque eran producidos por empresas privadas, “la obligatoriedad de la exhibición fue una política gubernamental sostenida de modo prácticamente ininterrumpido entre 1943 y 1973, constituyéndose en uno de los principales instrumentos de financiación de los noticiarios cinematográficos” (Lucchetti, 2016: 309). En cuanto a la especificidad de estas producciones y al tipo de práctica social en las cuales se sitúa, el noticiero forma parte de la institución cine, aunque guardando similitudes con la prensa gráfica. En efecto, construye su discurso a partir de las ideas puestas en circulación por otros discursos sociales, que, a su vez, son expresados en otros medios y soportes, como la prensa, la publicidad o la radio, entre otros (Wolf en Luchetti, 2016: 311).

El número 857 del *Noticiero Panamericano* (noviembre 1956) incluye entre sus múltiples noticias la celebración del día de la madre. El fragmento dedicado al evento, de aproximadamente cuarenta segundos, comienza con el título “¡Madre!”, cuya leyenda se imprime sobre un fondo en el que se divisa la silueta de una mujer que sostiene en brazos a un bebé. A lo largo de esta secuencia, una voz en off⁹ masculina nos ubica en la situación:

Allegamos también nuestro homenaje al ser que nació para el sacrificio y el sufrimiento. Desde muy pequeña la mujer se nutre en la vocación maternal. Estos niños de las colonias y hogares asisten en el día de la madre a los actos de agasajo. Madres e hijos se unen en la celebración. Aquellas ponen la ternura, el amparo. Los niños, al cobijado de tan amplias alas, toman fuerzas para levantar el vuelo que habrá de poner distancias y agregar cariño a este ser hecho por Dios como bendición del género humano (SD, 1956).

A continuación del título, la cámara muestra a una niña jugando a dormir a su muñeca (mientras el locutor sugiere que la vocación maternal se nutre desde la infancia). Luego, la acción se concentra en una función de títeres (en este caso, de guante), en la que vemos una audiencia integrada por público infantil que aplaude. El contraplano nos muestra lo que sucede en el retablo, pero sin brindar información acerca de los artistas, el nombre de la obra y el lugar donde la acción está teniendo lugar. El siguiente plano se concentra en uno de los segmentos de la audiencia: una madre que sostiene en brazos a su hijo mientras disfrutan la función. La secuencia finaliza con otros momentos del festejo en el que observamos a varias madres acompañadas de sus hijos.

⁹ Según explica Luchetti (2016), la función de la voz en off es ordenar, articular, dar unidad y anclar el sentido de la imagen, su estilo es ampuloso y redundante, utiliza sistemáticamente adjetivos, superlativos, sinónimos, metáforas y pleonasmos y resonancias literarias y apela a verbos en infinitivo, gerundios y palabras esdrújulas.

Otro noticiero, el número 795 de *Sucesos Argentinos* (1954), ofrece una imagen parecida y, aunque cronológicamente previo, reproduce el nuevo modelo de paternidad, ya que no sólo es la madre quien comparte las diversiones infantiles, sino que vemos en la audiencia a un niño disfrutando del espectáculo en brazos de una figura masculina que identificamos con su padre.

La secuencia titulada “Títeres” nos muestra una función al aire libre. Se seleccionó para este fragmento una escena en la que vemos a un títere trompetista que, según indica el locutor, está interpretando “El vuelo del moscardón”, de Nikolái Rimski-Kórsakov, melodía que acompañará toda la secuencia. La voz off masculina nos ubica en la situación: “tres animosos jóvenes” —dice— inician una gira por el interior del país. Al igual que en el fragmento anterior, no se especifica quiénes son los artistas, cuál es la obra representada ni dónde está teniendo lugar la función (parte de esa información se desprende de uno de los últimos planos, cuando el camión se retira y podemos ver a uno de sus lados la leyenda “Teatro de títeres las dos carátulas”).

La secuencia comienza con la llegada del público, que se ubica de cara al retablo, dándole la espalda a la cámara. Luego, un plano medio lateral nos muestra a tres niños del público mirando y disfrutando del espectáculo e, inmediatamente después, lo que está pasando en el retablo. Una vez más, se nos muestra al público; en esta oportunidad el encuadre es más amplio, por lo cual podemos ver que se trata de una audiencia numerosa. A continuación, vemos al público de espaldas, tras lo cual siguen un plano del retablo y otro de los títeres.

La cámara se detiene entonces en un segmento del público: un padre que disfruta de la función junto a su hijo. La secuencia continúa mostrando a algunos de los niños espectadores, para, más tarde, recuperar uno de los planos que ya hemos visto en otras oportunidades, aquel en el que una madre disfruta del espectáculo junto a su bebé. Las imágenes que siguen muestran qué es lo que está sucediendo en el escenario a través de diferentes tamaños de planos, entre los que se intercalan imágenes del público de espaldas, aplaudiendo.

Tal como indica Cosse, a principios de los 1950 el modelo de la nueva paternidad aún estaba escasamente afirmado, hecho que cambiará en las dos décadas siguientes, coincidiendo con el resquebrajamiento del modelo de domesticidad. Para la autora, uno de los primeros indicios de la emergencia de este nuevo modelo es la publicación, en 1954, del libro de Florencio Escardó, *Anatomía de la familia*.

A modo de cierre

La presencia de los títeres en el cine puede ser abordada de diferentes formas, desde el posible vínculo entre teatro de sombras y el precine hasta el cine de animación hecho con muñecos (*stop motion*) o figuras (*cut out*). En el período

analizado, observamos que el cine se convirtió un espacio de trabajo para algunos titiriteros y, en este sentido, los diálogos también podrían ser leídos en términos de colaboración (Becker, 2008).

Los registros cinematográficos aquí analizados nos permiten revisar la idea, naturalizada, del espectador infantil como destinatario exclusivo de los espectáculos de títeres. Tal como sostenía Henryk Jurkowski, la idea del niño como espectador ideal de los espectáculos de títeres es una tradición occidental moderna; de allí que a lo largo del siglo XX encontremos en la ciudad de Buenos Aires funciones exclusivas para público adulto. A través de la puesta en escena (cinematográfica) del acontecimiento convivial, observamos que cada uno de los casos reproduce esta concepción del espectador ideal e introduce, al mismo tiempo, pequeñas variables directamente relacionadas con los cambios en la idea de familia.

En esta línea, el trabajo de Cosse funciona como antecedente, ya que revisa algunas producciones audiovisuales afirmando que, en los 1930, ciertas películas argentinas ya se ocuparon de mostrar a padres que jugaban y paseaban con sus hijos, mientras que en los 1940 *Los Pérez García* exaltaba la figura paterna, insistiendo en la importancia del diálogo con los hijos. Aunque la numerosa audiencia indicaría que esta noción del padre atento a sus hijos se encontraba bastante difundida, ésta convivía con otra, en la cual la paternidad implicaba una autoridad firme e incuestionable. Este nuevo modelo de paternidad es inseparable de la reconfiguración de los roles de género y del nuevo paradigma de crianza de corte psicológico que los medios de comunicación se encargaron de promover: la nueva imagen comenzó a circular desde mediados de los 1950 (aunque los primeros impulsos se registran entre 1920 y 1930), se difundió ampliamente en los 1960 y asumió un carácter normativo a principios de los 1970 (Cosse, 2009).

En la configuración de niñas y niños como consumidores culturales, los títeres aparecieron como un bien cultural adecuado. Esta cualidad (que tiene como correlato su presencia en el ámbito escolar) puede verse en el corpus abordado a partir de la presencia –y el monitoreo– de adultos en el acontecimiento convivial. En este sentido, el consumo de bienes culturales por parte de niñas y niños implicó una suerte de doble consumo a partir de la presencia de padres, madres y abuelas. En los filmes de Fregonese y Cahen Salaberry, así como en los fragmentos de *Noticiero Panamericano* y *Sucesos Argentinos* analizados, el ocio y la diversión son presentados como un espacio compartido.

