

Apuntes y reflexiones sobre
**las Artes,
las Historias
y las Metodologías**

NOEMI CINELLI
[COMP.]




RiL editores

APUNTES Y REFLEXIONES SOBRE LAS ARTES,
LAS HISTORIAS Y LAS METODOLOGÍAS

VOLUMEN I



Fondecyt
Fondo Nacional de Desarrollo
Científico y Tecnológico
Proyecto Nro. 11160359



**Instituto de Estudios
Sociales y Humanísticos**

NOEMI CINELLI
(COORDINADORA)

APUNTES Y REFLEXIONES
SOBRE LAS ARTES,
LAS HISTORIAS
Y LAS METODOLOGÍAS

VOLUMEN I



RiL editores

709 C Cinelli, Noemi
Apuntes y reflexiones sobre las artes, las historias y las metodologías, Vol. 1 / Compilación: Noemi Cinelli. – – Santiago : RIL editores • Universidad Autónoma de Chile, 2019.
266 p. ; 23 cm.
ISBN: 978-956-01-0719-0
1 ARTE-HISTORIOGRAFÍA. 2 MUSEOGRAFÍA.



Este libro contó con la aprobación del Comité Editorial y referato externo.

APUNTES Y REFLEXIONES SOBRE LAS ARTES,
LAS HISTORIAS Y LAS METODOLOGÍAS
VOLUMEN I
Primera edición: octubre de 2019

© Noemi Cinelli, 2019
Registro de Propiedad Intelectual
N° 303.919

© RIL® editores, 2019

SEDE SANTIAGO:
Los Leones 2258
CP 7511055 Providencia
Santiago de Chile
☎ (56) 22 22 38 100
ril@rileditores.com • www.rileditores.com

SEDE VALPARAÍSO:
valparaiso@rileditores.com

SEDE ESPAÑA:
europa@rileditores.com • Barcelona

© Centro de Comunicación de las Ciencias, 2019
Universidad Autónoma de Chile
<https://ciencias.uautonoma.cl> | ciencias@uautonoma.cl
ISBN Universidad Autónoma de Chile 978-956-8454-50-0
ISBN OBRA COMPLETA 978-956-8454-49-4

Composición, diseño de portada e impresión: RIL® editores

Impreso en Chile • *Printed in Chile*

ISBN 978-956-01-0719-0
ISBN OBRA COMPLETA 978-956-01-0718-3

Derechos reservados.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
PRESENTACIÓN.....	11
IMAGEN, MIRADAS... TIEMPOS Y PRESENCIAS	15
<i>Emilce Nieves Sosa</i>	
LA CASA DE CULTURA VILLA MARIA DE LA UENF: HISTORIA Y DESTINO EN EL INTERIOR DE RIO DE JANEIRO, BRASIL	25
<i>Simonne Teixeira • Juan Ignacio Brizuela</i>	
EL TRABAJO HISTÓRICO EN EL MUSEO DELLA BATTAGLIA.....	55
<i>Alex da Frè • Enrico Montanari</i>	
DOS CASOS ARGENTINOS DE MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO QUE SE DESPRENDEN (O NO TANTO) DE MUSEOS TRADICIONALES.....	67
<i>Alejandra Gabriela Panozzo Zenere</i>	
ARTE ACTIVISTA E INTERVENCIONES VISUALES EN LA LUCHA POR LA MEMORIA Y LA JUSTICIA. EXPERIENCIAS RECIENTES DE HIJOS (MENDOZA).....	85
<i>Nazareno Bravo</i>	
LAUREANO GUEVARA Y LOS ORÍGENES DEL MURALISMO EN CHILE: LA COYUNTURA INSTITUCIONAL Y LOS REFERENTES ARTÍSTICOS DURANTE LOS VIAJES A EUROPA EN EL PERÍODO 1924-1932	101
<i>Mahuro Souza Rocha</i>	
ORÍGENES DEL MODERNISMO EN VILLA MERCEDES. HACIA LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO SOCIO-CULTURAL Y ARTÍSTICO EN 1930.....	121
<i>Laura Comatelli</i>	

PRENSA ITALIANA NEOFASCISTA EN CHILE DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL	139
<i>Pantaleone Sergi</i>	
SINCRETISMOS DE LOS PROCESOS DE «CINCO ELEMENTOS TALLER DE CERÁMICA» CON LAS PRÁCTICAS ANTIGUAS. ANÁLISIS FORMAL DEL MURAL CRUCIFIXIÓN	163
<i>Águeda Fernández Astorga</i>	
EL CONCEPTO BOURDIANO DE CAPITAL SIMBÓLICO Y SU UTILIZACIÓN. UNA PROPUESTA TEÓRICA Y METODOLÓGICA PARA LA SELECCIÓN DE FUENTES EN INVESTIGACIONES HISTORIOGRÁFICAS RECIENTES	195
<i>Yurena González Ayuso</i>	
CUESTIONAMIENTOS CRÍTICOS DE LA HISTORIA Y EL PRESENTE ARGENTINO EN CUCURTO Y CABEZÓN CÁMARA.....	215
<i>Benjamín Escobar Cataldo</i>	
LA HISTORIA DEL ARTE COMO MEDIACIÓN EN LA TRÍADA CUERPO-ARTE-CIENCIA: UNA EXPERIENCIA EN EL ÁMBITO DE LA DOCENCIA UNIVERSITARIA.....	241
<i>María de los Ángeles Nachar Muñoz</i>	

AGRADECIMIENTOS

LOS LIBROS QUE PRESENTAMOS forman parte de un relato conjunto que, por cuestiones académicas propias del siglo XXI, hemos decidido presentar en forma de trilogía.

Queremos expresar nuestros sinceros agradecimientos a personas y a instituciones que han hecho posible el acceso a las presentes publicaciones.

Que concretamente son los agradecimientos de la persona que ha editado los tres volúmenes.

Para hacerlo, abandonaré el *pluralis mayestatis* para preferir una escritura en primera persona.

Mi más profundo «grazie» va a Emilce Sosa de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza, debería poner delante de su nombre una serie (nada corta...) de títulos y grados académicos que la definen profesionalmente, pero en esta sede quiero dirigirme a «la amiga mediterránea y atlántica» que ha confiado en mí cuando este proyecto empezó a cruzar los interminables Andes, desde Argentina a Chile. Gracias por la sororidad demostrada.

Gracias a Iván Suazo, Vicerrector de Investigación y Posgrado de la Universidad Autónoma de Chile, por el apoyo institucional necesario para que la gigantesca máquina académica detrás de estas publicaciones tuviera un referente al que acudir en los momentos cruciales. De ello deriva un enorme gracias por la increíble paciencia demostrada durante todo el proceso.

Gracias a todas y todos los profesionales de la Universidad Autónoma que me han apoyado en este largo camino, empezando por Ana Gutiérrez Moraga, Directora de Investigación; a Fabiola Gálvez, Camila Rojas, Eileen Rojas, Soledad Cassini, Enrico González, Angela Muller, Luis Campos e Isidora Sesnic.

Gracias a Paz Ruggeroni, Asistente de la VRIP de la Universidad Autónoma de Chile, por la implacable profesionalidad.

Gracias a todos los investigadores y a todas las investigadoras que han contribuido con sus escritos a dar forma a los tres libros.

Gracias a AMX, ENX, CTX, BRX, SBX, investigadores e investigadoras altamente especializados en los temas tratados, que han velado por una rigurosa blind review de los textos recogidos en los tres volúmenes.

Gracias a la Universidad Autónoma de Chile, por haber patrocinado y financiado todo el proyecto de realización de las publicaciones.

Al Instituto de Estudios Sociales y Humanísticos (IdESH) de la Universidad Autónoma de Chile, por haberme dado voz.

Gracias a RIL editores por haber cuidado el proceso de edición y publicación.

Gracias a María Inmaculada Simón Ruiz y a Luisa Consuelo Soler Lizarazo, historiadoras del IdESH recién mencionado, en primer lugar por haber sido hermanas y amigas. Y en segundo lugar, compañeras de trabajo. Mis más sinceras y emocionadas gracias.

Y finalmente gracias a Chile, país tan controvertido como espectacular, «por haberme hecho una italo-chilena más bajo tu bello cielo».

PRESENTACIÓN

EL LIBRO QUE PRESENTAMOS abre una trilogía que ha ido gestándose a lo largo de dos años (2017-2019), desafiando –nunca mejor dicho– límites y confines del mundo académico contemporáneo.

El *leit motiv* que subyace a los tres volúmenes es la tríada espacio-tiempo-forma, alrededor de la cual hemos pedido a los autores y las autoras desarrollar sus reflexiones.

Entre un total de 98 propuestas recibidas, hemos seleccionados un conjunto de 36, gracias a la labor de un comité editorial y de un equipo de *blind reviewers*, ambos internacionales, que con entusiasmo y en plena colaboración han garantizado la imparcialidad de las decisiones tomadas y el rigor científico aplicado a la hora de sugerir cambios a los autores y a las autoras, y proponerles nuevos enfoques en sus estudios.

En este primer libro se abordarán doce temas relacionados con las Artes y las Historias investigados desde una lógica multidisciplinar y transversal; en particular, nos centraremos en las prácticas, los procesos artísticos y la identidad cultural, en las prácticas institucionales y estrategias histórico-artísticas y los consecuentes cuestionamientos y problemáticas actuales en los procesos historiográficos. Pensaremos en la relación entre Arte, memoria y censura, en la pertinencia de los museos de arte en el siglo XXI. Abordaremos el tema del cuerpo en el arte a través de la performance, del feminismo, del binomio cuerpo local/cuerpo global, y el tema siempre actual de las definiciones nacionales de expresiones artísticas universales.

La contribución de EMILCE gira en torno al discurso visual de las artes en América Latina, a partir de una narrativa directamente relacionada a la ideología y a la construcción de la imagen en el tiempo; propone algunas áreas de trabajo como el proceso de

transculturación, el sincretismo y su relación con la producción artística en la construcción ideológica de la cultural local.

SIMONNE y JUAN IGNACIO nos invitan a pensar a cuestiones que relacionan cultura, memoria y universidad a partir del caso de la Casa de Cultura Villa María de la Universidad Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, institución eminentemente de carácter tecnológico.

La necesidad de discutir la continuidad y el cambio en las actividades realizadas por los museos del siglo XXI a partir del cuestionamiento de su propia concepción y su relación con el arte contemporáneo, es el aspecto que ALEX y ENRICO investigan gracias a su experiencia en un museo del norte de Italia.

ALEJANDRA se detiene en la arquitectura de los museos argentinos del siglo XXI, factor determinante a la hora de identificar y dejar una huella dentro del entramado urbanístico de las ciudades en donde surgen.

