



MATERIALES COMPLEMENTARIOS 2021

**Comprensión y Producción de Textos en Artes | Ciclo introductorio
Escuela Universitaria de Artes | Universidad Nacional de Quilmes**

Lic. María de la Victoria Pardo

ÍNDICE

Capítulo I

Concepto de autor

María Moreno: La intrusa 3

Ficción, mimesis y verosimilitud

El incendio del Museo del Prado 6

Discurso periodístico

COVID-19 en los medios 9

Capítulo II

Narración y descripción

Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero: La anfibena 23

Laura Malosetti Costa: Comentario sobre Le lever de la bonne 24

Juan José Saer: El limonero real 26

Autobiografía

Roberto Arlt 29

César Tiempo 30

Relato testimonial

Marta Dillon: Aparecida 31

Capítulo IV

Ensayo

Juan Coulasso: Reinventar el teatro 36

Mercedes Halfon: No es arte, es dinamita 39

Ana Longoni: (Con)Textos para el GAC 44

Boris Groys: Internet, la tumba de la utopía posmoderna 51

Martha Nanni: Ramona 61

Ticio Escobar: Tekopora. Ensayo curatorial 68

Chimamanda Adichie: El peligro de una sola historia 95



María Moreno: “La intrusa”

Página 12 | 7 de marzo de 2017

(versión libre en honor al paro del 8 de marzo)

Yo supe la historia por una muchacha que tiene su parada frente a la estación de ómnibus, en una esquina de Balvanera, no viene al caso decir cuál. Se la había contado, su tátara tátara tía abuela, la compañera de vida de Juliana Burgos, así dijo. Con la contada por Santiago Dabove a Borges y la que Borges a su vez oyó en Turdera tiene “pequeñas variaciones y divergencias”. La escribo previendo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor como Borges declaró que haría en la primer página de La intrusa. Según la muchacha de Balvanera, sucedió en una isla del Paraná llamada La percanta. Anoto ese nombre sospechando que lo tomarán por un invento mío como si la vida no fuera capaz de los argumentos más inverosímiles – Ricardo Corazón de León murió ahogado–, las paradojas más risibles –según el sabio Séneca a Ulises, el marino más literario, le daba náuseas navegar–.

Los Nilsen era colorados como los del relato original pero éstos eran gauchos de agua dulce. Unidos contra la policía y cualquier enemigo de sus intereses, sobre todo antes o después de la copa del estribo, vivían apartados en un rancho de una sola pieza, de techo con remiendos donde amarilleaba la paja nueva y piso de tierra en cuyo centro se prendía el fuego para calentar el agua del mate y hacer el asado que solían comer con la mano y apurar con patero o ginebra aunque a la bebida preferían tomarla en la pulpería de La Chingola. Trabajaban de desenterrar peludos luego de apoyar una oreja sobre la tierra para buscar las cuevas, cazaban con porongo patos y gallaretas, garzas a palos de remo y a balazos –avaros, nunca dejaban de recoger los plomos para fundirlos y volverlos a usar– pero más que nada eran cuatreros y contrabandistas. Cuando Cristián, el mayor, trajo al rancho a Juliana Burgos, no se le asignó ningún lugar, compartió su catre y ella, a veces empujada por la borrachera de su compañero, solía terminar en el piso de tierra con su atado como almohada y los ratones corriendo a sus pies. En un rancho más chico, del tamaño de una casilla de perro grande, cuya puerta a modo de batientes tenía un cuero de potro sujeto por una punta y fuera de quicio, los hermanos guardaban plumas, aceite de pescado y pieles de carpincho, de tigre y de nutria. Cuando

Los Nilsen se iban de negocios o a jugar a las cartas en lo de La Chingola, Juliana Burgos se metía en el ranchito y revisaba la mercadería. En los troncos encajados que formaba el piso, encontró unos flojos, abajo había un pozo que podía servir de escondrijo, las pajas, el barro y la suciedad de los perros lo ocultaban, además los Nilsen eran pendencieros pero incautos y más con las mujeres; no habían conocido muchas fuera de los turnos en lo de La Chingola, hasta la llegada de Juliana Burgos que pronto comenzó a revolver el ranchito separándose para ella las ocho o diez plumas buenas de las garzas blancas y terminó con un par de kilos, más un capitalito de grasa y pieles de nutrias.

La Chingola regenteaba un rancho de mal entretenimiento donde sólo había una mesa para jugar a las cartas y una pila de cajones de fruta donde alinear las botellas. En un sucucho tapado por una cortina de cretona atendían las muchachas. Era cuatrera y contrabandista pero en malas migas con los Nilsen a los que, de todos modos recibía para endeudarlos con supuestas amabilidades de anfitriona zalamera. Le decían La Chingola porque era renga y se murmuraba que había estado presa –el chingolo es el único pájaro que camina a los saltitos, como si arrastrara un grillete–. La Chingola se las arregló para comprar las cargas que Juliana Burgos ocultaba en su escondite impermeabilizado con hojas secas y cueros descartados –no servían los de carpinchos cosidos a balazos– y prometió retener la plata del pago para jugarla con sus propios clientes (no la perdería porque hacía trampa, era más segura que un banco); mandó buscar las prendas robadas a unos peones conocidos por todos los perros a los que solían acallar con achuras y, en la noche, se movían tan silenciosos como si caminaran en el aire. Con la presencia de Juliana Burgos los Nilsen empezaron a pelear por cualquier cosa que no era cualquier cosa porque una era que los dos estaban enamorados de la misma mujer y otra que esa mujer era la misma que los hacía pelear cuando se daban cuenta de que faltaba mercadería. Ni bien la compartieron hubo un tiempo de paz, el de ella de catre en catre durante la noche, el de ellos cazando y yendo a lo de La Chingola a jugar y a emborracharse antes de volver al rancho para revolcarse con la muchacha por turnos de mala gana pero respetados. Cuando la vendieron a La Chingola echándole la culpa de sus diferencias, antes ellos tan iguales de trato como de colorados, Juliana Burgos decidió armarse de paciencia. Pequeña y de talle fino, toda sonrisas, pronto se hizo la preferida de la clientela. Quién sabe si los Nilsen no llegaron a la conclusión de que los hacía menos celosos seguir compartiéndola entre ellos que entre muchos. Es cierto que Cristián había descubierto el caballo de Eduardo atado al

palenque cuando pasó por lo de La Chingola a la vuelta de Ibicuy. Y otra vez él fue al rancho a hacer cola por lo mismo: Juliana Burgos. Entonces le propuso a su hermano ahorrar en viajes devolviéndola al rancho de donde ya no se retiraría la discordia. Claro que hubo que adornar bien a La Chingola por perder a su mejor pupila. De lo contrario los peones los hubieran parado.

Cuando la sacó del patio para subirla a la carreta, Juliana Burgos ya sabía que Cristián no iba a animarse a lo que planeaba. Nos es verdad que los hermanos sean unidos porque esa es la ley primera, Judas y Caín nunca faltan y una mujer siempre sabe leer la vacilación en las manos que tiemblan al sostener las riendas, en la voz que intenta templarse en un grito pero resuena baja y como ahogada. Entonces le habló como a un chico hasta que vio que iba a perdonarla pero no sabía cómo. Entonces le señaló la bolsa con los picazos. Los dos hermanos habían estado cazando con porongo en el bañado, picardía de los gauchos marineros que consiste en ponerse en la cabeza medio porongo con dos agujeros a la altura de los ojos y nadar desnudos hasta las presas acostumbradas a esas formas entre los carrizales y, de golpe, hundirlas de un fuerte tirón en las patas. En la bolsa había doce picazos, con el cuello retorcido, se habían hinchado con el barro del bañado y sumados, pesaban como un humano. Juliana Burgos ayudó a liar unas pajas hasta hacer el bulto que Cristián escondió entre juncos y camalotes. Es verdad que horas más tarde, viniendo con Eduardo por el camino, le dijo que la había matado (“Hoy la maté, que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más prejuicios”). Pero no enterraron el bulto, lo tiraron en un canal, de esos donde la tierra va comiendo el agua y se aprietan los juncos. Entonces los hermanos se abrazaron llorando pero un secreto y una mentira ya los habían separado.

Para esconder unos días a Juliana Burgos, La Chingola se cobró una comisión injusta pero ella no discutió, reclamó la plata que le debían y se metió el rollo en su parte más íntima. Luego se fue para Iberá Pitá, se había puesto de acuerdo para asociarse en lo que fuera con aquella infeliz que un día Eduardo trajo a la casa para empardar la pareja de su hermano y de la que se cansaron los dos, entonces la alzaron en la canoa, abandonándola en el primer albardón.

Pensé que Cristián Nilsen había sido el primer hombre en romper a su modo el pacto patriarcal y que la literatura lo había ocultado pero la expresión “patriarcal” me pareció fea de escribir.

Un auto se detuvo sobre el cordón de la vereda y la muchacha de la esquina me hizo adiós con la mano. Antes se apuró a decir:

– Cuando los padres murieron mi tática tática heredó la pulpería. Ellas entonces vivieron bien. La Juliana había aprendido de La Chingola a recitar Las golondrinas de Becker y El tren expreso de Campoamor. Habían progresado. Ahora eran dueñas de una casa fina.

(Préstanos: “La intrusa” de Jorge Luis Borges y “Viaje al país de los matreros” de Fray Mocho.)

FUENTE: Moreno, M. (2021) “La intrusa”. Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/327926-la-intrusa>



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Cómo se puede analizar la propuesta de María Moreno desde la mirada de Roland Barthes?
- 2) ¿Por qué consideran que Moreno señala que este cuento es una “versión libre en honor al paro del 8 de marzo”? ¿Qué análisis permite la versión de Moreno?
- 3) En comparación con el cuento de Borges, ¿el de Moreno resulta más verosímil?
- 4) ¿Qué relaciones de poder podemos observar en lo narrado?

Capítulo I | Ficción, mimesis y verosimilitud



El incendio del Museo del Prado

Pilar Bellido Navarro: “Prado y el incendio inventado”

Dice Bellido Navarro que el periodismo de Cavia le llevó a convertirse en uno de los articulistas con mayor influencia en la opinión pública española de su tiempo:

“Ejemplo claro y conocido de ello fue el escándalo organizado tras la publicación, el 25 de noviembre de 1891 en *El Liberal*, del artículo titulado «La catástrofe de anoche. España está de luto. Incendio del Museo del Prado» en el que Cavia utilizando la estructura de una crónica fingida (4) avisaba de las peligrosas condiciones que lleva en su nombre un excelso prestigio sea en lo presente y en lo futuro una consagración de méritos y un título de nobleza periodística.” (p. 83)

Y la autora aclara en la nota al pie número 4:

“Cavia da la noticia de un supuesto catastrófico incendio ocurrido durante la noche en el Museo del Prado. El artículo terminaba con un último párrafo aclaratorio en el que el periodista avisaba de que los sucesos reseñados podrían ocurrir el día menos pensado, padecía el Museo del Prado. La advertencia produjo tal revuelo general que el ministro del ramo, que era por entonces el señor Linares Rivas, no dudó en acelerar las soluciones necesarias para prevenir la peligrosa contingencia que el periodista denunciaba. Así lo comentaba el propio Cavia en el artículo publicado el 26 de noviembre de 1891, «Por qué he incendiado el museo de pinturas». Aquí reconocía el extraordinario efecto que su escrito provocó conmoviendo hondamente al pueblo de Madrid y las medidas inmediatas dictadas por el Ministro de Fomento para mejorar las condiciones del museo y así evitar la posible tragedia pronosticada por el periodista”.



Diario El Español | Prevención. Patrimonio y arte | 4 de septiembre de 2018

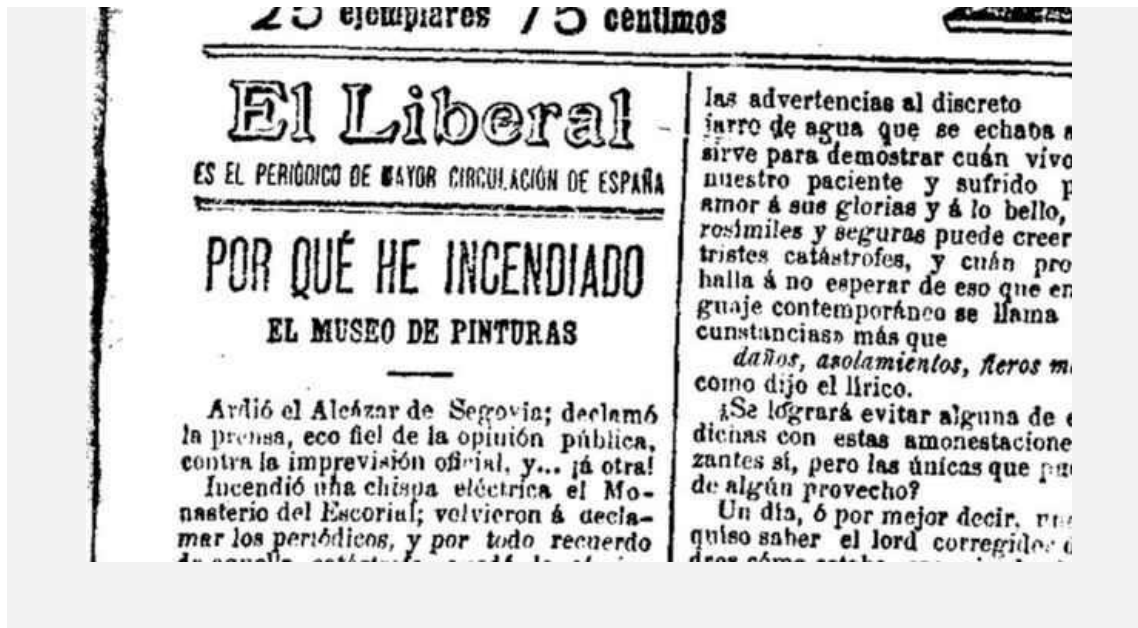
Lorena Maldonado: “*Qué pasaría si el Museo del Prado arde como ‘sucedió’ en 1891*”

El periodista Mariano De Cavia hizo un 'Orson Welles' y quemó ficticiamente el Museo del Prado en prensa para alertar sobre su escasa prevención.

Sucedió en 1891: las llamas masticaban las salas y *Las Meninas* se hicieron ceniza. Cayeron las obras de Velázquez, de Murillo y de Ribera. Los ciudadanos de Madrid salían de sus casas como almas llevadas por el diablo para ir a socorrer a su Museo del Prado. El ministro de Fomento se plantó en el lugar de la catástrofe rodeado por un grupo de soldados de artillería. Ardía El Prado y “España estaba de luto”, como anunciaba el periodista Mariano de Cavia en **su noticia exclusiva en *El Liberal*, tan exclusiva que era falsa**. Decía el reportero que la desgracia le había asaltado a las dos de la madrugada.

En ese momento, los trabajadores del museo vivían en los sótanos del recinto, a pesar de que no estaba permitido, aumentando los riesgos de incendio. “Un brasero mal apagado, un fogón mal extinguido, un caldo que hubo que hacer a media noche, una colilla indiscreta... y ¡adiós, *Pasmo de Sicilia!*, ¡adiós, cuadro de *Las lanzas!*”, escribía De Cavia, consternado, como un **Orson Welles** prematuro. Su intención, no obstante, no era lúdica, sino reivindicativa: quería colocar en el centro del debate social las malas condiciones de seguridad y prevención que entonces tenía El Prado. Y lo consiguió: todos respiraron aliviados cuando llegaron a las puertas de la pinacoteca y vieron que andaba, aún, impoluta, compacta, llena de valor, memoria y belleza. “Hemos inventado una catástrofe... para evitarla”, escribía al día siguiente De Cavia, desdiciéndose en la *performance*.

[Fragmento]



FUENTES:

Bellido Navarro, P. (2014). Prado y el incendio inventado. *Anales*, 26, 81-107.
 Maldonado, L. (2018). ¿Qué pasaría si el Museo Prado arde como ‘sucedió’ en 1891. *Diario El Español*. Recuperado de https://www.elespanol.com/cultura/patrimonio/20180904/pasaria-museo-prado-arde-sucedio/335217468_0.html



Para ejercitar la comprensión

- 1) Luego de leer los fragmentos, ¿cómo podría analizar los rasgos verosímiles y ficcionales?
- 2) Al conocer el objetivo del escritor, ¿qué podríamos decir de la mirada del arte en ese momento y qué podríamos decir si esto sucediera hoy? *

* Recordemos que en septiembre de 2018 se incendió el Museo Nacional de Brasil (Río de Janeiro, Brasil) y en abril de 2019 la catedral Notre Dame de París (Francia).

Capítulo I / Discurso periodístico



COVID-19 en los medios

Pese a todas las explicaciones e ilustraciones no tenemos, yo no tengo, una clara idea acerca de cómo son los virus que nos están atacando. Puedo, por lo tanto, imaginarlos de diverso modo, no tengo por qué ser fiel a su verdadera fisonomía. Y cuando digo “fisonomía” es porque les supongo cara y a continuación cuerpo, un cuerpo chiquitito, como el de las personas, como el nuestro. Los imagino, luego, vestidos con uniformes, como el que les gustaba llevar a los nazis aunque no fueran militares: Hitler, Göering, Himmler, Goebbels y hasta por ahí la recatada Eva Braun.

Una vez colocados los coronas en este escenario, los veo considerando no sólo el objetivo principal, destruir a la especie humana, eso seguramente fue discutido y aprobado por unanimidad en el comando en jefe de los virus, sino cada uno de los pasos destinados a lograrlo. Avisados de que está a punto de funcionar un arma letal, las vacunas, se apresuran, atacan con más fuerza, cambian de armas, mutan. Estamos, pues, en plena batalla, a ver quién terminará por vencer. Obviamente, me deben considerar enemigo y deben observar con desprecio mis estrategias defensivas, lavarme las manos a cada rato, desinfectar todo, guardarme, poco, bélicamente considerado, y mucho por el desconcierto que pueden tener frente a estas modestas, ni siquiera artesanales armas, ni comparación con las que manejan ellos.

Una de las nuestras, insuficiente pero imprescindible, es aguantar el encierro. Somos astutos, no nos vencerán, tenemos paciencia y ellos no. Nuestras astucias consisten, en primer lugar, en seguir haciendo lo que hacíamos siempre, trabajar por ejemplo, hablar con amigos, ocuparse, etcétera, se comprende lo que quiero decir. Complementariamente, acudir a ayudas externas que nos permiten ocupar el tiempo útilmente, seguir la marcha política del país y del mundo, reírnos de los esfuerzos que hace la Doctora Carrió para articular algunas palabras –eso lleva bastante tiempo–, escuchar música, ver películas, observarnos y observar y, si es posible o a uno le da el cuero, pensar un poco.

En mi caso, todo eso junto. Tuve la sensación, al empezar a ver algunas viejas películas que añoraba, de que estaba ignorando que era un sustituto, no era una visita a algo querido en sí mismo; por esa razón, disminuyó esa estratagema para que el tiempo de la espera disminuyera. Lo reemplacé por recursos menos comprometedores como los cortos mudos de la década de 1920: regocijantes las proezas de Buster Keaton y de Harold Lloyd, profunda la melancolía comunistoide de Chaplin, incesante la visión de

los Estados Unidos por detrás de los gags, a juzgar por ese trasfondo ese país estaba a punto de emprender la anhelada revolución deseada y soñada por Trotsky y otros geniales ilusos. Pero no sólo con el cambio del humor y su sustitución por el cine negro los Estados Unidos clausuraron ese sueño, si pudieron engendrar a un Trump qué otras cosas no pueden sepultar.

Otras novedades se me ofrecieron, recetas de cocina todas “fáciles”, según pregonan cocineros españoles, cantantes sacados de las catacumbas, paseos por pueblos desconocidos, un conjunto de propuestas sazonadas con curiosas experiencias, sepillizos, grutas inesperadas y un sinfín de imágenes destinadas a que la espera del final no sea tan pesada. Confieso que yo pasé por todas pero me detuve en una, ese grupo de otros tiempos llamado “The Platters”, o sea “Los Plateros”. Me detuve en “Only you”, una melodía que recordé con emoción porque era buenísima para bailar en la época en la que bailar, mejilla a mejilla, con la chica de la que uno estaba enamorado, implicaba algo muy intenso, muy grande, un ingreso al recinto de las delicias mayores a las que uno podía aspirar.

A algunos amigos lo que ese regreso al pasado me produjo, y a casi todos, les pasó lo mismo: muy bella experiencia, ese quinteto de jóvenes moviéndose acompasadamente, sin interferir en lo que uno de ellos protagonizaba: un muchacho delgado, elegante, daba un leve paso adelante y con una voz melodiosa entonaba esos versos congruentes con el título de la canción: a “sólo tú” le sigue un luminoso “por qué” y del conjunto, actitud corporal, voz, versos, modo de entonar, surge una impresión que pude interpretar con la palabra “delicadeza”, suprema delicadeza que me envió de inmediato a la acción de esta palabra más allá de la canción, a todas las formas de la relación. Y también a otras situaciones que corroboran la palabra: el gesto medido, cortés, armonioso, de mi amigo Raúl Dorra al iniciar un comentario, al dar una mano, la imagen del paraíso mahometano, poblado de huríes que celebraban al Creador, las respuestas de Trotsky a los soeces ataques de que era objeto, mi hermana sonriéndome en su lecho de muerte, el comentario reprobatorio de Roa Bastos a mi primera, y malísima, novela, tantas situaciones que pueblan mi agradecida memoria, todas signadas por esa sagrada palabra, delicadeza.

Se comprende, creo, el alcance de esta palabra cuando aparece la contraria, la brusquedad, la agresividad, la violencia, la brutalidad, los malos modales y todo ese conjunto de modos de canalizar un dominio o una arrogante superioridad. ¿Tiene lugar la delicadeza en el futbolista que golpea y empuja, en el boxeador que trata de destroz

al contendiente, en el profesor que desprecia a sus alumnos, la tiene el griterío que se presenta como debate en la televisión, en el policía que apalea, en el que maltrata a los animales y no comprende a las plantas, en el que escucha música como quien oye llover y en el que desdeña la música de la lluvia? Diría que no y, por el contrario, esa mano que acaricia, esa consideración que se tiene con el otro, ese aprecio por el sabor de las cosas, tanto en el plano personal como en el político, es la sal de la vida, donde se puede cifrar el entendimiento y percibir el secreto de las cosas.

Para empezar, pero lo que la delicadeza como norma y auto exigencia puede dar es pensable en muchos otros campos, desde la manera de comer, el trato a los diferentes, hasta los modos de la conversación y las relaciones administrativas y ni hablar de las policiales y las políticas. Política que considera al otro, al desamparado, al marginal, al diferente, lo que los que no saben de este concepto llaman groseramente “populismo”, se basa en una esencial delicadeza que tiene diversos nombres, distribución, justicia social, equidad, valores; quizás no lo declaran pero ahí está, es como la culminación institucional de la mano que acaricia, que es donde empieza todo.

INFOBAE | Sociedad | 9 de marzo de 2021

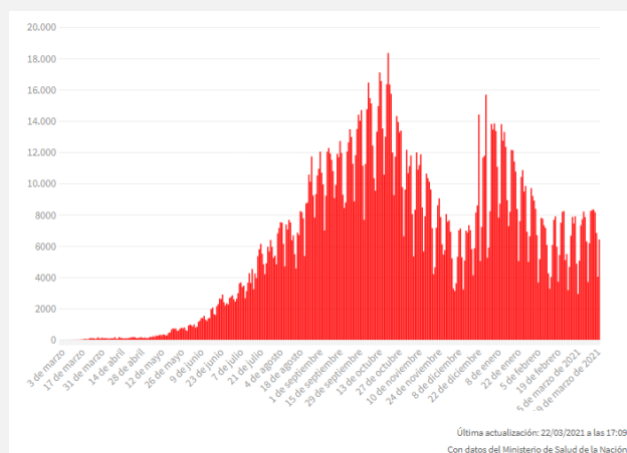
Coronavirus en la Argentina: confirmaron 131 muertes y 7.307 nuevos contagios en las últimas 24 horas

El total de infectados desde que comenzó la pandemia asciende a 2.162.001 y las víctimas fatales son 53.252.

El Ministerio de Salud de la Nación informó este martes 9 de marzo de 2021 que, en las últimas 24 horas, se registraron 131 muertes y 7.307 nuevos contagios de coronavirus. De esta manera, **el total de infectados desde que comenzó la pandemia asciende a 2.162.001 y las víctimas fatales son 53.252.**

Del total de muertes reportadas en el día de ayer, 81 son hombres (38 residentes en la provincia de Buenos Aires, 10 de la ciudad de Buenos Aires, 1 de Chaco, 1 de Corrientes, 5 de Córdoba, 2 de Entre Ríos, 1 de Jujuy, 7 de La Pampa, 2 de Mendoza, 6 de Neuquén, 1 de Río Negro, 1 de Salta, 2 de Santa Cruz, 3 de Santa Fe y 1 de Santiago del Estero) **y 50 mujeres** (24 residentes en la provincia de Buenos Aires, 10 de la

ciudad de Buenos Aires, 1 de Chubut, 2 de Córdoba, 1 de Jujuy, 1 de Misiones, 3 de Neuquén, 3 de Río Negro, 3 de Salta, 1 de Santa Cruz, 1 de Santa Fe y 1 de Tucumán).



El Ministerio de Salud de la Nación informó este martes 9 de marzo de 2021 que, en las últimas 24 horas, se registraron 131 muertes y 7.307 nuevos contagios de coronavirus. De esta manera, el total de infectados desde que comenzó la pandemia asciende a 2.162.001 y las víctimas fatales son 53.252.

Del total de muertes reportadas en el día de ayer, 81 son hombres (38 residentes en la provincia de Buenos Aires, 10 de la ciudad de Buenos Aires, 1 de Chaco, 1 de Corrientes, 5 de Córdoba, 2 de Entre Ríos, 1 de Jujuy, 7 de La Pampa, 2 de Mendoza, 6 de Neuquén, 1 de Río Negro, 1 de Salta, 2 de Santa Cruz, 3 de Santa Fe y 1 de Santiago del Estero) y 50 mujeres (24 residentes en la provincia de Buenos Aires, 10 de la ciudad de Buenos Aires, 1 de Chubut, 2 de Córdoba, 1 de Jujuy, 1 de Misiones, 3 de Neuquén, 3 de Río Negro, 3 de Salta, 1 de Santa Cruz, 1 de Santa Fe y 1 de Tucumán).

Según indica el parte epidemiológico, de momento, en Argentina hay 3.525 personas con coronavirus internadas en terapia intensiva. El porcentaje de ocupación de camas a nivel nacional es del 54,5% y en el AMBA del 60,1%. Por otro lado se dio a conocer que, en las últimas 24 horas, fueron realizados 42.565 testeos y desde el inicio del brote se llevaron a cabo 7.791.570 pruebas diagnósticas para esta enfermedad. A la fecha, se registran 152.588 casos positivos activos en todo el país y 1.956.591 recuperados.

De los 7.307 contagios confirmados durante este martes, 3.146 son de la provincia de Buenos Aires, 877 de la ciudad de Buenos Aires, 92 de Catamarca, 98 de Chaco, 99 de Chubut, 246 de Corrientes, 699 de Córdoba, 159 de Entre Ríos, 28 de Formosa, 68 de Jujuy, 110 de La Pampa, 14 de La Rioja, 204 de Mendoza, 123 de Misiones, 156 de Neuquén, 140 de Río Negro, 131 de Salta, 64 de San Juan, 6 de San Luis, 68 de Santa

Cruz, 514 de Santa Fe, 42 de Santiago del Estero, 31 de Tierra del Fuego y 192 de Tucumán.

El lunes a la mañana, a través de una videoconferencia, autoridades sanitarias de la cartera a cargo de la ministra de Salud de la Nación, Carla Vizzotti, participaron de una nueva reunión del Consejo Federal de Salud (COFESA) en la que, junto a los titulares de las carteras sanitarias provinciales, evaluaron la posibilidad de adoptar nuevas medidas en las fronteras y desalentar los viajes a zonas con circulación de nuevas cepas de coronavirus ante el riesgo de una segunda ola de COVID-19 en el país.

Además, analizaron la adopción de controles para los transportistas que ingresan al país y coincidieron en la necesidad de reforzar los controles de cumplimiento del aislamiento de los viajeros para mitigar el impacto de la introducción de cepas de mayor transmisibilidad, como las brasileñas de Manaus y Río de Janeiro, la británica y la sudafricana.

A lo largo del debate, los referentes de las distintas jurisdicciones plantearon que es importante mantener los casos estabilizados dado que todas las provincias se encuentran abocadas a escalar la vacunación contra el COVID-19 en los grupos priorizados.

Al 8 de marzo los casos nuevos de coronavirus por millón de habitantes en Argentina y la región ascienden a 2,6 millones y se observa un aumento del 7% en relación a la semana anterior. De acuerdo a la distribución mundial, la Región de las Américas representa un 6%; Europa el 9%; la región del sur y este de Asia un 9% y el Mediterráneo oriental un 14%.

En la actualidad, Argentina continúa con sus fronteras cerradas para los extranjeros, salvo que ingresen en viajes autorizados para desarrollar alguna actividad esencial, mientras que los argentinos no tienen ninguna restricción para ingresar o salir del país.

A un año del inicio de la pandemia, desde el Ministerio de Salud de la Nación aseguran que están llevando adelante el plan de vacunación más importante de la historia y que siguen trabajando para que todos los argentinos y argentinas sean inoculados contra el COVID-19.

Al día de la fecha a las seis de la mañana, según el [Monitor Público de Vacunación](#), el registro online del Ministerio de Salud que muestra en tiempo real el operativo de inmunización en todo el territorio argentino, ya son 1.648.957 las vacunas aplicadas: 1.301.787 personas recibieron la primera dosis y 347.170 ambas. El 64,97% (1.071.297) de las aplicaciones fueron realizadas a mujeres; mientras que el 34,85% (574.709) a hombres.