Se trata, en síntesis, de espectáculos para niños “de 2 a 80 años”, según la frase frecuentemente utilizada para promocionar estos espectáculos. Justamente, esta frase es recuperada por *Noticiero EPA - Argentina al día*, 745-515 (1970), en el fragmento dedicado a la compañía encabezada por la familia Álvarez Diéguez. En este registro, la voz en off, con su estilo ampuloso y redundante, poblado de adjetivos, verbos en infinitivo y palabras esdrújulas define las imágenes a través del dicho “Espectáculo para niños de 2 a 80 años”, que recupera del mundo del circo y que “bien vale para los títeres”.

Referencias

- Acuña, J. (2013). *Aproximaciones al arte de los títeres*. Córdoba: Juancito y María.
- Alonso, M. A. (2013). Encasillar al dibujo animado. En AA.VV. *Actas XVII Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bernardo, M. (1963). *Títere: la magia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Pedagógicas.
- Bourdieu, P. (2014). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Buckingham, D. (2009). Children and television. En Qvortrup, J.; Corsaro, W.; Honig, M.; (eds.). *The Palgrave handbook of childhood studies*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 347-359.
- Cahen Salaberry, E. (1968). *Por un caminito* (Cinta cinematográfica). Argentina: Producciones García Nacson S.A.
- Camarero, H. (2007). *A la conquista de la clase obrera. Los comunistas y el mundo del trabajo en la Argentina 1920-1935*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Carli, S. (2002). *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Madrid/Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2009). La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950–1975). *Estudios Demográficos y Urbanos*, 24(2). Ciudad de México: Colegio de México, 429-462
- Curci, R. (2007). *Dialéctica del titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Fregonese, H. (director). (1946). *Donde mueren las palabras* (Cinta cinematográfica). Argentina: Artistas Argentinos Asociados.
- Gené, M. (2008). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: FCE.
- Girotti, B. (2014a). Elementos del teatro de variedades en un teatro de títeres: los Piccoli de Podrecca. *Telondefondo*, (19), 108-115.

- _____ (2014b). La cultura nacional en el primer peronismo: el Teatro dei Piccoli en el cine argentino. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, (8), 1-14.
- _____ (2013). *Donde mueren las palabras*: un primer acercamiento al Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, (6), 1-10.
- Guy, D. (1998). The Pan American Child Congresses, 1916 to 1942: Pan Americanism, Child Reform, and the Welfare State in Latin America. *Journal of Family History*, 23(3), 272-291.
- Jurkowski, H. (1990). *Consideraciones sobre el teatro de títeres*. Bilbao: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.
- Llahí, S. (2006). Un acercamiento a la historia del teatro para niños en Buenos Aires. *Cuadernos del Picadero*, (9), 10-18.
- Lionetti, L.; Míguez, D. (comp.) (2010). *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas discursos e instituciones (1890-1960)*. Rosario: Prohistoria.
- Luchetti, M. F. (2016). El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión. *Aniki*, 3(2), 303-333.
- Pérez, I. (2012). *El hogar tecnificado: familias, género y vida cotidiana 1940-1970*. Buenos Aires: Biblos.
- Qvortrup, J. (2009). Childhood as a Structural Form. En Qvortrup, J.; Corsaro, W.; Honig, M.; (eds.). *The Palgrave handbook of childhood studies*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 21-33.
- SD (1956). *Noticiero Panamericano*, 857 (Noticiero cinematográfico). Argentina: Antonio Ángel Díaz.
- SD (1954). *Sucesos Argentinos*, 795 (Noticiero cinematográfico). Argentina: Argentina Sono Film.

Archivos consultados

Archivo General de la Nación

Argentores

Centro de Documentación del Complejo Teatral General San Martín

Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET)

Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken

Museo Evita



Fotografía de René del Fierro.

Elena: (...) Entonces sentí por primera vez, luego de mi último embarazo, un flujo vaginal indomable, una tintura roja y tiritante que recorrió mis muslos acariciándolos levemente, humeaba libre por los contornos de mis pliegues oscuros, por áreas inexploradas. Se enfurecían mis pezones, lanzaban llamaradas salvajes como un par de morenas dragonas ansiosas. Sin embargo, siento una ausencia, una ausencia que debo sanar para poder entender qué es amar con la carne abierta. ¡Ay luna negra eres imposible de ver!

Construcción dialógica ciencia/arte. Estética del *alea* desde el enfoque de la complejidad

Dra. Araceli Barbosa Sánchez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)

araceli_barbosa@uaem.mx

Resumen

A partir del enfoque de la complejidad del filósofo francés Edgar Morin, se plantea una reflexión acerca del imperativo epistemológico de construcción del paradigma dialógico del pensamiento creativo ciencia/arte. Conforme a esta propuesta, las dimensiones científica y artística devienen campos de conocimientos convergentes, rechazándose la noción dominante del paradigma unidisciplinario que las ha escindido, para dar paso a la generación del pensamiento transdisciplinario concomitante a la dialógica del conocimiento. A partir de lo anterior, se sostiene que, mediante la racionalidad creativa de la unidualidad ciencia/arte, se gestan inéditas poéticas artísticas que adquieren la estética del *alea*, como en el caso del bioarte.

Palabras clave

Ciencia; arte; dialógica; epistemología; estética del *alea*.

Construção dialógica ciência/arte. Estética do alea da abordagem da complexidade

Resumo

A partir da abordagem teórica da complexidade, do filósofo francês Edgar Morin, considera-se a reflexão sobre o imperativo epistemológico da construção do paradigma dialógico do pensamento criativo ciência/arte. De acordo com essa proposta, as dimensões científica e artística, tornam-se campos de conhecimento convergente, rejeitando a noção dominante do paradigma unidisciplinar que os fragmentou, para abrir caminho à geração do pensamento transdisciplinar, concomitante à dialógica do conhecimento. Assim, através da racionalidade criativa da unicidade da ciência/arte, são desenvolvidas poéticas artísticas inéditas que adquirem a estética da *álea*, como no caso da bioarte.

Palavras-chave

Arte; ciência; dialógica; epistemologia; *alea* estética.

Dialogical construction of science/art. The alea aesthetic from the complexity approach

Abstract

Based on the theoretical approach of complexity conceived by the French philosopher Edgar Morin, this article reflects on the epistemological imperative of constructing the dialogical paradigm of creative scientific/artistic thought. According to this proposal, scientific and artistic dimensions become fields of convergent knowledge,

rejecting the dominant notion of the unidisciplinary paradigm that has split them, in order to give way to the generation of transdisciplinary thought associated with dialogical knowledge. Thus, through the creative rationality of the science/art uniduality, unprecedented artistic poetics are developed acquiring the *alea* aesthetic, as in the case of bioart.

Keywords

Science; art; dialogical; epistemology; *alea* aesthetic.

Introducción

La construcción del paradigma dialógico ciencia/arte constituye un imperativo epistemológico. Su propósito es gestar una racionalidad compleja y transdisciplinaria que permita dilucidar nuestra realidad fenoménica mediante formas alternativas de pensamiento, opuestas al paradigma unidisciplinario de parcelación del conocimiento accionada mediante los principios de reducción y disyunción que generan una visión antinómica del mundo. Esta visión deviene maniquea y simplificante, en tanto que elimina aquellos elementos necesarios para las operaciones del pensamiento complejo.