NAZARENO presenta una serie de discusiones referidas a los cruces entre arte y política en Argentina. Específicamente, se analizan las estrategias de arte presentes en el activismo de los organismos de derechos humanos en Argentina en general y de la agrupación HIJOS (Mendoza) en particular.

Con MAHURO viajaremos entre Chile y Europa, siguiendo la huella del pintor muralista Laureano Guevara para documentar una directa conexión entre este arte en Chile y la tradición renacentista italiana y francesa.

LAURA nos presenta el marco teórico general que sustenta su trabajo de TFM sobre los orígenes del modernismo en Villa Mercedes (Argentina), reconociendo en el centro un motor activo en la configuración del proyecto modernista, desde lo local y lo regional, en la década del 30 del siglo XX.

Con PANTALEONE, conoceremos más sobre la prensa étnica italiana neofascista publicada en Chile durante la primera mitad del siglo pasado.

Gracias a ÁGUEDA leeremos sobre los cambios y transiciones que se advierten en los procesos de producción cerámica y en las

técnicas aplicadas hoy en día para trabajar con este material tan antiguo y delicado.

YURENA profundiza sobre metodología de la investigación historiográfica, gracias a una propuesta de utilización del concepto de *capital simbólico* bourdiano y algunas posibles opciones para su puesta en práctica como una solución más a la problemática de selección de fuentes primarias analizadas por las pesquisas historiográficas que abarcan épocas recientes.

BENJAMÍN nos hará reflexionar acerca del menemismo y de las consecuencias en la historia argentina, las cuales han dado vida a un tipo de literatura que emplea el lenguaje y las subjetividades del mundo villero desplazado del centro de la ciudad.

MARÍA DE LOS ÁNGELES pone al centro de su intervención el cuerpo humano, lugar propositivo de lecturas, narrativas y estéticas culturales vinculantes, diferenciadoras, críticas, que lo posicionan como eje transversal de aprendizajes significativos.

IMAGEN, MIRADAS... TIEMPOS Y PRESENCIAS

Emilce Nieves Sosa

Instituto de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

emilcesosa@ffyl.uncu.edu.ar

RESUMEN

Nuestra propuesta intentará reflexionar en torno al discurso visual de las artes en América Latina a partir de una narrativa directamente relacionada a la ideología y a la construcción de la imagen en el tiempo. Para ello proponemos algunas áreas como el proceso de transculturación, el sincretismo y su relación con la producción artística, en la construcción ideológica de la cultural local. Para ello, el objetivo principal es explorar y comprender las narrativas discursivas que este ejerce en la sociedad y en la cultura. Además se busca difundir, revalorar, recuperar y poner en valor el patrimonio histórico artístico, cultural latinoamericano en todas sus áreas y lenguajes.

Palabras clave: Visualidad; sincretismo; arte latinoamericano

ABSTRACT

Our proposal will try to reflect on the visual discourse of the arts in Latin America based on a narrative directly related to ideology and the construction of the image in time. For this we propose some areas such as the process of transculturation, syncretism and its relationship with artistic production, in the ideological construction of local culture. For this, the main objective is to explore and understand the discursive narratives that it exerts in society and culture. It also seeks to

disseminate, revalue, recover and value the historical artistic, cultural Latin American heritage in all its areas and languages.

Keywords: *Visual; syncretism; Latin American art*



Para comenzar, me detendré en una frase de John Berger que dice:

[...] Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella. Lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oculto, pero una vez aprehendido forma parte sustancial de nuestro medio de vida... (Berger, 2010, p. 7).

Hasta el siglo XIX, la concepción de la Academia sobre la obra artística fue servirse de la imagen como una representación mimética de la realidad visual. La búsqueda artística intentaba encarnar una realidad ideal del hombre, a lo que Danto llamaría «una ilusión del espacio tridimensional», (Danto, 2015, p. 27) y de esta manera proyectar «en sí»¹, una transmisión simbólica de la imagen percibida. Sin embargo, podemos considerar esta realidad desde una concepción fenomenológica, a través de «des-cubrir o re-velar» una experiencia cotidiana del mundo a través de las percepciones. Esta experiencia no es más que la conceptualización de una conciencia intencional, y por lo tanto, un modo de ver, tanto de los hechos, como de las experiencias o significaciones que el hombre experimenta (Rivera, 1981: pp. 93-94 y p. 106). Por lo tanto, este modo de ver «[...] consiste en analizar esos hechos de la conciencia» (Rivera, 1981, p. 93).

De esta manera

La fenomenología trabajaría, primero, como una ruptura de esa naturalidad a través de la reflexión de las vivencias. En esa ruptura, una vivencia (por ejemplo, «estar mirando

¹ Inferimos a la percepción como la toma de conciencia «de la propia esencia», a través de un conocimiento espontáneo (Sartre, 1993, pp. 11-17).

algo») se convierte en objeto, por lo que se puede reflexionar sobre ella (describir y analizar [...]) (Mercado, 2016, p. 13).

Todos estos procesos dan lugar a un desarrollo de nuestras percepciones y de nuestra manera de entender el mundo. Esta conceptualización se encuentra conformada además, por un factor temporal, el cual es representado en forma narrativa (Rubio Lapaz, 2010, pp. 49-50). Por lo tanto, la imagen se constituye como un proceso intelectual, que otorga a su vez una interpretación de la representación imaginada, en un espacio determinado y en un tiempo real. Así, podemos comprender que los imaginarios son un conjunto de representaciones colectivas del pasado, conceptos que fueron desarrollados por Chartier, quien sostiene que «La representación es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una imagen capaz de volverlo a la memoria [...]» (Cano Vargas, 2011, p. 140). Estas construcciones individuales o sociales se pueden analizar a partir de un contexto cultural en el que se interpretan, se encarnan, ideas y valores de una representación imaginada evocada a través de su memoria. Esto permite distinguir un sistema de conceptos universales constituidos por escenas narrativas o alegóricas (Hadjinicolaou, 1981, p. 121). En consecuencia, la creatividad se constituirá en:

[...] un aspecto fundamental del complejo horizonte de intereses, expectativas y certezas que les llevó a plantear la obra de arte como una forma de transmisión y contemporaneización del significado cultural de la tradición. Después de todo, en la medida que las imágenes fueron utilizadas como agentes históricos, «pues, no sólo guardaron memoria de los acontecimientos, sino que además influyeron en la forma en que estos mismos acontecimientos fueron vistos en su época» (Lacarra Ducay, 2003, p. 11).

Toda obra, imagen o símbolo ha representado un momento histórico, de alto valor significativo que construye una realidad idealizada. Por lo tanto, estos constructos se transforman en una idealización social que se *auto-representa*, a través de monumentos, emblemas, cánticos, exvotos, y todo tipo de elementos que transfieran

una conceptualización en su materialidad, estableciendo de esta manera una realidad de su propia existencia identitaria (Sosa, 2015, p. 219). Así, desde la visión de Pierre Nora sobre los estudios y la adecuación individual a lo colectivo, se entiende como la construcción a través de las representaciones y de los imaginarios colectivos.

[...] la publicación de *Les lieux de mémoire*² generó nuevos campos de estudio –el origen y difusión de una onomástica contemporánea, por ejemplo–, proporcionó a los historiadores nuevas metodologías de aproximación histórica e, incluso, nuevas fuentes documentales, como los callejeros –donde era posible rastrear la evolución de la nomenclatura de las calles y relacionar los cambios con los avatares políticos–, los monumentos funerarios, los álbumes de fotografías familiares, el papel moneda –donde era posible rastrear la constitución de los panteones de héroes y el imaginario republicano–, los carteles de las exposiciones, de las funciones públicas o de las exposiciones universales –donde se podían estudiar los tópicos e imágenes que se tenían sobre otros pueblos–.

[...] Por otra parte, la publicación de *Les lieux de mémoire* generó un interés histórico hacia temas como la relación entre la historiografía y la construcción de las identidades colectivas (Ríos Saloma, 2009, pp. 133-135).

Ahora bien, si nos trasladamos a la región de Cuyo podemos advertir cambios socio-culturales que estuvieron acompañados de diferentes elementos de carácter simbólico, que representaron y reafirmaron las transformaciones socio-culturales, durante los diferentes momentos históricos. En cada uno de estos encontramos otras manifestaciones de acuerdo a los sincretismos producidos. Es por esto que la estética mendocina desarrolló un proceso de transformación que podemos vincular con:

[...] «culturas estéticas de América Latina» propuesta por Juan Acha, quien reconoce las siguientes etapas: 1) El período paleo-americano (en que distingue las estéticas me-soamericanas de las centro-andinas); 2) el período colonial (caracterizado por los «mestizajes estéticos bajo la Iglesia y la Corona); 3) «La independencia y la consolidación»

² *Entre Memoria e Historia.*

(1810-1920) (se separa la primera –de 1810 a 1850– de la segunda –de 1850 a 1920–); 4) El despertar latinoamericanista» (1920-1950) (en que se estudian los indigenismos, las «actualizaciones eurocéntricas» y las «síntesis o mestizajes estéticos»); 5) La «invasión tecnológica» (1950-1970, en que se incluye la «norteamericanización» y el desarrollismo); 6) «De la modernización a la pos modernidad» (1970-1990) (Flores Ballesteros, 2003, p. 42).

A partir de estas etapas, comprendemos que el proceso de sincretismo cultural dado en la provincia de Mendoza es parte sustancial de las transformaciones originadas, que se han llevado a cabo a través del tiempo como parte de la construcción y las deconstrucciones de la estética latinoamericana. Han dado como resultado nuevos espacios de poder social, fundamentados a partir de una idealización socio-cultural de los lugares públicos como parques, plazas, calles, mercados, etc. Estos espacios han sido portadores de una gran carga significativa atribuida en especial a su monumentalidad, al discurso escultórico propio, o simplemente a la legitimización del espacio. Proporcionan así un «poder a las imágenes», con un alegato intencionado, que permite construir las propias identidades (Burke, 2013, p. 35). En efecto, Burke (2013) propone

As a case-study of the interactions of art and power I have chosen statues in the 19th and early 20th centuries, a kind of golden age for this particular genre. In Europe the statue population in major cities such as Paris and London increased quite dramatically at this time. The same phenomenon can be seen in Latin America, in Buenos Aires, for example (especially in the neighbourhood of Recoleta), but also Santiago de Chile, Bogotá and elsewhere (p. 39).³

³ La traducción es nuestra: (...) Como estudio de caso de las interacciones entre el arte y el poder he elegido estatuas en el siglo XIX y principios del siglo XX, una especie de edad de oro para este género en particular. En Europa la población de esculturas en las principales ciudades como París y Londres aumentó de manera espectacular. Este mismo fenómeno se observa en América Latina, en Buenos Aires, por ejemplo (especialmente en el barrio de Recoleta), sino también Santiago de Chile, Bogotá y otros lugares.