Entre el millón y medio de inmunizados hay 1.013.985 trabajadores de las salud, 32.378 personas de 18 a 59 años con factores de riesgo, 416.207 adultos mayores de 60 años y 186.098 personas consideradas “estratégicas”, como integrantes de la fuerzas de seguridad y armadas, docentes y personal no docente de todos los niveles educativos, responsables del funcionamiento del Estado y personal del Servicio Penitenciario.

Revista Anfibia | 2020

Ana Longoni: “No tener olfato”

En la cocina y en la ducha: en estos espacios-refugio de cuarentena, Ana Longoni descubrió que tenía un síntoma clave del Coronavirus. Dejar de sentir perfumes es otro modo de encierro, es perder el sentido más instintivo y animal, piensa. El monólogo interior de una mujer confinada e infectada que juega a distraerse mirando la pequeña selva silenciosa que crece en su balcón y los regalos de amigos artistas. Y que ahuyenta al miedo mientras reconoce que extraña hundirse en el olor de cierto cuerpo ajeno.

1.

Hace tres días dejé quemar la humita al horno. Cuando me acordé estaba carbonizada pero no sentí ningún olor a quemado que me alertara.

Ayer piqué seis dientes de ajo para la pócima que mi querida Sol me mandó tomar, mezclándolos con miel, jengibre, cúrcuma y limón. Ningún olor en los dedos. Me puse un poquito de perfume a la mañana, después de ducharme, en mi afán de que todo pareciera normal tras doce, trece, catorce días de cuarentena (ya perdí la cuenta).

Al rato volví a ponerme el mismo perfume porque no lo sentía. Nada de nada, el perfume no huele absolutamente a nada.

Darme cuenta de que no huelo fue reconocer que tengo coronavirus (fue lo decisivo para decidirme a llamar al centro de salud, luego de cinco días de fiebre baja pero continua).

Es uno de los síntomas del cuadro leve: perder los sentidos del olfato y el gusto.

El del gusto aún no se desvaneció del todo, aunque está disminuido, en retirada.

Como toda la sensibilidad de la piel: sentir el repliegue, el aminoramiento, la clausura.

Hasta masturbarme fue triste cuando el orgasmo terminó siendo apenas un pequeño remesón, huidizo, distante, como si le ocurriera a otra persona a kilómetros de distancia. Hoy me desperté pensando en que perder el olfato era otro modo de encierro. Ya perdimos la posibilidad de tocarnos la piel y hundir los dedos, de hablarnos y escucharnos en vivo, de rozarnos, de mirarnos a la cara. Y ahora no puedo oler al otrx ni a mí misma, ni saber si me merezco una ducha o si estoy desatando un incendio. El cuerpo ensimismado, aletargado, reducido. Sin papilas dispuestas al deleite o al peligro. Sin afuera.

Capturada.

2.

Perder el olfato es perder la astucia. La capacidad de intuir y movernos anticipando los movimientos de lxs demás.

No tanto la perspectiva del cazador, la mirada del lince, los ojos-zorros, sagaces, escudriñadores. Más bien el olfato como recurso del animal alerta, que sabe que puede convertirse en presa, husmea el aire y percibe el peligro inminente: la señal que le avisa a la gacela en el bosque y a la liebre en la llanura por dónde no debe meterse, por dónde vienen los perros de caza.

No percibir la proximidad del predador.

El olor también retorna al animal a su guarida, lo lleva al nido a encontrar a su cría, a alimentarla y acurrucarse junto a ella. ¿Qué sería del pingüino en la enorme comunidad de Punta Tombo -esa playa gigante en la Patagonia llena de hoyos que son nidos donde la cría, cada cría, llama desesperada- sin orientarse por el olor?

Oler es el sentido más animal.

Y no lo tengo.

3.

“ruido a indiferencia / no pases más”

(Néstor Telechea)

Esta mañana de domingo el timbre de casa sonó dos veces en menos de una hora, insólito. Nunca suena; con las amigas lo vamos arreglando todo desde el teléfono, hasta el “estoy abajo” o incluso “voy subiendo”.

La segunda vez, una mujer extranjera me dijo: “Fátima, baja a conversar”. Y ante mi silencio: “¿allí no vive el vecino marroquí?”. “No”. “Lo siento mucho, que tengas un buen día”.

La primera vez, un poco más temprano, también fue una voz extranjera, de un muchacho joven, seguramente chino. Me despertó el timbre, me levanté en calzones, respondí un poco escéptica, esperando que fuera equivocado. “¿Ana?”, “Sí”. “Soy el repartidor de plantas de Shangai”. Mi silencio. “Vengo a entregarte una magnolia”. De nuevo mi silencio. Hasta que reaccioné: “Qué lindo”. “Sí...”. “Estoy en cuarentena, no puedo salir. ¿Puedes subírmela?” “¿Me abres?”. El diálogo continuó al ratito puerta de por medio: “Me la puedes dejar en la puerta?”. “Sí”. “Muchas gracias, que tengas un buen día”.

No he visto las caras del joven chino ni de la mujer marroquí. He escuchado sus voces apenas. Son dos desconocidos, intuyo imprecisamente sus orígenes, sus edades. Pero nos hemos deseado (y siento que no fue una comunicación en función fática) un buen día en este tiempo aciago. Durante un breve instante, un lazo furtivo nos conectó.

Mi magnolia es un arbolito de hojas lustrosas verde-oscuras por un lado, y ocre-marrones por el otro. Hojas fuertes, espesas, de esas que dan buena sombra y permiten abanicarse cuando caen. Acaricié esas hojas antes de saber quién me mandaba este hermoso regalo, antes de abrir el sobrecito con mi nombre y una esquila:

“Es ya existiendo que las plantas modifican globalmente el mundo, sin incluso moverse, sin comenzar a actuar. Para ellas, estar significa hacer mucho y, a la inversa, construir - nuestro- mundo no es más que un sinónimo del estar”. (La vida de las plantas, Emanuele Coccia). Un abrazo desde acá (Vic y Guille).

Luego supe que el muchacho chino (¿habrá sido él?) cometió un error al transcribir (o quizá se permitió corregir) el texto: “Estar significa hacer mundo”, decía el original. Prefiero leer la cita desde el equívoco que me llegó. “Estar significa hacer mucho.” Estar aquí, estar conmigo como las plantas: presentes aunque silenciosas, calladas, apenas el rumor de las hojas cuando pasa el viento, apenas el crujir de las hojas secas cuando alguien las pisa. Aprenderé mucho de ese modo de la presencia. La cuidaré y conviviré con ella.

Ya he reacomodado mi pequeño balcón de esta casa-pañuelo para hacerle espacio a la magnolia: el rosal subió, el helecho de mi abuela entró, alguna maceta vacía se desarmó y apareció un hueco suficiente para cobijarla, en el centro y bien rodeada de otras plantas. Se armó una pequeña selva, abigarrada. Bella. Quizá esta magnolia, con su

sabio silencio, sea una metáfora precisa y preciosa de lo no dicho. Así la recibo, así la leo.

4.

Hoy fui al hospital.

Fue la primera vez que salí de casa en dos semanas. Nevó al amanecer así que la ciudad estaba mojada, gélida. Ahora sigue lloviendo, lo escucho sin necesitar mirar por la ventana, y me gusta la idea de una lluvia fuerte que limpie Madrid, que la despeje. Ayer Carmen, la enfermera, que me llama todos los días, consideró que debía derivarme con una doctora, y la doctora (no sé su nombre) consideró que tantos días de fiebre y el dato de expectorar con sangre eran suficiente motivo para mandarme al hospital.

–Que hagan una placa y evalúen si te dejan ingresada.

Me resistí un poco.

Esa noche tuve pesadillas con Ifema. Me resisto todo lo que puedo a ir a Arco, la feria de arte que ocurre allí, pero pasar la noche en ese predio ferial devenido hospital de campaña, y su mar de camas y tubos de oxígeno, de gente sola en medio de una multitud de enfermxs, se me hace aterrador.

Me levanté temprano, me duché y me sumé un poquito tarde a la clase de yoga que mantenemos con Lurdes dos veces por semana. Luego preparé la mochila por si acaso me dejaban internada. Desde el parto nunca me había tocado pensar en algo así: se parece y no se parece a preparar un viaje. Bajé a esperar un auto que nunca llegó, pedí otro que tardó un rato en llegar. Llovía mucho y la calle estaba desierta. En el medio, para protegerme de la lluvia, me parapeté en el techito del negocio vegano que está enfrente de casa. El barbijo casero que preparó mi vecina Gloria me ahogaba, y me faltaba un poco el aire. La chica que atiende el local vegano cruzó a comprar algún detergente. Yo pensaba en el chofer del auto y en la certeza que tendría al aceptar mi viaje de que había transportado a alguien apestado al conocer el destino al que me dirigía. Al subir al auto, resultó que el conductor era latinoamericano, lo que me hizo sentir un poco mejor, pero no le di charla, un poco para no exponerlo y otro poco porque el barbijo no me dejaba respirar. Recorrimos una ciudad vacía mientras me decía que le podían decir masoca pero él prefería no poder avanzar por la cantidad de gente en las calles del centro. Me dejó en el estacionamiento del hospital y atravesé varios espacios sórdidos hasta dar con la guardia de urgencias.

Me atendieron rápido, a través de un cristal. Sentía que me ahogaba. En la sala había gente, no demasiada pero había, gente enferma, claro, pero ningún caso extremo: me quedo con los ojos tristísimos de una muchachita china. Un hombre joven pakistaní, una mujer peruana o boliviana o quizá ecuatoriana que no paraba de toser (Juana Huamán, la llamaron varias veces), muchas personas viejas, y también muchas mujeres jóvenes. Solo puedo verles los ojos, afiebrados, tristes, preocupados. Le sonrío a una anciana y me doy cuenta que no ve mi sonrisa ni tampoco la adivina: tengo el rostro semicubierto, tengo también los ojos tristes y afiebrados. El único barbijo (mascarilla dicen acá) casero, made in home, es el mío, cosido a torpes puntadas, con la tela gris brillante que encontró Gloria anoche en su taller. En las farmacias del barrio no se consigue ni alcohol, ni termómetro, ni guantes ni mascarillas.

Al rato, me atendió una médica joven, le hablé de la fiebre, de la sangre. Pero me olvidé de mencionarle que no tenía olfato.

Cuando cuatro horas después me dio el alta, lo recordé y me dijo “ah, entonces no hay duda de que es coronavirus”. Métodos de diagnóstico en medio de la crisis.

Volver a casa con la indicación de estar estrictamente aislada hasta pasados catorce días después de que terminen todos los síntomas fue la mejor noticia que me podía dar. Y la festejé.

5.

He leído a muchxs pensadores en estos días. Ensayos, diarios, crónicas, incluso manifiestos, sosteniendo posiciones, tonos y lugares de enunciación contrapuestos. No quiero sumar nada a ese coro, no tengo nada que decir -ninguna certidumbre, ninguna convicción- ni siento que mi percepción pueda resultar una experiencia ejemplar, aleccionadora. Siento más bien consternación ante el presente y el futuro. Y sobre todo una sensación pantanosa de confusión, que asocio a la fiebre prolongada y a la falta de olfato. Y al encierro. El presentimiento ante un mundo que está cambiando vertiginosa y definitivamente mientras no nos enteramos de (casi) nada, aunque estemos hiperconectadxs e bombardeados de información día y noche.

En una entrevista que se hace a sí misma, Svetlana Alexiévich reflexiona sobre esa compulsión inmediata a pensar, a dar respuesta sobre lo que supone un suceso tan cruento y definitivo como la catástrofe nuclear ocurrida en 1986 en Chernóbil, la ciudad donde ella vivía. Y nos alerta, desde ese tiempo pasado:

“Podía haber escrito un libro rápidamente. (...) Pero había algo que me detenía. Que me sujetaba la mano. ¿Qué? La sensación de misterio. Esta impresión, que se instaló como un rayo en nuestro fuero interno, lo impregnaba todo: nuestras conversaciones, nuestras acciones, nuestros temores, y marchaba tras los pasos de los acontecimientos. Era un suceso que más bien se parecía a un monstruo. En todos nosotros se instaló, explícito o no, el sentimiento de que habíamos alcanzado lo nunca visto.”

Y sigue Svetlana, que parece estar escribiendo ante los estragos de la epidemia en ciudades como Wuhan, Bérghamo, Madrid, Guayaquil:

“Ahora, en lugar de las frases habituales de consuelo, el médico le dice a una mujer acerca de su marido moribundo: «¡No se acerque a él! ¡No puede besarlo! ¡Prohibido acariciarlo! Su marido ya no es un ser querido, sino un elemento que hay que desactivar». ¡Ante esto, hasta Shakespeare se queda mudo! Como el gran Dante. Acercarse o no, esta es la cuestión. Besar o no besar. Una de mis heroínas [embarazada en ese mismo momento] se acercaba y besaba a su marido, y no lo abandonó hasta que le llegó la muerte. El precio que pagó por su acto fue perder la salud y la vida de su hija. Pero ¿cómo elegir entre el amor y la muerte? ¿Entre el pasado y el ignorado presente? ¿Y quién se creará con derecho a echar en cara a otras esposas y madres que no se quedaran junto a sus maridos e hijos? Junto a esos elementos radiactivos. En su mundo se vio alterado incluso el amor. Hasta la muerte.”

La prensa da cuenta de rituales mortuorios a distancia, de velorios virtuales por skype o zoom, de entierros transmitidos desde lejos, a distancia prudencial, por el teléfono móvil, de morgues atiborradas e improvisadas y de ataúdes que parten con destino incierto, de cadáveres abandonados en las calles durante días, de cuerpos que nadie cuenta ni reconoce. ¿Adónde quedarán esos muertxs, nuestros muertxs? ¿Adónde quedaremos los vivxs? ¿Adónde?

6.

He dado a leer esta carta a la gente querida que me pregunta cómo estoy. Recibo esta mañana una carta de Marie Bardet:

Ana,

Recién leo tu relato del olor,
de la pérdida del olfato.

Te agradezco inmenso habérmelo mandado.

Y retumba en todo mi departamento ahora vacío, el que alberga mi soledad los días sin L., que desde el comienzo de esta «cuarentena», confinamiento sin fin, L. me huele. Sin parar. Todo el tiempo, viene y huele, mi cara, mi brazo, mi pierna, mi cuello, mi espalda, agarra un pullover mío, y todo extasiado se lo lleva, «¡qué rico huele!», hasta mi axila cuando indica que es tiempo de bañarme en estos días sin tiempo, la huele y me dice «quiero comer tu olor».

Lo veía como una suerte de vuelta a una relación «mamífera», a cierta actitud bebé, así como yo lo abrazo todo el tiempo (cuando se deja), lo voy a arropar cuando duerme, y lo huelo un poquito también. Es para «tranquilizarse», pensaba, un verbo que en francés se dice «rassurer». El día 5 de cuarentena aquí, (cuarentena que fue declarada la misma noche de mi cumpleaños, que pasé sola en mi balcón con insospechada fruición), me rasuré. Más precisamente, L. agarró la máquina y entre muchas risas me «rasuró»: me rapó la cabeza y me tranquilizó en un mismo gesto.

Yo «rasurada», él con el olfato exacerbado... una, otra, todas maneras de «rassurer», de tranquilizar(se).

Pero ahora te leo y veo otra cosa, así como los caballos de mi infancia no comían la planta venenosa, y yo no entendía cómo «sabían», y le preguntaba incesantemente a mi papá que solo contestaba «ellos saben», entiendo otra dimensión del olfatear de L. El sabe, él huele, y olfatea a cada rato, como afirmación intuitiva, que no tiene y no tengo «ese tonto virus» como él lo llama. Y que esa máscara que se hizo solito, en una bolsa de cartón «Coton Doux», con la cara de Ironman pero recubierta de un plástico transparente «contra el tonto virus», que me sacó una lágrima cuando lo vi con su máscara de protección, es también un modo de tranquilizarse/me.

Te leo, y te mando un abrazo,

rapada,

rasurada,

y con el temblor de todos los pequeños gestos que hacen mundos.

.marie.

7.

Hoy temprano, después de la ducha matinal, volví a ensayar el ejercicio de colocarme una gota del perfume en las muñecas. Es una esencia floral muy concentrada que trajo Mirtha desde la India, de esas que persisten todo el día. Llevé mi mano cerca de la nariz e inspiré hondo: un jardín muy lejano, un dejo de olor, como nubecita sensorial pasajera, se hizo presente por un minúsculo instante. Y desapareció.

Seguí probando a lo largo del día. Reconocí la lavandina. Más tarde al cocinar llegó el orégano, clarísimo. No pasó lo mismo con el cilantro. Ni con el óleo 31 hierbas que es una identificable bomba de olor en mi memoria.

Porque me doy cuenta de que la memoria está llena de olores: el olor de la fritura de los picarones en las inmediaciones del estadio de fútbol de Lima, el olor a pis del muro más cercano a la puerta del cine en Chicrín, el olor agrio de las toallitas usadas en mis primeras menstruaciones que me daba tanta vergüenza desechar, el olor del zorrino en las rutas argentinas, el olor del bebé cuando engorda y fabrica ricota con su sudor entre los pliegues, el olor inverosímil de las zapatillas del hijo adolescente, el olor del mar, el olor del mar, el olor del mar...

Leo que el olfato puede reconocer 10.000 sabores, muchísimos más que la lengua (dice sabores, no olores, y eso me llama la atención). Sabores para los que no tenemos ni palabras ni matices suficientes para nombrarlos. Leo que es el olfato el que nos permite distinguir lo comestible de lo dañino, y ubicar a una pareja sexualmente receptiva. Me río sola. Hay alguien a quien quisiera olisquear en estos días con trompa de elefante, delicada, decidida y muy despacio; frotar mi nariz contra la suya como conejos o como dioses egipcios. Pero nunca he estado lo suficientemente cerca suyo para recordar su olor. Lo puedo imaginar, pero no sentir.

¿Será un modo de animarme a sanar?

8.

Me animé a preguntarle cómo era su olor, y respondió enseguida “dulce”, y luego entró en mayores precisiones: “huelo a zanahoria”. Me preguntó por el mío. No tengo olfato, pero recordé lo que alguna vez alguien enamorado me había dicho y lo invoqué. “Huelo a pan”.

FUENTES:

Jitrik, N. (2021). Delicadeza. Página 12. Recuperado de

<https://www.pagina12.com.ar/327144-delicadeza>

INFOBAE. (2021). Coronavirus en la Argentina: confirmaron 131 muertes y 7.307 nuevos contagios en las últimas 24 horas. Recuperado de

<https://www.infobae.com/sociedad/2021/03/09/coronavirus-en-la-argentina-confirmaron-131-muertes-y-7307-nuevos-contagios-en-las-ultimas-24-horas/>

Longoni, A. (2020). No tener olfato”. Revista Anfibia. Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/cronica/no-tener-olfato/>



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué diferencias y similitudes encuentra entre los tres textos? ¿Qué objetivo procura cada uno? Sintetice la idea general de cada uno.
- 2) ¿Cuáles son las diferencias de estilo? ¿Quién narra? ¿Hay una sola voz o aparecen otras?
- 3) ¿Para qué se utiliza la información, citas y datos numéricos? ¿Qué les aportan a los textos?
- 4) ¿Reconoce posturas ideológicas en los ejemplos? ¿Cuáles? Señale ejemplos.

Capítulo II | Narración y descripción



Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero: “La anfisbena”

La Farsalia enumera las verdaderas e imaginarias serpientes que los soldados de Catón afrontaron en los desiertos de África; ahí están la parca «que enhiesta como báculo camina» y el yáculo, que viene por el aire como una flecha, y la pesada anfisbena, que lleva dos cabezas. Casi con iguales palabras la describe Plinio, que agrega: «como si una El Libro De Los Seres Imaginarios Jorge Luis Borges Margarita Guerrero Página 6 de 69 no le bastara para descargar su veneno». El Tesoro de Brunetto Latini —la enciclopedia que éste recomendó a su antiguo discípulo en el séptimo círculo del Infierno— es menos sentencioso y más claro: «La anfisbena es serpiente con dos cabezas, la una en su lugar y la otra en la cola; y con las dos puede morder, y corre con ligereza, y sus ojos brillan como candelas». En el siglo XVII, Sir Thomas Browne observó que no hay animal sin abajo, arriba, adelante, atrás, izquierda y derecha, y negó que pudiera existir la anfisbena, en la que ambas extremidades son anteriores. Anfisbena, en griego, quiere decir que va en dos direcciones. En las Antillas y en ciertas regiones de América, el nombre se aplica a un reptil que comúnmente se conoce por doble andadora, por serpiente de dos cabezas y por madre de las hormigas. Se dice que las hormigas la mantienen. También que, si la cortan en dos pedazos, éstos se juntan. Las virtudes medicinales de la anfisbena ya fueron celebradas por Plinio.



Laura Malosetti Costa: “Comentario sobre *Le lever de la bonne* (El despertar de la criada)”

Le lever de la bonne es un desnudo naturalista. Aun cuando el título y algunos elementos de la composición lo connotan, la pintura pertenece al género que a lo largo del siglo XIX fue campo de batalla de las audacias modernistas. No hay narratividad en la escena, se limita a presentar el cuerpo de una muchacha joven en el que se lee su pertenencia a la clase trabajadora. La sencillez del mobiliario, las ropas amontonadas sobre un banco de paja, al pie de la cama sin tender y, sobre todo, el título del cuadro, indican que se trata de una criada. Un foco de luz dirigida desde la izquierda ilumina ese cuerpo que se destaca con intensidad dramática sobre el fondo neutro de la pared de fondo. La piel de la muchacha es oscura, sobre todo en las zonas que el cuerpo de una mujer de trabajo se veía expuesto al sol: las manos, el rostro y las piernas. La criada aparece ensimismada en la tarea de dar vuelta una media para calzarla, de modo que el contraste entre los pechos y la mano castigada por la intemperie se hace más evidente. Cruzadas una sobre la otra, las piernas, gruesas y musculosas se destacan con un tratamiento naturalista que se detiene en la representación minuciosa de unos pies toscos y maltratados. El pubis, invisible tras la pierna cruzada, se ubica en el centro exacto de la composición. Ninguno de estos detalles pasó inadvertido a los críticos que, tanto en París como en Buenos Aires, comentaron el cuadro en 1887.

Fue pintado en París por Eduardo Sívori quien, tras haber logrado su aceptación en el Salón anual, lo envió a Buenos Aires ese mismo año sabiendo de antemano que su exhibición despertaría polémicas. Fue el primer gesto vanguardista en la historia del arte argentino.

Sívori ofreció su tela en donación a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en cuya fundación él mismo había tenido un papel fundamental. La llegada del cuadro desde París, probablemente traído por Eduardo Schiaffino, fue precedida por una serie de artículos de prensa en los que la misma Sociedad Estímulo anunció que era un cuadro problemático, que sería de exhibición restringida, y que había recibido en París algunos comentarios (que fueron traducidos íntegramente) en los que se ponía en duda el buen gusto del artista al encarar un tema semejante.

En 1887 la pintura naturalista ocupaba un lugar destacado en el Salón de París, como una de las vías de renovación de la estética oficial de la Academia. Sin alejarse demasiado de las convenciones formales impuestas por la tradición (claroscuro,

perspectiva, tratamiento de la superficie) los pintores naturalistas siguieron una línea de renovación iconográfica abierta a mediados de siglo por Gustave Courbet y Jean-François Millet, introduciendo temas derivados de la literatura de Émile Zola, o que planteaban una denuncia directa de los conflictos sociales contemporáneos, en un tono en general narrativo y melodramático. No fue el desnudo un género frecuente en la pintura naturalista. El cuadro de Sívori fue enseguida interpretado por la crítica francesa (Roger- Milès, Emery, E. Benjamin, Paul Gilbert, entre ellos) como obra derivada de Zola, un poco “excesivo” en la representación de un cuerpo que fue visto como feo, sucio y desagradable.

En Buenos Aires, donde no había habido hasta entonces más que pocas y discutidas exhibiciones de desnudos artísticos, el cuadro fue objeto no solo de una intensa polémica en la prensa (fue calificado de “indecente” y “pornográfico”) sino también de un importante alineamiento de intelectuales y artistas en su favor. En una reunión de su Comisión Directiva, el 22 de agosto de 1887, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes decidió exhibir el cuadro en su local, cursar invitaciones especiales a los socios y a los periodistas de la capital, y abrir un álbum que recogiera las firmas de todos aquellos “que quieran manifestar al autor sus felicitaciones por los progresos realizados”. Más de 250 firmas de artistas, escritores, etc. se estamparon en ese álbum en cuyas páginas Sívori guardó además los recortes de las críticas recibidas y fotografías de ese y otros cuadros suyos que habían sido expuestos en el Salón de París hasta su regreso definitivo en 1891.

La fotografía de *Le lever de la bonne* conservada en ese álbum presenta algunas diferencias con el cuadro definitivo. No sabemos si las modificaciones fueron hechas antes o después de ser exhibido en el Salón de París. En la mesilla de noche puede verse una palangana y una jarra (elementos de higiene) en lugar del candelabro con una vela apagada de la versión final. Por otra parte, en la pared del fondo se vislumbra un estante con frascos y potes de tocador. Todos estos elementos pueden verse a simple vista cuando el cuadro se mira con una luz potente, como si el artista hubiera decidido dejar que aquellos arrepentimientos se adivinen en el fondo en penumbras. Pero lo más significativo es el cambio en la fisonomía de la criada. Su rostro y su peinado aparecen en la fotografía menos oscuros. La criada parece una *faubourgienne* en la versión de la fotografía. Tal vez más cercana a la apariencia de una prostituta (los elementos de higiene también contribuyen a ello), tema predilecto de la vanguardia y de la crítica social de la época. Aun modificada, la criada fue interpretada como prostituta y

considerada pornográfica por varios de sus primeros comentaristas. Su transformación es significativa. Tal vez el artista decidió alejarse del “tema” social de moda al presentarse al Salón. Tal vez decidió transformarla inequívocamente en una criada pobre para su exhibición en Buenos Aires.



Juan José Saer: “El limonero real”

Amanece.

Y ya está con los ojos abiertos.

Parece no escuchar el ladrido de los perros ni el canto agudo y largo de los gallos ni el de los pájaros reunidos en el paraíso del patio delantero que suena interminable y rico, ni a los perros de la casa, el Negro y el Chiquito, que recorren el patio inquietos, ronroneando excitados por el alba, respondiendo con ladridos secos a los llamados intermitentes de perros lejanos que vienen desde la otra orilla del río. La voz de los gallos viene de muchas direcciones. Con los ojos abiertos, echado de espaldas, las manos cruzadas flojas sobre el abdomen, Wenceslao no oye nada salvo el tumulto oscuro del sueño, que se retira de su mente como cuando una nube negra va deslizándose en el cielo y deja ver el círculo brillante de la luna; no oye nada, porque cincuenta años de oír en el amanecer la voz de los gallos, de los perros y de los pájaros, la voz de los caballos, no le permiten en el presente escuchar otra cosa que no sea el silencio. Al flexionar la pierna derecha, apoyando la planta del pie sobre la cama, la sábana se eleva y arrastra el borde descubriendo un poco su pecho desnudo y el hombro de ella, que está echada boca abajo, también despierta aunque con los ojos cerrados. Ella gruñe, de un modo casi inaudible. Apenas abre los ojos Wenceslao sabe que está despierta —ha parecido, durante esos treinta años, despertar siempre una fracción de segundo antes que él— aunque no habla ni suspira ni se mueve. Suspirará después, cuando él se incorpore y salga de la cama. Mientras está acostado, moviendo una que otra vez el brazo o la pierna, rascándose o suspirando, ella o bien simula dormir, o bien quiere creer que duerme todavía, o bien cree de veras que sigue durmiendo y que todavía no ha despertado y que recién despertará cuando él se levante y salga de la cama. Al flexionar la pierna, la vieja cama de hierro y bronce cruje en el elástico y chirrea en las muescas de hierro donde el elástico se apoya en el espaldar. En el interior del rancho apenas si alcanzan a divisarse los objetos más grandes: el ropero y su luna ovalada, alto y débil, el arcón a un costado de la cama, pegado a la pared de adobe, justo

bajo el ventanuco de madera lleno de hendidjas verticales por las que entra en el recinto la primera claridad gris del alba. Lo demás se esfuma en una penumbra gris que se hace más densa y negra en los rincones y arriba, en la juntura del techo de paja de dos aguas. Es en esa oscuridad en la que Wenceslao fija cada amanecer la mirada cuando abre los ojos: la oscuridad de afuera confirma que la oscuridad de adentro se lia retirado y que por lo tanto está despierto. Wenceslao alza la sábana y sale de la cama. El calzoncillo blanco le llega hasta las rodillas, y como es demasiado holgado se sostiene gracias a la turgencia leve del abdomen y deja ver el ombligo. Wenceslao se viste con rapidez mientras ella, en la cama, suspira, bufa y se mueve, simulando no estar acabando de despertar, sino haber estado a punto de hacerlo, como si no supiera también ella que durante treinta años ha estado despertando cada amanecer una fracción de segundo antes que él. La luz continúa creciendo y la claridad que se cuele por entre las hendidjas verticales del ventanuco ya no es gris y destella. Wenceslao se pone la camisa, una camisa que ha perdido todo color después de cincuenta lavadas —tiene apenas la virtud de sugerir el color original sin la fuerza suficiente como para hacer preguntarse cuál ha sido en realidad ese color, aunque parezca saberse y después el pantalón, levantando Juan José Saer *El limonero real* 8 primero la pierna izquierda y después la derecha, haciendo un equilibrio jovial que en un momento dado lo obliga a dar un salto hacia adelante, apoyado en una sola pierna, cuando la botamanga queda por un segundo enganchada en el talón. Mete los pies en las alpargatas sin calzárselas, haciéndolo sin pararse recién después de atravesar la cortina de cretona ordinaria que separa el dormitorio del otro recinto que forma con el dormitorio el cuerpo total del rancho. A este recinto ellos lo llaman "el comedor", aunque nunca comen ahí, sino en la chocita alzada a un costado del rancho, a la que ellos llaman "la cocina", o bien en el patio, si es que hace calor; los dos ambientes están divididos por un tabique delgado de adobe que no llega hasta el techo de paja y que cubre tres cuartos de la habitación. A partir del borde del tabique no hay nada, salvo la cortina, que queda moviéndose detrás de Wenceslao cuando éste penetra en el comedor y se calza las alpargatas. A través de las hendidjas de la puerta de madera que da al patio, despereja lo mismo que el ventanuco, se cuelean unos destellos verticales y rectos de luz rojiza. En el comedor hay una vasta mesa rectangular y cuatro sillas de madera amarilla y asiento de paja. Wenceslao tose, abre la puerta alzando la traba de madera y sale al patio, arrimando la puerta detrás suyo. Como salidos de la gran mancha roja del horizonte en el este, el Negro y el Chiquito rodean a Wenceslao sin ladrar, ronroneando. El Negro es tan alto que

Wenceslao no necesita inclinarse para tocarle el lomo: y aparte de la altura, es también su pelambre negra, lisa y brillante, lo que impresiona, y los ojos negros saltones que emiten reflejos húmedos mientras su lengua rosa cuelga temblorosa y larga a un costado del hocico abierto por el que pueden verse las gruesas encías rosas y los dientes blancos. Wenceslao repite dos o tres veces "Buenos días" –dice "buenosh díash" como si hablara con un niño, empleando ese tono adecuado a las mentes inferiores que demuestra que las mentes inferiores tienen la superioridad suficiente como para reducir a las mentes superiores a su nivel– y avanza deteniéndose a cada momento ante los saltos del Chiquito, que ronronea y trata de alcanzar su cara para lamérsela. "Vamos, vamos, fuera, váyase de aquí", dice Wenceslao, simulando una voz enérgica, mezclada a una risa breve. Por fin se acuclilla en medio del patio delantero y acaricia el lomo del Chiquito, que queda inmóvil, con las patas abiertas y la cabeza alzada, mirándolo fijo. Wenceslao deja de reírse y le acaricia el pelo blanco del lomo, salpicado de manchas negras, algunas chicas y otras más grandes, en especial la que le cubre la cabeza y termina confundiendo por delante con el hocico negro. Da la impresión de que alguien le hubiese echado encima un baldazo de brea, un baldazo que en gran parte no ha hecho más que salpicarlo. El Negro ha apoyado sus patas delanteras en el muslo de Wenceslao y también lo mira. Wenceslao se queda un momento inmóvil, en cuclillas, horadado por los ojos negros y por los ojos dorados, una mano apoyada quieta en el lomo manchado del Chiquito, la otra en la cabeza del Negro, frente al sol cuyo semicírculo superior ha emergido entero del horizonte manchando a su alrededor el cielo de rojo. No sopla ningún viento. En el centro del patio delantero, el paraíso está quieto, lleno de pájaros que saltan cantando. Todavía no proyecta ninguna sombra, pero en la copa algunas hojas están nimbadas por resplandores dorados, como si la luz brotara de él y no del sol, y un rayo de luz, inesperado y también como brotando del árbol mismo y no del sol, centellea en el centro de la fronda. En seguida el árbol proyectará de golpe una sombra larga, cubriendo la mesa apoyada en el tronco. La sombra decrecerá gradual hasta mediodía, para desaparecer por un momento, y reaparecer en seguida del lado opuesto a la mesa, estirándose ahora lenta y gradual hasta que el sol se borre y no Juan José Saer El limonero real 9 quede otra cosa que sombra. Es, para Wenceslao y para ella, en efecto, así: "la mesa"; ahí almuerzan y cenan de octubre a marzo, a no ser que llueva o sople viento del norte. En esos casos comen en "la mesita chica" dentro del rancho al que le dicen la cocina. La mesa de madera rodeada por las sillas amarillas se llama "la otra mesa". Nunca han comido en ella, salvo cuando él murió, ya que lloviznaba y

mucha gente se quedó a comer, de modo que en la "mesita chica" no podían caber todos, como tampoco en la cocina.