De acuerdo con Edgar Morin, la noción de paradigma se sitúa en el núcleo de las teorías, por lo que la lógica no escapa al control paradigmático (2009b: 216). Conforme a este razonamiento, el conocimiento científico, que se ostenta como conocimiento paradigmático por antonomasia, requiere ser analizado desde un enfoque deconstructivo de sus principios rectores. En este sentido, el paradigma de la complejidad¹ constituye una ruptura con el concepto de paradigma tradicional que enarbola la racionalidad occidental, comandada por el principio de disyunción antinómica y su lógica disociativa de los contrarios, la que privilegia o manipula la realidad dependiendo del orden legitimador del paradigma en cuestión. De esta forma, las operaciones antinómicas que gobiernan cada sistema de pensamiento se adecuan a las lógicas de las concepciones que los rigen, obrando en consecuencia: el desorden o el azar desafían al Orden propio del paradigma determinista; el espíritu se opone a la Materia en la concepción materialista; la materia rechaza al Espíritu en las concepciones espiritualistas; el evento refuta la Estructura, en el estructuralismo. En este sentido, los conceptos rectores seleccionados/seleccionadores excluyen o subordinan a los conceptos que les resultan antinómicos (Morin, 2009b: 216), de modo que “el nivel paradigmático es el del principio de selección/rechazo de las ideas que o bien serán integradas en el discurso o la teoría, o bien serán apartadas o rechazadas” (Morin, 2009b: 219). Es con base en esta disociación simplificante que el paradigma valida e instituye su hegemonía, pues

selecciona las operaciones lógicas que, bajo su imperio, se vuelven a la vez preponderantes, pertinentes y evidentes. Es él quien privilegia determinadas operaciones

¹ La propuesta teórica de la complejidad es dilucidada por Edgar Morin en los siguientes términos: “A primera vista la complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre... De allí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, de descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre, de quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar... Pero tales operaciones, necesarias para la inteligibilidad, corren el riesgo de producir ceguera si eliminan a los otros caracteres de lo complejo” (2005: 3).

lógicas a costa de otras, y es él el que da validez y universalidad a la lógica que ha elegido. Por ello mismo, confiere a los discursos y teorías que controla los caracteres de la necesidad y la verdad (Morin, 2009b: 219).

Ante la lógica antinómica dominante, Morin postula la noción paradigmática de implicación/disyunción/conjunción que involucra la interdependencia de los opuestos. Por tanto, la complejidad promueve el pensamiento dialógico convergente/divergente que, lejos de eliminar, disociar, excluir o reducir, integra la asociación/antagonismo de los opuestos. Esta lógica se rige por el principio dialógico cuyos términos obedecen a la dinámica antagónica/complementaria/concurrente que los hace depender mutuamente. A diferencia del pensamiento dicotómico, el ejercicio del pensamiento complejo implica una forma de racionalidad inclusiva, no excluyente que, en vez de eliminar la simplicidad, la integra.

Acorde con estas premisas, desde la epistemología de la complejidad el paradigma dialógico ciencia/arte adquiere pertinencia gnoseológica, al responder a la perspectiva transdisciplinaria del conocimiento que transgrede los límites unidisciplinarios. Estos límites parcelan y relegan el conocimiento a campos de acción regidos por el principio de disyunción epistemológica, de forma tal, que las disciplinas se encuentran divididas por la visión de frontera que imposibilita su diálogo. Esto origina que la dimensión humana se constriña a la especialización disciplinaria conforme al paradigma de la simplicidad, según una lógica que disgrega, disocia y segrega las diversas esferas de la vida y las compartimenta para su estudio conforme a sus ámbitos de acción, ya sea el biológico o el cultural, lo cual excluye la visión compleja y multidimensional de la humanidad en concordancia con su espacio extracultural: la naturaleza. Ante este escenario, la complejidad promueve la dialógica del conocimiento mediante el pensamiento integrativo y relacional.

En los campos del arte y la ciencia, la visión hegemónica que se ha generado acerca de su no convergencia parte del paradigma unidisciplinario y excluyente que los ha escindido. De allí que esta relación ciencia/arte en el pensamiento occidental sea el eje de la reflexión a desarrollar en este artículo, tomando como andamiaje discursivo la epistemología de la complejidad con el objetivo deconstructivo de desnaturalizar la disyunción y la polarización de sus ámbitos de acción. Se busca, por tanto, trazar su pertinencia dialógica, asumiendo que desde siempre han estado unidos, pese a que han sido disociados por la visión unidimensional de la racionalidad científicista dominante. Al finalizar el artículo, esta perspectiva dialógica arte/ciencia será aplicada para la comprensión de una propuesta de bioarte.

Disyunción disciplinaria ciencia/arte

Las creaciones colectivas de los seres humanos, materializadas en productos destinados a finalidades, rituales, míticas, teológicas, estéticas, comunicativas o utilitarias, entre otras que expresan ideas y suscitan emociones, testimonian la

subjetividad de la humanidad, en tanto que representan visiones del mundo, plasmadas a través del arte de distintas civilizaciones. De este modo, la pluralidad de representaciones del espacio geográfico que habitamos, de nuestro devenir histórico en el mundo y, sobre todo, de nuestro universo mental e imaginativo ha sido concretizada en infinidad de soportes, desde las piedras de la prehistoria hasta las tecnologías más sofisticadas de nuestra era.

Es un hecho que la fascinante travesía de los seres humanos a través de su devenir histórico ha sido registrada y representada en el arte. Las diversas civilizaciones dan cuenta de las creaciones colectivas de la mente y la imaginación, cristalizadas en cultura material y espiritual. Mitos, teologías y filosofías múltiples proclaman la condición plural de las cosmovisiones que han intentado explicar la existencia del cosmos y de sus habitantes. Así se evidencia en el arte primevo, pasando por las manifestaciones artísticas de las grandes civilizaciones mesopotámica, egipcia, india, china, árabe, griega, romana, inca, maya, por citar algunas.

La historia del arte occidental da cuenta de las producciones artísticas que, con el nacimiento de Cristo, proclaman la cosmovisión teológica de la creación del universo y de los seres vivos por obra de un Dios único. El mundo se representa conforme a la imagen del dogma de la Santísima Trinidad constituida por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Hasta antes de 1492, se interpretaba metafóricamente la sagrada triada conformada por los continentes de Europa, Asia y África, respectivamente. Sin embargo, una vez que América se revela en el panorama geográfico, transforma el horizonte conceptual de la época, originando innumerables cuestionamientos ontológicos sobre su razón de ser. La interpretación del dogma se desmorona. Surge una revolución cultural de proporciones inimaginables ante tal acontecimiento. En Italia, desde el siglo XIV, con el advenimiento del Renacimiento, se viene gestando un cambio de mentalidad que desplaza al teocentrismo medieval. El arte sacro del universo cristiano se ve obligado a ceder el paso a la nueva interpretación del mundo, ahora avalada por la filosofía humanista y el surgimiento del arte renacentista.

Es en el siglo XVI cuando Nicolás Copérnico formula la teoría heliocéntrica, demostrando que no es el Sol el que gira alrededor de la Tierra, sino la Tierra la que gira anualmente en torno al Sol. Con esta teoría se supera la concepción geocéntrica del universo que sostenía el dogma cosmológico de la Iglesia, fundado en las ideas de un universo cerrado propuestas por Aristóteles. La reubicación de los seres humanos en el universo conduce a replantear su relación con el mismo, así como la concepción de Dios y la propia filosofía aristotélica.

La transcendencia de la revolución copernicana puede apreciarse en función de la influencia que ejerció en Galileo, Kepler e Isaac Newton, quien unificó las teorías de sus predecesores. En su obra *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687), mejor conocida como "Los principios", este último describe la ley de la gravitación universal y establece las bases de la mecánica clásica. Una vez

demostrado que las leyes naturales son las mismas que rigen el movimiento de la Tierra y los planetas, se instaura la visión mecanicista y predictiva del universo. A la par que la ecuación de Newton se convierte en ley, Dios y sus leyes dejan de gobernar el mundo material. Ergo, se proclama la existencia de dos ámbitos que funcionan con distintas fuerzas: el material, que procede de acuerdo con las leyes de la ciencia; y el espiritual, guiado por la égida de Dios.