De esta manera, establecemos que los modelos de representación artística que se destacaron en nuestra región responden a los postulados de Bronislaw (1991) cuando enuncia que:

[...] A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos...

[...] Estas representaciones de la realidad social, inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que residen su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en vida social.

De este modo, todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección.

La dominación de este campo de representaciones, así como de los conflictos cuyo punto crucial son éstas, requiere una elaboración de estrategias adaptadas a las modalidades de esos conflictos... (pp. 1-8).

Así, entendemos a estas construcciones como aquellas que sientan sus bases a partir de elementos tan propios como son la identidad cultural o las reglas de identificación social. Estas imágenes y objetos han sido portadores de vínculos y de lógicas que se sustentan a través de los cambios en las mentalidades. Estos movimientos se cimentaron como circuitos culturales, los que han permitido que se elaboren y se organicen en nuevos supuestos sociales. Por lo tanto, para la museología, la historia del arte, la propia historia y la estética, entre otras ciencias que tratan «con lo que ya no es», la obra *artística* «[...] se convierte en un documento susceptible de ser interrogado, el testigo de una realidad desaparecida e irrecuperable» (Jaber, 2004, p. 1). Es decir, a partir de una fuente documental material podríamos vislumbrar los cambios de la historia, acompañados por diferentes tipos de representaciones, donde la imagen se conforma como un elemento dinámico de las ideologías, siendo «en sí» un elemento constitutivo de poder y de construcción de nuevas mentalidades. Por todo esto,

[...] a lo largo de la historia hemos visto cómo las alegorías, los emblemas, los retratos y los ídolos que han representado a un régimen en algún tiempo determinado, son destruidos para lograr imponer los propios, ya que abrevian las explicaciones y acortan las demostraciones, tal como sucedió en América (Debray, 1994, p. 47).

Así, en Mendoza la Revolución de Mayo será un elemento que provocará un cambio decisivo en la cultura visual de la región. A partir de 1810, comenzará una transformación en la ciudad, a través de la sustitución sistemática de los emblemas reales de la corona española por los nuevos símbolos, escudos, monedas y todos aquellos elementos que permitiesen construir una nueva identidad y una nueva realidad social con vistas a la conformación de un nuevo Estado Nacional, el que sentaría sus bases a partir de una nueva narrativa, simbólica e iconopoiética.

Ya que

[...] resulta difícil negar que la obra de los estudiosos e historiadores académicos fue absorbida por los otros sectores de la cultura y que la historia fue «usada públicamente» por las autoridades oficiales y civiles que controlaron sus formas de representación y sus significados. El pasado histórico trascendió los círculos del conocimiento erudito para impregnarse de valores políticos y transformarse en una fuerza unificadora de la cultura del recuerdo, un marco social de identidad comunitaria y un espacio temporal de conexión entre el hoy de su presente contemporáneo y el ayer de otros tiempos. En el proceso de acumulación de memoria que es la cultura, la historia... (Lacarra Ducay, 2003, p. 11).

A partir de los siglos XX y XXI, se fortalecerá la vinculación entre el campo cultural y los espacios de poder, pero ahora con una fuerte circulación de los bienes simbólicos, como consecuencia de la difusión y del consumo en el mercado de las artes.⁴ Por lo tanto, es importante destacar que el campo artístico local se definió a partir

⁴ Nos referimos a la globalización mediática a través de los nuevos medios de comunicación y sobre todo de la popularización del uso de la tv en los sesenta. Las nuevas formas de propaganda y difusión generaron una transformación en el arte, convirtiéndolo en un producto de mercado. Es decir, esta transformación

de la consolidación de sus bienes simbólicos, como resultado de la producción y la circulación de obras artísticas. De esta manera, las artes lograron establecer grandes cambios a partir de las pautas del consumo. En este contexto la realidad socio-política se encontrará una nueva retórica que llevará al surgimiento de nuevos conceptos de imagen. Por lo tanto, a partir de estos nuevos discursos, se conformará una nueva estructura de pensamiento visual; el que se pronunciará a través de una retórica artística: «el arte conceptual».⁵ Así, el arte, a partir de mediados del siglo XX generará una nueva forma de gramática visual, «provocando un florecimiento de las tendencias representativas». En este sentido podemos afirmar que este nuevo campo estético, que surge en principio como un campo empírico y que se consolida como un nuevo arte local, presenta características propias latinoamericanas, bajo las bases de una identidad regional que había comenzado a desarrollarse en los siglos anteriores (Sosa, 2013, pp. 120-124).

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili (Trad. Justo Beramendi).
- Bronislaw, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/146926572/Bronislaw-Baczko>.
- Burke, P. (2013). «Reflexiones sobre los usos del arte». En: Míguez, Víctor (ed.), *Las Artes y la Arquitectura del Poder*. Castelló de la Plana: *Publicacions de la Universitat Jaume I*, D.L.
- Cano Vargas, A. (2012). «De la historia de las mentalidades a la historia de los imaginarios sociales». En *Revista de Ciencias Sociales y Educación*, 1(1). Recuperado de http://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias_Sociales/article/download/834/782.
- Danto, A. (2015). *Qué es el arte*. Buenos Aires: Paidós.

llevó a la obra artística a una situación en la que quedó subordinada a la circulación, al consumo de los bienes artísticos.

⁵ Es un nuevo arte que será conocido a través de la obra del artista norteamericano Eduart Kienholz, que fuera uno de los fundadores de esta nueva experiencia artística, conocida como: *arte conceptual*. Esta nueva forma de expresión plantea nuevos elementos teóricos, sobre un concepto artístico a partir de un proceso o de una idea como proyecto.

- Debray, R. (1994). *Vida y Muerte de La Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*, España: Paidós (Trad. Ramón Hervás).
- Flores Ballesteros, E. (2003). «Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización». En *Revista Huellas* N°3, Mendoza: FAD, UNCuyo.
- Hadjinicolaou, N. (1981). *La producción artística frente a sus significados*, México: Siglo Veintiuno.
- Jaber, J. (2004). «El Objeto y sus límites», Mérida, Venezuela, SABER-ULA, Universidad de Los Andes, en: *Revista Estética*, 6. Recuperado de http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20373/2/jorge_jaber.pdf.
- Lacarra Ducay M. del C. y Giménez Navarro, C. (2003). *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920*, Zaragoza, Fernando el Católico. Recuperado de http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/21/47/_ebook.pdf.
- Marchan Fiz, S. (1972). *El arte objetual, el arte de concepto las artes plásticas desde 1960*, Madrid: Comunicación Serie B.
- Martín, M. V. (2016). «El problema del método en Fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty». *Revista Ciencia y Cultura*, 20 (37), 9-42. Recuperado de http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232016000200002&lng=es&tlng=es.
- Ríos Saloma, M. (2009). «De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XXI. En *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 37. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_isoref&pid=S0185-26202009000100004&lng=es&tlng=es, ISSN 0185-2620. 133-135 [pdf: 37-39].
- Rubio Lapaz, J. (2010). «Tiempo simbólico y tiempo real en la producción estética moderna». En: *Arte y Tiempo*, 12. Granada: Grupo de investigación de la Universidad de Granada HUM 376. Recuperado de <http://www.ugr.es/~hum736/PDF/HUM12.pdf>.
- Sartre, J. P. (1993). *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Losada.
- Sosa, E. (2015). *Vida y muerte en Mendoza, 1787-1923: el sincretismo cultural a través de la funebria mendocina*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Sosa, E. (2013). «Mercado del Arte en los '60. La crítica, el circuito, a través de sus salones y espacios alternativos». En: Scokin, Mirta; *Mendoza y su arte en la década del 60*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

LA CASA DE CULTURA VILLA MARIA DE LA UENF: HISTORIA Y DESTINO EN EL INTERIOR DE RIO DE JANEIRO, BRASIL

Simonne Teixeira

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF, Brasil.
simonnetex@gmail.com

Juan Ignacio Brizuela

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF, Brasil.
juanbrizuela.gpc@gmail.com

RESUMEN

Una Casa de Cultura vinculada a una universidad pública debe cuidar especialmente del área de la cultura y su difusión, buscando mantener siempre un profundo diálogo con los demás campos del conocimiento de la institución. Las artes, su enseñanza y el incentivo a la creatividad, deben ser permanentemente estimulados en el ambiente universitario, en la misma medida en que se estimula el conocimiento científico. En este sentido, tenemos como objetivo discutir la importancia de este espacio de creación desde la perspectiva de una casa de cultura perteneciente a una universidad de fuerte carácter científico y tecnológico. A partir de una metodología de análisis histórico sobre la implantación de la Casa de Cultura Villa Maria en la Universidad Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro y de los proyectos institucionales que produjeron un archivo documental fonográfico y bibliográfico de gran valor histórico, discutiremos cuestiones que relacionan cultura, memoria y universidad. Reflejamos el gran desafío y la necesidad que lleva a la universidad a contribuir en la adquisición de competencias culturales, simultáneamente a la formación universitaria. Se trata pues, en conclusión, de integrar la cultura en un campo científico y creador, y pensarla

también como parte de las políticas públicas. Estos análisis deben ser vistos con la perspectiva de una crisis económica sin precedentes en el estado de Rio de Janeiro, que desde el 2015 impactan ampliamente las universidades estaduais de esta unidad federativa del sudeste brasileño. Lo que está en curso es un verdadero ataque al desarrollo científico y a la producción de conocimiento.

Palabras clave: Casa de cultura; universidad pública; acervos universitarios; políticas culturales; gestión cultural

ABSTRACT

A Casa de Cultura (center for culture) attached to a public university must care specially for culture's field and its diffusion, looking for the maintenance of a profound dialogue with the other fields of knowledge within the institution. The arts, its teaching and the encouragement to creativity shall be permanently stimulated inside the university in the same proportion which scientific knowledge is promoted. Following this consideration, we aim to discuss the importance of this center for culture as a space of creation, since the perspective of one which belongs to a university that is known because of its tradition in science and technology. Making use of a methodology of historical analysis, we show the origins of Casa de Cultura Villa Maria, at the Universidade Estadual do Norte Fluminense, and advance to the institutional projects that produced a phonographic and bibliographic documentary file with a relevant historical value. Melting these elements, we discuss issues over culture, memory and university. We reflect, then, the challenges and needs which motivates the university to contribute with the acquisition of cultural competences parallel to the academic formation. To sum up, this paper intends to integrate the culture inwards a scientific and creator field; thinking the culture also as part as public policies. Theses analysis ought be seen related to the panorama of an economic crisis – with no precedents – that crashes the State of Rio de Janeiro, and since 2015 has impacts in all public State's universities. What is ongoing, actually, is an attack to the scientific development, to the generation and sharing of knowledge.