[Fragmento]

FUENTES:

Borges, J. L. y M. Guerrero. (1966). Manual de zoología fantástica. México: FCE.
Malosetti Costa, L. (s/d). Comentario sobre Le lever de la bonne (El despertar de la criada). Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1894/>
Saer, J. J. (2002). El limonero real. Buenos Aires: Seix Barral.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Qué se narra en cada ejemplo? ¿Qué objetivo tiene cada descripción? Señale fragmentos que le resulten significativos.
- 2) ¿Observaron referencias temporales, espaciales o historiográficas? ¿Para qué creen que sirve? ¿Esas referencias le otorgan verosimilitud?

Capítulo II | Autobiografía



Roberto Arlt

He nacido el 7 de abril del año 1900. He cursado las escuelas primarias hasta el tercer grado. Luego me echaron por inútil. Fui alumno de la Escuela de Mecánicos de la Armada. Me echaron por inútil. De los 15 a los 20 años practiqué todos los oficios. Me echaron por inútil de todas partes. A los 22 escribí "El juguete rabioso", novela. Durante cuatro años fue rechazada por todas las editoriales. Luego encontré un editor inexperto. Actualmente tengo casi terminada la novela "Los siete locos". Me sobran editores. Lecturas actuales: Quevedo, Dickens, Dostoievsky y Proust. Curiosidades cónicas: me interesan entre las mujeres deshonestas, las vírgenes, y entre el gremio de los canallas, los charlatanes, los hipócritas y los hombres honrados. Certidumbres dolorosas: creo que jamás será superado el feroz servilismo y la inexorable crueldad de los hombres de este siglo. Creo que a nosotros nos ha tocado la horrible misión de asistir al crepúsculo de la piedad, y que no nos queda otro remedio que escribir deshechos de pena, para no

salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos. Pero la gente nos agradecería más esto último. El hombre en general me da asco, y tengo como única virtud el no creer en mi posible valor literario sino cinco minutos por día.



César Tiempo

Tengo serias sospechas de haber nacido el 3 de marzo de 1906 en un pueblo de la Europa Oriental. Pero bien pronto tuve que franquearme la intimidad brumosa de la geografía experimental pues, mis padres, previendo mi irremediable inclusión en esta Antología, me trajeron a Buenos Aires el 12 de diciembre del mismo año. Desde entonces –salvo en un fantástico viaje alrededor del mundo que repetiré pasado mañana– Villa Crespo y San Cristóbal se reparten mi existencia.

Afición pretérita: el cinematógrafo, desechada no bien descubrí que en su penumbra culmina la civilización manual y otros ensayos, espectáculo deprimente para mi idiosincrasia de sujeto sobrio y normal que no subordina sus actividades –como ocurre con ciertos “líricos” difundidos – a la práctica del sugestivo título que encierra la obra del Viejo Pancho.

Ambición máxima: Asistir al triunfo de la Revolución Social.

La voz de la conciencia: Aristóbulo Echegaray y yo somos culpables de los “Poemas lácteos”, que en 1924 blanquearon una página de “Martín Fierro”. También compliqué al mismo y a otros inocentes en la publicación de “Sancho Panza”, revista pasajera y godible que contribuyó a revelar unos cuantos valores. Confieso haber publicado en demasía, pero todos los libros que dejaré de escribir, de hoy en más aliviarán indudablemente mi posteridad.

Justificación impostergable: He difundido la fe de erratas de mis veinte años inútiles e indecisos en publicaciones de índole tan heterogénea, que la escrupulosa y ardua selección que disfrutará en seguida la indiferencia del lector, representa para mí, por su desgarradora elocuencia y su uniforme entonación sentimental, lo mejor de mi obra.

FUENTE:

Miranda Klix, J. G. (1929). Cuentistas argentinos (1921-1928). Buenos Aires: Claridad.



Marta Dillon: “Aparecida”

En *Aparecida* (2018), la escritora y periodista argentina Marta Dillon, narra el proceso de descubrimiento de los restos de su madre, Marta Angélica Taboada, desaparecida por la última dictadura cívico militar en Argentina.

“En foja 146 de la causa Nro. 24952 del Juzgado en lo Penal Nro. 3 del Departamento Judicial de San Martín caratulada ‘Dattolli, Héctor s/denuncia’ consta la pericia odontológica realizada en el cráneo rotulado como D-301-84 proveniente de la Bolsa 12. Este cráneo coincide por la investigación documental y características morfológicas con el cráneo SM-14-28-B12-58 y que fuese identificado como MARTA ANGÉLICA TABOADA había recibido un tratamiento (corona) en el incisivo central superior derecho producto de una fractura sufrida en dicha pieza dental. Si bien esta pieza se encuentra actualmente ausente post mórtem sí se encontraba al momento de realizarse los estudios odontológicos en la Asesoría Pericial durante enero de 1985. A continuación se aporta fotografía del análisis pericial alludido y una vista comparativa del cráneo rotulado por el EAAF como SM-14-28-B12-58 con el fin de avalar la coincidencia morfológica entre los mismos”.

La “vista comparativa” estaba frente a mí, entre los papeles que habían puesto en mis manos. Eran dos fotos cenitales del maxilar superior de mi madre tomadas con veintidós años de diferencia. No les podía sacar los ojos de encima. No decidía si lo que estaba observando en esas imágenes era la inexorable trituradora del tiempo o la persistencia que le había robado un rastro concreto a su filo. La humanidad de la primera foto era pasmosa, la sombra de un cráneo bien preservado detrás de los dientes y muelas podía hasta regalar el gesto de quien se entrega al dentista; el color del paladar parecía rosado todavía, las piezas blancas y sus emplomaduras traían el remedo de una mordida. La segunda retrataba a una pieza suelta sobre un fondo celeste demasiado artificial, seca la arcada de la boca, carcomidos los bordes que sostenían su dentadura ya raleada. Me lastimaba la dignidad de ese cráneo expuesto a la luz y robado otra vez de la caricia que hubiera merecido. ¿Qué hubiera pasado si la hubiéramos encontrado entonces, en 1985? ¿Me hubiera consolado? ¿Hubiera arropado ese cadáver la soledad que sentía? ¿Hubiera devenido yo otra clase de mujer? ¿Para qué estoy intentando escribir en el agua? Si la

sacaron del pozo, la midieron, la catalogaron y la volvieron a arrojar a su tumba sin nombre. Mamá fue enterrada dos veces en el cementerio Municipal de San Martín y dos veces desenterrada, la última exhumación era la que la había devuelto aunque ya no la habían sacado a ella de la boca abierta en la tierra sino a las Bolsas 12, 13 y 14; en cada una había partes de ella. Sus restos se habían mezclado con los de sus compañeros en el paredón de fusilamiento. Cuatro mujeres y dos hombres, todos llegados a su hora desde distintos lugares de cautiverio, todos caídos bajo una lluvia de balas reunidas en una bolsa dentro de otra bolsa de huesos, el mismo día a la misma hora, en la misma esquina. Y después, doce días después, doce días de nada pasados en el hospital Ramón Carrillo, acumulándose con otros que se recogían en esquinas determinadas de Ciudadela, puestos todos en la sepultura 52, tablón lateral, sección 14. Entre el 30 de enero y el 3 de febrero de 1977 hubo cinco enfrentamientos fraguados en un radio no mayor de treinta cuerdas, en cinco días 26 personas buscadas hacía meses por quienes las amaban fueron elegidas con una lógica inexpugnable, reunidas en grupos eclécticos sin nada en común más que haber estado cautivas aunque ni siquiera en el mismo lugar, asesinadas y reinsertadas sin nombre en las cuentas del Estado: ahí están las partidas de defunción, las licencias de inhumación, el parte a una cochería para llevarlos a su sepultura en un féretro barato, rudimentario, una cuestión de forma; no tendrían nombre, pero sí cajón. De ahí los sacaron a todos en 1984, determinaron sexo de cada uno, anotaron unas pocas señas particulares, los embolsaron, los llevaron a La Plata para una identificación infructuosa y en 1986, cuando yo cumplía 20 e iba de casa en casa con un llanto interminable que ni siquiera podía explicar, los volvieron a embolsar, ya sin distinguir un hueso de otro, despojados incluso de su carácter de individuos, los volvieron a depositar en la misma sepultura, el mismo lateral, la misma sección.

Hay una palmera centenaria en ese rincón del cementerio de San Martín, una que da frutos naranjas y una sombra en la que acechan las arañas. Toda la pared del tablón lateral está plagada de jaulas diminutas, encierro de jilgueros y cardenales que cantan desafiando el cautiverio cuando la luz del sol está más cerca de teñirse de sangre y suaviza el borde de las cosas. Que todavía cantan me lo juró el hombre que los cuida, sentado frente a su mate, en una casilla destartada, rodeado de las cosas rotas de los muertos abandonados: lápidas, cruces, floreros de cemento, flores de plástico, chapas de bronce gastado. El hombre está ahí desde 1977, es el único que está ahí desde esa fecha, se me acercó para saber si podía ayudarme a encontrar a alguien, no dijo una tumba, dijo a alguien, porque los muertos bien enterrados, por más muertos que estén son

alguien, pero yo ya no buscaba a nadie. La tierra que la había abrigado en todo caso, una respuesta más a una pregunta más, un rodeo mientras avanzo por este texto como si reptara entre las líneas temerosa de alguna vez poner un punto. El hombre sabía de los jóvenes quebrados bajo las balas que llegaban en grupos así como los mataban, pero dice que lo echaban de ahí cuando los inhumaban, cuando finalmente los hacían humo, nada, lo que está en ninguna parte.

–¿Vos decís que es verdad que la mataron ahí o solamente los tiraron? –le pregunté a Maco frente a la evidencia abrumadora de cuánta gente había participado, había visto, había anotado esas muertes anónimas.

–No tiene sentido pensar que los mataron en otro lado y los fueron a tirar ahí. ¿Para qué? Le hubiera costado más trasladarlos muertos. Los represores terminaban su trabajo en la esquina y después empezaba a trabajar la burocracia.

–¿Y este doctor Cóppola que firma las partidas? ¿Quién es, hablaron con él?

–No.

–¿Y el testigo?

–Debe ser inventado, pero se puede mirar en los padrones; o en la guía.

–Mi mamá tenía ojos celestes.

–No te tenés que guiar por lo que dice la partida, ponían cualquier cosa en la descripción. Pero ese día encontraron esos cuerpos y los inhumaron en este lugar. Esa no va a cambiar. Esa es tu mamá.

–¿Y los hijos de puta del cementerio? –terció Albertina entre Maco y yo.

“Todos los que lo levantaron, el que firmó las partidas... todos hijos de puta”, eso quería decir yo.

–Mirá, que hayan dejado ese registro burocrático es lo que nos ayudó a encontrarlos. Incluso en San Martín hubo un vicedirector del cementerio que llevaba un registro propio de inhumaciones NN. Podés ir a hablar con él si querés. Nos ayudaron mucho.

*

Fui a buscarlo, varios años después de aquella mañana de octubre de 2010 en Antropólogos*. No hablé con él sino con otra empleada, Celia, una señora muy amable que me atendió mostrador de por medio en la mesa de entradas, ahí donde la gente va a pagar los impuestos por el pedazo de territorio que ocupan sus muertos. Saqué número, esperé mi turno, conocía su nombre cuando pregunté por ella pero no tenía claro qué quería que Celia me dijera a mí. Me volqué sobre el mostrador como si fuera a agarrarla del cuello después de los buenos días, necesitaba acortar la distancia antes de decir

quién era, la hija de una persona que había sido enterrada allí como NN en 1977. No era tan difícil, pero tampoco me parecía una frase para enunciar a viva voz bajo ese tinglado de fibrocemento sostenido por vigas de metal que se iban hacia arriba montándose en triángulos, una falsa cúpula traslúcida amparando dos niveles de oficinas; una construcción tan de los 70, como una cuadra militar con un dedo apuntando al cielo. Y ahí estaba yo rodeada de señoras mayores maltratando sus vérices mientras esperaban de pie que las atendieran. Celia dio un paso para atrás y levantó una ceja como si dijera “ajá” después de mi presentación. Tenía un brazo enyesado. Esperaba que me hiciera pasar a cualquier lugar que tuviera puerta como para hablar a solas, pero no. Acá no había ningún secreto.

—¿Y qué necesitabas?

—Bueno... en realidad... no sé... ¿Podría ver los papeles, los registros?

—No, yo no te los puedo mostrar. Te tiene que autorizar el intendente. Si él te autoriza, ahí sí, te los muestro todos.

Traté de atraerla hablando bajo.

—¿Ustedes tenían un registro paralelo para los NN?

—Nooo, de ninguna manera. No teníamos otro registro porque no está permitido. Nosotros anotábamos, eso sí, la edad y dónde los ponían. Incluso cuando hubo que reducir porque faltaba lugar dejábamos los huesitos ahí, en un costadito para que no se pierdan. Siempre en el mismo lugar.

Lo dijo todo a viva voz. Cuando habló de reducir, sus manos hacían un gesto que dibujaba una cajita forzando su brazo inmóvil.

—¿Cómo sabían la edad?

—Porque traían su licencia de inhumación. Siempre es así. Se verifica el deceso, se comunica al Registro Civil y de ahí te mandan la licencia. Ves, así.

Me mostró una carpeta cualquiera de las que tenía apiladas detrás de sí.

—En este casillero está la edad. Bueno, justo este es un angelito, por eso dice quince minutos.

—¿Tienen que haber vivido aunque sea unos minutos para que los entierren?

—Desde los siete meses de embarazo ya necesitás la licencia. Antes no, es material biológico.

No podía decirle que yo tenía dos angelitos muertos e irremediabilmente perdidos, mis hermanas. Pero me dieron ganas.

–¿Usted se acuerda de cómo llegaban?, porque en el 77 trajeron grupos grandes, no sé, por ahí los traían en camiones.

–No, querida, yo estoy acá desde el 80. Yo y el subdirector somos los más antiguos. Pero ya te digo, acá siempre fue prolijo, con licencia, con cochería. Y te voy a decir una cosa, acá no se exhumó a nadie con pala mecánica, siempre con pala de punta y después con pincelito.

¿Me estaba retando esta mujer por algo que yo había escrito en 2010? Era poco probable, habían pasado más de tres años.

–¿Está segura? Porque si usted está desde el 80...

–Pero siguieron llegando, eh. Hasta el 83 siguieron llegando. Lo que pasa es que cuando vino ese Currais, un tipo muy desprolijo, levantó los primeros y después liberó la zona. Carlos Currais era el juez que había ordenado las exhumaciones en 1984 por la denuncia de Héctor Dáttoli, intendente de Tres de Febrero en esos años. Todo el proceso de identificación había empezado con la causa “Dáttoli, H. s/ denuncia”.

–¿Qué quiere decir que liberó la zona?

–Que la liberó, levantaron todo y muchos se cremaron o fueron al osario común; ya no los podíamos guardar. Era un tipo, Currais...mal, cómo decirte.

–¿Cuántos NN cree que se enterraron acá, tiene idea?

–Muchos, querida.

–¿Pero puede calcular?

–Yo te diría entre 500 y 700. Fueron muchos, sí, pero ya te digo, se perdieron. Si le pedís autorización al intendente te podría mostrar. No de Derechos Humanos, eh, del intendente.

–Bueno, gracias, voy a ver si lo llamo.

–En una de esas... Si querés, podés ir a ver el Panteón de la Memoria, es ahí, por ese pasillo que ves ahí, la tercera bóveda. Ahí hay dos que identificamos.

[Fragmento]

* ‘Antropólogos’ hace referencia al Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), grupo que participa hace años en el reconocimiento de las identidades de los cuerpos restituidos víctimas de los crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura cívico militar argentina. Su trabajo es reconocido mundialmente y la AAF ha

sido convocada para colaborar en casos como el de los 43 normalistas de Ayotzinapa (México).

La crónica “El rastro en los huesos”, de la escritora y periodista Leila Guerriero, narra el trabajo del Equipo. Se puede leer aquí: http://premio.fnpi.org/pdf/Rastro_huesos.pdf

FUENTE:

Dillon, M. (2018). *Aparecida*. Buenos Aires: La página. pp. 60-66.



Para ejercitar la comprensión

- 1) ¿Por qué este fragmento del libro *Aparecida* funciona como relato testimonial? ¿Reconoce rasgos de otros discursos?
- 2) Señale los fragmentos descriptivos que encuentre y explique su función en el texto.
- 3) ¿Cuál es el rol de los datos contextuales, nombres propios, entrevistas?
- 4) ¿Qué voces aparecen? ¿Cuál es la importancia de los testimonios?

Capítulo IV / Ensayo



Juan Coulasso: “Reinventar el teatro”

El virus acaba de arrebatárle al Teatro su arma más fundamental, la única que ha recorrido todas las épocas y continentes, la única que lo vuelve absolutamente singular y lo diferencia de la experiencia cinematográfica y las plataformas virtuales: la presencia en vivo -sin mediación de pantalla- del cuerpo del emisor, junto con el cuerpo del receptor.

El virus acaba de destruir por tiempo indeterminado la única cosa que nos hacía únics. ¿Algún teatrsta está asustadx? Más vale que lo estés y mucho, porque nos acaban de sacar lo más importante que teníamos. ¿El Teatro -perdón, lxs teatristas- debemos entonces permanecer inmutables hasta que el virus simplemente desaparezca? Si este virus durara diez años, ¿el Teatro – perdón, lxs teatristas- deberíamos permanecer inmunes durante diez años? ¿Acaso el Teatro es más inmune al virus que lxs pobres humanxs que lo inventamos?

alguna vez todo esto fue sagrado,

hubo una época en que éramos dioses,

me amaban mierda.

ahora nos acosan los ríos interminables de letras.

Entonces, digo yo que no soy nadie, ¿puedo usar hoy lo que el Teatro me ha dado para inventar otra cosa que me permita atravesar esta coyuntura? Si el Teatro se inventó, digo yo, para inventar mundos, ¿puede ahora el Teatro, puesto que cambió el Mundo, dejar que el Mundo lo re-invente?

El Teatro nació hace veinticinco siglos. Digo yo, el Teatro, entonces: *no sabe nada ni de la primera ni de la segunda guerra mundial. No sabe lo que es la Internet, de hecho, no sabe lo que es la Imprenta, tampoco sabe lo que es la música electrónica y lo más lindo de todo: no sabe lo que es el cine ni el celular. No sabe ni siquiera quién soy yo, que estoy opinando y escribiendo sobre él, veinticinco siglos más tarde. No tiene idea tampoco de quiénes serán las personas que lo practiquen en los próximos veinticinco siglos, cuando todas las distopías imaginadas hasta ahora se hayan vuelto también obsoletas. En definitiva, el Teatro no es ni más ni menos que una palabra, también inventada, seguramente por alguien que no sabía muy bien qué estaba diciendo.*

Una palabra.

Inventada.

Y nada más.

Como el *COVID*.

*

todo se evapora la vida entera los recuerdos

el interior de estas paredes bien blancas.

la forma de esta ceremonia ya no me representa.

el mundo cambió y yo cambié y ahora necesito

otra plataforma para poder existir.

Quizás como dice Bifo, sea un momento para no saber, digo, para no saber cómo deberían ser las cosas. Hay una urgencia, claro. Y la urgencia, al igual que la Técnica, nos va a empujar a producir resultados rápidos:

- 1.transmisiones gratuitas de obras no concebidas dentro de esta coyuntura y que hasta ayer eran patrimonio exclusivo de programadores de festivales internacionales;
- 2.concursos para escribir diálogos teatrales desde el aislamiento con las mismas convenciones de escritura que conocíamos hasta ahora;
- 3.clases por instagram live hacia un alumnadx anónimx que ni siquiera puedo mirar;

4.etc.

Todo eso está bien, claro, ¿cómo vamos a ponernos a juzgar la urgencia y la necesidad en un momento como éste? Pero pienso y digo yo que no soy nadie: este Real que estamos atravesando, tan contundente, tan arrollador, ¿no amerita un poco más de digestión? ¿no modificará y quizás transformará nuestros modos de concebir eso que llamamos Teatro? Más allá de la urgencia siempre urgente que la Argentina vive permanentemente, ¿no es éste también un momento para reflexionar, antes de resolver y salir rápidamente a mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar, mostrar?

*sólo necesitaba una catástrofe para volver a existir,
dejar de ficcionar por unos años,
entregarme por completo a la supervivencia,
vivir,
vivir, vivir, vivir, vivir.*

Mucho antes de colgar las obras obsoletas como primer gesto artístico desesperado (que no juzgo en absoluto, pero sí cuestiono), ¿no es momento de plantearnos qué respuesta artística vamos a ofrecerle al mundo como salvataje singular de este instante tan único y tan distinto a todo lo demás?

Yo no soy nadie y no quiero juzgar las acciones de nadie, pero igual me pregunto y me aventuro: ¿será posible, pues, en un tiempo, la invención de un nuevo Teatro Pandémico? ¿Desarrollaremos lxs teatrístas algún tipo de nueva forma de empatía digital? Si el Teatro ha sido, desde sus más lejanos inicios, un espacio para encontrarnos, en vivo, para tocarnos, en vivo, para vernos, en vivo, ¿de qué forma vamos a servirnos de lo que el Teatro nos dio para compartirnos desde este aislamiento? ¿De qué forma esa herencia nos va a ayudar a llegar a ese otrx hoy tan lejano? ¿Cómo vamos a tocarnos ahora que no nos podemos tocar?

Hubo un tiempo en que las masas asistían a nuestros recintos porque necesitaban inventar el mundo. Pues bien, yo creo que este Mundo Pandémico nos pide a gritos que inventemos Otro Teatro. Este Real es tan poderoso que nadie puede salir de él, el Lenguaje no puede salir de él, el Cuerpo Humano no puede salir de él, la Representación no puede salir de él, este virus se ha vuelto, junto con el hecho de estar vivos, la única Cosa que nos atraviesa a todos por igual, la única Cosa común que todos poseemos, lo más real de todo El Real posible.

Inclaudicable.

Quizás sea éste el punto de partida para pensar todo de nuevo. Al fin, digo yo, hay algo, un algo, verdaderamente común. ¿Seremos capaces de traspasar los límites obsoletos y aburridos de las convenciones escénicas que nos unen? ¿Podremos, todos juntos, evadir la costumbre, desafiar al Teatro y entregarnos a lo desconocido?

Para terminar, necesito compartirles el primer disco que Lennon grabó como solista, junto a Yoko Ono. Se llama Plastic Ono Band, fue editado el 11 de diciembre de 1970, justo el año en que se separaron los Beatles, Nixon hacía mierda Camboya y Vietnam, y Lennon se sacaba esa foto emblemática en la cama con Yoko. “There is an alternative to violence, it’s to stay in bed and grow your hair”, decía. Mientras escribía y pensaba este texto, debo haber escuchado el disco unas cien veces.

Cómo no sabemos qué va a suceder, quizás lo único importante ahora sea empezar por bailar algunas canciones.

FUENTE:

Coulasso, J. (s/d). Reinventar el teatro. Buenos Aires: La página. pp. 60-66.

Capítulo IV / Ensayo



Mercedes Halfon: “No es arte, es dinamita”

Ya desde el momento en que se dice la palabra Performance hay mucha gente que se empieza a poner nerviosa. Palabra ambigua y eminentemente extranjera, que sin embargo usamos y venimos usando con sorprendente docilidad en estos lares desde hace unos cincuenta años. Lo denominado por la performance es tan amplio que a veces parece quedar desdibujado, como si lo fuera todo y nada a la vez. Sin embargo hay algo llamado performance art, arte de performance, arte acción o como se dice en algunos lugares actualmente, [artes vivas](#).

El término no tiene un equivalente en español ni en portugués, por eso ha sido y es tan resistido. ¿Por qué denominar con un término anglosajón una práctica artística que debería ser subversiva a las normas y las imposiciones? Primera contradicción. La segunda es obvia pero no menos acuciante en nuestra coyuntura: ¿debemos hablar de el o la performance? En la mayor parte de los textos académicos se toma este sustantivo

como masculino. Nuevamente nos hace pensar en las imposiciones de la gramática y la manera en que nos fuerza a tomar ese género como el general, la norma, lo que incluye a todo lo demás.

Claro que nuestros cuerpos no son tan dóciles. Y hay quienes latinoamericanizan el término y se denominan performanceros/performanceras, o como la mexicana **Jesusa Rodríguez**, que vuelve la complejidad de la palabra parte de su obra y se declara *performensa*. Hasta hace pocos días en el CCK se podía ver un ciclo curado por Mariana Obersztern llamado En el nombre del nombre, precisamente porque querían mandar este término a descansar. Los juegos de palabras cunden, porque la performance —en este texto vamos a llamarlo en femenino porque así es como lo dice esta cronista. Decir: ¿Qué hiciste? Una perfo—es también un desafío que hay que desafiar. Hay quienes intentan traducirla por *Ejecución* por su asociación con un hacer, una puesta en acto en presente; o por *Actuación* por su vinculación con una presentación frente a espectadores. Ambas dicen algo, son una aproximación, pero no la totalidad. Performance es un arte efímero desde sus inicios. Nace como una interrupción real en lo real, una provocación en la que no importan los resultados, porque no hay un objeto, porque toda performance por definición está destinada a desaparecer.

Luego están los llamados Estudios de la Performance con **Diana Taylor** a la cabeza — así como antes estaban y siguen estando los Estudios Culturales—. Se construyen sobre un campo *transdisciplinario* que toma el término y lo convierte en un lente metodológico y epistemológico para pensar un conjunto de prácticas sociales enorme. Pero aquí nos interesa su acepción artística, porque es ese territorio donde nace la chispa de la performance.

A veces basta cambiar algo pequeño para que todo cambie.

El origen de la tragedia

Si bien hay artistas que pueden ser considerados como performers avant la lettre como Marcel Duchamp, la performance surge a fines de los 60 y principios de los 70 como un nuevo campo de experiencias. Las trayectorias históricas y los ámbitos de circulación son muchos y diversos. Se habla de un *giro performativo*, es decir un movimiento que atravesó las artes occidentales a partir de esos años. Por todas partes empezaron a verse acontecimientos que no podrían haber tenido cabida o legitimación en el marco de las tradiciones, las convenciones y los estándares tanto de las artes visuales como de las escénicas hasta entonces. La performance es, vamos a decirlo, una provocación hacia ambos lados.