En estas divisiones del mundo, materia y espíritu devienen excluyentes, al igual que sus campos de acción, de tal forma que la ciencia se adjudica el estudio del mundo material, mientras que la Iglesia se convierte en la rectora del ámbito espiritual. René Descartes impulsa este paradigma racionalista y su concepción antinómica a través de su obra el *Discurso del método para conducir bien la propia razón y buscar la verdad en las ciencias*, publicada en 1637. Conforme a la nueva visión del mundo y sus interpretaciones basadas en los criterios de la física, todo criterio de verdad deberá ser establecido por los parámetros de la ciencia, desplazándose aquel pensamiento que no se adecue a los fundamentos de las leyes de la física. De este modo, se instauran la monodisciplina y, por ende, la separación de las disciplinas entre ciencias experimentales y ciencias humanas.

El resultado de esta visión paradigmática de la ciencia lleva a compartimentar las ciencias en naturales y culturales. Las ciencias naturales pueden ser exactas, como la física; experimentales, como la química; o descriptivas, como la zoología. Entre las culturales se diferencian las sociales, que son, por ejemplo, la etnología y la arqueología; las humanas, que corresponden a la psicología y la antropología; y las artísticas o estetologías, es decir, las artes y la crítica, teoría e historia de cada una (Acha, s.f.: s.p.). En general, se da por sentado que las ciencias naturales se enfocan en generar conocimiento lógico, certero, objetivo, probatorio, inobjetable, basado en la razón, mientras que el arte se sustenta en el pensamiento subjetivo, guiado por la imaginación y la fantasía, toda vez que produce sensaciones y placeres “irracionales”.

Basarab Nicolescu (1996: 17) refiere que, debido a sus extraordinarios éxitos, la física clásica se proclama como la reina de las ciencias, sometiendo todo a su interpretación, con lo cual surge la *ideología del cientificismo* que se vislumbra como una ideología de vanguardia, alcanzando su pleno desarrollo en el siglo XIX. De esta forma, los méritos alcanzados por Galileo, Kepler, Newton y Einstein contribuyen a la instauración del paradigma cientificista que, desde entonces, se vuelve incuestionable y predominante en la interpretación de nuestro mundo fenoménico. En efecto, el papel revolucionario que juega la física en la producción de conocimiento basta para encumbrarla y colocarla en la cúspide piramidal de todas las ciencias. No obstante, en 1900, con el surgimiento de la teoría cuántica propuesta por Max Planck, la física newtoniana es duramente cuestionada. Nicolescu aduce que, de acuerdo con este descubrimiento que demuestra que la energía tiene una estructura discreta, discontinua denominada “*quántum*”, la

física cuántica va a revolucionar y cambiar de manera profunda nuestra visión del mundo 1996: 20).

De forma similar a lo originado por la revolución copernicana, el siglo XX experimenta una ruptura epistemológica con la física clásica y la teoría de la gravedad de Newton cuando, en 1915, Albert Einstein propone la teoría de la relatividad general, estableciendo un cambio de paradigma hacia la mecánica cuántica. Más aún, justo cuando el físico danés Neils Bohr plantea el indeterminismo en microfísica, el físico alemán Werner Karl Heisenberg enuncia el principio de incertidumbre en 1927, por lo que sus intervenciones devienen fundamentales en la interpretación fenoménica de la realidad, la que, ahora, parte de la perspectiva cuántica.

Ciertamente, la interpretación paradigmática del mundo ya sea mediante la mecánica clásica newtoniana o la mecánica cuántica, ha producido saltos de pensamiento que repercuten en todos los campos del conocimiento y la experiencia humana. En la actualidad, la física cuántica revela las paradojas e incertidumbres de un universo que precisa ser explicado mediante el examen de la materia en su multidimensionalidad microfísica, lo que, a su vez, impone una nueva forma de producción de conocimiento.

Perspectiva compleja y transdisciplinaria ciencia/arte

La emergencia de la epistemología de la complejidad viene a revolucionar nuestra interpretación de la realidad mediante la deconstrucción de los paradigmas científicistas. Así como la física cuántica superó la física newtoniana, la complejidad reforma el conocimiento al asumir las lógicas cuánticas como principios de inteligibilidad para la interpretación fenoménica. Esta forma de producción de conocimiento se opone a los fundamentos de la racionalidad unidimensional y simplificante, que rechaza, separa y elimina los elementos que considera contradictorios y que, desde su punto de vista, producen “ruido” epistemológico. Por el contrario, el pensamiento complejo los asume y agrega debido a su condición compleja.

De ahí que, en contraposición al pensamiento complejo, se encuentre el pensamiento simplificante, incapaz de concebir la conjunción de lo uno y lo múltiple: “O unifica abstractamente anulando la diversidad o yuxtapone la diversidad sin concebir la unidad” (Morin, 2005: 23, 30, 100). Su racionalidad expresa la manera en que opera el *paradigma de la simplificación/disyunción*, desarrollado por la tradición del pensamiento occidental. A diferencia de esta concepción, el pensamiento complejo postula la tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, mediante el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento que se gesta asumiendo la intervención del *alea*, la contingencia, lo incierto, lo impredecible, el error, como elementos constitutivos de su propia racionalidad. Esto marca una diferencia sustancial con

el paradigma positivista que postula que el conocimiento es certero, controlable y predictivo, en tanto elimina los eventos azarosos en el obrar de la experimentación científica. Conforme a esta noción, el enfoque transdisciplinario resulta inherente al pensamiento complejo como generador del conocimiento relacional, integrador, sistémico, problematizador, cuestionador e inconcluso en *continuum*, que trasciende las especializaciones disciplinarias.

Desde el siglo XX emergen formas intermedias que rebasan parcialmente los límites disciplinarios, dando lugar al surgimiento de la interdisciplina y la pluridisciplina. En la interdisciplina, los conocimientos y métodos exitosos en una disciplina se transfieren a otra, originando una ampliación y un cambio en el método transferido, que, incluso, puede ocasionar un viraje disciplinario total, cuando se crea una nueva disciplina con carácter mixto. Ejemplo de ello es la terapia familiar que toma métodos de la antropología, la psicología y la sociología para aplicarlos a la familia. En la pluridisciplina, en tanto, se conjuga la actuación de varias disciplinas sin alterar los campos y objetos de estudio disciplinarios. Cada una de ellas proyecta su visión específica acerca de un campo determinado de estudio (Morin, s.f.).

Pese a la reticencia y la resistencia que opone el paradigma unidisciplinario a la construcción de la convergencia disciplinaria, la realidad se ha impuesto, demostrando su inevitable asociación, complementación y fusión. Es un hecho que la necesidad indispensable de establecer *nexos* entre las diferentes disciplinas ha originado que se transite desde la pluri y la interdisciplinariedad hacia el surgimiento de la transdisciplinariedad, que, “no siendo nada más una nueva disciplina o una nueva hiperdisciplina, se nutre de la investigación disciplinaria, la cual a su vez, se esclarece de una manera nueva y fecunda por el conocimiento transdisciplinario” (Nicolescu, 1996: 36). Esto implica que el pensamiento transdisciplinario no renuncia ni rechaza las disciplinas, sino que las integra con la finalidad de construir nuevos referentes epistemológicos para la mejor comprensión del mundo presente, uno de cuyos imperativos es la unidad del conocimiento. Ante el crecimiento de saberes en nuestra época, la transdisciplinariedad pone de manifiesto la necesidad de adaptación de nuevas mentalidades que se correspondan con estos saberes (32-35). Desarrollar el enfoque transdisciplinario involucra rebasar los límites disciplinarios y adoptar una postura no asociada con ninguna disciplina en particular, de manera que un problema, lejos de ser abordado desde una perspectiva particular o única, se plantee desde el enfoque complejo, trascendiendo el nivel de las disciplinas individuales. En esta perspectiva, la racionalidad transdisciplinaria involucra la subversión del pensamiento unidisciplinario de frontera a través de la pertinencia epistemológica ciencia/arte.