Keywords: *Center for Culture; Public University; University Collection; Culture Policies; Culture Management*



En este texto pretendemos, por un lado, describir y analizar la importancia de los acervos documentales pertenecientes a la Casa de Cultura Villa Maria de la Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), especialmente el material constituido por los documentos sonoros/fonográficos, y por otro, destacar las acciones en curso que apuntan a promover este acervo. Buscamos, igualmente, evidenciar los proyectos y acciones que procuran incentivar y fomentar la producción cultural, promoviendo una aproximación entre la universidad y la ciudad al más amplio diálogo. En este sentido, es importante aclarar que la universidad pasa por una crisis sin precedentes. Sin la revisión de los recursos destinados a su mantenimiento entre octubre de 2015 y marzo de 2018, la UENF se ha esforzado para cuidar las condiciones mínimas del servicio en la atención prioritaria a sus estudiantes. Dimensionar la crisis vivenciada por las universidades del estado de Rio de Janeiro va más allá de los recortes sufridos en los recursos para la investigación, a los cuales se suman los del gobierno federal. Lo que está en curso es un verdadero ataque al desarrollo científico y a la producción de conocimiento. Y aquí cabe una frase, ya muy usada de Darcy Ribeiro –pero pertinente en el momento actual– principalmente en lo que concierne a una universidad fundada por él: –a crise educacional do Brasil, da qual tanto se fala, não é uma crise, é um programa. Um programa em curso, cujos frutos, amanhã, falarão por si mesmos– (1979, p. 23).

BREVE PANORAMA DE LAS UNIVERSIDADES ESTADUALES (SUBNACIONALES) DE BRASIL

Brasil es una república federal formada por 26 estados y el distrito federal de Brasília. En 2016 había más de 8 millones de alumnos

matriculados en todas las instituciones de educación superior del país. Un 75 por ciento estudia en el ámbito privado, por lo que aproximadamente 2 millones de matrículas son de la red pública de educación superior. Las universidades públicas estatales son federales, *estaduales* (vinculadas a los estados federados subnacionales) o incluso municipales.

Hasta 1980 existían sólo nueve universidades públicas *estaduales* en Brasil. En 1996, ese número aumenta considerablemente hasta llegar a 31 instituciones departamentales. El Censo de Educación Superior de Brasil, realizado en 2016, registra 39 universidades mantenidas por los estados del país. A eso le puede sumar también la Fundação Universidade Aberta do Distrito Federal (FUNAB) con sede en Brasilia, además de las recientemente creadas Fundação Centro Universitário Estadual da Zona Oeste (UEZO) en el estado de Rio de Janeiro y la Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), con sede en las ciudades de Imperatriz y Açailândia del estado de Maranhão. Sin embargo, los datos oficiales del censo de 2016 no incluyen las últimas tres mencionadas.

A partir de los datos de este censo, destacamos que hay 17 universidades subnacionales con sede en las capitales de las unidades federadas y 22 con sede en los interiores departamentales del Brasil. Las universidades *estaduales* asumen parte importante de las matrículas de la universidad pública, con más de 600 mil alumnos vinculados.

LA UENF, EL PROYECTO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DEL TERCER MILENIO

Los proyectos de formación multi-inter-transdisciplinar, tanto a nivel de grado como de posgrado, tuvieron en los últimos años mayor visibilidad e inversión especialmente durante la gestión presidencial de Luiz Inácio –Lula– da Silva y de la presidenta Dilma Rousseff. Sin embargo, existen antecedentes históricos importantes, tanto en las experiencias ya clásicas de Anísio Teixeira, como en la universidad del tercer milenio en el norte fluminense del estado de Rio de Janeiro, donde Darcy Ribeiro tuvo una participación fundamental

en la construcción de esta utopía de concreto, como fue registrado en su plan orientador.

La Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro fue creada en 1993 en la ciudad de Campos dos Goytacazes y está conmemorando 25 años de existencia en la región del norte y noroeste del estado de Rio de Janeiro. El 10 de diciembre de 1992 fue aprobada la ley número 2043/92, creando la Fundação Estadual Norte Fluminense, con la misión de mantener y desarrollar la Universidade Estadual do Norte Fluminense e implantar el Parque de Alta Tecnología del Norte Fluminense.¹ Como unidad autárquica y autónoma, su constitución es más reciente, apenas de 2002. Son aproximadamente 5 mil alumnos de grado, posgrado y de educación a distancia (EAD), distribuidos de la siguiente manera: 1800 alumnos a nivel de grado modalidad presencial, 1200 alumnos en posgrado y casi 2 mil alumnos en EAD.

La ciudad de Campos dos Goytacazes tuvo gran importancia en el escenario nacional a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX con el *boom* de la economía azucarera. La riqueza económica favoreció el surgimiento de un expresivo número de artistas e intelectuales, muchos de ellos con proyección nacional, en diversos ámbitos, como Gastão Machado, José Cândido de Carvalho, Judith Grossmann, José Américo Pessanha, Alberto Ribeiro Lamego, Thiers Cardoso, Wilson Batista, Juventino Maciel, Zezé Motta y Thereza Kury, por citar algunos nombres. Esta actividad cultural histórica puede ser dimensionada con la aparición de revistas, la existencia de tres teatros (se destaca uno de ellos, el Teatro Trianon, con capacidad para 1 800 personas, inaugurado en 1921) y en la formación de diversas bandas musicales civiles, cinco de ellas centenarias y aún vigentes en la ciudad.

Es importante subrayar la Enmienda Popular de 1989 y el movimiento participativo que demandó la implantación de esta universidad en Campos dos Goytacazes, registrando desde el inicio

¹ Texto disponible en: <http://www.uenf.br/portal/index.php/br/historia-da-uenf.html>

una participación ciudadana y altas expectativas sobre el papel de la universidad en el desarrollo humano y económico de la región.

Como fue registrado con detalle en las tesis de maestría de Smiderle (2004) y Matias (2009), el proceso de construcción de la UENF fue también conflictivo, con intereses en disputa e imaginarios que hasta hoy parecen dividir a los –profesores doctores– de la institución del resto de la comunidad de campistas. Aun así, estos antecedentes de investigación escapan de análisis binarios y simplistas, lo que nos permite una visión más compleja y abarcadora en este fascinante proceso de construcción e implantación de un proyecto universitario ambicioso y sus desdoblamientos científicos, tecnológicos y culturales.

De hecho, la relación entre cultura, educación y comunicación aparece de forma explícita en el Plan Orientador de la UENF de 1993, tanto en la incorporación de la Casa de Cultura Villa Maria en el proyecto universitario como en la propuesta de un Centro Experimental de Educación y Comunicación que incluía una iniciativa de Escuela Brasileña de Cine y Televisión, inspirado en el modelo de la Escuela Internacional de Cine y TV de Cuba, pasando por los cursos de grado en cine y multimedia, entre otros, que estaban en la cabeza de Darcy Ribeiro en ese momento. Sin embargo, esta dimensión específica sobre la política cultural de la universidad, sus idas y vueltas, avances y retrocesos, diálogos y disputas no es tan evidente en las referencias citadas anteriormente.

Sabemos que la demanda de una política institucional de cultura en las universidades es bastante reciente, especialmente en las instituciones *estaduales* de Brasil. Además, el propio campo de investigación en políticas culturales no tenía esa fuerza, bagaje y antecedentes metodológicos de los que dispone actualmente para analizar estos procesos específicos.

LA CASA DE CULTURA VILLA MARIA DE LA UENF

Una casa de cultura vinculada a una universidad pública tiene como objetivo dar mayor visibilidad a sus actividades junto a la

comunidad en la cual está inserta (interna y externa). En este caso, debe enfocarse especialmente en el área de cultura y su difusión, buscando mantener siempre un diálogo con los demás campos del conocimiento de la institución.

La Casa de Cultura Villa Maria (CCVM) de la UENF está localizada en un barrio residencial –de clase media/alta en la zona del centro de la ciudad– y compone un área de preservación cultural conocida como cuadrilátero histórico, junto al Liceo de Humanidades, el Palacio Nilo Peçanha (Concejo Deliberante Municipal) y la plaza del Jardín del Liceo. Esta casa, estilo villa italiana, fue construida en 1918 como un regalo de Atilano Chrisóstomo de Oliveira a su esposa Maria Queiroz de Oliveira. En ausencia de herederos, Doña «*Finazinha*» –como era conocida– donó su casa en testamento a la municipalidad para la primera universidad pública que se instalase en la ciudad de Campos dos Goytacazes.

Anteriormente, entre los años 1970 y la fundación de la Universidad, la Villa Maria pasó por un período de abandono, sufriendo innumerables actos de vandalismo. Un acuerdo entre la intendencia y el poder judicial permitió que la residencia fuese ocupada por el municipio, luego de obras de recuperación del inmueble, durante el período de 1979-1992. Con la creación de la UENF, en 1993, el predio fue entregado a la nueva universidad para que allí se instale el Rectorado. Sin embargo, la construcción de estilo ecléctico con su amplio jardín se tornó la Casa de Cultura Villa Maria de la UENF, espacio cultural por excelencia de la joven universidad.



Fig. 1. Casa de Cultura Villa Maria (UENE, 2008, Campos dos Goytacazes, Brasil.) Recuperado de <http://www.uenf.br/porta1/index.php/en/the-casa-de-cultura-villa-maria.html>

Las artes, su enseñanza y el incentivo a la creatividad deben ser permanentemente estimulados en el ambiente universitario, en la misma medida en que se estimula el conocimiento científico.

Una casa de cultura vinculada a la institución universitaria debe desarrollar plenamente sus atribuciones –docencia, investigación y extensión– tomando para sí estas competencias de modo creador. De este modo, debe incorporar las más diversas manifestaciones de la creatividad humana, evitando la mera reproducción de las prácticas culturales hegemónicas y de masas, diferenciándose por la calidad crítica e investigadora.

Estas ideas están presentes en la propuesta elaborada por el filósofo José Américo Pessanha, a inicios de los años 1990, por pedido del reconocido antropólogo Darcy Ribeiro para la Casa de Cultura Villa Maria. En su proyecto, Pessanha destaca que la Villa Maria está proyectada para prestar servicios a la comunidad y al mismo tiempo ser una postal de visitas de la *Universidade Estadual do Norte Fluminense* (1993, p. 179). Inspirados en esta proposición, fueron creados los sectores que dieron vida a la Casa y que

tenían como objetivo la promoción y la difusión de la cultura para la comunidad local.