Por un lado esta irrupción venía a señalar y discutir la falta de presencia del cuerpo en las artes visuales. En este sentido, la aparición de corporalidad puede verse claramente en el Action Painting de Jackson Pollock y el modo en que la ejecución, el proceso de hacer la obra pasa a ser lo central, sus cuadros fueron famosos por su dripping, el goteo con el que arrojaba la pintura sobre el lienzo, sin nunca dejar de fumar. Grupos como el Accionismo vienés y Fluxus llevaron las cosas aún más lejos. El primero con gestos radicales como sacrificios a animales, rituales orgiásticos o prácticas sangrientas que le valieron la cárcel y el exilio a alguno de sus integrantes. El segundo grupo, con Joseph Beuys como representante privilegiado, condujo la performance a un extremo poético y de enorme singularidad: él, que había sido piloto de avión en la Segunda Guerra Mundial, re-mezclaba su vida en obras como *Me gusta América y a América y a América le gusto yo* (1974) que consistía en convivir con un coyote y materiales como papel, fieltro y paja, durante tres días hasta terminar abrazando al salvaje animal. Otro ejemplo paradigmático de esta (in) disciplina es por supuesto la hoy llamada “abuela de la performance” Marina Abramovic, que empezó en los 70, primero sola y luego con su pareja Ulay, a realizar sus prácticas extremas sobre sus cuerpos, similares a rituales, en todo lugar que les pareciera propicio. En su primera pieza, *Ritmo 10* (1973), la artista ejecutó el juego ruso de dar golpes rítmicos de cuchillo entre los dedos abiertos de su mano. Cada vez que se cortaba, tomaba un nuevo cuchillo y grababa la operación. El maltrato de su cuerpo por parte de Abramovic convertían a los espectadores en actores por el impacto del shock.

Por parte de las artes escénicas también se experimentó un impulso performático desde los años sesenta. Los cimientos de este arte parecían movilizarse, sobre todo en cuanto al abandono de la noción de representación y la puesta en duda de la repetición como única forma válida para lo escénico. También la redefinición de la relación entre actores y espectadores, por ejemplo la pieza *Insultos al público* de Peter Handke que dirigió Claus Peymann. Asimismo se produjo un fuerte cuestionamiento de espacio físico de la sala, en una huida hacia otros espacios posibles. Judith Malina y Julian Beck del Living Theatre fueron de los primeros en experimentar en este sentido, también Richard Schechner y su Performance Group. El hecho escénico dejaba de concebirse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observaba y empezaba a entenderse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores. Lo que ocurriera entre ellos era pura posibilidad y misterio. El teatro como disciplina

resistió de todos modos y resiste a la performance ejerciendo una desconfianza que la expulsa de sus espacios de poder que continúa increíblemente hasta hoy.

El nerviosismo frente a lo que parecía ser la creación de un nuevo género tuvo lugar con justa razón. Desde entonces, las fronteras entre las distintas artes se han vuelto cada vez más lábiles, se ha tendido a la creación más que de objetos artísticos, de acontecimientos fugaces, donde se refunda el pacto entre el arte y la vida de un modo radical.

El agente argentino

La performance aparece en nuestro país en esa coctelera que fue el Instituto Torcuato Di Tella, donde se proponían directamente el cruce de disciplinas, el teatro con las artes plásticas, la música y el cine en medio de un contexto político y social adverso, represivo, donde se detenía por averiguación de antecedentes a la gente en la calle, al salir de sus mismas instalaciones. Fue el recrudescimiento de ese contexto que hace que podamos pasar de ahí –interrupción dada por las sucesivas dictaduras—al retorno de las performances en los espacios alternativos de los 80, como el Café Einstein, Cemento y el Parakultural, donde hechos teatrales efímeros, acciones, gestos, irrupciones poéticas y trans en todos los sentidos del término, tenían lugar. Frente a un público joven y aguerrido, las performances ocurrían entre o durante show y show de rock and roll. Por la misma época la Organización Negra se desplegó en las calles con escenas imprevistas en un semáforo en el microcentro, acciones instantáneas que se mezclaban con el flujo de los transeúntes poniendo una vez más el cuerpo como escenario, como lienzo, marco y pincel. Si bien luego la Organización Negra realizó espectáculos de sala, nunca dejó totalmente la calle. Pocos lo saben, pero comenzó como una agrupación estudiantil en la primavera democrática y luego, cuando esos planes se desbarataron, iniciaron su estética de choque, como un modo de visibilizar eso fantasmal que había sido sustraído del campo social.

Un desemboque posible de esa misma energía contestataria e intervencionista podría ser el Grupo Etcétera fundado por jóvenes bohemios y callejeros en centros culturales donde se leía poesía y que decidió hacer sus actos en el espacio público. Etcétera nace en los 90 como una reacción múltiple a las políticas neoliberales. Los unía la necesidad actuar en diferentes escenarios sociales. Llevar el arte a los contextos de conflicto, así como también desplazar esos conflictos a espacios reservados para lo artístico, donde misteriosamente permanecían silenciados. Ambos movimientos son propios de la Performance, desde sus inicios. La oportunidad llegó cuando se enteraron por los

diarios de una práctica que recién nacía: los escraches de HIJOS. Inmediatamente se sumaron con gestos y actos fundantes de esos señalamientos en las casas de los represores. El grupo siguió en los sucesos ocurridos a partir de diciembre de 2001, proceso que encontró su pico con su famoso Mierdazo de 2002 frente al Congreso. A partir de 2003, con el interés de los museos del mundo por sus acciones, Etcétera fue mutando hasta convertirse en un movimiento más grande: La Internacional Errorista con la que hicieron acciones míticas como cuando dispararon con armas de papel a George W. Bush en la cumbre del ALCA en Mar del Plata y casi van presos. Raúl Zurita, poeta chileno, fundador de CADA (Colectivo de Acciones de Arte), es el responsable de alguna de las acciones más poderosas recordadas: escribir poemas en el cielo con el humo de un avión. Se resistió siempre a la palabra performance, porque en su opinión es la palabra acción –más que performance– la que corroe las fronteras entre lo político y el arte.

Finalmente se trata de eso: corroer las fronteras entre lo político y el arte. Los soportes pueden ser tan distintos como el lugar donde esa frontera se traza para cruzarla, donde el gesto se inscribe en una realidad muy concreta. Con el tiempo la performance ha adquirido más capas, se ha museificado, institucionalizado y visibilizado en festivales en Argentina y todo el mundo. Una de las formas que más desarrollo a tenido en lo contemporáneo es la experiencia de las conferencias performáticas: nuevas formas de transmisión de conocimientos, algunos académicos, otros vinculados al periodismo, que encontraron la forma de transmitir ideas utilizando dispositivos visuales de cierta significación.

A veces dudamos de la posibilidad de que continúe siendo un espacio de resistencia, de no fetichización, de intervención política. Sin embargo otras articulaciones son posibles y de repente sin anuncios, en cualquier momento aparece. En relación con el entorno y los materiales que lo componen, situaciones públicas o autobiográficas, ligeras o trascendentales, mínimas y barrocas. A veces una performance puede ser una palabra, un concepto, un perfume, hasta un pensamiento que se cruza en la vida misma y la modifica.

FUENTE:

Halfon, M. (s/d). No es arte, es dinamita. Anfibia. Recuperado de <http://revistaanfibia.com/ensayo/no-es-arte-es-dinamita-2/>



Ana Longoni: “(Con)Textos para el GAC”

Abril, 2019

INSTANTÁNEA 1. La primera vez que hablé con alguien del GAC fue con Mariana, a fines de los años 90. Tímida o más bien lacónica, se acercó al final de alguna de las clases de Sociología del Arte que dictaba en la escuela La Cárcova. Me había llegado alguna noticia vaga sobre el grupo, y había visto la gráfica de los primeros escraches, pero recién a partir del diálogo que empezamos aquel día y del trabajo final que presentó en la materia (que todavía conservo) pude hilar ambos asuntos. Vinieron poco después en patota (literalmente) ella, Lorena, Vanesa, Charo y sus piercings, al primer CeDInCI, una vieja casona roja que alquilábamos en la calle Sarmiento. Allí se encontraron con Sandra Mutal y Fernanda Carrizo, integrantes del grupo cordobés Costuras Urbanas que montaban una instalación en la sala de lectura. Qué grato saber que algo tuve que ver, apenas propiciar el cruce, en la inmediata complicidad que allí surgió y que derivó en que la Fer pasara a ser uno de los motores del GAC.

A lo largo de la década menemista, emergieron por todo el país, aislados y a contrapelo de la tendencia dominante que encomiaba la impunidad, el auge del individualismo y el repliegue en el espacio privado, algunos grupos de artistas que promovieron acciones callejeras. Entre ellos: En Trámite (Rosario), Costuras Urbanas y las Chicas del Chanco y el Corpiño (Córdoba), Escombros (La Plata), Maratón Marote, 4 para el 2000, la Mutual Argentina y Zucoa No Es (Buenos Aires). Dos colectivos nacidos por ese entonces subsisten hasta hoy, más de una década más tarde: el GAC y Etcétera (renombrado Internacional Errorista). Si bien sus orígenes son distintos (el GAC nació por iniciativa de un grupo de estudiantes de la Escuela Pueyrredón que salieron a realizar murales con guardapolvos blancos en apoyo a un extendido paro docente, mientras que los Etcétera se reivindicaban autodidactas y vinculados al teatro under), ambos colectivos confluyeron pronto en la colaboración con H.I.J.O.S., el entonces recién nacido organismo que nuclea a hijos de desaparecidos, exiliados y militantes (muchos de los cuales entraban a la edad adulta en ese entonces) y relanzó con nuevas y trastocadas estrategias de revuelta, la denuncia del genocidio cometido por la última dictadura. Desde 1998, el GAC genera la gráfica de los escraches: son característicos sus carteles que subvierten el código vial, simulando ser una señal de tránsito habitual

(por su forma, color, tipografía, para un espectador no advertido podrían incluso pasar desapercibidos) para señalar, por ejemplo, la proximidad de un ex centro clandestino de detención, los lugares de los que partían los llamados “vuelos de la muerte” o el sitio en el que funcionó una maternidad clandestina.

Tanto los carteles del GAC como las grotescas performances teatrales de Etcétera fueron en principio completamente invisibles en el medio artístico como “acciones de arte”, y en cambio proporcionaron una indiscutible identidad y visibilidad social a los escraches, contribuyendo a que se evidenciaran como una nueva forma de lucha contra la impunidad.

INSTANTÁNEA 2. En el año 2000, Mariano Mestman y yo fuimos invitados a presentar informalmente el libro *Del Di Tella a Tucumán Arde* en IMPA, una de las primeras fábricas recuperadas que había devenido además en activo polo cultural alternativo. Allí estaba el GAC en pleno. Aún no era evidente el proceso de canonización de Tucumán Arde como inevitable referencia del conceptualismo internacional ni la tendencia internacional a la legitimación institucional del llamado “arte político”. No hace mucho, Rafa (Rafael Leona, viejo integrante del GAC, hoy partícipe de *Contrafilé* en Sao Paulo) me emocionó al relatar los modos inesperados en que conocer aquella experiencia de articulación entre vanguardia artística y radicalización política en los años sesenta había contribuido a que los nuevos colectivos se reconocieran menos solos, se pensaran como parte de una historia potente de prácticas invisibilizadas. Prácticas que –como plantea el GAC– desdibujan las fronteras preestablecidas entre militancia y arte, y se proponen actuar con su trabajo sobre un contexto del que no quieren ni pueden escindirse. Es allí que ese legado crítico se reactiva a la manera de un reservorio público de recursos y experiencias socialmente disponibles para convertir la protesta en un acto creativo.

Al calor de la revuelta de diciembre de 2001, surgió una cantidad notable de grupos de artistas visuales, cineastas y videastas, poetas, periodistas alternativos, pensadores y activistas sociales. Los grupos se vieron interpelados por la aparición de nuevos sujetos colectivos que reclamaban un cambio radical en el sistema político, y fueron parte de la emergencia de un renovado activismo. Entre diciembre de 2001 y la asunción del presidente Néstor Kirchner, a mediados de 2003, se vivió un entorno de inédita inestabilidad institucional y continua agitación.

INSTANTÁNEA 3. En la carpa instalada en la plaza durante la semana de apoyo a las obreras desalojadas de Brukman, en el invierno de 2003, Lorena, Mariana y Charo tejen

y tejen, sin dar demasiado crédito a una estéril y prolongada discusión sobre arte y política. Estaba uniendo fragmentos hechos por sus alumnos de escuelas del Gran Buenos Aires. “Ninguno de nosotros vive del ‘mundo del arte’: (...) Algunos de nosotros somos docentes, hay un diseñador semi-empleado, algunos son desocupados y en general dependemos de relaciones laborales precarizadas”¹.

Desde entonces, la situación cobró ciertos visos de estabilidad (política y económica) y se reinstaló un pacto hegemónico en términos de gobernabilidad. En este nuevo escenario, los movimientos sociales se disgregaron, y en muchos casos devinieron en formas tradicionales de la política, al establecer relaciones clientelares o partidarias. Se evidenció además la fragmentación del movimiento de derechos humanos a partir del parteaguas de ser adherente u opositor al gobierno, lo que provocó una profunda incisión entre quienes hasta no hace mucho impulsaban juntos las mismas luchas.

Charo sostiene que el grupo logró mantenerse por fuera de la divisoria entre kirchnerismo y antikirchnerismo: “Como GAC siempre tuvimos cintura para poder movernos y no quedar pegados a nadie. Nunca trabajamos con partidos políticos ni por encargo. Por eso, por no estar casados, es que seguimos siendo amigos de Madres y de H.I.J.O.S. Eso nos mantuvo un poco al margen de esta discusión”. En 2004, ante lo que percibían como la “institucionalización del movimiento de derechos humanos”, decidieron dejar de colocar la bandera-señal de “Juicio y Castigo” de dos metros de diámetro que venían pegando sobre el piso de la Plaza de Mayo cada año. “Pensamos que era un símbolo que ya era institucional. Que lo haga la institución si quiere. Ya no nos pertenece. Los Blancos Móviles nacen en contraposición a eso, y permiten conectar la lucha contra la impunidad de la dictadura, y a la vez actualizarla con las luchas de hoy, lo que nos está pasando hoy. Somos blanco del discurso de la inseguridad, y a la vez nos quedamos en blanco...”.

INSTANTÁNEA 4. Todavía me asombro de la desmesura de la panza de Charo, embarazada de las mellis, a fines de 2004. La veo de refilón en medio de la feria del Potlach en IMPA. Después supe que durante esa misma jornada empezó una historia de amor iconoclasista.

El GAC define sus producciones como una forma específica de militancia, “un grupo de personas que trata de militar en política a través del arte. (...) No creemos que la

¹ Presentación del GAC, 2006.

política tenga que ejercerse necesariamente a través de las herramientas clásicas”². Ni la política como tema, contenido o referencia externa del llamado “arte político”, ni la estetización de la política: se trata de “crear un espacio en donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción”.

La valoración del dispositivo producido como “obra de arte” está en las antípodas de la concepción del GAC, que apuesta a la condición múltiple y efímera (y muchas veces anónima) de los recursos gráficos usados en las acciones, y favorecen que éstos se trate de una estampa o una encuesta– puedan ser retomados por otros. Esta condición es una decisión explícita: “Raramente se incluye la firma en las producciones. La mayor parte de nuestros trabajos tiene un carácter anónimo, que enfatiza la ambigüedad de su origen (...). Fomentamos la re-apropiación de nuestros trabajos y sus metodologías por parte de grupos o individuos con intereses afines a los nuestros”³.

INSTANTÁNEA 5. Sábado a la tarde. Lorena baila un tango con su amiga en una cortada del Abasto, en medio de la movida del Bafreeci, festival paralelo al BAFICI, al margen del espacio oficial y contraponiéndole otra lógica (de gratuidad, tomando la calle y socializando recursos para la libre circulación de los bienes culturales). Allí participaba también gente de Yo Mango Barcelona, en lo que empezaba a evidenciarse como una red de vínculos y complicidades entre colectivos de todo el mundo que buscan propagar los focos de resistencia creativa.

La potencia de la revuelta argentina llamó la atención de intelectuales y activistas, y también de artistas y curadores de otras partes del mundo, fundamentalmente europeos, que vislumbraron en ese agitado proceso una suerte de novedoso y vital laboratorio social y cultural. Ese foco de interés dio alguna visibilidad en el circuito artístico internacional a una serie de prácticas colectivas que hasta entonces habían permanecido claramente al margen de los ámbitos convencionales de exposición y de legitimidad dentro de la institución artística. Algunos grupos (en especial el GAC y Etcétera, y más tarde el TPS) tuvieron en ese contexto una sorprendente visibilidad y una vasta circulación internacional, a partir de la proyección que alcanzaron al ser invitados a prestigiosas bienales y muestras colectivas en distintos puntos de Europa, América, Asia e incluso Oceanía, con el correlato de la consiguiente atención local desatada sobre ellos. Esta inédita parábola (del activismo callejero al reconocimiento en el ámbito

² Encuentro Multiplicidad en Tatlin, Proyecto Venus, Buenos Aires, 2003.

³ Presentación, op.cit.

curatorial y académico internacional, sin paradas intermedias) generó indudables tensiones al interior de los grupos, al impactar en las condiciones de circulación de sus prácticas, en las ideas que las sustentan, en las redes de relaciones y afinidades que configuran, en las identidades que definen, en síntesis, en el vasto entramado que hace a las subjetividades colectivas e individuales en juego.

El primer grupo en atravesar esta experiencia fue el GAC, desde el año 2000, aunque el momento más álgido se produjo cuando fueron invitados en 2003 a participar, en la 50a Bienal de Venecia, de la zona denominada “La estructura de la supervivencia” curada por Carlos Basualdo. Charo sintetiza así el proceso: “En el año 2000 fue la primera vez que viajamos como grupo a un encuentro en Monterrey, a un hotel 5 estrellas y con mucha plata para la producción. Tuvimos las últimas exposiciones internacionales hacia 2005, en Kassel; ‘Creatividad colectiva’, y una muestra sobre economía y cultura en Francia, vivimos un hartazgo y decidimos no asistir más a muestras. [Las convocatorias] siguieron llegando, las rechazamos, y después no llegaron más. Nos tienen tildados. Mucha gente piensa que no existimos más. Y tuvimos que bancar muchas críticas, discusiones, comentarios de gente que no nos conoce y habla de nuestras contradicciones o problemas. Todo eso incidió en nuestra decisión radical de no participar más. Hay gente en el grupo a la que hace rato que no la afecta en lo más mínimo ese ámbito. Su vida pasa por otro lado. Queremos pensarnos sí o sí fuera del ámbito artístico, no como una hipótesis, sino instaladas allí realmente. A mí me podía seducir un poco la cuestión de viajar. ¡Viajar gratis es buenísimo! Pero termina no siendo gratis. (...) Las cosas no pasan porque sí. Una cree que puede cagarse en ese mundo y aprovechar para viajar, pero no es gratuito, algo nos pasa”⁴.

Pol (Pablo Ares, sin duda la “marca de diseño” del GAC, hoy integrante de Iconoclasistas) lo piensa en términos muy pragmáticos: “Venecia representó para nosotros 2.400 euros y se optó por participar por esa cifra, que significó imprimir miles de carteles de ‘Aquí viven genocidas’ y otros trabajos. Nuestra participación en Venecia fue muy criticada, pero nos llevó apenas una semana de trabajo. No sé cómo se le ocurrió invitarnos a Basualdo, el rosarino con zapatos italianos de 1.000 dólares. Fuimos con la típica pose GAC de ‘no nos importa nada’, media hora y nos fuimos, e

⁴ Entrevista, Buenos Aires, 2007.

igual nos llamó. Lo insólito es que pedimos por mail que tiren a un canal el montaje que armaron allá Charo y Vanesa, o sea ‘la obra’, y nos lo quisieron comprar”⁵.

La cuestión terminó resolviéndose –luego de algunas otras experiencias y muchas discusiones– con la decisión extrema de autoexcluirse del circuito y no volver a mostrar sus producciones en ámbitos convencionales de exposición, aun cuando reconocieran que significaba acceso a recursos económicos aprovechables en la militancia callejera.

No todos compartieron esta decisión tajante dentro del GAC. Federico Geller (alejado del grupo hace algunos años, hoy trabajando en Abriendo Caminos), sostiene que “el museo es un lugar válido. La vida está en otra parte, pero no está completamente ausente de los museos”⁶.

INSTANTÁNEA 6. En marzo de 2004, compartí con Lorena, Fernanda y Pablo (entre mucha otra gente) un difícil viaje a Koln, Alemania, en cuyo prestigioso Museo Ludwig se expuso el proyecto “Ex Argentina”. A la distancia, sospecho que parte de la incomodidad, el desconcierto o la desazón que nos atravesó entonces tuvo que ver con que no supimos articular colectivamente una respuesta, ni siquiera formular algunas preguntas. Nuestra dificultad para pensarnos allí se evidenció en la disgregación e incluso la histeria que cundió entre la “delegación argentina”. Todavía me apena la fallida fiesta de cumpleaños que quisimos hacerle a la Fer en medio de la inauguración (habíamos conseguido hasta una torta con velitas pero no hubo ánimo). ¿Qué sucede cuando se trasladan modalidades de acción callejera al espacio museístico, y los escraches o Tucumán Arde o el Mierdazo son leídos como “formas artísticas”? ¿Cómo se resuelve el tránsito de la protesta callejera a la sala de exposición, la tensión entre la acción política y el dispositivo artístico, el largo trecho entre su incidencia precisa en el contexto argentino y su inscripción en un espacio distante y distinto? Quizás estas preguntas deban reformularse de modo más pragmático: ¿qué se gana y qué se pierde con el ingreso de los escraches a las salas de exposición? Es evidente que no es un escrache lo que entra al museo, sino apenas su registro (ya sea a través de fotos, video, gráfica u otros documentos). Está claro que en esta mediación se pierde el impacto de una acción colectiva que incide en una situación concreta y transforma a participantes y ocasionales espectadores. Cada escrache es una práctica que implica un aquí y ahora irrepetible y –en cierta medida– irrepresentable. Los riesgos de su ingreso al museo son

⁵ Entrevista, Buenos Aires, 2007.

⁶ Entrevista, Buenos Aires, 2007.

previsibles: la neutralización “políticamente correcta” de su condición política radical, la distancia banal y estetizante de un impecable montaje, la necesidad de reponer mucha información para un público que no conoce el contexto original de esas manifestaciones, la formalización de prácticas de acción que devienen en objetos-de-arte a ser contempladas, el recorte descontextualizado que provoca extraer un material que admite ser exhibido (por ejemplo, un afiche) que en su origen funcionó apenas como segmento de procesos muy complejos y dispersos y ahora deviene en “obra de arte” o pieza de una colección, sometida por ende a las reglas del mercado, etc. A la vez, cabe preguntarnos: ¿es el museo de arte contemporáneo sólo un ámbito que neutraliza la potencia de esas prácticas? ¿Es ingenuo sostener el gesto radical dentro de contextos institucionalizados? ¿Los límites del arte son los límites del museo? ¿Todo lo que ocurra dentro del arte es parte de la cultura dominante en la medida en que sus efectos –y su público– son restringidos? Y, en todo caso, ¿qué recaudos tomamos y qué riesgos nos animamos a correr incluso dentro de un museo para amplificar nuestras posiciones y articular esfuerzos con los de otros? Habrá que intentar terciar también allí, en medio de ese mundo glamoroso, por insistir en la condición radicalmente política de estas prácticas, que se resisten a quedar reducidas a formas pacificadas, estilos renovados y clasificaciones tranquilizadoras. Pensar de qué modo aprovechar la visibilidad internacional de una práctica que actúa contra la impunidad que bien podría extenderse y replicarse. Apostar a que también un museo (no todos, sin duda: ciertos museos) devengan en tribuna pública para difuminar y contribuir a socializar esas herramientas en otros contextos, mutando en archivo vivo de experiencias presentes y pasadas y en espacio articulador de debates colectivos.

INSTANTÁNEA 7. No pude (ni quise) escribir un texto distanciado o analítico sobre el GAC. Celebro la aparición de este libro mientras todavía saboreo el improvisado delivery de sushi (sin champagne, aclárese) en casa, la noche de la reunión en que se planeó con su diseñadora, Caro Katz.

¡Cómo bailamos la noche de los diez años del GAC! Queremos muchas fiestas así, multitudinarias, potentes y felices. Queremos seguir disfrutando del regreso fulgurante de las Rafaelas, coreografiando con el Hippie la canción de Sandro Dame fuego. Soy amiga de las chicas del GAC (y también de los ex GAC). Con Charo me vuelvo capaz de subirme a una moto, correr a un outlet a elegir en diez minutos zapatos que nunca jamás usaré, leer a San Agustín para intentar acompañarla en la preparación de un

parcial. O pedirle que me vuelva a contar una vez más cómo fue que se coló en el hidromasaje de la casa encantada de Suely Rolnik.

FUENTE:

Longoni, A. (2009). (Con)Textos para el GAC. En Carras, R. Pensamientos, prácticas y acciones del GAC. Buenos Aires: Tinta limón. pp. 9-ss.

Capítulo IV | Ensayo



Boris Groys: “Internet, la tumba de la utopía posmoderna”

El tema de este ensayo es el trabajo artístico. Ahora bien, por supuesto yo no soy un artista. Aunque el trabajo artístico es bastante específico en ciertos aspectos, a la vez no es completamente autónomo. Depende de condiciones –sociales, económicas, técnicas y políticas–de producción, distribución y presentación estéticas más generales. Durante las últimas décadas estas condiciones cambiaron drásticamente debido a la emergencia, sobre todo, de Internet. Durante la modernidad, el museo era la institución que definía el régimen dominante bajo el cual funcionaba el arte. Pero en nuestros días, Internet ofrece una alternativa para la producción y distribución del arte, una posibilidad que adopta el siempre creciente número de artistas. ¿Cuáles son las razones por las que a la gente le gusta Internet, especialmente en el caso de artistas y escritores?

Obviamente, en primer lugar a uno le gusta Internet porque no es selectiva o al menos es mucho menos selectiva que el museo o que las editoriales tradicionales. Es más, la pregunta que siempre preocupó a los artistas en relación con el museo era sobre los criterios de selección, es decir, ¿por qué algunas obras ingresan al museo y otras no? Conocemos, de algún modo, las teorías católicas de selección según las cuales una obra merece ser elegida por el museo: ser buena, hermosa, inspiradora, original, creativa, poderosa, expresiva, históricamente relevante y otros cientos de criterios semejantes. Sin embargo, estas teorías colapsaron históricamente porque nadie podía explicar por qué una obra era más hermosa y original, que otra. Así, se impusieron otras teorías, un poco más protestantes o incluso calvinistas. De acuerdo con ellas, se optaba por ciertas obras porque habían sido elegidas. El concepto de un poder divino, soberano y sin ninguna necesidad de legitimación se transfería al museo. Esta teoría protestante que remarca el poder incondicionado para elegir es una precondition para la crítica institucional –el museo es criticado por cómo usa y abusa de este supuesto poder.

Ahora bien, este tipo de crítica institucional no tiene mucho sentido en el caso de Internet. Por supuesto que hay ejemplos de censura política en Internet a cargo de ciertos Estados, pero no hay censura estética. Todos pueden poner en Internet cualquier texto o cualquier material visual de cualquier tipo y hacerlos accesibles a nivel global. Obviamente, los artistas se quejan con frecuencia de que sus producciones se hunden en el océano de información que circula en Internet. Internet se presenta como un gran basurero en el que todo desaparece y nunca logra alcanzar el nivel de atención pública que uno esperaba obtener. Pero la nostalgia de los viejos tiempos de la censura estética a cargo del sistema de museos y galerías que velaban por la calidad, la innovación y la creatividad estética, no conduce a ninguna parte. A fin de cuentas, todos buscan en Internet información sobre los propios amigos y sobre lo que están haciendo ahora. Uno sigue ciertos blogs, ciertas páginas, revistas electrónicas y espacios de información, e ignora todo lo demás. El mundo del arte es solo una pequeña parte de este espacio digital público y el mundo del arte mismo ya está muy fragmentado. Por lo tanto, incluso si hay muchas quejas sobre la invisibilidad de Internet, nadie está realmente interesado en la observación total: todos buscan información específica y están listos para ignorar todo el resto.

De todos modos, la impresión de que Internet como totalidad es inobservable define nuestra relación con ella: tendemos a pensarla en términos de flujo infinito de información que trasciende el límite de nuestro control individual. Pero, de hecho, Internet no es el lugar del flujo de información, es una máquina que detiene e invierte ese flujo. La inobservabilidad de Internet es un mito. El medio de Internet es la electricidad. Y el suministro de electricidad es finito. Por lo tanto, Internet no puede soportar un flujo infinito de información; está basada en un número definido de cables, terminales, computadoras, teléfonos móviles y otros equipos. Su eficiencia se basa justamente en su finitud y por lo tanto, en su observabilidad. Los motores de búsqueda como Google así lo demuestran. Hoy en día, uno escucha mucho sobre el grado creciente de vigilancia, especialmente a través de Internet. Pero la vigilancia no es algo externo a la web o un uso técnico específico. Internet es, por definición, una máquina de vigilancia; divide el flujo de información en operaciones pequeñas, rastreables y reversibles y así ubica a cada usuario bajo vigilancia real o posible. Internet crea un campo de visibilidad, accesibilidad y transparencia total.