A partir del enfoque transdisciplinario, la conjunción de las ciencias y las humanidades resulta pertinente. Esta postura ha sido promovida por María Novo, quien considera que las cosmovisiones basadas en la noción de frontera trazan mapas

conceptuales que influyen en la vida social, estructurando la existencia de la humanidad en función de éstas. Ejemplo de ello son las fronteras o los lindes que se establecen entre el pensamiento occidental de corte lineal y otras formas de pensamiento; aquellos que existen entre países, delimitando los centros de decisión de la economía mundial (compañías transnacionales, bolsas de valores) y las periferias; y también los que aíslan la ciencia y el arte. Para esta filósofa, se trata de

una frontera que algunas personas querríamos romper, traspasar, o, en todo caso, reconvertir. Se trata, por supuesto, de la línea divisoria que tan frecuentemente ha separado el mundo de la ciencia del arte, que los ha hecho caminar ajenos el uno al otro, en ocasiones ignorándose recíprocamente, cuando ambos son formas de conocimiento e interpretación del mundo que los seres humanos necesitamos para construir en equilibrio nuestra vida en el planeta (Novo, 2004).

Asimismo, Novo opina que las fronteras disciplinarias resultan forzadas, artificiales y vergonzosas, por lo cual deben ser anuladas para dar paso a la integración del conocimiento. Es una postura que se opone a la noción excluyente que separa y establece un mundo de elementos antagónicos, pues “los que hemos llamado ‘contrarios’ se mezclan y encuentran su lugar para el diálogo: el orden y el desorden, el vacío y la forma, lo que se piensa y lo que se siente... También la creación artística y el quehacer científico” (Novo, 2004).

Si bien cada día se estrechan los vínculos entre el arte y otras disciplinas, la deconstrucción del pensamiento basado en fronteras disciplinarias será posible en la medida que se logren abatir las resistencias que opone el paradigma unidisciplinario de la especialización del conocimiento, el cual ha normalizado una manera de interpretar y ver el mundo.

Dialógica ciencia/arte

Aceptar el carácter dialógico de la relación ciencia/arte implica superar las falsas ideas acerca de la forma en que se gesta el conocimiento en la ciencia y en el arte. Por principio, habría que esclarecer que tanto la creación científica como la creación artística involucran complejas y diversas vías de producción de conocimiento, ambas legítimas y dotadas de teorías y metodologías *ad hoc*. Novo aduce que “el arte, como la ciencia, también nace del asombro, de la pregunta, la duda, el miedo, pero lo hace a partir de supuestos y posicionamientos distintos”. Al igual que en la ciencia, en el arte el método resulta fundamental y “según cabría esperar, se trata de un método distinto, que orienta procesos diferentes, y produce respuestas de otro orden que las del saber científico”. Así, por ejemplo, la pretensión científica se afina en la comprensión y el establecimiento de leyes, en el ejercicio de aislar, reducir, acotar, mientras que el arte “no intenta reducir la complejidad, se limita a aceptarla” (Novo, 2004).

Por su parte, el científico Ilya Prigogine, estudioso de la teoría del caos, cuestio-

na el método científico e ilustra a propósito de Heisenberg la diferencia entre un pintor abstracto y un físico teórico. Sostiene que, en la creación, el pintor tratará de ser lo más original que pueda, mientras que el físico intentará permanecer lo más fiel que pueda a su tradición teórica y sólo cuando no tenga otra salida, empezará a modificarla (en Stubrin, 2013: 83).

Desde la complejidad, la unidad dialógica del pensamiento creativo ciencia/arte se concibe a partir de la conspicua y fecunda dinámica de interacción que se establecen entre la objetividad y la subjetividad para generar conocimiento. De acuerdo con esta noción, tanto en el arte como en la ciencia intervienen las capacidades sensitivas, imaginativas, cognitivas, metódicas, analíticas del sujeto. De este modo, las operaciones lógico-rationales de la mente devienen complementarias de sus operaciones imaginativas y sensitivas. Sin embargo, se ha naturalizado la falsa creencia que legitima la antinomia ciencia/arte, asumiéndose que la creación artística únicamente se sustenta en las capacidades sensibles, en tanto la creación científica demanda de las capacidades cognitivas. Esta disyunción ha establecido la jerarquización del proceso cognitivo, polarizando las facultades de la imaginación y la razón. Elliot W. Eisner indica al respecto:

En general, las artes se han considerado más “afectivas” que cognitivas, más fáciles que difíciles, más “blandas” que duras, más simples que complejas. Lo irónico es que se suele creer que las artes tienen muy poco que ver con las formas complejas de pensamiento. Se consideran más concretas que abstractas, más emocionales que mentales; se tienen por actividades que se hacen con las manos, no con la cabeza; se dice que son más imaginarias que prácticas o útiles, que están más relacionadas con el juego que con el trabajo. Sin embargo, las tareas que plantean las artes, como observar sutilezas entre relaciones cualitativas, concebir posibilidades imaginativas, interpretar los significados metafóricos que muestran las obras, aprovechar oportunidades imprevistas en el curso del propio trabajo exigen unos modos complejos de pensamiento cognitivo (2004: 57).

Contraria a la concepción dicotómica que disocia y subvalora las funciones subjetivas que conlleva la actividad cognitiva, la dialógica del conocimiento concibe el funcionamiento de los hemisferios cerebrales a partir de la indisoluble interdependencia fecunda de la objetividad y la subjetividad. De acuerdo con Morin, ambas facultades establecen el diálogo en bucle ininterrumpido de las aptitudes complementarias/concurrentes/antagonistas que son las de análisis/síntesis, concreto/abstracto, intuición/cálculo, comprensión/explicación, de tal modo que:

La complementariedad de ambos hemisferios es compleja en el sentido de que comporta, mantiene incluso, concurrencia y antagonismo potenciales. Los dos hemisferios funcionan con relaciones no sólo de estimulación, sino también de inhibición recíproca. Donde hay dominancia, hay relativa inhibición de las funcionalidades del hemisferio dominado. Sabemos que existe antagonismo virtual entre la intuición y el cálculo, entre el arte y la labor del experto, y que uno puede enmudecer al otro (2009a: 103).

De hecho, la noción dominante de la ciencia clásica ha destacado por su mar-

cado rechazo a todo tipo de subjetividad (Morin en Soto González, 1999: 269). De ahí que la ciencia clásica se ostente como fuente de desarrollos y progresos, al tiempo que ejerce su capacidad de manipulación y poder, como afirma Mario Soto González (1999: 269). Esta postura hegemónica de la ciencia exhibe su incapacidad de reconocer que el accionar de la subjetividad humana le brindaría la oportunidad de poder acceder a la dialógica del conocimiento, vital para su propio desarrollo. En correspondencia con este planteamiento, cabe mencionar la aguda crítica de Friedrich Nietzsche hacia quienes pretenden dar una explicación única del mundo y sus fenómenos conforme a criterios meramente cientificistas. Así, expresa con el inigualable sentido irónico y deconstructor de su prosa lo que denomina la ciencia como prejuicio:

Que sólo sea correcta una interpretación del mundo (...) una interpretación tal que permite contar, calcular, pesar, ver y palpar, y nada más, eso es una torpeza y una ingenuidad, suponiendo que no sea una enfermedad mental ni un idiotismo (...) Una interpretación “científica” del mundo, como vosotros la entendéis, podría ser por consiguiente, inclusive, una de las más estúpidas, esto es, la más pobre de todas las interpretaciones posibles del mundo (1990: 244).

El dogmatismo cientificista que rechaza todo tipo de pensamiento subjetivo, al que califica de “irracional” por oponerse a la pretendida “objetividad racional”, es cuestionado por el pensamiento complejo, para el cual la disyunción comporta ceguera en la ciencia:

A partir del momento en que se opera la disyunción entre, por una parte, la subjetividad humana reservada a la filosofía o a la poesía y, por la otra, la objetividad del saber que es lo propio de la ciencia, el conocimiento científico desarrolló los modos más refinados para conocer todos los objetos posibles, pero se ha vuelto completamente ciega para con la subjetividad humana; se ha vuelto ciega para con la marcha de la ciencia misma: la ciencia no puede conocerse, la ciencia no puede pensarse con los métodos de que dispone (Morin, 2006: 80).