Así, se entiende que la CCVM puede incentivar y fomentar actividades de investigación y producción cultural que sean caminos de aproximación entre la universidad, la ciudad y la región. En lugar de simplemente abrigar exposiciones eventuales y seminarios, ella misma debe ser capaz de proponer temas y análisis sobre cuestiones culturales, convocando a la comunidad universitaria y local al más amplio diálogo. A ejemplo de la propuesta original de la UENF, que direcciona hacia los experimentos –de ahí la existencia de laboratorios en vez de departamentos– la Villa Maria debe situarse como un espacio de experimentación, sobre todo en el campo de la cultura, que constituye su naturaleza. En este sentido, debe también constituirse como *locus* privilegiado de investigación.

Desde su creación, la casa de cultura estuvo ligada a la difusión de la música, el cine y el incentivo a la lectura, desarrolladas en los sectores entonces existentes –Fonoteca, Videoteca y Sala de Lectura– que atendían gratuitamente al público en general, recibiendo lo que había de expresivo en estos campos del arte y la cultura, nacional e internacional, sin perder el foco en la producción local. La casa recibió también el primer punto de internet gratuito de la ciudad de Campos dos Goytacazes.

De 2008 a 2016 no se indicó ningún director para la casa, permaneciendo en este periodo relegada a un segundo plano en las prioridades de la Universidad. Una larga fase, sin proyectos ni acciones destinadas a los cuidados de sus acervos, su valorización y la ausencia de una agenda cultural institucional capaz de acoger, no solo actividades artísticas, sino también formativas y reflexivas. Las actividades desarrolladas se restringieron apenas a la atención esporádica de visitantes y al cuidado del acervo. Además de estos factores, los avances tecnológicos condujeron a un vaciamiento de sus actividades. La Fonoteca no resistió a las nuevas formas de acceso a la música y perdió su público. La Videoteca sucumbió a la abertura de salas de cine en la ciudad y al acceso a todo tipo de producción audiovisual a través de sitios de internet, como por ejemplo *Youtube*.

La Sala de Lectura dejó de ser prioridad y no habiendo continuidad en la política de adquisición de materiales y estímulo a la lectura, vio reducir el número de consultas. Aun así, los fondos formados a lo largo de estos años, permanecieron cuidadosamente guardados, bajo la atenta custodia de los funcionarios de la casa que celaron y aún celan por su integridad.

En enero de 2016 fue elegida una nueva gestión para la universidad, que nombró una asesoría cuya atribución es la dirección de la CCVM. En este sentido, ha sumado esfuerzos para restablecer las actividades artísticas culturales, conseguir nuevos equipamientos y recuperar la infraestructura de la casa para el pleno desarrollo de las competencias de los acervos en cuestión, con continuidad en las actividades de reproducción digital de los archivos y en la creación de canales de difusión. En este sentido, se ha trabajado también en la construcción de una narrativa histórica sobre los materiales y su constitución. Los datos con relación a las donaciones de los fondos y colecciones y de la constitución misma de este patrimonio público están en curso, si bien existen vacíos y muchas de las donaciones fueron poco documentadas. Están siendo implantados proyectos de investigación que tienen por base los acervos documentales, así como proyectos de extensión dirigidos a la difusión de estos, buscando profundizar la integración de la casa de cultura con la universidad en aquello que mejor la caracteriza –la enseñanza, la investigación y la extensión.

LOS ACERVOS DOCUMENTALES DE LA CASA DE CULTURA VILLA MARIA

Todo documento es una fuente de información, y esta puede estar en diferentes soportes; es decir, diversos materiales sobre los cuales las informaciones son registradas, tales como libro, periódico, manuscritos, sellos, medallas, películas, discos, cintas magnéticas, etc. De acuerdo a las formas y contenidos, los documentos son caracterizados según el género y la especie. Un género documental es definido por el sistema de signos utilizados en la comunicación de su contenido. En este caso, nuestra documentación se define por

tres géneros: documentación textual (manuscrita e impresa), audiovisual y fonográfica. Cada especie está definida por la naturaleza del documento:

1. *De naturaleza escrita*: partituras (manuscritas e impresas en diversos formatos, para coro, canto, instrumentales, cuarteto, quinteto, etc.), libros, revistas, documentos manuscritos y hemeroteca (grabaciones de periódicos y artículos relacionados a los eventos musicales en la Casa de Cultura Villa Maria y otros).

2. *De naturaleza material*: incluyendo todo tipo de soporte para música: papel, cintas de rollo, cintas de casete, LPs/discos de acetato y vinilo, etc.; mobiliario (armario musical, sillas para audición, antiguos tocadiscos) y aparatos para reproducción de los diferentes formatos de los registros musicales; instrumentos musicales; fotografía.

3. *De naturaleza audiovisual*: DVDs de películas y musicales, grabación de shows locales, etcétera.

Esta diversidad del acervo impone una estrategia interdisciplinar, tanto del punto de vista del abordaje teórico-metodológico, como de las acciones de preservación de las colecciones y fondos. Trataremos este aspecto más adelante.

ACERVO DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO

La Casa de Cultura Villa Maria guarda materiales de gran importancia cultural. Inicialmente comentaremos sobre el material formado por el conjunto patrimonial que se encuentra abrigado en el sector de acervo documental y bibliográfico (antigua Sala de Lectura), mayoritariamente relacionados al arte, a la literatura y a la cultura. En el año 2017, esta colección incorporó diversas donaciones (un total de 115 libros)², a partir del desarrollo de políticas de adquisición de materiales.

Este acervo bibliográfico cuenta también con una sección dedicada a autores campistas. Destaca el fondo formado por la biblioteca particular de Gastão Machado (1899-1964), periodista, caricaturista

² Las donaciones fueron realizadas por la Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), por el Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), por la Fundação Darcy Ribeiro (FUNDAR) y particulares.

y teatrólogo campista, autor de diversas piezas de teatro, que fue donada por sus herederos a la CCVM. Parte del fondo fue restaurado en 2006. Su primera pieza fue escrita en 1923, y tuvo una larga carrera como autor de piezas teatrales recibiendo gran influencia del teatro musical que entonces se hacía en la capital (Rio de Janeiro) y en Campos. Miembro del equipo del *Teatro Recreio* en la ciudad de Rio de Janeiro, escribió diversas piezas teatrales y musicales en asociación con músicos locales y de la capital. Parte de las investigaciones realizadas hoy en nuestro patrimonio, busca rescatar los manuscritos, partituras y fotografías relacionadas a estos eventos.

La colección bibliográfica de este fondo incluye innumerables revistas y periódicos editados entre finales del siglo XIX e inicio del siglo XX. Son ejemplos algunas revistas editadas en el municipio, como *Aurora Letras-Artes-Ciência* y *A Planície*. También hay números de revistas de mayor alcance como las revistas *Gênese* y *Kosmos*. Entre los periódicos, hay diversos volúmenes encuadernados del *Monitor Campista*, *Jornal do Comércio*, entre los que destaca el *Recompilador Campista*, de 1834. Este fondo subsidia y complementa las investigaciones sobre la producción fonográfica y la vida cultural en Campos dos Goytacazes.

ACERVO AUDIOVISUAL

Este material es resultado de las actividades de la antigua Videoteca, que originalmente estaba disponible al público por medio de atendimientos individuales o en grupo y también de exhibiciones públicas. El fondo en cuestión, que hoy se encuentra en el Sector de Documentación Audiovisual, está formado por más de mil películas y documentales nacionales y extranjeros. Actualmente, este sector participa de un convenio entre la casa de cultura, la Cámara Municipal de Campos dos Goytacazes y la Academia Campista de Letras para la producción de entrevistas con personalidades de diversos sectores de la sociedad, que promueven la preservación de la memoria social (política, económica y cultural) de la región. De julio a diciembre de 2016 fueron grabadas 31 entrevistas que están

disponibles para consulta. Este sector también recibió la donación de nuevos documentos audiovisuales³.

Destacamos especialmente el acervo fonográfico, asignado al sector de documentación sonora/fonográfica (la antigua Fonoteca). Por la dimensión y amplia temporalidad que esta colección abarca, su importancia trasciende el ámbito local, en el sentido que contiene piezas significativas para la industria fonográfica de Brasil y de otras regiones del mundo.

DOCUMENTOS SONOROS/FONOGRÁFICOS: HISTORIA Y PROCEDENCIA

Um dos aspectos mais interessantes da produção escrita sobre música, seja a chamada música erudita ou a popular, é a operação que procura tornar sensível aos nossos olhos elementos que, em verdade, só podem ser percebidos pelos nossos ouvidos
(Gonçalves, 2013, p. 29).

El acervo documental sonoro/fonográfico de la CCVM constituye un patrimonio cultural único en toda la región del norte y noroeste fluminense. En Brasil, los acervos musicales son aún poco conocidos y valorados. Además, estos registros no poseen la misma tradición de conservación que sus congéneres documentales textuales. En el campo de la preservación cultural, solamente comenzaron a tener reconocimiento y a ser apreciados en tiempos más recientes. En general, los archivos sonoros se encuentran mal conservados y dispersos, con colecciones fragmentadas y almacenamiento precario, restringiéndose a los grandes centros y capitales de los estados. Además, como ya señaló Gonçalves (2013, p. 22) se verifica una escasez de estudios sobre la fonografía, en Brasil y también en otros países. Entendemos que la simple existencia de un acervo sonoro de la magnitud del que posee la UENF, no es garantía de su preservación ni del desarrollo de actividades relacionadas con la investigación. Por esta razón, como destacan Cerqueira, Michelin, Nogueira, Goldeberg

³ De estas donaciones constan 36 documentarios/entrevistas realizadas por la Academia Campista de Letras (ACL) y cinco donaciones sueltas.

y Ferreira (2008, p. 118), es importante desarrollar un programa institucional que tenga como objeto la preservación de la memoria, a la par de una política de organización, sistematización y difusión de este valioso fondo, propósito ese asumido por la administración de la CCVM en consonancia con la nueva gestión del rectorado de la universidad.

El valor de este patrimonio es dado por su naturaleza material (los soportes de los registros sonoros) e inmaterial, que son los propios registros. Eso se refiere tanto a los registros en diferentes soportes que dependen de un reproductor de sonido, como en lo que se refiere a partituras. Esa naturaleza dual es lo que hace especial a los acervos fonográficos y de documentos fónicos. La posibilidad de tornar el catálogo disponible y parte de los registros sonoros por medio digital, han favorecido la realización de investigaciones remotas, contribuyendo para un mayor conocimiento del patrimonio musical brasileño y de Campos dos Goytacazes.