Los individuos y las organizaciones tratan, por supuesto, de escapar de esta visibilidad total creando sistemas sofisticados de claves y protección de información. Hoy la

subjetividad es una construcción técnica: el sujeto contemporáneo se define como dueño de una serie de claves que conoce y los demás no. El sujeto contemporáneo es, fundamentalmente, alguien que guarda un secreto. En cierto modo, es una definición de sujeto muy tradicional: el sujeto siempre se definió como el que conoce algo sobre sí que nadie –excepto Dios, quizás– pueden conocer justamente porque los demás están ontológicamente incapacitados para “leernos los pensamientos”. Sin embargo, hoy en día, nos las vemos con secretos que no están ontológicamente sino técnicamente protegidos. Internet es el lugar en el que el sujeto se constituye originalmente como transparente, observable y solo después empieza a estar técnicamente protegido para ocultar el secreto revelado originalmente. Sin embargo, toda protección técnica puede eliminarse. Hoy en día, el *hermeneutiker* se vuelve hacker. Internet es el lugar de las guerras cibernéticas en las que el trofeo es el secreto. Conocerlo implica tener bajo control al sujeto que se constituye a partir de ese secreto; las guerras cibernéticas son guerras de subjetivación y de-subjetivación. Sin embargo, estas guerras pueden tener lugar solo porque Internet es originalmente el lugar de la transparencia.

Ahora bien, ¿qué significa esta transparencia original para los artistas? Me parece que el verdadero problema con Internet no es Internet como lugar de distribución y exhibición del arte sino como lugar de trabajo. Bajo el régimen del museo, el arte se producía en un lugar –el atelier del artista– y se mostraba en otro –el museo. El surgimiento de Internet borró esta diferencia entre producción y exhibición del arte. En la medida en que involucra el uso de Internet, el proceso de producción estética está siempre expuesto, de principio a fin. Antes, solo los trabajadores industriales actuaban bajo la mirada de otros –bajo ese control constante que Michel Foucault describe de manera tan elocuente. Los escritores o los artistas trabajaban retirados, más allá del panóptico y el control público. Sin embargo, si los así llamados trabajadores creativos usan Internet, están sujetos al mismo grado de vigilancia, o incluso más, que uno de los trabajadores foucaultianos. La única diferencia es que esta vigilancia es más hermenéutica que disciplinaria.

Los resultados de la vigilancia son vendidos por las corporaciones que controlan la web porque poseen los medios de producción, las bases técnicas y materiales de Internet. Uno no debería olvidar que Internet está en manos privadas y que el rédito que produce viene fundamentalmente de la publicidad dirigida. Aquí nos encontramos frente a un fenómeno interesante: la monetarización de la hermenéutica. La hermenéutica clásica que buscaba al autor detrás del trabajo fue criticada por los teóricos del estructuralismo y del *close reading*, que pensaban que no tenía sentido ir a la caza de secretos

ontológicos que eran, por definición, inaccesibles. Hoy en día, esta hermenéutica tradicional renace como medio de explotación económica extra de los sujetos que operan Internet, donde todos los secretos son originalmente revelados. Aquí el sujeto no está escondido detrás de su trabajo. La plusvalía que tal sujeto produce y que resulta apropiada por las corporaciones de Internet es el valor hermenéutico: el sujeto no solo hace algo en Internet, también se revela a sí mismo como ser humano con ciertos intereses, deseos y necesidades. La monetarización de la hermenéutica clásica es uno de los procesos más interesantes con los que uno se confronta en el curso de las últimas décadas.

A primera vista pareciera que para los artistas esta exposición permanente tiene más aspectos positivos que negativos. La resincronización de la producción y la exposición del arte a través de la web parece mejorar las cosas en lugar de empeorarlas. Es más, esta resincronización implica que como artista, uno no necesita ejecutar ningún producto final, ninguna obra de arte. La documentación del proceso del hacer estético ya es una obra. La producción estética, la presentación y la distribución son coincidentes. El artista es un blogger. En el mundo del arte contemporáneo, casi todos actúan como bloggers –artistas individuales pero también las instituciones estéticas e incluso los museos. Ai Weiwei es paradigmático en este sentido. El artista de Balzac que nunca podía presentar su obra no tendría problemas bajo estas nuevas condiciones: la documentación de sus esfuerzos para crear una obra magistral ya sería su obra. Por lo tanto, Internet funciona más como una iglesia que como un museo. Como tan célebremente lo anunciara Nietzsche, “Dios ha muerto”, y por eso hemos perdido al espectador. El surgimiento de Internet implica el regreso del espectador universal. Así pareciera que estamos de vuelta en el paraíso y que, como los santos, hacemos el trabajo inmaterial de simplemente existir bajo la mirada divina. De hecho, la vida de los santos puede describirse como un blog leído por Dios y que permanece interrumpido incluso después de la muerte del santo. Entonces, ¿por qué todavía necesitamos tener secretos? ¿Por qué deberíamos rechazar la transparencia total? La respuesta a estas preguntas depende de la respuesta a un interrogante más fundamental que concierne a Internet: ¿produce Internet el regreso de Dios o del genio maligno cartesiano con su mal de ojo? Yo diría que Internet no es el paraíso sino más bien el infierno o, si se quiere, el infierno y el paraíso juntos. Jean-Paul Sartre ya dijo que el infierno son los otros, la vida bajo la mirada de los otros (y Jacques Lacan dijo después que la mirada de los otros emana de un ojo malvado, de una mirada que produce el mal de ojo). Sartre sostuvo que la mirada

de los otros “nos cosifica” y de este modo niega las posibilidades de cambio que define nuestra subjetividad. Sartre concibe a la subjetividad humana como un “proyecto” dirigido hacia el futuro –y este proyecto como un secreto ontológicamente garantizado porque nunca puede revelarse aquí y ahora sino solo en el futuro. En otras palabras, Sartre entendía al sujeto humano como sujeto en lucha contra la identidad que le había otorgado la sociedad. Esto explica por qué consideraba la mirada de los otros como un infierno: en la mirada del otro vemos que perdimos la batalla y que somos prisioneros de esa identidad socialmente codificada que se nos asignó.

Entonces, podemos tratar de evitar la mirada del otro por un tiempo para ser capaces de revelar nuestro “verdadero ser” después de cierto período de reclusión, para reaparecer en público bajo una forma nueva, en una forma nueva. Este estado de ausencia temporaria es constitutivo de lo que llamamos proceso creativo. De hecho define justamente, lo que llamamos proceso creativo. André Breton narra la historia de un poeta francés que, cuando se iba a dormir, ponía un cartel en la puerta que decía: Silencio, poeta trabajando. Esta anécdota sintetiza una mirada tradicional del trabajo creativo: es creativo porque tiene lugar más allá del control público, incluso más allá del control que ejerce la conciencia del autor. Este período de ausencia puede durar días, meses, años o incluso toda la vida. Una vez concluido, se espera que el autor presente una obra (incluso puede encontrarse entre sus papeles póstumos) que será entonces considerada creativa precisamente porque parece emerger casi de la nada. En otras palabras, el trabajo creativo es un trabajo que supone la desincronización del tiempo de trabajo respecto del tiempo de exposición de los resultados de esa obra. El trabajo creativo se practica en un tiempo paralelo, de reclusión, en secreto, y por lo tanto, produce un efecto de sorpresa cuando este tiempo paralelo resulta resincronizado con el tiempo del público. Es por eso que el sujeto de la práctica estética tradicionalmente quiere permanecer oculto, invisible, existir en un tiempo aparte. La razón no es que los artistas hayan cometido ciertos crímenes o escondido secretos comprometedores que quieren mantener lejos de la mirada de los otros. La mirada de los otros se vive como una mirada maligna, no cuando quiere penetrar en nuestros secretos y volverlos transparentes (una mirada así de penetrante es más bien, halagadora y atractiva), sino cuando niega que tengamos secretos, cuando nos reduce a lo que esa mirada ve y registra.

La práctica artística se entiende habitualmente como individual y personal pero ¿qué significan estos términos? Lo individual se entiende siempre como lo que es diferente

de los demás (en una sociedad totalitaria todos son iguales; en una sociedad democrática y pluralista, todos son diferentes y respetados en tanto diferentes). Sin embargo, aquí el punto no es tanto la diferencia de uno respecto de los demás sino la diferencia respecto de sí mismo, el rechazo a ser identificado de acuerdo con los criterios generales de identificación. Es más, los parámetros para definir nuestra identidad codificada socialmente nos resultan completamente extraños. No hemos elegido nuestros nombres, no hemos estado presentes de manera consciente el día de nuestro nacimiento, no elegimos el nombre de la ciudad o de la calle donde se supone que tenemos que vivir, no elegimos a nuestros padres, ni nuestra nacionalidad, etc. Todos estos parámetros externos de nuestra existencia no tienen sentido para nosotros, no tienen correlato con ninguna evidencia subjetiva. Indican cómo nos ven los otros pero son totalmente irrelevantes para nuestra vida personal como sujetos.

Los artistas modernos practicaron una revuelta contra las identidades que les eran impuestas por los demás –la sociedad, el Estado, la escuela, los padres, etc.– y a favor del derecho a la autoidentificación soberana. El arte moderno fue una búsqueda del “verdadero Yo”. Aquí la cuestión no es si el verdadero yo es real o si es simplemente una ficción metafísica. La cuestión de la identidad no es una pregunta por la verdad sino por el poder: quién tiene el poder sobre mi identidad, ¿yo o la sociedad? Y de manera más general, ¿quién tiene el control, la soberanía sobre la taxonomía social y los mecanismos sociales de identificación?, ¿las instituciones del Estado o yo? Esto significa que la lucha contra mi propia persona pública y mi identidad nominal tiene también una dimensión pública y política porque está dirigida contra los mecanismos de identificación dominantes, contra la taxonomía social dominante con todas sus divisiones y jerarquías. Es por eso que el artista moderno dice: no me miren a mí; miren lo que estoy haciendo; este es mi verdadero yo –o tal vez mi no-Yo, mi ausencia de Yo. Más tarde los artistas abandonaron la búsqueda de ese yo oculto, verdadero. En cambio, empezaron a usar sus identidades nominales como readymades y a organizar con ellas un complicado juego. Pero esta estrategia todavía presupone la desidentificación de las identidades nominales y socialmente codificadas, para volverse capaz de re-apropiarse de ellas artísticamente, transformarlas y manipularlas. La modernidad fue la época del deseo de utopía. La expectativa utópica no es más que el proyecto personal de descubrir o construir el verdadero Yo que se vuelve exitoso y socialmente reconocido. En otras palabras, el proyecto individual de búsqueda del verdadero Yo adquiere una dimensión política. El proyecto artístico se vuelve un proyecto revolucionario que busca la

transformación total de la sociedad y la obliteración de las taxonomías existentes. Aquí el verdadero yo se resocializa, por medio de la creación de la verdadera sociedad.

Ahora bien, el sistema del museo es ambivalente en relación con este deseo utópico. Por una parte, el museo le ofrece al artista la posibilidad de trascender su propia época con todas sus taxonomías e identidades nominales. El museo promete llevar la obra del artista al futuro (esta es una promesa utópica). Sin embargo, el museo traiciona esta promesa en el momento mismo en que la cumple. La obra del artista se traslada al futuro pero la identidad nominal del artista se reimpone sobre su obra. En el catálogo del museo leemos otra vez el mismo nombre, fecha de nacimiento, lugar, nacionalidad, etc. Es por eso que el arte moderno quería destruir los museos. Sin embargo, Internet traiciona la búsqueda del verdadero Yo de un modo incluso más radical que el museo porque inscribe esta búsqueda desde el comienzo –y no simplemente al final– otra vez dentro de la identidad nominal y socialmente codificada. Mientras tanto, los proyectos revolucionarios, a su vez, se historizan. Podemos verlo hoy, cuando la vieja humanidad del comunismo se renacionaliza y se reinscribe en la historia nacional rusa, china, etc.

Hoy, en la así llamada posmodernidad, la búsqueda del verdadero yo –y por lo tanto, la verdadera sociedad en la que ese yo genuino podría revelarse– se proclama obsoleta. Por lo tanto, tendemos a hablar de la posmodernidad como una época post-utópica. Pero no es del todo cierto. La posmodernidad no abandonó la lucha contra la identidad nominal del sujeto; de hecho, incluso, radicalizó esta lucha. La posmodernidad tenía su propia utopía, una utopía de autodisolución del sujeto en el infinito y anónimo flujo de energía, deseo o juego de significantes. En lugar de abolir el Yo nominal y social a partir del descubrimiento del verdadero Yo por medio de la producción artística, la teoría estética posmoderna puso todas sus esperanzas en la completa pérdida de la identidad a través del proceso de reproducción; una estrategia diferente para el mismo objetivo. La euforia utópica posmoderna que provocaba la noción de reproducción está muy bien ejemplificada por el fragmento que sigue del libro *En las ruinas del museo* (1993), de Douglas Crimp. En este libro tan conocido, Crimp sostiene, en relación con Walter Benjamin: “A través de la tecnología de reproducción, el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador da paso a la franca confiscación, cita, parafaseo, acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo, resultan socavadas.” El flujo de reproducciones desborda el museo y, en él, la identidad individual se ahoga. Durante algún tiempo, Internet se convirtió en el lugar

en el que se proyectaron estos sueños utópicos posmodernos (sueños sobre la disolución de todas las identidades en el juego infinito de los significantes). El rizoma globalizado tomó el lugar de la humanidad comunista.

Sin embargo, Internet se ha vuelto no tanto un lugar de cumplimiento como una suerte de tumba de las utopías posmodernas, así como el museo se volvió una tumba de las utopías modernas. Sin embargo, el aspecto más importante de Internet es que cambia fundamentalmente la relación entre original y copia, como lo describió Benjamin y así, transforma el proceso anónimo de reproducción en algo calculable y personalizado. En Internet, cada signifiante libre resulta direccionado. El flujo desterritorializado de información se re-territorializa.

Walter Benjamin distinguía el original, definido por su “aquí y ahora” y la copia que es deslocalizada, topológicamente indeterminada, y carente de “aquí y ahora”. Ahora bien, la reproducción digital contemporánea no es, de ninguna manera, deslocalizada, su circulación no está topológicamente indeterminada y no se presenta a sí misma bajo la forma de la multiplicidad que Benjamin describió. En Internet cada archivo tiene su dirección y, por lo tanto, su lugar. El mismo archivo con una dirección distinta es un archivo distinto. Aquí, el aura de originalidad no está perdida sino que ha sido sustituida por un tipo diferente de aura. En Internet, la circulación de la información digital no produce copias sino nuevos originales. Y esta circulación es completamente rastreable. La información individual nunca se desterritorializa. Es más, cada imagen o texto que está en Internet no solo tiene su lugar único y específico, sino también su momento único de aparición. Internet registra cada momento en el que cierta información se cliquea, se le da un “me gusta”, se transfiere o se transforma. Del mismo modo, una imagen digital no puede ser meramente copiada (como sí puede hacerse con una imagen analógica y reproducida mecánicamente), sino que siempre tiene que ser objeto de una performance o de una exhibición. Y cada performance de un archivo digital se fecha y se archiva.

Durante toda la época de la reproductibilidad técnica se habló mucho del fin de la subjetividad. Heidegger nos dijo que *die Sprache spricht* (la lengua habla), más que ser usada por un individuo. Marshall McLuhan nos dijo que el medio es el mensaje y luego, la deconstrucción derridiana y las máquinas de deseo deleuzianas nos enseñaron a deshacernos de las últimas ilusiones con respecto a la posibilidad de identificar y estabilizar una subjetividad. Sin embargo, ahora nuestra “alma digital” o “virtual” se volvió nuevamente rastreable y visible. Nuestra experiencia de la contemporaneidad se

define no tanto por la presencia de las cosas para nosotros como espectadores como por nuestra presencia ante la mirada un espectador desconocido y oculto. Sin embargo, no conocemos a este espectador; no tenemos acceso a su imagen, si es que tiene una. En otros términos: el espectador universal oculto de Internet puede pensarse solo como sujeto de la conspiración universal. La reacción a esta conspiración universal necesariamente adopta la forma de una contra-conspiración: uno protege su alma del mal de ojo, del ojo malvado. La subjetividad contemporánea ya no puede descansar en su disolución en el flujo de significantes porque este flujo se volvió controlable y rastreable. Así, un nuevo sueño utópico surge, el verdadero sueño contemporáneo: el sueño de una palabra cuyo código indescifrable protegerá para siempre nuestra subjetividad. Queremos definirnos como un secreto más secreto que el secreto ontológico, el secreto que ni Dios puede descubrir. El ejemplo paradigmático de este sueño se encuentra en la práctica de WikiLeaks.

El objetivo de WikiLeaks habitualmente se piensa como la libre circulación de la información, el establecimiento de un libre acceso a los secretos de Estado. Pero, al mismo tiempo, la práctica de WikiLeaks demuestra que el acceso universal solo puede darse bajo la forma de una conspiración universal. En una entrevista, Julian Assange dice: “Entonces, si tú y yo nos ponemos de acuerdo sobre un código de encriptación particular, y es matemáticamente sólido, ni siquiera las fuerzas de cada superpotencia ejercida sobre ese código pueden romperlo. Aunque un Estado desee hacerle algo a una persona, simplemente puede no ser posible que ese Estado lo haga y, en este sentido, las matemáticas y las personas son más fuertes que las superpotencias”. La transparencia se basa aquí en la radical falta de transparencia. La apertura universal se basa en la cerrazón más perfecta. El sujeto se hace oculto, invisible, se toma su tiempo para volverse operativo. La invisibilidad de la subjetividad contemporánea está garantizada en la medida en que su código de cifrado no pueda hackearse, en la medida en que el sujeto permanezca en el anonimato, no identificable. Es la invisibilidad misma protegida con contraseña la que le garantiza a la subjetividad el control sobre sus operaciones y manifestaciones digitales.

Por supuesto, hablamos de Internet tal como la conocemos. Sin embargo, creo que es muy probable que el estado actual de Internet cambie radicalmente debido a las próximas guerras cibernéticas. Estas guerras cibernéticas ya se anuncian y van a destruir, o al menos a dañar seriamente Internet como medio de comunicación y como mercado dominante. El mundo contemporáneo se parece mucho al mundo del siglo XIX.

Se trataba de un mundo definido por la política de apertura de mercados, el capitalismo creciente, la cultura de la fama, el retorno de la religión, el terrorismo y el contraterrorismo. La Primera Guerra Mundial destruyó este mundo e hizo imposible la política de apertura de mercados. Finalmente, los intereses geopolíticos y militares de los Estados-Nación individuales se mostraron como más potentes que sus intereses económicos. Siguió un largo período de guerras y revoluciones. Veamos lo que nos depara el futuro cercano.

Me gustaría cerrar este trabajo con una reflexión más general sobre la relación entre archivo y utopía. Como he tratado de mostrar, el impulso utópico siempre tiene que ver con el deseo del sujeto de salir de su propia identidad definida históricamente, de abandonar su lugar en la taxonomía histórica. En cierto modo, el archivo le da al sujeto la esperanza de sobrevivir a su propia contemporaneidad y revelar su verdadero ser en el futuro porque el archivo promete mantener los textos o las obras de arte de este sujeto y hacerlos accesibles después de su muerte. Esta utopía o, al menos, esta promesa heterotópica que el archivo le da al sujeto es crucial para su capacidad de desarrollar una distancia y una actitud crítica hacia su propio tiempo y su audiencia inmediata.

Los archivos son habitualmente concebidos como medios para conservar el pasado, para presentar el pasado en el presente. Pero, de hecho, los archivos son al mismo tiempo, e incluso primariamente, las máquinas de transportar el presente hacia el futuro. Los artistas hacen su trabajo no solo para la contemporaneidad sino también para los archivos del arte, lo cual implica pensar en un futuro en el que el trabajo del artista seguirá presente. Esto produce una diferencia entre política y arte. Los artistas y los políticos comparten el aquí y ahora del espacio público y ambos quieren modelar el futuro (que es lo que une arte y política). Pero el arte y la política modelan el futuro de modos diferentes. Los políticos consideran el futuro como resultado de acciones que tienen lugar en el aquí y ahora. La acción política tiene que ser eficiente, producir resultados, transformar la vida social. En otras palabras, la práctica política forma el futuro pero esta desaparece en y a través de ese futuro y resulta totalmente absorbida por sus propios resultados y consecuencias. El objetivo de la política es volverse obsoleta y ceder su lugar a la política del futuro.

El artista no solo trabaja dentro del espacio público de su tiempo sino también en el espacio heterogéneo de los archivos del arte donde sus obras ocupan un lugar entre las obras del pasado y del futuro. El arte, tal como funcionó en la modernidad y sigue funcionando hoy no desaparece una vez que cumplió su función. Por el contrario, la

obra permanece presente en el futuro. Y es precisamente esta presencia, futura y anticipada, de la obra de arte la que garantiza su influencia sobre el futuro, su posibilidad de darle forma a ese futuro. La política le da forma al futuro al desaparecer. El arte le da forma al futuro en su prolongada presencia. Esto crea una brecha entre arte y política, una brecha que se ha presentado con suficiente frecuencia a través de la histórica trágica de la relación entre arte de izquierda y política de izquierda durante el siglo XX.

Es obvio: nuestros archivos están organizados históricamente. Y nuestro uso de estos archivos está definido todavía por la tradición decimonónica del siglo XIX. Así, tendemos a reinscribir póstumamente a los artistas en los contextos históricos de los cuales ellos en realidad buscan escapar. En este sentido, las colecciones de arte que preceden al historicismo del siglo XIX, las colecciones que querían ser colecciones de piezas de pura belleza, por ejemplo, solo a primera vista parecían ser inocentes. De hecho, ellas son más fieles al impulso utópico original que sus contrapartes historicistas más sofisticadas. Por eso, me parece que hoy empezamos a estar más interesados en una aproximación a nuestro pasado no historicista. Más interesados en la descontextualización y la reconstrucción de los fenómenos individuales del pasado que en su recontextualización. Más interesados en las aspiraciones utópicas que conducen a los artistas más allá de sus contextos históricos que en esos contextos mismos. Y me parece que es un buen desarrollo porque refuerza el potencial utópico del archivo y atenúa las posibilidades de traicionar la promesa utópica, ese potencial inherente a cualquier archivo más allá de cómo esté estructurado.

FUENTE:

Groys, B. (2013). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.

Capítulo IV | Ensayo



Martha Nanni: “Ramona”

Uno mira siempre las pinturas con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto porque, después de todo, no se puede traducir en palabras. Con las palabras, lo único que resulta posible hacer es trazar, a grandes rasgos, un mapa que nos oriente hacia él.

John Berger, *Modos de ver* ‘Invisibilidad’

—para muchas sociedades la invisibilidad y el silencio de las mujeres forman parte del orden natural de las cosas.

Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*

A lo largo de 1933 aparece en el diario *Crítica* una sección fija titulada “Las crónicas de Villa Desocupación”, escrita por Raúl González Tuñón. Son historias de desocupados en su mayoría turcos y polacos en un asentamiento precario en las cercanías de Puerto Nuevo. Al año siguiente, *La Vanguardia* y *La Nación* recogen la información. Y la campaña callejera de los cigarrillos Condal afirma “Combatimos la desocupación, no usamos máquinas que multiplican fabulosamente las ganancias del industrial y llevan la miseria a los hogares”. Antonio Berni es testigo de las secuelas en Santa Fe del crack económico internacional. Enclavada en la zona triguera, Rosario, ciudad-puerto, sufre la gran recesión impuesta por los países europeos a la importación de trigo y maíz. Se describen “los nuevos parias argentinos”, los colonos expulsados de los campos del sur. “¿Adónde irá a parar la enorme masa de desocupados que se va formando en la campaña?”, se preguntan Puiggrós y Berni desde la revista *Brújula*, orientada a los pequeños agricultores santafesinos. Esto impulsa al joven pintor y militante político, vecino de la zona, a proyectar una “pintura de agitación o de propaganda social” con la participación de una “brigada artística” que colabora con organizaciones sindicales. Junto a un alumno, Anselmo Piccoli, envía al Salón de Otoño de Rosario de 1935 *El obrero herido*, que formó parte de esa experiencia.

Ya antes de la crisis del treinta existía en Rosario, tanto en la ciudad como en el campo, un clima de agitación y protesta que motivaba sus obras de esos años. El archivo de fotografías del diario *Crítica* y sus propios registros fotográficos sirven de base a los personajes de *Manifestación*, luego de *Desocupados* y *Chacareros*, titulado “Chacareros del litoral en una reunión gremial”, todas obras ejecutadas entre 1935 y 1936 e inspiradas en el mismo clima de agitación. En *Desocupados* los personajes dormidos que tienen como fondo las barrancas del río derivan de un reportaje fotográfico publicado bajo ese título. Al modo de la antigua tradición italiana, Berni reúne al tinterillo de pantalón a rayas, sombrero y corbata, el peón de campo, los cargadores del puerto, las lavanderas... Una asamblea de trabajadores que asisten a la lectura del diario *El Campo* es el tema de *Chacareros*. Una madre con reminiscencias de madonna italiana se ve rodeada por un grupo de trabajadores, el pequeño burgués de la ciudad, artesanos, jornaleros; personajes con marcada diferenciación racial y de indumentaria sobre un

fondo de arquitectura italiana. Sus estudios de la pintura mural en el Camposanto de Pisa están aquí volcados por tratamiento y color. En 1936 Berni se traslada a Buenos Aires. El ciclo de las pinturas heroicas se ha cerrado. Sólo lo retoma en ocasión de Medianoche en el mundo. Se presume –es interesante observar– que originariamente era un mural transportable sobre el tema de la guerra civil española; mostrar obras a la salida de los talleres era una práctica frecuente para promover discusiones políticas. Berni comienza a recorrer el interior del país, así nacen sus sagas que narran en imágenes las migraciones internas de los sin tierra del norte y el litoral argentino. Es testigo de las carretas cargadas de campesinos y sus enseres. Poblados abandonados por la ausencia de agua y los sistemas intensivos de cultivo de algodón y tabaco, y por el desmonte estéril. Llegan al borde de la gran ciudad y allí permanecen. Ahora el escenario se desarrolla sobre grandes telas hechas con bolsas de arpillera. El espectador asiste a una teatralización. Berni dispone sus actores sobre la horizontal de un espacio escénico y los personajes desfilan ante un fondo que oficia de decorado. Desecha medios expresivos que no son funcionales para trabajar aquello que se le presenta. Durante ese tiempo va descubriendo personajes. Y nuevos materiales, insólitos. La carga expresiva está dada por desechos industriales, latas, papeles, chapas, cartones que rodean a un niño primero, luego a una prostituta como personaje central de una extensa narración a lo largo de varios años. Ha advertido que los medios expresivos clásicos no son funcionales para trabajar aquellos temas de los que quiere hablar. En la pintura europea de fines del siglo XVII ya aparecen retratos femeninos excluidos de mujeres decrepitas y prostitutas que han perdido su belleza. Las más recordadas tienen a Caravaggio y luego a Goya por autor. Es en el mundo escénico donde adquieren protagonismo asociadas a lo obscuro, lo grotesco e indecoroso. En Santa Fe el joven Berni, convocado por el periodista Rodolfo Puiggrós, releva los prostíbulos de la ciudad de Rosario. Sin darle nombre todavía, un personaje femenino comienza a nacer. Allí surge el tema y lo registra con su pequeña Kodak. Buenos Aires, Rosario, Mendoza y la Patagonia centralizan los envíos desde Varsovia y Marsella de jóvenes mujeres atraídas por promesas de nuevas ciudades que han crecido rápidamente. Su memoria primaria le devuelve imágenes del campo del litoral donde nació, pero allí solo quedan mujeres ya viejas. Las jóvenes se han ido marchando. Son sus pinturas de silencio. Pero hubo una extensa obra marginada, silenciada por la crítica en general, tal vez por incomodar el gusto burgués de la época o el mandato político. Hoy nadie se escandaliza por el carácter grotesco de la serie dedicada a Ramona. Desde el principio Antonio Berni

inventa una especie de folletín de una mujer en situación de prostitución, dentro de los mandatos patriarcales de la época. Son extensos dioramas que trata a modo de episodios de una vida. A veces dispone un cubo cortado por uno de sus ángulos para abrir la escena al observador, en otros es una acción paralela con una cruel carga paródica que entra en el imaginario político. Los personajes pierden identidad, se van haciendo máscaras que disfrazan el deseo y la degradación. El discurso del progreso industrial no está. La metrópolis que rechaza a los olvidados con sus ropas humilladas les otorga muy pocas claves de acceso. Las viejas prostitutas europeas son reemplazadas por muchachas frescas.

Corroídos los lazos familiares, el padre se ha marchado, los chicos quedan con los miembros ancianos de la familia hasta que alcanzan una edad para marcharse a buscar trabajo a otros pueblos. Así llegan a Buenos Aires. La frontera entre los habitantes de la ciudad y los marginados se ha ensanchado. Juanito Laguna merodea pero no entra en el espacio urbano que se presenta como una hilera cerrada de edificios en alto. Sólo una vez se acerca a la fábrica donde trabaja su padre, peón metalúrgico, para llevarle comida. Recorre los bordes de desechos de la ciudad. Allí vive entre la basura. Ramona hace las calles de los suburbios. Son los grandes collages sobre chapa de 1964. Es sabido que en el imaginario social instalado en Buenos Aires y en toda Hispanoamérica se califica como masculinas las actitudes de decisión, iniciativa y poder sobre el otro. Con frecuencia, los sentimientos de temor, incertidumbre, humillación, no son tolerados por quienes ejercen el poder. Estas alteraciones se traducen frecuentemente en violencia, y un modo habitual de descarga es la sexual. Se fabula que este es uno de los motivos que justifican el prostituir a las mujeres. Actúan como espejos deformantes de la realidad cotidiana. El abuso de poder, la voluntad de someter es uno de los móviles. En su extrema indefensión, la mujer, allí donde se juegue la afectividad, desprovista de todo deseo sexual, tiende a refugiarse en la fantasía. Ramona Montiel se rodea de cursilería de fotonovela. Lo humano se desvanece en un mundo artificial y la pulsión erótica regresa de tal modo reprimida que desestabiliza las normas estéticas, el orden social por el sudor y el barro de las sendas caminadas. No hay deseo. Hay ausencia de pudor sentimental. Todo es extravío, rudeza, torpe vulgaridad. Berni asocia libremente materiales y procedimientos varios, pintura, collage, ensamblajes, fotografía, comics, carteles publicitarios, desechos urbanos, pacotilla al servicio de la narración que se va tramando. El grotesco irreverente, la parodia, el absurdo, la caricatura, el doble mensaje, son algunas de las estrategias dirigidas a la crítica de las instituciones consagradas,

particularmente hacia las consecuencias sociales provocadas por crisis varias, dictaduras, el poder de los militares y de la Iglesia, políticas autoritarias, la condición de la mujer, el juego de influencias, la pérdida de identidad.