Vindicar el papel de la subjetividad frente a la noción dominante de la objetividad cientificista significa, de este modo, reconocer la unidualidad de dos pensamientos intrínsecos a la dialógica neurocerebral, ya que la objetividad y la subjetividad actúan como un circuito generativo, posibilitando la creatividad. Ya John Dewey había enfatizado esta mutua interdependencia de cooperación entre la subjetividad y la objetividad, que devienen en expresión del arte: “el medio de expresión en el arte no es ni objetivo ni subjetivo, es la materia de una nueva experiencia en que ambos han cooperado de tal manera que ninguno tiene existencia por sí mismo” (en Claramonte, 2008: XIII).

La unidualidad constituyente del pensamiento objetivo y subjetivo se afina en la *dialogicidad* de las complejas relaciones complementarias y antagónicas que los contienen y expresan. Esta condición resulta consustancial al desarrollo de la racionalidad compleja, al reconocer que la subjetividad, al igual que la objetividad, entrañan en sí mismas poderosas formas de pensamiento que involucran la ra-

cionalidad e irracionalidad del ser humano. Por ello, resulta vital “el desarrollo de una razón abierta, que sepa dialogar con lo irracionalizable. (...) Una razón abierta puede comprender a la vez las carencias y los excesos de uno y otro pensamiento. Puede comprender también sus virtudes contrarias (Morin, 2009a: 191).

Tanto en la creación científica como en la artística, la razón, la intuición, la mente, el cuerpo, la realidad y la imaginación intervienen en el mismo sentido y al mismo tiempo, resultando indisolubles de la dinámica dialógica objetiva/subjetiva. Devienen vitales para la innovación y la invención. Cabe señalar que tanto en el proceso de generación del pensamiento científico como en el artístico interviene el placer de la creación, de modo que la experiencia estética resulta consustancial al acto creativo. Al respecto, Dewey (2008: 43-45), destaca la cualidad estética en la experiencia del pensamiento creativo.

De hecho, un científico como Paul Dirac, pensaba que los elementos de la ciencia poseen calidades estéticas, convicción que patentizó en su artículo “*Pretty mathematics*”, de 1982, en el que afirma que la belleza matemática es un criterio para establecer la calidad de una teoría fundamental. En sus conferencias se pronunciaba a favor de la estética matemática. Durante un seminario que tuvo lugar en Moscú en 1955, escribió con letras mayúsculas en el pizarrón: “Las leyes físicas han de ser matemáticamente bellas” (Farmelo, 2004:).

Einstein, por su parte, era un esteta en todo el sentido de la palabra, pues consideraba que una buena teoría, independientemente de que fuera correcta o incorrecta, debía ser bella. Para su hijo mayor Hans, su carácter se parecía más al de un artista que al de un científico. Este reconocimiento de las cualidades estéticas del pensamiento anula la concepción errónea que disocia el acto intelectual de la experiencia estética. Tanto el artista como el científico experimentan el acto creativo en relación con su cualidad estética. Ambos ejecutan una obra; cada uno utiliza los medios y los lenguajes propios que su quehacer intelectual requiere. Dewey lo expone en los siguientes términos:

En contraste con la persona cuyo propósito es estético, el hombre de ciencia se interesa por problemas o situaciones en las cuales se destaca la tensión entre la observación y el pensamiento. Naturalmente se interesa por su resolución, pero no se detiene en ella, pasa a otro problema usando una solución alcanzada sólo como un escalón en el que apoyarse para ulteriores investigaciones.

La diferencia entre lo estético y lo intelectual radica, pues, en los distintos puntos que se elige enfatizar o en el constante ritmo que marca la interacción de la criatura viviente con su entorno. La materia última de ambos énfasis en la experiencia es la misma, como lo es también su forma general. La noción extravagante de que un artista no piensa y que un investigador científico no hace otra cosa que pensar, resulta de convertir una diferencia de tiempo y énfasis en una diferencia de calidad. El pensador tiene su momento estético, cuando sus ideas dejan de ser meras ideas y se convierten en el significado corpóreo de los objetos. El artista tiene sus problemas y piensa al trabajar, pero su pensamiento está más inmediatamente incorporado al objeto.

Debido a que su objetivo está más alejado, el científico opera con símbolos, palabras y signos matemáticos. El artista realiza su pensamiento en los medios cualitativos mismos con que trabaja, y sus fines se encuentran tan cerca del objeto que produce que se funden directamente de él (2008: 17).

En esta tesitura, se reconoce que el pensamiento dialógico y su obrar en la experiencia de creación constituye un arte en sí mismo. Tal es el potencial que entrafía el binomio ciencia/arte para expresar el pensamiento complejo a partir de la unidualidad de las interacciones complementarias y antagónicas de los procesos subjetivos y objetivos, lo cual resulta conspicuo. Construir la pertinencia epistémica ciencia/arte significa acceder a la dialógica del conocimiento a través de la unión de dos campos de acción indisociables y vitales para gestar nuevos paradigmas científicos y artísticos, de manera de que generen inéditas interpretaciones del mundo, de nosotros mismos y de las identidades de los pueblos auspiciadas por el pensamiento complejo.

En el siglo XX, poco a poco, comienza el lento resquebrajamiento de los cimientos del paradigma cientificista, cuando, desde el ámbito de la filosofía de la ciencia, pensadores como el austro-británico Karl Popper desmitifican los criterios positivistas de saber superior y absoluto que postula la ciencia, cuyas verdades son inamovibles e incuestionables. La deconstrucción de los dogmas científicos alcanza su máxima expresión con los cuestionamientos de Paul K. Feyerabend, quien postula un anarquismo epistemológico. Para él la separación entre ciencia y arte no tiene sentido, es irracional.

A partir de las críticas al paradigma cientificista, el pensamiento que interviene en la generación del conocimiento científico y del artístico deja de ser visto como un simple ejercicio, sujeto a rígidas reglas, para ser concebido como acto creativo en el que interviene la fecunda interacción dialógica de la imaginación y la razón, de la subjetividad y la objetividad. Desde la filosofía de la ciencia, se echa a andar un proceso que el afortunado advenimiento del pensamiento complejo viene a revitalizar. Las férreas demarcaciones entre las disciplinas van cediendo paso al pensamiento transdisciplinario. La antinomia ciencia/arte se invalida ante el reconocimiento de su insoluble unidualidad creativa.

Conjunción disciplinaria ciencia/arte en el bioarte

El siglo XX testimonia la conjunción disciplinaria ciencia/arte cuando, a finales de los noventa, surge el polémico *bioarte*. De espíritu transgresor, provocador e inquietante, esta propuesta plantea la reflexión sobre los procesos de la vida en asociación con los avances de la ciencia, la informática, la genética y la biotecnología. El arte y los procesos biológicos mantienen una relación dialógica de interdependencia, retroalimentación e inspiración; fusión que invoca el mismo ímpetu creativo que anima la participación transdisciplinaria de científicos y artistas. Esta colaboración evidencia, más que nunca, que la imaginación científica y artística

constituyen el accionar de la objetividad y la subjetividad creadoras. Esta unidualidad del pensamiento dialógico integrada por la razón/imaginación cristaliza en lo que llamaríamos una estética del *alea*², cuya experimentación conlleva resultados inesperados, azarosos, contingentes, fortuitos, complejos. La experimentación con células, tejidos vivos de animales –incluidos humanos–, fluidos, sangre y heces, así como con bacterias y otros materiales orgánicos se iniciaron en 1995, cuando un anestesiólogo de la Universidad de Massachusetts, Charles Vacanti, y una ingeniera química del Instituto Tecnológico de Massachusetts MIT, por sus siglas en inglés), Linda Griffith-Cima, implantaron un cartílago crecido en su laboratorio al que le habían dado la forma de un oído humano, bajo la piel de un roedor calvo (Barros del Villar, 2011). No obstante que los fines de estos investigadores eran científicos, el resultado de su experimento originó un híbrido transanimal que, a la vez que impactó, inspiró y motivó a un grupo de artistas a encausar sus intereses creativos hacia la estética del *alea*. Lonatt Zurr, miembro del laboratorio artístico Symbiotica, una de las plataformas pioneras del bioarte, comenta acerca de este hecho: “Fue una imagen tan fuerte para los artistas, como un sueño surrealista hecho realidad. Nos dimos cuenta de que la vida podía ser utilizada como materia prima”, afirma (en Barros del Villar, 2011).