Según Coelho y Piccino (2004) son notorias las dificultades para encontrar un fonograma en el mercado, sujeto siempre a la viabilidad comercial de las colecciones y, fuera del mercado, se sabe de las dificultades, aún mayores, de búsqueda, reproducción y duplicación incluso de archivos sonoros existentes. Esta es una de las razones que fundamentan este proyecto: tornar disponible los registros sonoros del fondo a los investigadores interesados y al público en general para fruición y deleite. En este sentido, Gonçalves (2013, p. 53) observa que cualquier investigador que haya entrado en algún acervo fonográfico seguramente se encontró con fonogramas despedazados, imposibilidad de investigación en catálogos o inexistencia de estos, máquinas lectoras quebradas o en mal funcionamiento, entre otras dificultades.

El acervo fonográfico de la Casa de Cultura Villa Maria se compone de documentos de múltiples soportes, conteniendo obras raras y ejemplares de las más diversas vertientes de la música brasileña e internacional, tanto popular como erudita y en variados formatos, como CDs, DVDs, discos de vinilo, discos de acetato y en formato digital (mp3, etc.). Se incluye también el material documental,

constituido de partituras (manuscritas e impresas), libros y por una hemeroteca.

En este sentido, dicho fondo adquiere importancia no solo por las obras de los autores de origen local, sino también por la historia que puede narrar acerca de la producción intelectual, artística y musical, además de los repertorios musicales que se podían escuchar en la ciudad. Estos repertorios pueden ser mejor conocidos a partir de aquello que se «tocaba» en la radio y por medio de partituras. Resaltamos, por ejemplo, la importancia del Fondo Amador Pinheiro da Silva (APS), que está formado por la colección de la Radio Cultura, la primera emisora en el estado de Rio de Janeiro, fundada en 1934.

La constitución del fondo se inicia en el mismo año de implantación de la UENF, cuando, a pedido del autor del proyecto de la universidad, el profesor Darcy Ribeiro, se dio inicio al desarrollo de un proyecto volcado para la creación de una Fonoteca. Con esta designación tuvo inicio la formación de este importante patrimonio que, como forma de sustento, además de adquisiciones propias, fue construido principalmente por donaciones de personas de la ciudad que estaban comenzando a deshacerse de sus acervos, de emisoras de radios que pasaban a utilizar solamente el medio digital en sus programaciones musicales abandonando la forma analógica, así como de músicos e investigadores musicales que vislumbraban la importancia de la colección que se formaba.

Al inicio de las actividades, la Fonoteca se dedicaba a un servicio de gran importancia desde el punto de vista cultural, que era el de ofrecer audición musical a partir de la elección del usuario interesado con base en un «menú» semanal. La Fonoteca disponía de una sala con sillas confortables y equipos de música, y el usuario, luego de elegir la selección de música que deseaba escuchar, se sentaba a disfrutar de la audición con auriculares individuales. Esto pasó mucho antes que nuevos dispositivos como el *discman* y luego los *iPods* o los recientes formatos de archivos (mp3, por ejemplo) vinieran a suplantar estas prácticas.

Actualmente, el proyecto de ofrecer audiciones al público en general fue extinto por la baja demanda, pero el acervo permaneció

y ha exigido cuidados en su mantenimiento y principalmente la proposición de nuevos sentidos que aseguren su importancia en el campo de la cultura, del arte y del patrimonio musical.

Los registros sonoros poseen particularidades que, de acuerdo con Mey (1999), los hacen únicos en la diversidad de registros del conocimiento. La autora observa que estos se destinan a un público mayor que el de los libros y, aún si no han sido editados, es decir, comercialmente grabados y reproducidos, permanecen con un amplio uso, lo que no sucede con los manuscritos. Es importante destacar estas particularidades para entender el alcance de estos registros y su carácter universal, ya que también desconocen las barreras impuestas por las limitaciones del conocimiento lingüístico.

Además de eso, poseen como especificidad la fragilidad de su conservación, el hecho de desgastarse, aún bajo cuidados, requiriendo de una máquina específica, destinada a cada tipo de disco o cinta (Mey, 1999). Por último, la autora observa que, no siendo manipulables como los registros impresos, dependen de una representación bibliográfica mucho más elaborada y completa. Esta puede ser definida como un proceso de comunicación que busca conectar o ligar los soportes físicos de las obras a los usuarios, comprendido también en su sentido inverso (Mey, 1999).

INFORMACIONES SOBRE CATALOGACIÓN O REGISTRO DEL ACERVO

Para la catalogación del acervo se utilizó el principio de la procedencia; es decir, teniéndose en cuenta a los donantes, lo que hoy nos permite aislar y circunscribir el conjunto documental, distinguiéndolos unos de otros. En este sentido, cada fondo es tratado como una entidad distinta y ocupa espacios específicos, manteniendo la integridad del conjunto. Este arreglo inicial aseguró el principio de territorialidad a nivel regional, local e institucional.

Atendiendo a lo que fue expuesto arriba, se buscó en el proceso de descripción enumerar diferentes características de cada material sonoro, atendiendo principalmente al entonces uso corriente del fondo: atendimiento de las demandas de la Fonoteca. De este modo, estas

obras están catalogadas en banco de datos que contiene 18 campos⁴ que describen cada uno de los 205 mil 752 fonogramas registrados. No es necesario recordar que la catalogación es un proceso continuo, considerando que con alguna frecuencia continuamos recibiendo donaciones de músicos, profesores de música, radioaficionados, entre otros. Con relación a los géneros musicales, podemos indicar un amplio abanico de registros sonoros: música antigua, medieval, renacentista, clásica, erudita, popular, folk, rock'n roll, jazz, blues, country, vocal, world, góspel, banda sonora, etcétera. Este acervo ya pasó por dos fases respecto al proceso de digitalización. La primera incidió sobre los discos de acetato, alcanzando apenas al 5 por ciento de todos los existentes. La segunda fase se concentró en las colecciones destinadas a las audiciones individuales que aún ocurrían en los inicios de sus actividades, cuyos registros estaban en cintas de casete (fueron entonces digitalizadas 1500 cintas). Por lo tanto, tenemos aproximadamente 24 mil fonogramas digitalizados (de un total de más de 200 mil) entre discos y cintas casete, lo que nos resulta en aproximadamente 15 por ciento del patrimonio digitalizado.

Entendemos que este acervo es una parte significativa del patrimonio musical brasileño y, en cuanto tal, creemos que se hace necesario repensar la noción tradicional de patrimonio cultural, como nos sugiere Cotta (2006, p. 25), basado en los presupuestos materiales, históricos y artísticos del bien. La prevalencia de un tipo específico de patrimonio –asociado a políticas públicas volcadas especialmente para él– produjo un efecto devastador en otros patrimonios que fueron simplemente olvidados. El patrimonio musical se inscribe en este conjunto, habiendo sufrido pérdidas irreparables, muchas veces de acervos completos.

La introducción del concepto de patrimonio inmaterial permitió el surgimiento de nuevos abordajes en el campo del patrimonio, lo que favorece en gran medida a los acervos musicales, puesto que

⁴ Estos son los 18 campos utilizados para cada fonograma: código del acervo; pista del fonograma; tiempo de ejecución de la pista; título del fonograma; autor(es); intérprete(s); título de la obra; género [22 clasificaciones]; grabadora; fecha de la grabación; tema; tipo de ejecución; forma; ritmo; tipo de rotación; observaciones; count; serie patrimonial.

estos se encuentran justamente en la interfase entre el material e inmaterial. Cotta explica que,

enquanto registrada em documentos, como no caso dos manuscritos musicais, a música pode ser considerada como patrimônio material, pois são os documentos bens palpáveis, tangíveis; por outro lado, sabe-se que os documentos são, pois, registros que dão suporte a prática cultural que é, esta sim, a sua verdadeira manifestação fenomenológica, que se dá propriamente como música aos sentidos humanos – esta é sua face imaterial. Assim o patrimônio musical é, ao mesmo tempo, material e imaterial (2006, p. 26).

Para el autor, ese es el gran desafío enfrentado por los acervos musicales desde el punto de vista de su preservación. Felizmente, podemos observar que en los últimos años las políticas públicas han sido menos tímidas en relación a la conservación y divulgación de este tipo de fondos.

PROYECTOS PARA EL ACERVO DOCUMENTAL SONORO/FONOGRÁFICO

Se han buscado –por medio de la presentación de proyectos a diferentes agencias de fomento– los recursos necesarios no sólo para la continuidad de los procesos técnicos de conservación del acervo⁵, sino también incentivando las investigaciones y la divulgación de los resultados. Los proyectos de investigación actualmente en curso en la CCVM tienen carácter histórico orientado hacia la constitución del acervo, la historia de la música y del disco. En este sentido, la investigación se aproxima a la historia del arte, entendiendo que la música es una de las más significativas manifestaciones artísticas. Y también una de las esferas del arte más comprometidas con formas de reproducción en masa, por lo tanto, se torna fundamental entender también los procesos fonográficos y de radiodifusión que envuelven especialmente el acervo en cuestión. Se pretende, al mismo

⁵ Es importante registrar que los proyectos de financiación buscan abarcar a todas las colecciones.

tiempo, conferir mayor visibilidad a este importante acervo, dando continuidad a su digitalización, a la producción de un catálogo y a la disponibilidad de fonogramas para su divulgación.

En una nota publicada en mayo de 2015 en la *Revista FA-PESP*, Marques (p.32) observa que la multiplicación de proyectos de digitalización de acervos de bibliotecas, archivos y museos está modificando la forma de trabajo de los investigadores brasileños. Estos procesos minimizan las dificultades de acceso a las colecciones, que se tornan más asequibles con el desarrollo de herramientas de búsqueda, ampliando las posibilidades de investigaciones académicas en diversas áreas del conocimiento.

Reconocer el avance del uso de documentos digitalizados y de otras herramientas no supone que el soporte material haya perdido importancia; por el contrario, se favoreció el amplio acceso a los diversos documentos, periódicos, libros, partituras, registros sonoros, iconográficos y audiovisuales. En diversas ocasiones, la consulta remota antecede y organiza la consulta presencial. En ese sentido, Marques (2015, p. 34) observa que la investigación de documentos históricos raramente dispensa el análisis del archivo físico, si bien la digitalización consigue acelerar este trabajo. Esta observación se refiere a las limitaciones de los acervos digitales, que no ofrecen la experiencia sensorial directa con el documento, lo que no favorece una contextualización adecuada sobre la producción del documento y su almacenamiento. Este aspecto es interesante pues, tratándose de la disponibilidad de los registros sonoros digitalizados, aún nos resta el contacto sensorial con el soporte material del documento en cuestión, y todo lo que lo acompaña, como las tapas y encartes. Podemos incluir en este repertorio el aparato específico destinado a cada soporte material, que puede transformarse en una obsolescencia tecnológica que inviabilice su reproducción.