Con frecuencia sus asociaciones son suficientemente ambiguas, recorta, altera imágenes de su vida rural, el pueblo chico, la gran ciudad, la villa miseria, el desierto salitroso, la vida precaria. Se intuye la línea del relato. Al principio es la precocidad de las muchachas proletarias fascinadas por la fantasmagoría urbana, la Naná concebida por Émile Zola y pintada por Édouard Manet está desprovista de vulgaridad o de intención satírica. Pero Ramona Montiel no recibe en el tocador a los visitantes de frac y chistera sino en el fango junto con otras compañeras. Ramona desciende del personaje de Nacha Regules concebido por Manuel Gálvez, con su doble moral, y anticipa a la Cándida Eréndira, a las “visitadoras” del barco de Vargas Llosa o al Larsen de Juntacadáveres, que no escapan a las exigencias de ese orden moral patriarcal. Luego la carga paródica se vuelve máscara. A esta época pertenecen El gran mundo, El examen, La boda, Ramona en el café-concert. La protagonista ya no “hace la calle”. Ha dejado la vida de burdel. Desempeña su oficio en el burlesque, se ha tornado en una mercancía cuya tranquilidad financiera aseguran protectores respetables de los estamentos del poder social. Su exclusión es funcional a los intereses de esos sectores. Época de caudillos y parodias electorales. Ramona nada tiene de las antiguas diosas ni de la tradición erótica de la femme fatale. No es la Naná de Émile Zola pero se le aproxima en cuanto a sus soluciones. Está en la lista de sus sucesivos protectores; militares, marinos, personajes religiosos registrados en tintas y grabados donde Berni vuelca secuencias de su narración. En París Berni rememora aquello que ha visto tantas veces en Buenos Aires. Allí realiza Ramona espera, donde muchachas con ojos desmesurados por el pincel y altos tacones desfilan en el fango en un vaivén de muestrario. La rue Saint Martin en el antiguo barrio rojo parisino, transitado también por los peregrinos a Santiago, tiene más fantasía y color. La gran tentación (1962), igualmente realizado en París, es un enorme collage (245 x 241 cm), fragmento recortado de una publicidad callejera donde asoma la cabeza de una rubia de enorme sonrisa de propaganda norteamericana sobre una cerca caótica de desguaces de autos ofreciendo un automóvil americano en una mano y en la otra un brillo alterado de monedas. Abajo, en primer plano, miran cautivados un viejo trapero flaco con algo de polichinela, gran nariz y chistera grasosa, cargando bolsas, un perro de hojalata, un bizco desdentado, una vieja cocotte maquillada con una pluma raída y rostros masculinos estampados a lo largo de su cuerpo consumido. Recuerdos de

otras épocas. La fascinación por el brillo urbano y el lujo, la pulsera de diamantes de cartón en una mano y el Pontiac en la otra. Y por un momento, esos marginados envilecidos, ellos también se sueñan consumidores. Solo que la vieja cocotte fue antes mercancía fatigada.

Berni comenta: El artista, el escritor, tienen que estar en la calle y meter la calle en los libros y en los cuadros [...]. Especialmente la calle me dio a Juanito Laguna y a Ramona Montiel. Son personajes urbanos. Por supuesto están las calles del centro y las calles del suburbio. A mí me han alimentado y me interesan más las calles del suburbio.

La vida urbana genera pautas de exclusión social. La fealdad demoniza, las distorsiones del cuerpo son estigmas esencialmente antiburgueses. Lo envilecido confronta con estados de fragilidad. En *El examen* (1976), un collage-relieve de grandes dimensiones y alto de color, una mujer fálica con ojos rapaces y mentón masculino, enmascarada tras capas de maquillaje, el torso intencionadamente desplazado, porta charreteras militares que le confieren autoridad y, sobre zapatos dignos de Freud, y liguero, se alza para examinar a una pupila sometida, quitándose un vestido hecho de mantel de plástico y guantes de goma. Alteraciones absurdas que hacen más intolerable la escena. Y en ese mundo de abalorios desfilan poupées patéticas, fetiches mutilados. La mujer mercancía entra en el juego del dinero y el poder.

Yo, a Juanito Laguna lo veo y lo siento como arquetipo que es; arquetipo de una realidad argentina y latinoamericana; lo siento como expresión de todos los Juanitos Laguna que existen. Para mí no es un individuo, una persona: es un personaje; en él están fundidos muchos chicos y adolescentes que yo he conocido, que han sido mis amigos, con los que me he mezclado, con los que he jugado en la calle. También es una parte de mí mismo; no me identifico ni puedo identificarme totalmente con él, porque yo no fui un niño de las villas miseria; aunque fuera pobre en mi persona real y concreta, es un símbolo que yo agito para sacudir la conciencia de la gente. Juanito Laguna no pide limosna, reclama justicia. Ramona Montiel es el símbolo de una realidad social cargada de miseria. Es una esclava, descubre que con las relaciones con sus patrones su cuerpo puede serle más rentable⁷.

⁷ Antonio Berni, en Marcelo Pacheco (ed.) *Berni, Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999.

Personaje popular, Juanito ingresa en el teatro y en el tango. Es presentado en 1962 en Venecia y París. Berni trabaja desde el caos, acumula todo aquello que atrae su mirada. Ramona Montiel es producto de esa visión selectiva. Alucinado hurga en el caos del mercado de pulgas de París acompañado por Pierre Restany y Louis Aragon. Muy pocas veces proyecta la imagen estereotipada de la prostituta como víctima indefensa. Sus obsesiones sexistas se apoderan cada vez más de su mirada. La crítica francesa de los años sesenta considera a Berni un precursor de la figuración narrativa presentada por Gérald Gassiot-Talabot por primera vez en la exposición *Mythologies quotidiennes*, realizada en 1964. En los años siguientes Suzanne Pagé, Gérald Gassiot-Talabot y Pierre Gaudibert lo invitan a participar en *Bande dessinée et figuration narrative* y *Le monde en question* en el ARC (Animation Recherche Confrontation). Las sagas de Antonio Berni resultan anticipatorias de ciertas escenografías abyectas en la periferia de los centros urbanos visibles a partir de la década de los setenta en nuestro país. Los cordones de basura han crecido junto con las crisis, la anomia, la fragmentación social, la precarización del trabajo y la violencia. Frederic Jameson en su análisis de la última etapa del capitalismo tardío lo llama el “ocaso de los afectos”. La residencia neoyorquina de Berni agregó nuevos estímulos a su mirada y un sentido burlón. En la capital del imperio se instaló en Chelsea. Ahora es la mirada de un paisano de las pampas algo melancólico. Las calles, las imágenes publicitarias, todo ronda en derredor de una vida sofisticada, el sexo y sus mensajes más o menos explícitos. No juzga lo que allí se promete, sino los ensueños. Berni muere en 1981. Un tiempo atrás había comenzado varias obras. Quizás un retorno a la pintura. Su humor se filtró en *Tailor*, sastrería masculina. Colores casi lisos, densos. Tres sacos de perfecto corte sobre maniqués anónimos. Local muy iluminado. La anécdota es simple y muy vieja: un hombre gris sin rostro recoge un cigarrillo de la calle. Ante esos tres testigos mudos y elegantes. Hay otro personaje gris, pero no anónimo, dormido bajo la vidriera de un restaurante. El espectáculo de luz es tan alto, con sus flores, los dorados de sus ornamentos, los brillos ostentosos de alta burguesía que enceguece la mirada. Sólo después, bajo la sombra proyectada, la luz esconde a Juanito Laguna.

Bibliografía

- Armus, Diego (comp.), *Mundo urbano y cultura popular. Estudios de historia social argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 41-67, 283 y ss.
- Berger, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 154.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el Proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1989, pp. 207-221.

Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 193-209.

Gassiot-Talabot, Gérald, *Le monde en question ou vingt six peintres de contestation*, catálogo de exposición, París, ARC, 1967.

Hofmann, Werner, Naná. *Mito y realidad*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 89-106, 181 y ss.

Jameson, Frederic, *Postmodernismo. La lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona, Paidós, 1991 [1984], pp. 18 y ss.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, México D.F., Siglo XXI, 2000.

Kupchik, Christian (comp.), *La ruta argentina. El país contado por viajeros y escritores*, Buenos Aires, Planeta nómada, 1991, pp. 83 y ss.

Londres, Albert, *El camino de Buenos Aires (La trata de blancas)*, Buenos Aires, Ediciones Aga-Taura [1927], pp. 161 y ss.

Nanni, Martha, Antonio Berni. *Obra pictórica 1922-1981*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 198

Pacheco, Marcelo (ed.), *Berni. Escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas, 1999.

Perrot, Michelle, *Mi historia de las mujeres*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 206 y ss.

Roh, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pp. 34 y ss.

Troche, Michel y Gérald Gassiot-Talabot, *Berni*, París, Georges Fall, 1971.

Vázquez, Elizabeth, “Sin pan y sin trabajo, denuncia y resistencia en la novela *El trabajo*, de Aníbal Jarkowski”, *A Contracorriente*, Raleigh, vol. 7, nº 3, primavera de 2010.

FUENTE:

Nanni, M. (2013). *Ramona*. En AAVV. *Berni: Narrativas argentinas*. Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado de

https://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/MNBA_Berni.pdf

Capítulo IV / Ensayo



Ticio Escobar: “Tekopora. Ensayo curatorial”

INTRODUCCIÓN: CUATRO PUNTOS

1

La exposición *Tekoporã* se basa en el guión curatorial del Museo del Barro. Esta operación debe considerar dos consecuencias suyas. En primer lugar, la inclusión de un discurso museal (el del Museo del Barro) dentro de otro (el del Museo Nacional de Bellas Artes) provoca torsiones en la curaduría y crea pliegues en la propuesta

museográfica. Esta intrusión aporta reflexiones acerca de la oposición culto/popular y sobre el tema del límite del arte. Pero también sobresalta el régimen expositivo convencional, promueve intersecciones entre lógicas curatoriales superpuestas y subraya la existencia de circuitos museales alternativos, relacionados con los destiempos de lo popular. En segundo lugar, la curaduría de *Tekoporã* reedita la del Museo del Barro. Ésta trenza el arte popular, el indígena y el erudito, equiparando el valor de sus distintas manifestaciones; aquélla recorta una sección de este planteamiento y se ocupa sólo del arte indígena y el popular, lo que provoca un reajuste conceptual importante. Quizá –y lo enunciado a continuación constituye sólo una posibilidad o establece un desafío– los acervos del Museo Nacional de Bellas Artes actúen como la contrapartida culta que falta en la escena estricta de la exposición (las piezas jesuíticas se encuentran ya contaminadas por la mirada mestiza); esta conjetura resulta interesante: supone una zona intermedia entre las salas de exposición y las que albergan los acervos del museo, una indecible franja de párragon que forma y no forma parte de la muestra. Es indudable que las imágenes expuestas en la muestra *Tekoporã* y las exhibidas en el resto del museo se interfieren mutuamente, apenas separadas por un tiempo breve de recorrido y por la conciencia de la contigüidad de los espacios: el atisbo de un otro lado de cada escena.

Así, esta exposición también interfiere conceptos básicos del museo que la alberga. Nada más ajeno a un Museo de Bellas Artes que la presencia de obras cuyo propio estatuto de “arte” es discutible y cuyo sentido de la belleza es por entero diferente al que moviliza la sensibilidad occidental y, muy especialmente, la vinculada con el canon académico. Pero la institución museo, en todas sus modalidades, no escapa hoy a la problemática que supone la discusión de los límites del arte y el reconocimiento de la diversidad cultural.

Sin duda, esta muestra osada refuerza la diferencia de las expresiones del arte al cobijar formas extrañas a su ámbito, alejadas de su concepto; formas provenientes de creadores marginados, por lo general, de los circuitos del arte y sus instituciones. Trabajar esta diferencia y reflexionar sobre ella constituyen, en parte, objetivos de esta muestra: conforman una experiencia que fuerza al museo a confrontar sus acervos con imágenes extranjeras y exige a éstas desplegar todos los argumentos de la bella forma, encubiertos a menudo por funciones sociales ignoradas por el gran sistema del arte.

La exposición *Tekoporã* coincide con la conmemoración del sesquicentenario de la *Guerra Guasú* (“guerra grande”) o Guerra del Paraguay, que involucrara a los cuatro países que firmaron el Tratado de Asunción, instituyente del Mercosur. Este año, los gobiernos y los pueblos de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay evocan una tragedia que desgarró la región y abrió heridas que no han sido del todo restañadas. Asumir ese momento aciago, más allá de posiciones simplificadas o idealizadas, así como fuera de todo discurso basado en la victimización y la culpa, supone encarar la historia mediante reflexiones que, sin negar la dimensión del desastre, busquen en su memoria conjunta el impulso para imaginar porvenires deseables. Walter Benjamin imagina la “redención” de la historia como un acto que hace presente lo ocurrido para asignarle un nuevo destino futuro; casi como un gesto mágico-performativo, como los usados por los chamanes cuando buscan anular la distancia del pasado para enmendar sus infortunios y “enderezar el tiempo”.

Esta exposición no se ocupa temáticamente de la *Guerra Guasú*, aunque proyecta convocar en torno a ella reflexiones y debates; la muestra *Tekoporã* se limita a presentar formas de arte que han sobrevivido obstinadamente a la catástrofe y permite detectar en esa persistencia la posibilidad de utopías alcanzables. El término *tekoporã*, clave del ideal ético guaraní, está compuesto por dos palabras: *tekó*¹ significa “modo propio de ser”, cultura; *porã* nombra simultáneamente a la belleza y al bien. El *tekoporã* –el buen vivir colectivo, el vivir con belleza– exige niveles de equilibrio construidos socialmente mediante procesos complejos y continuos². Este término es traspuesto a las otras etnias que viven en el Paraguay para señalar los distintos horizontes de sentido y espacios de promesa abiertos en la Región Oriental y en el Gran Chaco del país. Pero también es extendido a los sectores populares de tradición mestizo-guaraní, en cuyo arte resuenan no pocos momentos de la memoria y el imaginario provenientes de su ascendencia indígena.

3

Buscando sugerir posibles aproximaciones a una muestra inevitablemente heterogénea, este texto encara el guión curatorial desde el previo rodeo de diferentes conceptos, sin pretender que éstos den cuenta de la complejidad de cuestiones renuentes a las definiciones claras: no sólo los términos “popular” e “indígena” son esquivos a la teoría; también lo es el vocablo “arte”, cuya misma indefinición, paradójicamente, constituye hoy parte de su concepto angustiado.

Para desarrollar mejor su esquema expositivo, tanto el concepto de la muestra –su curaduría– como su puesta en exposición –su expografía– han coincidido en bosquejar mapas y líneas de orientación; esquemas que no aparecen marcados en las salas pero que sirven de referencia para ordenar los complejos contenidos que moviliza la muestra. Ésta supone el interjuego de diferentes recortes dentro del ámbito de lo popular, concebido al solo efecto analítico en dos escenas que, de hecho, comparten el mismo plano: el espacio popular mestizo y el indígena (y dentro de éste, los lugares ocupados por distintas familias lingüísticas).

La muestra se basa en la exhibición de objetos, pero presenta de manera paralela un conjunto de imágenes que sirven para contextualizar los mundos que sostienen simbólicamente e imaginariamente aquellos objetos. A través de este cruce se pretende sugerir, que no explicar, cuestiones relativas a las culturas diferentes. No se intenta trazar un cuadro de tales situaciones ni levantar un panorama etnográfico que involucre las mismas, sino marcar algunos puntos que permitan imaginar diagramas capaces de hacer entrever la fuerza de la diversidad cultural, especialmente en el nivel del arte. Esta muestra implica, por eso, una posición de solidaridad con los derechos culturales alternativos y una apuesta a la suerte de culturas sitiadas, aunque abiertas obstinadamente a la expectativa de porvenires más favorables.

4

Desde las primeras épocas coloniales y a través de diversos procesos colonizadores que duran hasta hoy, complejizados por los modelos globales, el arte popular se encuentra amenazado. Asediados por la intolerancia cultural y la codicia especulativa, muchos pueblos han perdido territorios, imágenes y signos fundamentales para la construcción de la identidad social. Enfrentados a este panorama adverso, los pueblos diferentes siguen apostando porfiadamente al sentido comunitario, creando y recreando formas antiguas o renovándolas; así como siguen lidiando por conservar sus últimos espacios físicos, su diferencia cultural y su autonomía política y religiosa.

El concepto del *tekoporã*, que titula esta muestra, subraya la expectativa del vivir mejor que subsiste en los pueblos indígenas a pesar de las marginaciones, opresiones y despojos. Pero también señala la posibilidad de entreabrir el nublado panorama cultural de Occidente mediante líneas de fuga –en el sentido en que Deleuze emplea esta expresión– que permitan avistar indicios de nuevas promesas.

EL ARTE

En términos de estética moderna, no cabe hablar de arte popular. Desde Kant, oficialmente, la teoría occidental autonomiza la esfera del arte: sólo son artísticos los fenómenos en los que la forma desplaza las funciones que empañarían su apariencia (usos rituales, económicos, políticos, etc.). Las expresiones del arte popular no cumplen los requisitos de la autonomía formal moderna: no son inútiles, en el sentido kantiano del término; no separan el brillo aurático –la belleza– de las utilidades prosaicas o los graves destinos trascendentales que contaminan la apariencia. Son manifestaciones involucradas con rituales arcaicos y funciones ordinarias, atascadas en el espesor de sus historias y aferradas a la materialidad de sus soportes y sus técnicas primarias.

El arte contemporáneo comienza con la crisis de la moderna autonomía de la forma estética. Cuando ésta deja de blindar la esfera del arte, los contenidos extraartísticos invaden la escena y, entonces, colapsa la idea tradicional (clásica y moderna) de representación. Abierto su círculo, franqueada la escena de la representación, se pierde el equilibrio de los componentes del arte. Por una parte, la forma crece y se propaga descontroladamente en el ámbito de la estética del mercado (la publicidad, la arquitectura, la tecnocomunicación, el *design*, el espectáculo, etc.), desde donde invade con facilidad los terrenos del arte: el esteticismo liviano ha terminado por hegemonizar la imaginería contemporánea e instalar sus paradigmas globales. Por otra parte, se produce una expansión, también desmedida, de los contenidos del arte: luego de la larga dictadura del significante ocurre una contraofensiva de los componentes temáticos, discursivos y contextuales, hasta entonces mantenidos a raya por el poder de la estética. Ese doble desborde (el de la forma y el del contenido) trastorna el concepto de arte y plantea la necesidad de volver a reflexionar sobre él. “La cuestión ontológica”, referida a lo que es o no arte, se vuelve obsesiva para un pensamiento y una práctica que ven borronearse sus límites y quebrantarse sus fundamentos.

El arte vacila entre recuperar su autonomía, restaurar el cerco protector del aura (lo que significaría un retroceso histórico, un retorno a la metafísica) o diluirse en puros conceptos y en cuestiones ajenas al régimen de la forma (lo que implicaría una nueva versión de la muerte del arte). La definición de su concepto deviene, así, contingente; ya no se basa en criterios estéticos (formales) preestablecidos: se determina a partir de situaciones de enunciación y de puesta en espacio específico. Será siempre una definición provisional, sujeta a la pragmática de sus operaciones o al referendo de la mirada. La “artisticidad” no podrá ya legitimarse en el cumplimiento de los cánones

clásicos o de los requisitos de las tendencias modernas; deberá ser establecida, en cada caso, según sus posibilidades particulares de asumir un conflicto fatalmente indecible. Indecible no en el sentido de que no pueda ser resuelto, sino en el de que su resolución depende de cada circunstancia y de que nunca será definitiva. La obra deberá abrirse al mundo (a la realidad, a lo real) conservando un momento de forma que la haga comparecer ante la mirada.

En este punto se produce una coincidencia inesperada entre las diferentes formas del arte popular (que incluye el indígena, como se verá) y el erudito de filiación ilustrada. Intervienen dos cuestiones en este encuentro disparejo. Por un lado, la figura de la diversidad permea fuertemente el espíritu de la cultura contemporánea y traduce los derechos de la diferencia cultural: no existe ya un modelo privilegiado de arte, sino conformaciones distintas, alternativas al canon occidental. Por otro, el arte popular ofrece pistas para encarar el dilema que obsesiona al contemporáneo; se hace cargo de funciones extraartísticas sin renunciar al momento estético, que refuerza aquellos empleos mediante los poderes de la imagen, dispositivos ambivalentes por excelencia. La forma paraliza en algún instante el flujo de los contenidos turbulentos que animan el arte popular y los ofrece a la mirada en registro de pura apariencia. Ese gesto que, de manera contingente, regula el juego de la autonomía/heteronomía de la obra constituye una aspiración mayor del arte contemporáneo.

Las culturas populares no aíslan el momento estético. La corona de plumas que ilumina la frente del chamán, la tiara de piel de jaguar que potencia la autoridad del cacique y la energía del cazador, la vasija que sirve tanto para la cocina como para el ritual, las máscaras que tergiversan la identidad para la danza ritual o la festividad del santo patrono, así como el diseño exacto de ciertos utensilios cotidianos; todas estas formas no apelan a la sensibilidad estética sino para reforzar la utilidad de objetos y hechos que sirven a las comunidades cumpliendo, mucho más allá de los terrenos del arte, un espectro amplio de funciones económicas, sociales, políticas y éticas. La belleza es autónoma sólo por un instante: el necesario para respaldar mejor la eficacia de procesos que ocurren fuera de su ámbito. Por eso, la validez de lo estético en estas culturas no debe ser evaluada a partir del grado de autonomía que gozan las obras con relación a sus funciones, sino desde su mejor aptitud para procesar la pragmática social de cara al sentido. En el arte popular, el aura que ilumina el objeto y proyecta su sombra no apela a la autonomía de la forma: recalca o ensombrece aristas del mundo más allá del alcance

de sus propios signos. Y muchas veces logra hacer de la belleza un indicio fugaz de lo real imposible, como lo hace el arte contemporáneo en sus momentos mejores.

Lo contemporáneo

En este texto se viene empleando el término “contemporáneo” sólo con referencia a determinadas prácticas del arte erudito. Pero aunque la figura de la contemporaneidad se encuentra condicionada por el modelo hegemónico occidental, es indudable que existen modos diversos de ser contemporáneo: resulta inconcebible sostener la existencia de *una* contemporaneidad en el sentido en que sí pudo imaginarse *un* derrotero moderno.

Por eso resulta conveniente extender el concepto de contemporaneidad hasta que logre incluir producciones de arte diferente. Lo que define ese concepto es la vigencia de las formas, no su puesta en horario con la actualidad universal. Desde esta perspectiva, cabe considerar contemporánea toda obra capaz de tomar posición ante su propio tiempo, sea para discutirlo o asumirlo, sea para continuar una vieja tradición o introducir un cambio innovador que altere su curso sin desconocer el rumbo colectivo. Por un lado, esta consideración supone que hay múltiples tiempos ante los cuales posicionarse; por otro, promueve, de nuevo, una coincidencia con el arte ilustrado: toda obra debe asumir como puede la discordancia que tiene con su propia actualidad; es fatalmente anacrónica.

Esta exposición reúne obras oriundas de temporalidades diversas. Por una parte, exhibe piezas que constituyen antecedentes o puntos de partida de formas de arte popular que cruzan el siglo XIX y llegan hasta hoy: las esculturas misioneras, especialmente jesuíticas, pero también franciscanas, que dieron origen al oficio de los santeros populares. Por otra parte, la muestra *Tekoporã* presenta manifestaciones que, surgidas en tiempos coloniales, fueron adquiriendo a lo largo del periodo independiente configuraciones nuevas, sin olvidar su matriz indígena. También se muestran piezas aparecidas durante momentos distintos del siglo XIX, a lo largo del XX e, incluso, muy recientemente. Por último, se exponen producciones indígenas que continúan con obstinación sus pautas precoloniales, alteradas a veces por las presiones de la historia o los antojos de la creación. Esta curaduría considera contemporáneas tanto las obras aparecidas en el presente como aquellas manifestaciones que, independientemente de la antigüedad de su origen, se siguen produciendo para uso de la comunidad: es decir, que siguen vivas y activas. Por ejemplo, un atuendo ritual ishir, aunque repita de manera casi idéntica patrones precolombinos, será contemporáneo mientras continúe socialmente vigente, mientras mantenga alerta el esplendor de sus formas y siga despertando ecos y desafiando la mirada. Como contrapartida, muchas piezas,

relativamente nuevas, han perdido contemporaneidad una vez vencidos sus resortes auráticos; tal el caso de cierta cerámica figurativa nivaklé, adoptada de modo tardío y hace poco tiempo extinguida.

Lo popular. Lo indígena

Antes de emplear el término “arte popular” cabe detenerse brevemente en la palabra “pueblo” que lo supone y sostiene. Para evitar cualquier riesgo esencialista, resulta prudente nombrar tal palabra en modo adjetivo (“lo popular”) antes que como sustancia unificada (“El Pueblo”). Según Badiou, el vocablo *pueblo*, neutral en sí mismo, adquiere connotaciones políticas positivas al ser adjetivado (“movimiento popular,” “cultura popular”, e incluso, a nivel de los Estados, “democracia popular”, etc.)³. Por su parte, Didi-Huberman propone que al hablar de pueblo se emplee siempre el plural: el término *los pueblos* corre menos riesgo de sustantivación que *el pueblo*⁴. Para terminar de asegurar la dimensión histórica concreta de este término, conviene nombrarlo siempre en minúsculas. De este modo, el concepto de pueblo no acredita a un sujeto privilegiado de la historia; se refiere a un locus, una escena ocupada por actores diferentes, discordantes muchas veces. Lo “popular” nombra, así, a los sectores subalternos, en el sentido gramsciano del término: los excluidos de participación y representación plenas en el espacio donde se ejerce el poder; los “sin-parte”, siguiendo a Rancière en este término.

Asumiendo este encuadre, la cultura popular comprende el conjunto de prácticas, discursos y figuras particulares de sectores ubicados desfavorablemente en la escena social y marginados, por lo tanto, del acceso a diversas instancias de decisión en asuntos que involucran sus intereses. A partir de esta exclusión, a las culturas populares no les conviene –en gran parte al menos– el régimen simbólico instituido y prosiguen desarrollando imágenes, signos y discursos alternativos, aunque no opuestos de manera absoluta a los hegemónicos (con los cuales se enredan y aun se confunden, a menudo).

El arte popular se aposta en recodos que cimbran los espacios extensos de la cultura popular. Provoca en ellos disloques, tensiones y cortocircuitos que, al perturbar el curso ordinario de las significaciones, replantean el sentido y, así, movilizan los contornos sociales. A su vez, el arte producido por los sectores indígenas corresponde a una modalidad específica del realizado por los populares mestizos. Ambos grupos se ven afectados por los mismos procesos de mestizaje e hibridación intercultural, consecuencia de la expansión avasallante del modelo capitalista sobre zonas sujetas a

sistemas tradicionales de producción. Ambos ocupan similar posición asimétrica en la esfera pública; posición que mengua sus derechos de constituir ciudadanía activa e intervenir en los asuntos que les competen.

Por eso, cuando se habla en general de arte popular, se incluye el indígena en su concepto. Sin embargo, esta muestra considera la diferencia específica de cada uno de estos ámbitos para subrayar las particularidades de ambos. Por otra parte, razones de carácter político también justifican un tratamiento diferenciado que resalte las dimensiones estéticas y expresivas de la cultura indígena. Este destaque ayuda a discutir las viejas razones etnocentristas que reservan a la cultura occidental el privilegio de alcanzar la suprema experiencia del arte. Y propone otra visión del indígena al considerarlo no sólo como un ser oprimido y segregado, sino como un creador, un poeta: un artista capaz de aportar imágenes nuevas al cansado acervo simbólico universal.

Cuando este texto se refiere al arte popular mestizo está nombrando el complejo de formas producidas en zonas rurales y suburbanas, derivadas de la tradición indígena precolonial, básicamente guaraní. Estas formas se encuentran sujetas a diversas transformaciones a partir de la Conquista, la Colonia y de los posteriores procesos de expansión de la cultura hegemónica sobre territorios históricamente regidos por sistemas no capitalistas de producción. El conflicto intercultural ha producido en el arte indígena situaciones de aculturación y pérdida, así como fenómenos de reajuste, adopción de figuras extranjeras y mutua transculturación, pero no ha podido impedir la continuidad de muchas imágenes y prácticas, sobrevivientes a tal encuentro y continuadoras de su curso inveterado. Estas situaciones se reflejan en el arte popular mestizo, también sobresaltado por incesantes intercambios, alteraciones, olvidos y quebrantos ocurridos sobre líneas casi continuas que arrancan desde antes de los tiempos computados por la historia occidental.

Estos procesos de reacomodo, pérdida, permuta y recreación de los modelos dominantes parten de fenómenos de resistencia, incautación y negociación promovidos por la cultura propia ante el avance forastero. Pero también se explican a partir de los desencuentros impulsados por tiempos y deseos diferentes. Muchas formas del arte popular son fruto no sólo de la desobediencia del prototipo europeo, sino de malentendidos o errores en la interpretación de este modelo. Así como los primeros guaraní⁵ sujetos a misiones comenzaron imitando dócilmente las imágenes europeas para terminar transgrediéndolas de distintas maneras; así, muchas otras expresiones del

arte popular mestizo, crecido después, alteraron el sentido de la dirección dominante según los requerimientos de su propia sensibilidad, su memoria y sus proyectos. Estas distorsiones y destiempos constituyen el principio de un arte diferente.