De entonces a la fecha, las estéticas del *alea* se han manifestado en una gran variedad de obras en las que la experimentación produce asombrosos resultados. Una obra paradigmática, en este sentido, es *GFPBunny* (2000) –conocida como la “conejita transgénica Alba”–, ideada por el artista brasileño Eduardo Kac, quien concibe el término de *bioarte*. En un laboratorio, este artista, en colaboración con genetistas del Instituto Nacional de Investigación Agronómica (INRA) de Jouy-en-Josas, Francia, experimentaron con una coneja albina a la que, en una fase embrionaria, le insertaron un gen de otra especie: una medusa *Aequorea Victoria*, que vive en la zona noroeste del océano Pacífico y emite una brillante luz verde cuando es expuesta a los rayos ultravioleta o a una luz azul. “GFP” son las siglas en inglés de la proteína verde fluorescente. La conejita, bautizada con el nombre de “Alba”, se ve fosforescente bajo luz azul de 488 nanómetros, pero con luz normal es blanca.

Este ejemplar producto de la ingeniería genética es calificado por Kac como una obra de *arte transgénico*. Sin embargo, una vez concretado el experimento, los científicos franceses y el artista se disputan su tenencia. Para su creador –quien, como escritor y profesor asistente del Instituto de Arte de Chicago en los Estados Unidos, considera que la conejita, no obstante ser un ejemplar transgénico, es un animal como las demás criaturas comunes–, Alba debe formar parte de la vida social como cualquier otra forma de vida, por lo cual quiere que habite en su casa. Para los científicos, en cambio, la coneja es un animal de laboratorio, argumento

² Se acuña el término de *estética del alea*, como un concepto elaborado exprofeso, para designar las obras que involucran el carácter complejo del accionar de la ciencia y la tecnología en convergencia con el arte, produciendo efectos aleatorios, contingentes, fortuitos, indeterminados.

que sostuvo su negativa a que saliera de sus instalaciones.

El propósito de Kac era realizar una obra en el Centro Cultural de Aviñón. En una habitación ambientada con un diván, se presentaría en compañía de la conejita y durante una semana vivirían juntos allí. Su intención era connotar que la biotecnología formaba parte de la vida cotidiana de la sociedad y que era parte del espacio privado (Kac, 2010: 351). Acerca de la experimentación transgénica y el arte, el artista comenta su idea:

Mientras la ingeniería genética continúa desarrollándose en la isla segura del racionalismo científico, alimentada por el capital global, permanece por desgracia parcialmente salvaguardada de cuestiones sociales más amplias, sobre ética, y contextos históricos locales. (...) El uso de la genética en el arte ofrece una reflexión sobre estos desarrollos desde un punto de vista ético y social. (...) Mientras intentamos negociar las disputas sociales, resulta claro que la ingeniería genética constituirá una parte integral de nuestra existencia en el futuro (Kac, 2010: 326).

Cabe destacar el acierto de Kac, al interpelar, a través del arte, los métodos científicos con sus mismas técnicas de experimentación. Recurre al mismo procedimiento de prueba y error para la creación de obras vivas. Dichas creaciones tienen como objetivo la integración social de seres transgénicos como un ser vivo más de la comunidad (Stubrin, 2013: 85). Es claro que, para el artista la cuestión de la genética no es únicamente un asunto científico, ya que está directamente vinculada con la política y la economía:

Precisamente por esta razón, el miedo que hace surgir el abuso real y potencial de esta tecnología debe ser canalizado de forma productiva por la sociedad (...) El arte puede contribuir a revelar las implicaciones culturales de la revolución que está en marcha y ofrecer diferentes maneras de pensar acerca de la biotecnología y con la biotecnología (Kac, 2010: 372-373).

Kac considera que él sólo ha dado un paso más en la manipulación genética ampliamente aceptada. Durante siglos, advierte, el hombre ha criado animales, como los perros, buscando ciertas características estéticas. Los monjes, en el siglo VI, criaron conejos para crear ciertos colores y cualidades de su pelo. El artista también recalca que el procedimiento para producir a Alba fue completamente seguro. Por último, señala que “muchos biólogos moleculares hacen su trabajo en privado y pretenden decir que no tiene un impacto social, aunque las tecnologías que desarrollan —como la ingeniería genética— eventualmente entrarán en la sociedad” (en Román, 10 de octubre de 2000). La obra de Kac deviene compleja, pues plantea lecturas plurisemánticas acerca de la capacidad de la ciencia para intervenir la vida; lecturas biopolíticas, teológicas, antropológicas y del propio devenir de la humanidad, por mencionar algunas.

Sin duda, con el avance de la biotecnología se han abierto inmensas posibilidades para mejorar la condición humana en aspectos como la cura de enfermedades, los trasplantes de órganos o la producción de alimentos transgénicos. Sin embargo, también se plantea la necesidad de imponer límites a la manipulación

de la vida en la experimentación científica, tomando en cuenta los efectos a largo plazo y las consecuencias que originarán estas acciones. De ahí el imperativo de tomar conciencia de nuestra responsabilidad ética. El impacto de la experimentación científica ha causado protestas e indignación por parte de activistas protectores de los derechos de los animales, grupos religiosos y comunidades científicas éticas, planteándose la discusión sobre la bioética tanto en el ámbito científico como en el artístico. Lucía Hadyée Stubrin opina que, quizás, para las ciencias biológicas el aporte del arte es una oportunidad más para atesorar nuevas miradas en función de intereses capitalistas (2013: 86). Al respecto, cabe citar las palabras del filósofo Hans Reichenbach, quien, atinadamente, enuncia la no necesaria correlación de la ética y el operar de la ciencia: “El que busque leyes éticas no debe imitar el método” (1975: 296).

Un hecho es incontrovertible: en el contexto de la posmodernidad, los artistas han penetrado en el ámbito científico y tecnológico, utilizando los recursos, lenguajes e innovaciones de este ámbito a partir de sus propias competencias transdisciplinarias, para la producción de obras que subvierten las lógicas antinómicas positivistas que rechazan la dialógica del conocimiento. Transgreden el método científicista mediante la conspicua intervención del azar, como recurso constitutivo de la originalidad creativa. Sus poéticas artísticas adquieren la estética del *alea*. Cabe recordar la célebre frase de Picasso en la que afirma: “Yo no busco. Yo encuentro”. En este sentido, en el arte se asume el papel que juega el azar como elemento de la creación. Al decir de Stubrin, se puede reconocer en el campo biológico el accionar de una técnica en la que el azar produce más de lo que evita: “esta forma experimental de proceder es igual a la que utiliza el arte que viene sufriendo, desde hace más de medio siglo, transformaciones que dificultan su conceptualización” (2013: 86). No obstante, el método científico niega y anula la intervención del evento fortuito, contingente o incluso del error, como elementos que, en cuestión de complejidad, se vuelven oportunidades que aportan resultados inéditos para la producción de conocimiento.