En este sentido, Schisler (citado por Marques, 2015, p. 37) advierte sobre el peligro de invertir mucho en digitalización y preservación musical, pero poco en la guarda y conservación del acervo. Además, hay una serie de problemas asociados a la tecnología, una vez que las informaciones registradas en medio digital dependen de

un conjunto de tecnologías específicas para que sean interpretadas correctamente, de modo diferente de lo que sucedía con la documentación en soportes convencionales (Sayao citado por Santos y Flores, 2015, p.30), es decir, los documentos en papel que no requieren un aparato específico para su lectura.

La preservación de la memoria sonora en nuestro país dependió en general, a lo largo del siglo XX, de la buena voluntad de los dirigentes, de los vaivenes de la política de turno, y del esfuerzo individual, del empeño personal de responsables directos por los acervos (Mey, 1999). El investigador Irati Antônio concluye que:

de toda documentação musical existente no Brasil, apenas uma pequena parcela encontra-se organizada e preservada em bibliotecas e centros de documentação. Mesmo assim, nada se sabe sobre essas instituições e seus acervos, quais são as condições em que se encontram, os tipos de documentos que mantêm e quais serviços prestam. As necessidades de informação, contudo, são sempre crescentes, e as fontes de pesquisa, escassas (citado por Mey, 1999, s.p.).

Aunque esta observación haya sido realizada a mediados de los años noventa, momento que coincide con el crecimiento del número de instituciones dedicadas a la preservación de registros sonoros, así como de la amplia divulgación de fonogramas en internet⁶, podemos afirmar que, en gran medida, continúa siendo válida. Además de la poca visibilidad de estas instituciones, guardianes de acervos musicales, muchas no poseen los recursos necesarios para llegar a un público más amplio.

⁶ Como ejemplo el sitio «portal domínio público» donde están disponibles diferentes fuentes documentales en internet (www.dominiopublico.gov.br/) o el propio Youtube.

METODOLOGÍA: INVESTIGACIÓN, SISTEMATIZACIÓN, DIGITALIZACIÓN Y DIVULGACIÓN

Teniendo en cuenta los procedimientos utilizados en la organización e investigación del acervo, estamos adoptando básicamente las siguientes líneas de trabajo relativas a la gestión, conservación y difusión del acervo documental sonoro/fonográfico:

- A. *Gestión del acervo musical*: organización, sistematización y digitalización del material. Este proceso engloba la clasificación, la catalogación, la guarda y la conservación de los conjuntos documentales musicales (vinilo, cintas de rollo y casete, CDs, DVDs, etc.). La gestión del fondo es fundamental para la tomada de decisión sobre los procedimientos de digitalización y también para posibilitar la correcta divulgación del acervo y su disponibilidad para la investigación. Esta etapa supone una reflexión crítica sobre el contenido, que supere la mera descripción de fuentes.
- B. *Gestión del acervo documental*: organización, sistematización y digitalización del fondo. Este proceso engloba la clasificación, la catalogación, la guarda y la conservación de los conjuntos documentales y fuentes primarias. Estas dan soporte a la definición y análisis crítico de las colecciones, favoreciendo la investigación histórica y sociocultural que contextualiza al conjunto documental musical.
- C. *Disponibilidad del acervo*: esta etapa se refiere al acceso del gran público al fondo, especialmente aquel relativo a la producción musical de Campos dos Goytacazes. Esta etapa ha sido una preocupación en el desarrollo del proyecto, que es el de tornar abiertas estas colecciones para fines de investigación y de disfrute. Se trata de procesos que disponen los fonogramas en la web, a través de una plataforma online, abierta a consulta (catálogo y sonido) de acuerdo a las orientaciones de las políticas públicas para una producción de contenidos para internet, fortaleciendo la cultura regional junto con el reconocimiento y valorización de esta como patrimonio colectivo.

Para dar cuenta de este trabajo, se hace necesaria la creación de un banco de datos disponible a través de una plataforma online y asociar a este los fonogramas. Ese recurso ha sido cada vez más utilizado como medio para permitir a los lectores de los textos sobre música que puedan experimentar sensorialmente el objeto de análisis, a través de la audición de los fonogramas seleccionados. Es con este objetivo que el acervo adquiere sentido: es su valor informativo el que se pretende organizar, preservar y permitir su disponibilidad a los investigadores y público en general.

Por tanto, es preciso adaptar el actual catálogo para ser incluido en la plataforma online ya mencionada, tornándola más dinámica y de fácil acceso. Concomitantemente, es preciso dar continuidad al proceso de digitalización de los fonogramas y dar inicio al proceso de digitalización de las tapas y encartes de los discos, para ofrecer informaciones más completas al consultante.

Estos aspectos están acompañados del desarrollo de investigaciones de carácter historiográfico, teniendo en cuenta que el acervo en cuestión tiene carácter documental. En este sentido, entendemos que la investigación histórica le confiere significado y dinamismo, además favorece la efectuación de nuevas investigaciones de carácter más relacionado con el arte y la música. Este principio garantiza que nuestros esfuerzos no sean en el sentido de preservar la memoria *per se*, de monumentalizar el registro sonoro, sacralizándolo. La investigación histórica que debe subsidiar al proceso de digitalización y difusión busca garantizar un amplio acceso de las informaciones, posibilitando nuevos abordajes. La difusión permite esta expansión más allá de los soportes físicos.

Desde el punto de vista de la investigación histórica, podemos definir algunos recorridos que juzgamos fundamentales:

A. *Acervo*: profundizar la investigación sobre el origen y constitución de los acervos sonoro/fonográfico, su tipología, período temporal de la colección, características, géneros musicales, origen (coleccionista privado, radiodifusora, etc.), unidades de reproducción fonográfica, modo de archivamiento, etc. En todo caso, es preciso

observar que parte de los donantes optó por no identificarse al conceder el acervo, lo que no impide un trabajo de descripción del material.

- B. *Donante*: investigar la biografía del coleccionista, buscando conocer las motivaciones para la formación de la colección, intereses específicos (género musical), etc. Cuando el acervo es oriundo de emisoras de radio, buscar conocer la historia de esta, su relación con el mundo artístico musical campista, entre otros asuntos.
- C. *Producción fonográfica*: buscar comprender los procesos históricos que envuelven la historia fonográfica y del disco en Brasil y en el mundo. Estudiar el papel de la radiodifusión en la región, teniendo en cuenta que, en el país, el disco (grabación electrónica) predominó, en un breve período, sobre la radio comercial, estando más presente en la vida de los brasileños con anuncios en periódicos, audiciones públicas de fonógrafos en las calles o alterando radicalmente los hábitos familiares de aquellos privilegiados que poseían estas –máquinas hablantes– (Saliba [Prefácio], citado en Gonçalves, 2013, p.14).
- D. *Escena cultural en Campos dos Goytacazes*: Tratándose de acervos constituidos por músicos, radioaficionados o coleccionadores campistas, investigar el escenario cultural de la ciudad, en los diferentes períodos relacionados a las colecciones, para comprender el papel social ejercido por la fonografía y el disco.

Como dato a tener en cuenta, recordemos que existe una íntima relación entre el acervo documental fonográfico y los demás fondos de la casa de cultura (audiovisual, documental y bibliográfico). De este modo, parte de la investigación historiográfica es realizada en estas colecciones, favoreciendo que los aportes técnicos de conservación y divulgación (que incluyen la digitalización y la difusión en la web) alcancen estos materiales. De ninguna manera pensamos a los fondos separadamente, si bien el énfasis en este trabajo haya recaído sobre el acervo sonoro/fonográfico.

CONCLUSIÓN

La importancia de desarrollar una investigación histórica a la par del proceso de digitalización y divulgación del acervo, se justifica como tentativa de superar un modelo de conservación y descripción de la colección desconectada de la realidad, sin ninguna conexión con las finalidades musicológicas, como advierte Cotta (2006, p. 39). Es preciso realizar estudios más sistemáticos sobre la producción fonográfica moderna y de discos, sobre la importancia de las radios emisoras y como se procesó la formación de las colecciones, teniendo como telón de fondo la pulsante vida cultural en la ciudad.

En este sentido, hemos implementado programas dirigidos a la promoción de la cultura local, además de los relacionados a los fondos documentales. Tres proyectos han sido sistemáticamente desarrollados: La «Ciranda de conversa da Villa», el «Choro da Villa» y el «Bazar da Villa». La propuesta es que estas actividades puedan ser incorporadas al calendario anual de actividades de la universidad. Además de estas acciones, hubo un fuerte empeño de la administración en establecer normativas para el funcionamiento de la casa.

También hubo una preocupación con la estructura de la CCVM en sí—que cumple 100 años en 2018—ya que se enfrenta a problemas de deterioro y demanda una serie de intervenciones para garantizar su integridad. A pesar de que los recursos son cada vez más escasos, se han realizado esfuerzos para garantizar su mantenimiento.

Sin embargo, hay un largo camino que recorrer. La situación actual de las universidades en el estado de Rio de Janeiro (que se aplica cada vez más al conjunto de la nación) no deja margen para acciones inmediatas. Pero la utopía es nuestro horizonte, como refleja el ya clásico dicho popular latinoamericano, por lo tanto no hay descanso en la lucha en defensa de las universidades públicas, gratuitas y de calidad, además de potencializar sus espacios culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- Cerqueira, F.; Michelon, F.; Nogueira, I.; Goldeberg, L.; Ferreira, M. L. (2008). O Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional. *Revista História*, São Paulo, 27(2), 111-140.
- Coelho, F. y Piccino, E. (2004). Arquivo sonoro e acesso a música popular no Brasil. Um estudo de caso do Projeto de Preservação e Digitalização do Acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural de São Paulo. *Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o estudo da música popular*. Rio de Janeiro: UNIRIO/UCAM/PUC-Rio, 1-6.
- Cotta, A. G. (2006). Fundamentos para uma arquivologia musical. *Arquivologia e patrimônio musical* [online] Salvador: EdUFBA, 15-37.
- Gonçalves, C. K. (2013). *Música em 78 rotações*. São Paulo: Alameda.
- Matias, G. R. (2009). *A utopia é de concreto: Círculos Sociais e a Construção da UENF em Campos dos Goytacazes/RJ* (tesis de maestría). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ. Recuperado de http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=154967.
- Marques, F. (2015). Resgate de Conhecimento. *Revista Pesquisa*, São Paulo: FAPESP, 231, mayo, 32-38.
- Mey, E. S. A. (1999). *Acesso aos registros sonoros: necessários à representação bibliográfica de discos e fitas* (tesis doctoral). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de <http://www.conexaorio.com/bit/mey/index.htm>.
- Pessanha, J. A. (1993). Casa da Cultura Villa Maria. *Universidade do Terceiro Milênio*. Campos dos Goytacazes: UENF, vol. 1.
- Ribeiro, D. (1979). *Ensaio Insólitos*. Porto Alegre: Ed. L&PM.
- Santos, H. y Flores, D. (2015). Documentos digitais – o desafio da preservação. *Revista CH*, 330(55), octubre, 29-31.
- Smiderle, C. G. (2004). *UENF e Campos, encontro de dois mundos: uma etnografia da interação entre a coletividade da Universidade Estadual Do Norte Fluminense Darcy Ribeiro e a sociedade de Campos dos Goytacazes (RJ), 2002-2004* (tesis de maestría). Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro - UENF, Campos dos Goytacazes. Recuperado de <http://uenf.br/posgraduacao/politicas-sociais/wp-content/uploads/sites/11/2015/06/CARLOS-GUSTAVO-SARMET-MOREIRA-SMIDERLE.pdf>.