El arte indígena

Las formas

Las obras de arte indígena expuestas en esta muestra no pretenden, obviamente, cubrir el muy amplio panorama de la producción de este arte en el Paraguay, y sólo toma algunas expresiones relevantes en cuanto se prestan a trazar ciertos diagramas expositivos basados en el guión curatorial. Una de las cuestiones planteadas en la exposición es la diferencia entre formas centrales y periféricas dentro de la cultura indígena, diferencia traducida en el régimen del arte. Las formas básicas y mejor resguardadas se encuentran vinculadas con dos instituciones esenciales de la cultura étnica: el ritual y la producción económica; tienden por tanto a ser más estables y a resistir mejor las acometidas de nuevas figuras promovidas por la sociedad nacional.

Los signos e imágenes vinculados a esa matriz mítico-ritual cohesionan el cuerpo social, marcan su identidad y activan la compleja ingeniería del poder simbólico, político, religioso y jurídico. Este núcleo potente constituye reserva esencial de sentido e impulso primero del arte. Las formas principales se afirman en la ceremonia: parten del cuerpo, ataviado, pintado y emplumado, se desarrollan mediante representaciones que cruzan terrenos diversos (música, artes visuales, danza, teatro, literatura) y conforman las expresiones mejor ajustadas estéticamente y más cargadas de significación. Por otra parte, el arte indígena fortalece, embellece y resguarda las formas que, vinculadas con la producción económica y refrendadas por el mito, integran el acervo esencial de la cultura. Tal el caso de los tejidos de caraguatá chaqueños y la cestería y la cerámica guaraní, esta última hoy extinguida.

Eximidas de responsabilidades tan graves como las que cargan las centrales, las formas secundarias ceden con mayor flexibilidad a las presiones o seducciones de los cambios culturales. La adopción de los abalorios y de los motivos tejidos en lana por los maká, la talla figurativa guaraní, así como los dibujos y pinturas nivaklé y guaraní orientales – por citar solamente los casos expuestos en esta muestra –, implican fecundos procesos de transculturación. Estas adaptaciones tienen un doble signo. En algunas ocasiones resultan de imposiciones provenientes del afuera de tales culturas y actúan negativamente, mermando la convicción expresiva de las obras y deteriorando su

calidad técnica y formal. En otras, actúan como un factor dinamizador: oxigenan las acorraladas culturas indígenas y acercan alternativas expresivas que enriquecen sus acervos.

En esta muestra se exponen tanto piezas centrales como secundarias, tomado el cuidado de seleccionar sólo aquellas que representan adopciones y adaptaciones espontáneas de los indígenas.

Somera clasificación de las culturas indígenas

Buscando ordenar muy elementalmente las diferentes manifestaciones estéticas de los indígenas, esta curaduría los diferencia considerando las singularidades de la producción estética de las familias lingüísticas asentadas en el Paraguay. Tales diferencias no aparecen expuestas en conjuntos separados, pero marcan con nitidez la apariencia de las obras.

Los grupos ubicados en la Región Oriental del Paraguay pertenecientes a la familia lingüística tupí-guaraní son los avá, los mbyá y los pái tavyterã. Su universo cultural se organiza en torno a la búsqueda del *tekoporã*, el ideal de la vida buena y bella basada en la solidaridad social, la riqueza interior y la armonía con el ambiente. Desarrollan una estética frugal: sus figuras, abstractas en principio, aspiran a la pureza del contorno y la limpieza de las líneas ornamentales. Todo el laconismo de la imagen se ve contrapesado por la riqueza de la palabra, intensamente poética y fluida en su discurrir.

Los guaraní chaqueños, conocidos por los occidentales como chiriguano o guarayo, se autodenominan avá o mbyá. Emigraron a la Región Occidental durante los primeros tiempos coloniales. Algunos grupos se establecieron en el Chaco Central del Paraguay; otros, en el sur boliviano; todos comparten un común acervo cultural, marcado por diferencias específicas. A lo largo de su histórico peregrinaje a través del Chaco, sostenido por mitos e imaginarios diversos, los guaraní chaqueños hicieron enormes esfuerzos adaptativos para asumir circunstancias radicalmente diferentes a las originales suyas; circunstancias marcadas por las influencias de las culturas chané y subandinas, así como por las propias del mestizo chaqueño, de los vecinos militares y los granjeros menonitas.

En algún momento no determinado de su historia, el pueblo aché adoptó una lengua fuertemente entroncada con la guaraní; lo que determina que pertenezca a esa familia lingüística. Sin embargo los aché han desarrollado formas culturales radicalmente distintas a las de sus parientes lingüísticos. Su preferencia por las formas visuales

agresivas y su rechazo del color, se oponen no sólo a la refinada sensibilidad guaraní, sino a los propios poemas y canciones aché –intensos y delicados– y contrastan con el carácter gentil de sus hombres y mujeres. Esas oposiciones expresan profundas tensiones que sacuden la historia de una etnia que, hasta 1960, era perseguida y esclavizada por la sociedad nacional, con la que convive hoy sin perder la fuerza de su ethos.

Los diferentes grupos pertenecientes a las familias lingüísticas mataco y enlhet-enenlhet comparten una sensibilidad condicionada por su vida llanera e influenciada por las culturas subandinas a través de los chané-arawak. Desarrollan una estética de formas caprichosas y refinadas combinaciones basadas en colores primarios (en torno a la oposición blanco/rojo de las plumas). En esta exposición se muestran atuendos plumarios y tallas de los maká y los nivaklé, grupos mataco.

La familia lingüística zamuco se encuentra compuesta por las etnias ishir y ayoreo, ubicadas en el norte del Chaco paraguayo (los ayoreo también habitan el sur de Bolivia). Sus conflictivas relaciones con la sociedad nacional y las influencias de la cultura de los Llanos de Chiquitos⁶, así como su hábitat, en gran parte cubierto de selvas, propician un temperamento estético dramático y exuberante, opuesto a la comedida elegancia de los chaqueños del llano. La cultura visual zamuco se centra en la práctica de crípticas ceremonias anuales que exigen intrincados sistemas de pintura corporal y ornamentación plumaria: una de las expresiones más intensas de la indumentaria ritual del Paraguay.

ACERCA DE LAS OBRAS EXPUESTAS

Arte plumario

La confección de atuendos plumarios, que integra con naturalidad valores estéticos e intensos contenidos extraartísticos, constituye una de las máximas expresiones del arte indígena. Por un lado, las piezas se basan en la cuidadosa alternancia de armonías y contrastes cromáticos, así como en el empleo de técnicas sofisticadas que aseguran el aura de su presencia. Por otro, el radiante ajuar de plumas soporta complicados mecanismos políticos, sociales, religiosos y mágicos que precisan el refuerzo de la belleza para el mejor cumplimiento de sus funciones.

Pero esas mismas condiciones suyas exponen el arte plumario a los albueros promovidos por la expansión avasallante de los modelos culturales hegemónicos sobre los originarios territorios indígenas. Así, la cultura plumaria se encuentra vulnerada tanto

por la intolerancia etnocentrista, que busca borrar las señales de la diferencia, especialmente religiosa, como por el menoscabo del medioambiente, que constriñe el registro de las aves adecuadas, sujetas al riesgo de extinción. A pesar de estas desventuras, muchas comunidades indígenas siguen empleando con obstinación el ajuar plumario que refrenda el espacio ritual, promueve el éxito de cacerías y cosechas y avala la magia del chamán. Esta exposición exhibe piezas ishir y ayoreo, que conforman el principal complejo plumario del Paraguay actual.

El medioambiente de estos grupos, compuesto en gran parte por la vegetación selvática del norte chaqueño, favorece la existencia de aves tropicales, cuyas plumas de colores intensos y surtidas gamas expresan la turbulenta sensibilidad de las etnias zamuco. Actualmente, el arte de los ishir, en especial el del grupo de los tomáraho, es el más desarrollado y complejo. El *Debylyby*, el desmesurado rito anual tomáraho, requiere a lo largo de tres meses una ornamentación exuberante que, al igual que la pintura corporal, recubre gran parte del cuerpo de los oficiantes y los chamanes.

Aunque se encuentra hoy acosada por la presión evangelizadora y la mengua de sus territorios y medios de vida tradicionales, muchos ayoreo, cercados por la sociedad nacional, emplean la corona de piel de jaguar y las enormes gargantillas de plumas como distintivos de identidad étnica. Sobreviven, por otra parte, los últimos ayoreo selváticos, pequeños grupos irreductibles que se niegan a integrarse a la “civilización” y continúan furtivamente desarrollando sus oscuros cultos emplumados.

Las tallas en madera

Las esculturas talladas en madera corresponden a un caso de innovación en el curso de las artes visuales indígenas. Aunque se hallan vinculadas con el imaginario, los ritos y los empleos cotidianos de distintas etnias, se emplean hoy con fines comerciales, lúdicos y mágico-propiciatorios (invocan los animales a ser cazados). Los grupos chaqueños comienzan a adoptarlas a fines del siglo XIX, mientras que los guaraní lo hacen recién, de manera sistemática al menos, a mediados del XX. A pesar de que, en términos de temporalidad indígena, se trata de una práctica reciente, no incluida en el núcleo cultural de esta etnia, las piezas expresan un notable sentido escultórico y se resuelven en formas osadas y espacialmente seguras.

Las piezas guaraní exhibidas en esta muestra se encuentran vinculadas con los *apyká*, banquetas ceremoniales y chamánicas de gran peso en la cultura de ese pueblo; pero también pueden ser relacionadas con la talla de ciertas figuras que adornan los altares

durante ciertos cultos. A partir de influencia de la estética occidental y el contacto con los pueblos chaqueños, la figura de los *apyká* comenzó a sugerir la representación de animales (especialmente el jaguar) hasta llegar a desprenderse de la forma del asiento y adquirir con soltura evidentes soluciones figurativas. En pocos casos las tallas representan figuras humanas. En esta exposición se presentan imágenes avá de *Tupãsy* (La Virgen) y *Ñanderú* (Dios), desnudos y recalcados en sus sexos, metáfora de prodigalidad. Estas esculturas corresponden a un caso de transculturación católico-avá; son piezas muy poco comunes, pues los guaraní no representan a sus deidades, entre las cuales, por otra parte, no aparecen ni el Dios cristiano ni su madre. Para la confección de estas tallas, los guaraní usan madera de *ygarý* (cedro), árbol de graves implicancias mítico-religiosas.

Los aché introdujeron la práctica escultórica recién a partir de los últimos años de la década de los '60. Se trata de un fenómeno extraño asumiendo que el imaginario visual de esa etnia es rigurosamente conservador, pero su emergencia es explicable cuando se considera que este pueblo desarrolla prácticas adaptativas flexibles y negocia con soltura sus contactos con la sociedad nacional. Estas piezas, sin ningún vínculo con la cultura tradicional, se encuentran motivadas en especial por el intercambio comercial, aunque a veces son empleadas como juguetes infantiles o piezas propiciatorias de buena caza. Las tallas aché, por lo común zoomorfas, suelen estar profusamente decoradas con motivos pirograbados, basados en la pintura corporal del grupo, aunque tienden hoy a incorporar temas figurativos diversos.

Las máscaras chiriguano

Desde finales del siglo XVI, impulsados por la búsqueda constante de la Tierra sin Mal, determinados conflictos interétnicos y, probablemente, la presión de la Conquista, diferentes grupos guaraní emigraron a los contrafuertes andinos en una larga marcha que supuso cruzar las llanuras infinitas del Chaco. Estos grupos, algunos de los cuales se encuentran establecidos hoy en el Chaco Central del Paraguay y otros en el sur de Bolivia, en la zona izoceña, son llamados chiriguano o guarayo, aunque ellos se siguen autodenominando mbyá o avá, gentilicios guaraní por excelencia. La larga itinerancia que supuso el desplazamiento –o mejor, los desplazamientos– involucró varias generaciones y exigió radicales reajustes a los diferentes condicionamientos ambientales y los encuentros interculturales. Los componentes de la identidad guaraní hubieron de

hacer esfuerzos dramáticos para acomodarse a los requerimientos de escenas e historias demasiado diferentes a las de su territorio de origen.

El *Areté Guasú*, que significa “el gran tiempo verdadero”, es la ceremonia anual de los chiriguano. Representa el regreso de los antiguos ancestros guaraní que acuden para propiciar buenas cosechas. La ceremonia traduce bien la compleja articulación de mundos diferentes: mantiene el círculo íntimo de la danza guaraní, pero enseguida lo hace girar en torno a otros ejes. El *Areté Guasú* incorpora máscaras de la cultura chané-arawak –altos cucuruchos católicos de origen colonial– y sones andinos mezclados (últimamente) con música popular paraguaya, así como atuendos vinculados con el carnaval criollo. Es que para poder sortear la intolerancia de los misioneros, el *Areté Guasú* se ha anexado a las fiestas carnestolendas occidentales, aunque esta escena de máscaras y disfraces superpuestos mantiene el esquema del tiempo verdadero. Como todo rito vigente, la ceremonia chiriguano es capaz de digerir la miscelánea de elementos foráneos y reconstruir con ellos la cohesión comunitaria de cara a la expectativa, una y otra vez renacida, del lugar sin males.

Las máscaras expuestas en esta muestra son empleadas durante la gran ceremonia citada. Existe una variedad compleja de máscaras que caracterizan a personajes distintos, según los requerimientos del complejo libreto escénico. En esta exposición sólo se muestran las que representan a los espíritus de los ancestros y son llamadas *agüero-agüero* o bien ñane ramýi. La reiteración del nombre indica su carácter metalingüístico: el término *agüero*, derivado del español, se refiere al abuelo real; mientras que *agüero-agüero* significa “representación del abuelo real”. Por su parte, ñane ramýi se traduce como “nuestro antepasado”.

A diferencia de otras, que oscilan entre el realismo naturalista y el expresionismo, por extrapolar términos de otros terrenos, estas piezas de referencias fantasmales se resuelven en formas estilizadas y esquemáticas que podrían ser ordenadas en tres categorías. Las pertenecientes a la primera recalcan el contorno del rostro con hileras de pequeñas plumas. En general, van pintadas con cal o colores vegetales y teñidas con carbón diluido y, últimamente, anilina. Las correspondientes a la segunda van siempre pintadas de blanco y decoradas con sendos círculos rojos en las mejillas, que representan la tradicional pintura facial guaraní. Rematan en una crestería que las corona y conforma una placa frontal de forma rectangular o trapezoidal. Este distintivo, que se eleva hasta 30 cm por encima de la máscara, se encuentra tallado en el mismo bloque que ésta y suele ser ornamentado con plumas y largas cintas de colores que

penden de su vértice. La tercera categoría incluye máscaras provistas de una visera, tallada sobre la ranura de los ojos a guisa de los gorros militares, proveniente quizá de la memoria de la Guerra del Chaco. Las piezas que integran la última categoría de las máscaras de la clase *agüero-agüero*, son confeccionadas con planchas metálicas forradas y decoradas con dos alas de ave, simétricamente abiertas sobre ambos costados suyos.

Dibujos indígenas

El dibujo y, últimamente, la pintura indígena, surgen a partir de prácticas transculturales y se afirman como expresiones adoptadas por individuos de distintas comunidades. Así, hoy irrumpen casos notables de dibujos emergentes, como los del ishír Ogwa, el enhlet Ronaldo Unruh o los del nivaklé Ausque Eurides Gómez y los guaraní Jorge Carema y Osvaldo Pitoé, de la comunidad de Cayim ô Clim. Ellos revelan la posibilidad de redelinear los perfiles de sus mundos ante los desafíos constantes que impone la historia ajena y sobre el cimiento que aporta la memoria colectiva.

Este dibujo parte, por un lado, de procesos de escolarización impulsados por el Estado y, por otro, de las ilustraciones que, desde las últimas décadas del siglo XX, realizan los informantes indígenas para acompañar las narraciones hechas a los antropólogos y etnógrafos. Cuando esta nueva práctica logra vincularse con formas y cuestiones propias, genera códigos particulares de representación, capaces de conectar ámbitos que el arte occidental separa: lo gráfico y lo plástico, las bellas artes y las aplicadas, la línea y el volumen, el fondo y la forma, etc. Es común que el contorno lineal se encuentre rellenado con zonas planas o que el trazo adquiera densidad pictórica, hechos que ponen en cuestión un modelo de dibujo basado en la hegemonía de la línea.

En esta dirección, el dibujo indígena se encuentra cerca del contemporáneo: no designa ya un terreno exclusivo y separado, delimitado por una línea que sella el espacio; el trazo no significa ya un límite, sino una marca oscilante, una frontera entornada que permite que la figura y el fondo, el adentro y el afuera intercambien sus lugares. Los dibujos expuestos en esta muestra crean zonas espesando la trama de las líneas y desarrollan diversas dimensiones espaciales dentro de un mismo cuadro; narran varios relatos en el fondo de uno solo, plantean imágenes superpuestas que exigen otra mirada para reinventar la unidad.

Pero la línea también es permeable a lo que sucede extramuros, fuera del espacio de la representación; más allá de las razones de la composición y el acierto del diseño,

delinea historias, mezcla tiempos, anuncia porvenires. El espacio del dibujo se encuentra entreabierto al social. Entonces, una línea puede ilustrar un relato, figurar una idea, propiciar un acontecimiento o aventar el desasosiego de un medio siempre amenazado.

Los dibujos que se exponen en esta muestra fueron realizados por Osvaldo Pitoé, un guaraní asentado en Cayin ô Clim. Pitoé es autodidacto; comenzó a dibujar impulsado por una promotora cultural, Verena Regehr, que había facilitado a un grupo de indígenas papeles y bolígrafos de tinta negra. Apoyado siempre por Verena Regehr, desde hace muy poco tiempo Osvaldo Pitoé también comenzó a pintar sobre tablas de madera, inaugurando así una tradición totalmente extraña para el mundo indígena (Ogwa, el ishir, coloreaba sus dibujos o los dibujaba con colores, pero no aplicaba la pintura como lo hace Pitoé). Esta nueva expresión se mueve con la misma libertad con que lo hace el dibujo, pero obviamente los registros técnicos promueven soluciones diferentes, aunque ni la línea ni el plano de color se encierran en sí mismos como categorías autónomas. Por un lado, la línea de contorno se desdibuja, no coincide entonces con los densos espacios del color, aplicado éste con total libertad y certera intuición pictórica; por otro, la pintura se adelgaza, abandona el plano y deviene trazo potente.

Tanto la pintura como los dibujos de Pitoé recuperan momentos de la memoria colectiva, registran anécdotas e historias comunitarias e imaginan, aun provisionalmente, la unidad de situaciones fragmentadas y disímiles: la coexistencia, en general conflictiva, de mundos tradicionales y nuevas formas de vida propuestas o impuestas por la sociedad nacional. Estas obras, así, se encuentran provistas tanto de valor estético como documental; refrescan el sistema rancio de las artes y proveen de información endo-etnográfica, inédita en este formato.

Arte popular mestizo

Aunque en principio el concepto “arte popular” designa genéricamente el amplio ámbito no sujeto al régimen hegemónico ni encauzado por sus instituciones, el enfocado por esta curaduría es básicamente el expresivo de la cultura rural mestiza. Ésta proviene de la tradición guaraní y se consolida durante el siglo XIX a partir de complicados encuentros de tal tradición con la cultura de la Provincia del Paraguay y, en algunos casos, con las reducciones misioneras católicas. Iniciados ya en los primeros tiempos coloniales, tales encuentros (en su doble sentido de coincidencia y choque) involucraban

confusos movimientos de aculturación, resistencia y transculturación que actuaban de modo simultáneo. Y lo hacían trenzados en procesos disparejos y a menudo contradictorios, que transcurrían en dimensiones diferentes. Sin considerar los territorios ocupados por los guaraní no reducidos y por las etnias chaqueñas, a las que la expansión colonial no alcanzó efectivamente hasta entrado el siglo XX, se consideran en esta exposición cuatro escenas, todas ellas marcadas por la cultura guaraní.

Una es la de la Provincia del Paraguay, mantenida al margen de toda intervención en asuntos culturales, pero provista de incidencia en ellos a través de la difusión de imágenes y usos forasteros, la invasión de los territorios étnicos y la explotación de la mano de obra indígena y mestiza (encomienda y otros servicios). Otra, la correspondiente a las reducciones jesuíticas: un espacio severo y autónomo, separado del Paraguay provincial. La siguiente escena, la ocupada por los franciscanos, se encontraba a medio camino entre las dos primeras (asumía un régimen misionero, pero se insertaba de modo particular en la Provincia) y terminaba confundida, en parte, con la última escena, la del arte popular crecido fuera de los talleres misioneros, aunque influenciado por ellos. Este simplificado esquema resulta especialmente adecuado para encuadrar la producción de la santería, el corpus de arte popular más importante de la muestra; pero también puede servir de referencia a la consideración de la cerámica popular, derivada de prácticas indígenas y provinciales, que no misioneras.

Otras expresiones de arte popular presentes en esta muestra se vinculan con estos escenarios sólo a partir de sus ecos, que se redoblan en cierta sensibilidad compartida, como la de las máscaras rituales de los *kambá ra'angá* y la de los grabados de la *Guerra Guasú*. De manera más lejana, aquellos ecos resuenan en la estética de los cascos de mortero empleados durante la Guerra del Chaco y en las pinturas de Ignacio Núñez Soler y Carlos Reyes. Todas estas obras comparten un aire de familia: notas estéticas y expresivas que delatan la persistencia de la memoria guaraní y que, en sentido muy amplio, conforman un cierto estilo, entendido en su acepción de afinidad formal generada por circunstancias e historias compartidas.

Santería popular

La santería mestiza surge en los talleres jesuíticos y franciscanos y se afirma y difunde como expresión popular autónoma fuera del modelo de las reducciones. Aun asumiendo la diferencia de los escenarios considerados bajo el título anterior, los mismos presentan límites confusos que impiden determinar de manera definitiva la procedencia de no

pocas piezas. Es que, luego de expulsados los jesuitas en 1767, se produjo una dispersión de los *santo apoháva* (“santeros”) en la zona de los *táva*, los “pueblos de indios”, cuyas expresiones resultaban, por otra parte, de un denso sincretismo entre la imagen franciscana y la mestizo-guaraní. Así, el territorio de los “indios provinciales” resultaba una zona de fecunda promiscuidad y mestizaje cultural cuyos procesos de hibridación se vieron acelerados a partir de la clausura de los *táva* en 1848 por orden de Carlos Antonio López.

Reducciones

Los principios de concentración, aislamiento y “civilización” de los indígenas, reglamentado por el Consejo de Indias, llevaron a promover dos modelos. El primero era el de los “pueblos de indios”, basado en el trabajo colectivo, la autosubsistencia y la periódica sujeción al servicio de la encomienda. El segundo fue el de las reducciones misioneras, encargadas de la conversión de los indígenas al cristianismo. En sentido estricto, sólo cabe hablar de este modelo en el caso del sistema jesuita, severo en su organización y autónomo con relación a la Provincia. En verdad, las llamadas “reducciones franciscanas” eran pueblos de indígenas insertos en el régimen de la Provincia, fundados por “frailes menores”, quienes allí establecían curatos de manera intermitente⁷. Los dos regímenes misioneros establecieron talleres de pintura, retablo y, principalmente, escultura; pero la disparidad entre los talleres correspondientes a unos y otros resultó en productos diferentes. El control de los jesuitas era ejercido de modo riguroso, no así el de los franciscanos, condicionado por el espíritu particular de la Orden, su presencia discontinua y su sujeción a los azares provinciales. Esa laxitud permitió el surgimiento anticipado del arte popular en estos talleres, en los cuales se manifestaba sin mayores controles la sensibilidad indígena-mestiza. La emergencia de una estética indígena misionera se debió, en el caso jesuítico, a ciertas restricciones inevitables del aún poderoso sistema de la Compañía de Jesús, tales como la fuerza de la imagen indígena (esquemática, radicalmente opuesta al realismo europeo) y la falta de recursos técnicos, materiales, modelos originales y maestros especializados. Estos factores promovieron el desarrollo de formas diferentes, sin las cuales todo el arte misionero no sería más que una copia adulterada de modelos mediocres.

El conflicto entre la mesurada estética guaraní y el impetuoso arte barroco nunca concluye en un resultado único ni mucho menos en un desenlace definitivo; se resuelve de manera contingente mediante una variedad notable de formas. Pero, a pesar de esta

pluralidad de expresiones, es posible detectar grandes soluciones comunes y marcar particularidades a partir de ellas: en ambos casos, el “estilo” misionero-guaraní se enfrenta al movimiento realista, especialmente el barroco; la diferencia está en que la imagen jesuítico-guaraní congela tal movimiento, mientras que la franciscano-guaraní directamente lo suprime. En las piezas producidas en los pueblos curados por los frailes menores, las líneas, los planos y los ángulos duros sustituyen a los pliegues, curvas y ondulaciones y la estructura entera se esquematiza y se vuelve lineal y frontal. En las realizadas en las reducciones jesuíticas, se mantiene la complejidad de la composición barroca, pero el cuerpo de la escultura es tratado en diferentes zonas, que pasan a ser simplificadas por partes. De este modo, la pieza jesuítica debe buscar nuevos medios de equilibrio y contrapeso que desconocen la armonía y el dinamismo barrocos. En uno y otro caso se manifiestan nuevos principios de forma, espacio y expresión, no basados en el dramático realismo europeo, sino en una figuración templada, deudora sin duda del apacible ideal guaraní de la belleza.

La santería como arte popular

Mucho más que el refinado talante jesuita, la sencillez franciscana se encuentra cerca de la sensibilidad indo-mestiza. Pero ésta termina de afirmarse como producción autónoma a fines del siglo XVIII fuera de los talleres misioneros y, en menor medida, a partir de ciertos talleres provinciales no sujetos al régimen de las misiones religiosas. Estos talleres, desconocidos casi, respondían a una nueva necesidad de imágenes santas; es que la transculturación había generado una fuerte religiosidad mestiza, producto híbrido del catolicismo y la religión indígena. Tal es así que el culto privado de los llamados “santos patronos” o “abogados” llegó a constituir una importante demanda de imágenes, tanto por parte de los criollos con mayor poder económico, que precisaban piezas más importantes para sus capillas particulares, como de los sectores populares, que requerían pequeñas esculturas para los nichos, oratorios o altares familiares.

La santería popular reinventa los principios de la figuración europea. Definitivamente emancipados de los modelos coloniales, el indígena y, luego, el indígena-mestizo y el mestizo, después, han recreado esos modelos de acuerdo a sus propios deseos, sentidos y razones. El impulso realista termina por aquietarse en planos rígidos, líneas disciplinadas, semblantes llanos y miradas templadas, ajenos al drama de la Pasión cristiana, remisos a los afanes de la semejanza. Aunque se habían ido sucediendo muchas generaciones de artesanos sujetos a la disciplina de la copia, “el hacedor de

santos” no terminó de adoptar los cánones de la representación extranjera. Tampoco terminó de observar las reglas de la iconografía católica: readaptó los atributos de muchos santos, la devoción de otros y, aun, creó suyos propios al margen del santoral litúrgico, tales como San La Muerte, Adán y Eva, San Son (de Sansón) y otros, encargados de proteger a marginales, fugitivos y amantes desengañados.

La práctica de la santería popular, aun notablemente menguada, aún continúa un camino largo en cuyo curso es posible detectar influencias de los rumbos posjesuíticos y posfranciscanos que marcaron la producción santera durante el siglo XIX. En esta muestra se exponen piezas de santeros que a comienzos de este siglo seguían (y en parte siguen) signando sus diferencias sobre el trasfondo de una tradición compartida. Son detectables los vestigios de talleres posjesuíticos en las tallas de Juan Bautista Rojas (1925-1995), de Yaguarón, así como en las de Zenón Páez (1927) de Tobatí, producidas hasta hoy; mientras que la línea mestiza, más vinculada con los talleres franciscanos, se ha radicalizado hasta el extremo en las esquemáticas piezas de Cándido Rodríguez (1922-2002), de Itauguá, y en las de su familia, que sigue trabajando en igual dirección. La porfiada continuidad de esta práctica traduce, tanto las perturbaciones de la colonización cultural como las posibilidades que tiene el arte de hacer de la diferencia un principio de resguardo y un factor de innovación.

La cerámica popular

La cerámica campesina del Paraguay se desarrolla apoyada con firmeza en la cultura precolombina guaraní, alimentada con los aportes de la colonización y templada con sus desafíos y sus riesgos. Este proceso de persistencias, cambios y readaptaciones siguió desarrollándose hasta desembocar, actualmente, en tres escenas diferentes. La de Areguá, donde surgió una nueva alfarería de espaldas a la tradición guaraní, y las de Itá y Tobatí, lugares donde esa tradición continuó en sus técnicas, procedimientos y aun en su concepto espacial básico, pero se vio reformulada en sus planteamientos formales y sus funciones. Esta exposición presenta obras pertenecientes a las dos últimas escenas nombradas. Tanto Julia Isídrez, por un lado, como Ediltrudis Noguera, por el otro, se encuentran entre los nombres más significativos de la cerámica de Itá y de Tobatí respectivamente.

Julia Isídrez continúa la práctica que había heredado de sus antepasadas. Desde tiempos precoloniales, las mujeres vienen transmitiendo a sus hijas, y éstas, a su vez, a las suyas, el secreto del barro y la belleza de las formas, redondeadas a mano y cocidas en el patio

de la propia casa. Pero sobre el fondo de la misma técnica y la misma memoria, los cántaros, vasijas y platos creados por Julia adquieren inesperadas referencias zoomorfas, hinchando sus contornos hasta el límite, se deforman, olvidan en parte las funciones utilitarias y devienen asombrosas esculturas. Son ahora piezas caprichosas que, empujadas por la pura imaginación y el incontenible impulso creador de estas grandes artistas campesinas, se convierten en genuinas obras de arte contemporáneo. Doña Juana Marta Rodas, la madre de Julia, murió hace poco (2013), pero la hija continúa con empeño el oficio y lo enseña a una sobrina suya, que habrá de continuarlo y transformarlo.