En la actualidad los/as artistas plantean discursos visuales deconstructivos de los mitos de la modernidad, referidos a temáticas como el consumismo propio de los estilos de vida capitalista, la violencia socioambiental, el cambio climático, la diversidad de género, el multiculturalismo, la migración, la economía global, la sexualidad, la experimentación genética, el impacto de la tecnología en la vida cotidiana, entre otras. Sin embargo, también existen aquellos creadores/as que reducen el arte a su uso instrumental, ya que lo banalizan y exhiben como espectáculo que trivializa y degrada la dignidad humana, lo que, paradójicamente, es un reflejo de la condición posmoderna. Stubrin reconoce que, en algunos casos, el arte pierde su capacidad crítica y se pone al servicio de la novedad tecnológica y la industria del entretenimiento (2013: 84).

En síntesis, el arte, en el siglo XXI, deviene una vía de conocimientos transdisci-

plinarios, sobre todo con la emergencia del arte digital, el arte electrónico, el arte multimedia o el arte interactivo, los cuales se sirven de las tecnologías de los medios de comunicación. Esto pone de manifiesto el amplio dominio de competencias comunicativas que hoy en día impone el ámbito de la creación. La tendencia se orienta hacia la deconstrucción del pensamiento fronterizo unidisciplinario que estableció la visión unidimensional del mundo y sus fenómenos. En esta perspectiva, el ámbito científico también puede abrirse a las posibilidades que le brinda la cooperación artística.

Conclusión

En el contexto de la modernidad líquida que Zygmunt Bauman caracteriza como la era en la que se han diluido los grandes relatos, el arte interacciona con diversas disciplinas, utilizando las innovaciones científicas de punta y recurriendo a las tecnologías más avanzadas. Surgen el bioarte, el arte biomedial, el arte generativo, el arte electrónico, entre muchos otros. Ergo, el arte se sitúa en el campo de la interacción transdisciplinaria con procesos que implican métodos y técnicas de genética molecular, biotecnología, física y química, entre otras disciplinas que fuerzan la colaboración disciplinaria entre artistas y científicos. Se hibridan los procesos artísticos, las obras adquieren la estética del *alea*, el laboratorio se transforma en el taller del artista para crear obras que acusan poéticas dialógicas, las que exigen nuevos referentes epistemológicos para dar cuenta de sus expresiones artísticas.

En una tónica de *hic et nunc*, la unidualidad ciencia/arte debe asumir el reto de enfrentar las complejidades de nuestra realidad fenoménica regida por la intervención del *alea* y la incertidumbre, por lo que el ejercicio de una nueva racionalidad auspiciada por el pensamiento complejo coadyuvará a la generación de estrategias creativas e innovadoras que promuevan inéditas formas de ser, estar e interactuar en el mundo. Hacer de la ciencia el arte dialógico del conocimiento conlleva la gestación de un nuevo paradigma en el que la razón y la imaginación, la objetividad y la subjetividad, sean asumidas como partes constitutivas de la racionalidad sustentable (Barbosa, 2008). En el siglo XXI, la dialógica ciencia/arte hará posible que la humanidad se reinvente a partir de su irreductible unidad creadora.

Referencias

- Acha, J. (s.f.). *Las ciencias y las artes* (ebook). México: UNAM. Recuperado de <http://www.posgrado.unam.mx/sites/default/files/2016/04/1902.pdf>.
- Barbosa, A. (2015). *Educación y Arte para la Sustentabilidad*. México: Casa Juan Pablos / UAEM.
- Barros del Villar, J. (2011, 11 de octubre). Bioarte: cuando el arte transgrede las fronteras biológicas. *Pijamasurf* (sitio web). Recuperado de <http://pijama->

surf.com/2011/11/bioarte-cuando-el-arte-transgrede-las-fronteras-biologicas/.

Claramonte, J. (2008). Prólogo. En Dewey, John. *El Arte como Experiencia*. Barcelona: Paidós. XI-XIX.

Dewey, J. (2008). *El Arte como Experiencia*. Barcelona: Paidós.

Eisner, W. E. (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós.

Farmelo, G. (ed.) (2004). *Fórmulas elegantes*. Barcelona: Tusquets.

Kac, E. (2010). *Telepresencia y bioarte*. Murcia: CENDEAC.

Morin, E. (2009a). *El método, 3. El conocimiento* (6ª ed.). Madrid: Cátedra.

_____ (2009b). *El método, 4. Las ideas* (5ª ed.). Madrid: Cátedra.

_____ (2006). *El método, 6. Ética*. Madrid: Cátedra.

_____ (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

_____ (s.f.). ¿Qué es la Transdisciplinariedad? *Multiversidad Mundo Real. Edgar Morin* (sitio web). Recuperado de <http://edgarmorinmultiversidad.org/index.php/que-es-transdisciplinariedad.html>.

Nicolescu, B. (1996). *La Transdisciplinariedad. Manifiesto* (ebook). Monaco: Ediciones du Rocher, Versión en español Norma Núñez y Dentón. Recuperado de <http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf>.

Nietzsche, F. (1990). *La ciencia jovial. La gaya scienza*. Caracas: Monte Ávila.

Novo, M. (2004). La complementariedad ciencia-arte para la construcción de un discurso ambiental integrado. *Polis. Revista latinoamericana*, (7). Recuperado de <https://journals.openedition.org/polis/6243>.

Reichenbach, H. (1975). *La filosofía científica*. México: FCE.

Román, V. (10 de octubre de 2000). Pelea por un conejo fluorescente. *Clarín digital* (online). Recuperado de https://www.clarin.com/sociedad/pelea-conejo-fluorescente_0_B1nbyhFxCtg.html.

Soto, M. (1999). *Edgar Morin. Complejidad y Sujeto Humano* (tesis doctoral). Valladolid: Universidad de Valladolid. Recuperado de <http://www.cervantes-virtual.com/obra/edgar-morin-complejidad-y-sujeto-humano--0/>.

Stubrin, L. H. (2013). Arte y ciencia: convergencias en el marco de la teoría de la complejidad. *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, (13). DOI:10.7238/a.v0i13.1485.



Fotografía de René del Fierro.

Madre: (...) Pasaron los minutos y, para sobrevivir en medio de todo, trataba de recordar mis quehaceres con las niñas y la casa, pero entonces nuevamente sentí que mis pies se enraizaban y traspasaban el piso. Me sentía tan animala y a la vez tan frágil y perecedera. Me salían brotes de las manos, como un arbusto en flor, que me obligaron a dejar la aspiradora, el cloro, el paño, el lustramuebles. Mi útero latía, se expandía como un ente por mi cuerpo. Recuerdo que respiraba en un éxtasis que yo misma trataba de boicotear. Es que debía limpiar y las tareas y la once y el trabajo y las horas y los tiempos y los días y... no pude. Tuve que asumir mi sombra, mi oscuridad. Luego destruí la casa para transformarla en un caos que me cobijara. No me censuré, comprendí que si me negaba “algo” me carcomería infinitamente y explotaría todo en cánceres de úteros, de estómagos, de mamas, cargando para siempre una cuerpa culpable, cargada de infelicidad.

Para transmutar la madre entrañable en la madre patriarcal, a lo largo de milenios se ha prohibido la libido y la sexualidad femenina, se ha creado un alma femenina para hacer una falsa femeneidad o rol que haga funcionar el cuerpo femenino como una máquina fisiológica sin libido ni deseos ni sentimientos ni consciencia; se ha culturizado a la mujer, como decía Marcelo-Barberá, en la ruptura psicósomática entre su consciencia y el útero, adjudicando a éste atribuciones demoniacas, transformándolo de hysteron a histeria. Se ha hecho funcionar la fisiología arrancando el deseo y sustituyéndolo por las órdenes, las amenazas, las imposiciones, el miedo y el pánico. Se ha aplastado a la serpiente y se ha hecho funcionar el sistema reproductor de la mujer con el útero rígido, sin flujos, sin lubricación. Es decir, se ha organizado la violación sistemática del cuerpo femenino para poner la reproducción al servicio de la Ley: se ha organizado la carencia en la abundancia de la producción. Así, tras milenios de represión a la mujer se ha logrado el bloqueo del deseo que impulsaba a la función sexual reproductora.

Casilda Rodrigáñez. *Mujer, maternidad y socialización*, 1994.