Las piezas de Ediltrudis Noguera manifiestan su sello propio sobre las características de la cerámica de Tobatí, más atenta que la de Itá a la forma convexa y la vocación matricial del recipiente. Históricamente, Tobatí fue un centro proveedor de grandes cántaros a toda la región central del Paraguay. A mediados de la década de los '70 comenzó a enfatizarse la decoración de las piezas, que fueron incorporando de modo paulatino soluciones puramente estéticas y expresivas. Estos cambios desembocaron en planteamientos espaciales nuevos y dieron como resultado formas que alteraron con audacia el diseño del recipiente. Los volúmenes que trabaja Ediltrudis parten del formato del cántaro, pero relegan las funciones utilitarias a favor de las razones libres de la creatividad. Los relieves, en general antropomorfos, adquieren cada vez mayor autonomía hasta convertirse en figuras potentes que discuten y negocian su valor estético con los viejos usos que las habían convocado.

Máscaras populares

En ciertas festividades patronales, los oficiantes llamados *kambá ra'angá* (“imagen o representación del negro”) cubren sus rostros con máscaras de raíz de timbó o, últimamente, de simple tela para representar la figura de los adversarios mítico-históricos de los guaraní: los bandeirantes⁸, saqueadores de pueblos, y los indígenas guaycurú, temibles raptos de mujeres. Las máscaras en sí constituyen una manifestación relevante del arte popular. En esta muestra se expone una colección de piezas realizadas en distintos momentos, desde el siglo XIX hasta el presente. La máscara, usada por los penitentes para cumplir una promesa, implica un acto de contrición, una exposición al ridículo público. Por eso las piezas presentan deformaciones y anomalías que apelan a la burla de los asistentes. La manera de

resolver formalmente lo grotesco de los rostros representados promueve exageradas soluciones expresionistas, caricaturescas por lo general.

Las máscaras completan su potencia estética y su significación en el contexto del ritual. Ofrecidas al santo patrono de la comunidad, estas fiestas profano-religiosas mantienen el esquema del guión tradicional, pero lo enriquecen con dramatizaciones paródicas referidas a hechos de actualidad local, nacional e internacional. La fiesta patronal de San Pedro y San Pablo, realizada en Itaguasú, Altos, constituye la representación más significativa de estos ritos. Conserva celosamente el meollo narrativo ritual: el rapto mítico de las mujeres ancestrales y la resistencia de ellas, que no sólo luchan para no ser secuestradas, sino para proteger el fuego y defenderse con él de sus enemigos amenazándolos con hacer arder sus vestiduras de hojarasca. Cubiertos sus rostros con las máscaras, los invasores esperan agazapados en la oscuridad, dejando escuchar el crujido suave, amenazante, de sus trajes de hojas secas de banano. En algún momento, avisados por un grito o el fulgor de una llamarada, se abalanzan sobre las mujeres y comienza la lucha, equilibrada en general. En torno a este nudo argumental se desarrollan actuaciones paródicas que representan casos de corrupción pública, demandas campesinas, elecciones de reinas de belleza, votaciones y disputas políticas, desfiles de modelos, riñas parroquianas o burlas de personajes mediáticos, nacionales o internacionales. La escena, irreprochable en términos de representación, desemboca en una gran fiesta popular celebrada siempre en homenaje a los santos patronos.

Pintura popular

En esta muestra se presentan obras de dos artistas ubicados en el límite de lo que convencionalmente se considera popular. Son pintores que han accedido a una modernidad alternativa, periférica, ajena a los cánones de lo moderno hegemónico. No pretenden ellos imitar los modelos del *mainstream* ni plantear versiones particulares de los mismos, sino encarar sus propios derroteros, vinculados con la cultura urbana periférica y campesina, y asumir con naturalidad que desconocidas razones de su propio tiempo los llevan a transitar territorios regidos por códigos modernos. A estos artistas no les mueve la preocupación por ser modernos, pero tampoco la ansiedad por conservar la “autenticidad”. Ni les intimida adoptar formas y soluciones de la estética masiva cuando resultan convenientes a exigencias expresivas suyas.

En esta muestra se presentan obras de Ignacio Núñez Soler y de Mitã’í Churí (Carlos Reyes), cuyas sensibilidades se hallan fraguadas en matrices populares, aunque sus

pinturas llegan a circular en las instituciones cultas del arte (como lo están haciendo otras formas de arte popular e indígena). La obra de estos pintores, crecida al margen del proceso de la modernización artística, se entronca con el afán moderno siguiendo atajos propios y mezclando con desenfado diferentes contenidos y repertorios lingüísticos de las vanguardias y la cultura de masas.

Ignacio Núñez Soler

Formado a partir de su ferviente militancia en el movimiento obrero, Ignacio Núñez Soler (1891-1983) desarrolla una imagen vinculada con la imaginería barrial, sindical y campesina, ignorada durante décadas por la historia del arte oficial. Su obra traduce un credo político y registra una historia que él mismo ha vivido; se zafa por eso de toda forma de costumbrismo, en cuanto no busca representar desde afuera la nostalgia de un modo de vida y un ideal amenazados. Conectada con cierta vocación del temperamento local, su pintura representa con apuro romántico y estilo llano, experiencias que lo involucran y deseos que lo desvelan. El protagonismo de Núñez Soler en los hechos narrados a través de su pintura provee a ésta de intensa convicción y verosimilitud, a pesar de sus deformaciones expresivas y sus delirios, impugnadores de todo código realista de representación.

Su pintura integra con fuerza distintos motivos, temporalidades y tendencias. En sus grandes retratos, expuestos en esta muestra, aparecen juntos revolucionarios y reinas de belleza, artistas (de distintos niveles), sacerdotes y maestros, parroquianos anónimos y pensadores europeos admirados, aunque quizá nunca leídos. Pero esta pintura también integra recursos formales variados: manchas rápidas, gruesos contornos; imágenes pictóricas y, simultáneamente, gráficas. Es una pintura delicada y brutal. Emplea técnicas impresionistas o expresionistas, recursos alegóricos y simbolistas y temas de la comunicación de masas.

Munido de estos expedientes desiguales, el pintor relata antiguas luchas anarquistas, describe revoluciones y conquistas gremiales (reales o soñadas), cuenta leyendas callejeras, levanta el catálogo de lugares y rincones relevantes para la historia de la emancipación social o para la suya propia y lleva cuenta detallada de sus memorias. Con todas esas imágenes monta un compendio del tiempo paralelo que él supo descubrir y un anticipo del mundo igualitario que su utopía reclama.

Carlos Federico Reyes

La carrera de este pintor, conocido en el ámbito artístico con el nombre de Mitã'í Churí (1909-1999), es bastante singular. Cursó sólo el primer grado escolar, fue músico y poeta popular y comenzó a pintar luego de cumplidos ochenta años. Terminada la Guerra del Chaco, en la que había participado, emprendió una larga gira por distintos países hasta recalar en los Estados Unidos donde residió durante 31 años enseñando guitarra y dando recitales. A lo largo de ese tiempo vivió alimentado de las resonancias de la vida rural y suburbana del Paraguay, recordadas en guaraní, idioma que luego fue incorporado a su pintura a modo de leyendas o epígrafes que signan sus telas.

Cuando regresó al Paraguay, no encontró ya el ambiente bucólico que había dejado: sólo el idioma guaraní permanecía en su lugar (el 85% de la población lo habla). Su obra pictórica, que comienza poco después y sólo se desarrolla durante una década, debe ser entendida en parte como una búsqueda por recobrar imaginariamente el mundo perdido. Las cientos de pinturas que comienza a realizar el anciano artista buscan levantar cierto horizonte de sentido que le permita reinsertarse mejor en un ámbito vuelto extraño y, por lo tanto, amenazante. No resulta casual que *mitã'í churí*, nombre de artista por él mismo adoptado, signifique en guaraní “niño travieso”⁹. El niño inquieto imagina con libertad reubicando las piezas de la memoria sin obligaciones con el régimen de la representación realista. Restaura lo faltante mediante el rodeo poético y las transgresiones que la imagen promueve. Reinventa lo que falta y lo trae a su lugar vacante. Desmonta y vuelve a montar los insumos dispersos del recuerdo. Desarma los momentos y los lugares recordados. Los recompone en nuevas unidades temporo-espaciales, producto de las muchas dimensiones que funda la mirada para compensar lo que ha perdido la historia en su curso apresurado.

La imagen en tiempos de guerra

Las vainas grabadas

En esta muestra se exponen dos conjuntos estético-expresivos desarrollados por soldados en plena situación de combate: dos maneras de aventar los desastres de la guerra mediante los artificios de la imagen y al margen de cualquier programa oficial. El primero ocurre en el contexto de la Guerra del Chaco (1932-1935), que mantuvieran Paraguay y Bolivia. Durante ciertos tiempos de tregua o de descanso en el curso de las operaciones, algunos soldados grababan en las vainas de balas de mortero motivos venturosos que impugnaban la tragedia aventando la figura de la muerte. Sobre los

cilindros de bronce, relucientes aunque estuvieran cubiertos de mugre y polvo, trazaban incisiones de puntos o de líneas que escribían breves mensajes amorosos o dibujaban rostros idealizados, corazones, flores y lazos, destinados, con dudosa suerte, a sus amadas, sus madres o sus madrinan de guerra. La iconografía de los llamados *bala piré* (envoltorio de bala) desarrolla figuras propias de cierta ornamentación popular suburbana y campesina, cuya estilización queda acentuada por los condicionamientos técnicos de la punción del metal.

La xilografía guerrera

El segundo conjunto de imágenes había sido realizado mucho antes, durante la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). Tal como en parte sucediera con el arte popular desarrollado en diferentes momentos, las xilografías de los llamados “periódicos guerreros” promovieron la emergencia de creadores improvisados, capaces de reinterpretar los modelos hegemónicos y expresar verdades paralelas. Así, los grabados dejaban de constituir meras ilustraciones de un discurso establecido –patriótico, ilustrado, épico– para devenir imágenes de realidades paralelas: otros lados de la guerra, quizá.

Las xilografías servían para ilustrar los periódicos que, durante el desarrollo de la contienda, fueron empleados como medio de información, pero también como instrumento de propaganda y aliento de la tropa. En el contexto de la *Guerra Guasú* fueron editados varios periódicos: *El Centinela*, *Cabichuí*, y, posteriormente, *Cacique Lambaré*, escrito totalmente en idioma guaraní, y *La Estrella*. Pero es indudable que *Cabichuí* constituye el caso más interesante no sólo porque contiene el mayor número de ilustraciones y la más notable calidad expresiva y formal en las imágenes, sino porque revela una compleja tensión entre imagen y texto: entre la ilustrada ideología republicana de los artículos y el lenguaje llano y expresivo de las xilografías. Esta disparidad manifiesta la diferencia de lo cultural popular crecido al margen, o en contra, de las formas oficiales. Por un lado, la retórica culterana de los textos representa las grandes proclamas nacionalistas de la cultura estatal gestada bajo los gobiernos de los López (1841-1870); por otro, los grabados del *Cabichuí*, carentes de sustrato académico, se vinculan fuertemente con imaginarios populares y expresan formas, soluciones y percepciones ligadas a experiencias locales y por entero diferentes a las de los modelos neoclásicos trabajosamente importados de Europa. Esta circunstancia

refuerza la inflexión que, desde sus orígenes, marca las formas artísticas producidas en el Paraguay con las señas de la diferencia.

Pero lo diferente no es sólo lo marginal, sino lo alternativo afirmado en otro lado. Los casi cuatrocientos grabados que integran el corpus xilográfico de *Cabichuí* construyen un registro visual específico: por una parte, se conectan con la fuerte tradición de la memoria colectiva y el humor local y pueden nutrirse de la sensibilidad mestiza gestada durante la Colonia y a lo largo del siglo XIX; por otra, desarrollan formas ágiles de comunicación referidas a su propio tiempo y generan una imagen concebida según un sentido moderno de comunicación gráfica. La falta de artistas cultos en las filas combativas facilitó la emergencia de una figuración enlazada con la cultura popular y alimentada de sus símbolos y sus imágenes. La ausencia de formación académica y la colectivización de recursos técnicos y expresivos, así como la extracción social básicamente rural y suburbana de los grabadores, promovieron en los grabados notas características de la figuración popular, tales como la simplificación formal, la narración minuciosa de los hechos, cierto sentido del humor desarrollado aun en las trágicas condiciones de la guerra y el incumplimiento de los cánones realistas de la representación.

Como en otras expresiones del arte popular, esta figuración, desviada de la pura función comunicativa y zafada en gran parte del discurso oficial, logra sugerir a través de la diferencia indicios de su propio tiempo que la mirada canónica no puede detectar.

Notas

¹ Para facilitar la pronunciación de quienes no manejan el guaraní, se ha optado en este artículo por desconocer la regla de ese idioma según la cual las palabras agudas no llevan acento marcado. En puridad, debería escribirse *teko* en vez de *tekó*. La *a* final de la palabra *porã* no precisa tilde, pues la virgulilla, que la vuelve nasal, la exime del uso de ese signo.

² El concepto indígena del “buen vivir” viene siendo empleado en ciertas discusiones sobre políticas públicas latinoamericanas como una figura central del desarrollo sustentable, que articula dimensiones económicas, sociales, culturales y ambientales. El *tekoporã* guaraní, el *sumak kawsay* quechua, y *sumak qamaña* aimara comparten acepciones sorprendentemente similares.

³ Alain Badiou. “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra *pueblo*”. En: Alain Badiou et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

⁴ Georges Didi-Huberman. “Volver sensible/ hacer sensible”. En: Alain Badiou et al. *Op. cit.*

⁵ Se mantiene en este texto la convención de no pluralizar ni marcar distinciones de género en los términos pertenecientes a las diferentes lenguas indígenas, así como en los nombres de las etnias, atendiendo a que cada lengua posee sistemas propios de pluralizar y establecer aquellas distinciones; por ejemplo, se escribe: los/las guaraní, los/las ishir, etc.

⁶ Cultura desarrollada por las etnias pámpidas que habitaban los Llanos de Chiquitos o Chiquitania, ubicada en el extremo sudeste de Bolivia y en zonas linderas de Paraguay y Brasil.

⁷ La primera misión franciscana fue fundada en 1580 en el sitio hoy llamado Altos. A partir de entonces, los franciscanos establecieron, entre otros, los *táva* que constituyen hasta el presente los considerados principales “pueblos tradicionales” del Paraguay: Itá, Yaguarón, Atyrá, Guarambaré, Ypané, Tobatí, Caazapá y Yuty.

⁸ Bandas armadas que, procedentes de *São Paulo de Piratininga* (hoy *São Paulo*), asolaban distintas regiones de la Provincia del Paraguay.

⁹ *Mitã* í significa “niño”; *churí* puede ser traducido como “pequeño” y “travieso”, pero también, como “abandonado”.

FUENTE:

Escobar, T. (2015). Tekopora. Ensayo curatorial. Museo Nacional de Bellas Artes.

Capítulo IV | Ensayo



Chimamanda Adichie: “El peligro de una sola historia”

Cuento historias. Y me gustaría contarles algunas historias personales sobre lo que llamo "el peligro de una sola historia". Crecí en un campus universitario al este de Nigeria. Mi madre dice que comencé a leer a los dos años, creo que más bien fue a los cuatro años, a decir verdad. Fui una lectora precoz y lo que leía era literatura infantil inglesa y estadounidense. También fui una escritora precoz. Cuando comencé a escribir, a los siete años, cuentos a lápiz con ilustraciones de crayón, que mi pobre madre tenía que leer, escribí el mismo tipo de historias que leía. Todos mis personajes eran blancos y de ojos azules, que jugaban en la nieve, comían manzanas (Risas) y hablaban seguido

sobre el clima: "qué bueno que el sol ha salido." (Risas) Esto a pesar de que vivía en Nigeria y nunca había salido de Nigeria, no teníamos nieve, comíamos mangos y nunca hablábamos sobre el clima porque no era necesario. Mis personajes bebían cerveza de jengibre porque los personajes de los libros que leía, bebían cerveza de jengibre. No importaba que yo no supiera qué era. (Risas) Muchos años después, sentí un gran deseo de probar la cerveza de jengibre; pero esa es otra historia. Creo que esto demuestra cuán vulnerables e influenciados somos ante una historia, especialmente en nuestra infancia. Porque yo sólo leía libros en que los personajes eran extranjeros, estaba convencida de que los libros, por naturaleza, debían tener extranjeros, y narrar cosas con las que yo no podía identificarme. Todo cambió cuando descubrí los libros africanos. No había muchos disponibles y no eran fáciles de encontrar como los libros extranjeros. Gracias a autores como Chinua Achebe y Camara Laye mi percepción mental de la literatura cambió. Me di cuenta de que personas como yo, niñas con piel color chocolate, cuyo cabello rizado no se podía atar en colas de caballo, también podían existir en la literatura. Comencé a escribir sobre cosas que reconocía. Yo amaba los libros ingleses y estadounidenses que leí, avivaron mi imaginación y me abrieron nuevos mundos; pero la consecuencia involuntaria fue que no sabía que personas como yo podían existir en la literatura. Mi descubrimiento de los escritores africanos me salvó de conocer una sola historia sobre qué son los libros.

Mi familia es nigeriana, convencional de clase media. Mi padre era profesor, mi madre era administradora y teníamos, como era costumbre, personal doméstico de pueblos cercanos. Cuando cumplí ocho años, un nuevo criado vino a casa, su nombre era Fide. Lo único que mi madre nos contaba sobre él era que su familia era muy pobre. Mi madre enviaba batatas y arroz, y nuestra ropa vieja, a su familia. Cuando no me acababa mi cena, mi madre decía "¡Come! ¿No sabes que la familia de Fide no tiene nada?" Yo sentía una gran lástima por la familia de Fide. Un sábado, fuimos a visitarlo a su pueblo, su madre nos mostró una bella cesta de rafia teñida hecha por su hermano. Estaba sorprendida, pues no creía que alguien de su familia pudiera hacer algo. Lo único que sabía es que eran muy pobres y era imposible verlos como algo más que pobres. Su pobreza era mi única historia sobre ellos. Años después, pensé sobre esto cuando dejé Nigeria para ir a la universidad en EE.UU. Tenía 19 años. Había impactado a mi compañera de cuarto estadounidense, preguntó dónde había aprendido a hablar inglés tan bien y estaba confundida cuando le dije que en Nigeria el idioma oficial resultaba ser el inglés. Me preguntó si podría escuchar mi "música tribal" y se mostró por tanto

muy decepcionada cuando le mostré mi cinta de Mariah Carey. (Risas) Ella pensaba que yo no sabía usar una estufa. Me impresionó que ella sintiera lástima por mí incluso antes de conocerme. Su posición por omisión ante mí, como africana, se reducía a una lástima condescendiente. Mi compañera conocía una sola historia de África, una única historia de catástrofe; en esta única historia, no era posible que los africanos se parecieran a ella de ninguna forma, no había posibilidad de sentimientos más complejos que lástima, no había posibilidad de una conexión como iguales. Debo decir que antes de ir a EE.UU., yo no me identificaba como africana. Pero allá, cuando mencionaban a África, me hacían preguntas, no importaba que yo no supiera nada sobre países como Namibia; sin embargo llegué a abrazar esta nueva identidad y ahora pienso en mí misma como africana. Aunque aún me molesta cuando se refieren a África como un país. Un ejemplo reciente fue mi, de otra forma, maravilloso vuelo desde Lagos, hace dos días, donde hicieron un anuncio durante el vuelo de Virgin sobre trabajos de caridad en "India, África y otros países". (Risas) Así que después de vivir unos años en EE.UU. como africana, comencé a entender la reacción de mi compañera. Si yo no hubiera crecido en Nigeria y si mi impresión de África procediera de las imágenes populares, también creería que África es un lugar de hermosos paisajes y animales, y gente incomprensible, que libran guerras sin sentido y mueren de pobreza y SIDA, incapaces de hablar por sí mismos, esperando ser salvados por un extranjero blanco y gentil. Yo veía a los africanos de la misma forma en que, como niña, vi la familia de Fide. 3 Creo que esta historia única de África procede de la literatura occidental. Ésta es una cita tomada de los escritos de un comerciante londinense, John Locke, que zarpó hacia África Occidental en 1561 y escribió un fascinante relato sobre su viaje. Después de referirse a los africanos negros como "bestias sin casas", escribió: "Tampoco tienen cabezas, tienen la boca y los ojos en sus pechos." Me río cada vez que leo esto y hay que admirar la imaginación de John Locke. Pero lo importante es que representa el comienzo, donde el África Subsahariana es lugar de negativos, de diferencia, de oscuridad, de personas que, como dijo el gran poeta Rudyard Kipling, son "mitad demonios, mitad niños." Comencé a entender a mi compañera estadounidense, que durante su vida debió ver y escuchar diferentes versiones de esta única historia, al igual que un profesor, quien dijo que mi novela no era "auténticamente africana". Yo reconocía que había varios defectos en la novela, que había fallado en algunas partes, pero no imaginaba que había fracasado en lograr algo llamado autenticidad africana. De hecho, yo no sabía qué era la autenticidad africana. El profesor dijo que mis personajes

se parecían demasiado a él, un hombre educado, de clase media. Mis personajes conducían vehículos, no morían de hambre; entonces, no eran auténticamente africanos. Debo añadir que yo también soy cómplice de esta cuestión de la historia única. Hace unos años, viajé desde EE.UU. a México. El clima político en EE.UU. entonces era tenso, había debates sobre la inmigración. Y como suele ocurrir en EE.UU., la inmigración se convirtió en sinónimo de mexicanos. Había historias infinitas donde los mexicanos se mostraban como gente que saqueaba el sistema de salud, escabulléndose por la frontera, que eran arrestados en la frontera, cosas así. Recuerdo una caminata en mi primer día en Guadalajara mirando a la gente ir al trabajo, amasando tortillas en el mercado, fumando, riendo. Recuerdo que primero me sentí un poco sorprendida y luego me embargó la vergüenza. Me di cuenta de que había estado tan inmersa en la cobertura mediática sobre los mexicanos que se habían convertido en una sola cosa, el inmigrante abyecto. Había creído en la historia única sobre los mexicanos y no podía estar más avergonzada de mí. Es así como creamos la historia única, mostramos a un pueblo como una cosa, una sola cosa, una y otra vez, hasta que se convierte en eso. Es imposible hablar sobre la historia única sin hablar del poder. Hay una palabra del idioma Igbo, que recuerdo cada vez que pienso sobre las estructuras de poder en el mundo y es "nkali", es un sustantivo cuya traducción es "ser más grande que el otro". Al igual que nuestros mundos económicos y políticos, las historias también se definen por el principio de nkali. Cómo se cuentan, quién las cuenta cuándo se cuentan, cuántas historias son contadas en verdad depende del poder. 4 El poder es la capacidad no sólo de contar la historia del otro, sino de hacer que esa sea la historia definitiva. El poeta palestino Mourid Barghouti escribió que si se pretende despojar a un pueblo, la forma más simple es contar su historia y comenzar con "en segundo lugar". Si comenzamos la historia con las flechas de los pueblos nativos de EE.UU. y no con la llegada de los ingleses, tendremos una historia totalmente diferente. Si comenzamos la historia con el fracaso del estado africano, y no con la creación colonial del estado africano, tendremos una historia completamente diferente. Hace poco di una conferencia en una universidad donde un estudiante me dijo que era una lástima que los hombres de Nigeria fueran abusadores como el personaje del padre en mi novela. Le dije que acababa de leer una novela llamada "Psicópata Americano" (Risas) y era una verdadera lástima que los jóvenes de EE.UU. fueran asesinos en serie. (Risas) (Aplausos) Obviamente, estaba algo molesta cuando dije eso. (Risas) Jamás se me habría ocurrido que sólo por haber leído una novela donde un personaje es un asesino en serie de alguna forma él era una

representación de todos los estadounidenses. Ahora, no es porque yo sea mejor persona que ese estudiante, sino que, debido al poder económico y cultural de EE.UU., yo había escuchado muchas historias sobre EE.UU. Leí a Tyler y Updike, Steinbeck y Gaitskill, no tenía una única historia de EE.UU. Hace años, cuando supe que se esperaba que los escritores tuvieran infancias infelices para ser exitosos, comencé a pensar sobre cómo podría inventar cosas horribles que mis padres me habían hecho. (Risitas) Pero la verdad es que tuve una infancia muy feliz, llena de risas y amor, en una familia muy unida. Pero también tuve abuelos que murieron en campos de refugiados, mi prima Polle murió por falta de atención médica, mi amiga Okoloma murió en un accidente de avión porque los camiones de bomberos no tenían agua. Crecí bajo regímenes militares represivos que daban poco valor a la educación, por lo que mis padres a veces no recibían sus salarios. En mi infancia, vi la jalea desaparecer del desayuno, luego la margarina, después el pan se hizo muy costoso, luego se racionó la leche; pero sobre todo un miedo político generalizado invadió nuestras vidas. Todas estas historias me hacen quien soy, pero si insistimos sólo en lo negativo sería simplificar mi experiencia, y omitir muchas otras historias que me formaron. La historia única crea estereotipos y el problema con los estereotipos no es que sean falsos sino que son incompletos. Hacen de una sola historia la única historia. Es cierto que África es un continente lleno de catástrofes, hay catástrofes inmensas como las violaciones en el Congo y las hay deprimentes, como el hecho de que hay 5,000 candidatos por cada vacante laboral en Nigeria. Pero hay otras historias que no son sobre catástrofes y es igualmente importante hablar sobre ellas. 5 Siempre he pensado que es imposible compenetrarse con un lugar o una persona sin entender todas las historias de ese lugar o esa persona. La consecuencia de la historia única es ésta: roba la dignidad de los pueblos, dificulta el reconocimiento de nuestra igualdad humana, enfatiza nuestras diferencias en vez de nuestras similitudes. ¿Qué hubiera sido si antes de mi viaje a México yo hubiese seguido los dos polos del debate sobre inmigración, el de EE.UU. y el de México? ¿Y si mi madre nos hubiera contado que la familia de Fide era pobre y trabajadora? ¿Y si tuviéramos una cadena de TV africana que transmitiera diversas historias africanas en todo el mundo? Es lo que el escritor nigeriano Chinua Achebe llama "un equilibrio de historias". ¿Y si mi compañera de cuarto conociera a mi editor nigeriano, Mukta Bakaray, un hombre extraordinario, que dejó su trabajo en un banco para ir tras sus sueños y fundar una editorial? Se decía comúnmente que los nigerianos no leen literatura, él no estaba de acuerdo, pensaba que las personas que podían leer, leerían si

la literatura estaba disponible y era asequible. Después de que publicó mi primera novela fui a una estación de TV en Lagos para una entrevista. Una mujer que trabajaba allí como mensajera me dijo: "Realmente me gustó tu novela, no me gustó el final; ahora debes escribir una secuela y esto es lo que pasará..." (Risas) Siguió contándome sobre qué escribiría en la secuela. Yo no sólo estaba encantada sino conmovida, estaba ante una mujer de las masas de nigerianos comunes, que no se suponían eran lectores. No sólo había leído el libro, se había adueñado de él y sentía que era justo contarme qué debería escribir en la secuela. ¿Y si mi compañera de cuarto conociera a mi amiga Fumi Onda, la valiente conductora de un programa de TV en Lagos, determinada a contarnos las historias que quisiéramos olvidar? ¿Si mi compañera de cuarto conociera la cirugía cardíaca hecha en un hospital de Lagos la semana pasada? ¿Si conociera la música nigeriana contemporánea? Gente talentosa cantando en inglés y pidgin, en igbo, yoruba y Ijo, mezclando influencias desde Jay-Z a Fela a Bob Marley hasta sus abuelos. ¿Y si conociera a la abogada que recientemente fue a la corte en Nigeria para cuestionar una ridícula ley que requería que las mujeres tuvieran la aprobación de sus esposos para renovar sus pasaportes? ¿Y si conociera Nollywood, lleno de gente creativa haciendo películas con grandes limitaciones técnicas? Estas películas son tan populares que son el mejor ejemplo de que los nigerianos consumen lo que producen. ¿Y si mi compañera de cuarto conociera a mi ambiciosa trenzadora de cabello, quien acaba de iniciar su negocio de extensiones? ¿O sobre el millón de nigerianos que comienzan negocios y a veces fracasan, pero siguen teniendo ambiciones? Cada vez que regreso a casa debo confrontar las causas de irritación usuales para los nigerianos: nuestra fallida infraestructura, nuestro fallido gobierno. Pero me encuentro con la increíble resistencia de un pueblo que prospera a pesar de su gobierno y no por causa de su gobierno. Dirijo talleres de escritura en Lagos cada verano y es impresionante ver cuánta gente se inscribe, cuántos quieren escribir, contar historias. 6 Mi editor nigeriano y yo creamos un fondo sin fines de lucro llamado Fondo Farafina. Tenemos grandes sueños de construir bibliotecas, reformar las bibliotecas existentes, y proveer libros a las escuelas estatales que tiene sus bibliotecas vacías, y de organizar muchos talleres de lectura y escritura, para todos los que quieran contar nuestras muchas historias. Las historias importan. Muchas historias importan. Las historias se han usado para despojar y calumniar, pero las historias también pueden dar poder y humanizar. Las historias pueden quebrar la dignidad de un pueblo, pero también pueden reparar esa dignidad rota. La escritora estadounidense Alice Walker escribió esto sobre su familia sureña que

se había mudado al norte. Les dio un libro sobre la vida sureña que dejaron atrás: "Estaban sentados, leyendo el libro, escuchándome leer y recuperamos una suerte de paraíso." Me gustaría terminar con este pensamiento: cuando rechazamos la historia única, cuando nos damos cuenta de que nunca hay una sola historia sobre ningún lugar, recuperamos una suerte de paraíso. Gracias. (Aplausos)

FUENTE:

Adichie, C. (2009). El peligro de una sola historia. Conferencia. TED Global Ideas Worth Spreading. Oxford, Inglaterra. Transcripción. Video original: http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html