ANEXO – DESCRIPCIÓN DEL ACERVO

El acervo de documentos y registros sonoros está formado por 30816 ítems entre LPs, Mini LPs, casetes, cintas de audio digital tipo DATs, Mini Cds, VHSs, CDs, DVDs, partituras (manuscritas e impresas) y recortes de periódicos y revistas. Algunos de los fondos de documentación musical merecen ser destacados:

Fondo Amador Pinheiro da Silva (APS)

Donado por el radioaficionado Amador Pinheiro Silva, este fondo reúne 1835 discos de acetato en 78 rpm, pertenecientes a la primera radio de Campos dos Goytacazes (Radio Cultura de Campos), pionera entre las estaciones en el estado de Rio de Janeiro, creada en 1934. Entre las rarezas del acervo está la grabación original de *–Pelo Telefone–*, de Donga y Zé da Zilda, con el Conjunto Regional de Donga, por la orquesta Odeon, en 1938, y *–Ai! Que saudade de Amélia–*, de Mario Lago y Ataufo Alves, grabada también por la Odeon en 1941. El fondo posee, además, material con músicas de compositores campistas, como Aluísio Machado, Athayde Dias y Wilson Batista. La compilación cuenta aún con algunos discos pintados a mano, que son una verdadera joya.

Con la colección fue donado también el mobiliario de la radio, compuesto de un armario hecho especialmente para guardar los discos (de acetato), un estante y un conjunto formado por una mesa y cuatro sillas. Acompaña al conjunto una radio-vitrola especial para la reproducción de los mismos.

Los discos en grabaciones de acetato y 78 rpm presentan características específicas que deben ser observadas. Son extremadamente frágiles y exigen cuidados especiales para su guarda y conservación. La fragilidad del soporte del registro sonoro impone, incluso, un proceso delicado para su digitalización, una vez que pueden quebrarse fácilmente. La dificultad de encontrar los antiguos equipos capaces de reproducirlos, obstaculiza aún más el acceso a los registros.

Fondo Radio Atlántica FM (ATLA)

Donación de la Radio Atlántica FM, formada por 917 discos de vinilo, conteniendo diversos géneros musicales, destacándose la música popular, nacional e internacional. Contiene, también, discos de compositores e intérpretes campistas.

Fondo Radio Litoral FM (RALI)

Compuesto por 1721 discos de vinilo, conteniendo diversos géneros musicales, principalmente música popular, nacional e internacional. Incluye, como el fondo anterior, algunos discos de compositores e intérpretes campistas.

Fondo José Evergisto Gomes Neto (JONE)

Este material fue donado por la familia del tenor José Evergisto Gomes Neto, que fue también un distinguido coleccionador de discos de música clásica. El fondo posee apenas música erudita extranjera y está formado por 625 discos de vinilo. La importancia del mismo puede ser destacada por el hecho de contener 16 versiones del oratorio «O *Messias*», de Georg Händel (1741).

Fondo Austregésilo de Athayde (AUST)

Donación del ilustre ciudadano campista Austregésilo de Athayde. Está formado por diversos géneros musicales, principalmente música brasileña. Contiene registros de discursos de diferentes personalidades, entre ellas Getúlio Vargas y también de propagandas de obras realizadas durante los gobiernos militares, entre otros.

Fondo Darcy Ribeiro (FDR)

Donado por Darcy Ribeiro, fundador de la UENF, como forma de contribuir para la consolidación de las actividades de la Casa

de Cultura Villa Maria; fue de hecho el primer acervo donado a la institución y que dio inicio a las actividades de la Fonoteca. Está formado por 526 fonogramas, de diversos géneros musicales, principalmente música brasileña, folclórica y regional. Se encuentran en diferentes soportes: discos de vinilo, cintas casete y cintas de audio digital tipo DAT. Con relación a estas es importante destacar que fueron grabadas especialmente a pedido de Darcy Ribeiro, según una selección previamente establecida por él mismo. La lista de registros sonoros fue organizada según un orden alfabético, habiendo sido el material, por razones no muy precisas, finalizado en la letra «m».

Fondo José Américo Pessanha (JAP)

El filósofo José Américo Pessanha escribió, a pedido de Darcy Ribeiro, la primera propuesta para la CCVM y también donó su colección formada por 73 discos de acetato (78 rpm), con diversos géneros musicales, conteniendo especialmente Música Popular Brasileña (MPB). Este acervo posee un significado simbólico importante para la CCVM.

Además de estos ítems mencionados, el patrimonio de la CCVM cuenta con 10 mil 939 discos de vinilo, 3 mil 215 CDs y 1814 cintas casete provenientes de donaciones diversas acumuladas a lo largo de los últimos 20 años, que conforman diferentes colecciones. Dentro de estos se incluyen aún 143 grabaciones en CDs y DVDs, realizadas en la propia CCVM, en eventos organizados en asociación con el Orfeão de Santa Cecília. Como parte de este material, mencionamos también 4 mil 496 partituras, manuscritas e impresas. Por último, pero no menos importante, destacamos el acervo de la hemeroteca, formado por 5 mil 37 recortes de periódicos, en especial relacionados a la música campista y eventos musicales de la CCVM.

Dimensiones y cuantificación del acervo

Documentos sonoros

Discos de acetato y vinilo: 52, 2 metros.

Unidades de discos de acetato: 1908 (78 rpm).

Unidades de discos de vinilo: 14 mil 199.

Total: 16 mil 107 unidades.

CDs: 44,16 metros de CDs.

Unidades de CDs: 3 mil 215 ítems.

Cintas audiomagnéticas (casete y DAT): 60 metros.

Unidades de cintas audiomagnéticas: 1814 ítems.

Documentos filmográficos/cinematográficos

DVDs: 3,68 metros.

Unidades de DVDs: 147.

Documentos textuales

Partituras: 12,6 metros.

Unidades de partituras: 4 mil 496 ítems.

Documentos bibliográficos

Libros: 9 metros.

Unidades de libros: 341.

Hemeroteca: 3,5 metros.

Hemeroteca: 5 mil 37 ítems (recortes de periódicos, revistas y catálogos).

En total, el acervo dispone de 185,14 metros lineales de documentos, no incluidos en este metraje las cinta DAT y de rollo.

EL TRABAJO HISTÓRICO EN EL MUSEO DELLA BATTAGLIA

Alex da Frè

Museo della Battaglia de Vittorio Veneto
alexdafre@gmail.com

Enrico Montanari

Universidad Autónoma de Madrid (UAM)
montanari.enrico89@gmail.com

RESUMEN

En 2014 terminaron los trabajos de reestructuración del Museo della Battaglia de Vittorio Veneto, cerca de Treviso, en Italia. El museo fue edificado en 1938 para conmemorar la victoria italiana en la Primera Guerra Mundial y hasta la reestructuración no hubo una organización de la colección del museo bajo una perspectiva didáctica sino de simple exposición. Gracias al trabajo conjunto del museo y de un equipo de jóvenes historiadores de la Universidad de Venecia hubo una total reorganización del museo, individuando varios recorridos temáticos. El presente artículo reporta la experiencia de este equipo de historiadores poniendo en luz las modalidades utilizadas por la organización de la colección, cómo trabajaron con las escuelas y los resultados que obtuvieron al final del primer año del nuevo curso.

Palabras clave: Museo; Veneto; Primera Guerra Mundial

ABSTRACT

In 2014 the works for the renovation of the Museo della Battaglia in Vittorio Veneto came to an end. The museum was built in 1938 in the small city next to Treviso to commemorate the Italian triumph in WWI and up to the renovation it remained the same with the structure of its collection more focused on the propagandistic side then made for didactic purpose. Thanks to the joint work of the museum and a group of young historians of the nearby University of Venice the collection has been remade and rethink under a new approach, more incline of a critical view of that part of Italian's history. This article reports the experience of this young historians and brings to light how they managed to organize the collection, how they worked with schools to narrate those events and the results they managed to achieve at the end of the first year.

Keywords: *Museum; Veneto; World War I*

INTRODUCCIÓN

Para los estudiantes de Historia, salir de la universidad y encontrar trabajo es una tarea más difícil respecto de otras carreras por muchos factores coyunturales, lo que contribuye a la «crisis vocacional» en esa disciplina. Desde hace unos años va tomándose en cuenta, por otro lado, la importancia de que la Historia salga del lugar académico y busque su posición en la sociedad para que todos se beneficien del aporte metodológico y analítico que esta disciplina desarrolla en sus estudiantes. La historia favorece la conservación y difusión continua de la memoria, no sólo en las universidades sino también en las escuelas y en lugares públicos como los museos. En este ensayo se verá propiamente el caso del *Museo della Battaglia* en Vittorio Veneto.

EL TRABAJO HISTÓRICO EN EL *MUSEO NASCOSTO*

La ciudad de Vittorio Veneto, situada a unos 80 kilómetros de Venecia hacia las Alpes, da nombre a la última batalla de la Primera Guerra Mundial del ejército italiano (octubre/noviembre 1918) el cual, después de la derrota en Caporetto (octubre y noviembre de 1917), tuvo que retroceder y dejar en las manos del ejército austro-húngaro la región actual de Friuli-Venezia-Giulia y la mitad del Veneto, con la ciudad de Vittorio elegida como sede militar. Si bien no hubo casi ningún enfrentamiento en esa ciudad, con el fin de la guerra el 4 de noviembre de 1918 empezó el mito de Vittorio Veneto, ciudad de la victoria, sumándose al mito de la guerra llamada «Grande».

El museo fue inaugurado el 2 de noviembre de 1938, veinte años desde el fin de la guerra, y fue utilizada la colección de reliquias de Luigi Marson, *ragazzo del '99*¹ nombrado también como primer director del museo. Antes del 2012 el museo mantuvo invariada su estructura mezclando conservación de la memoria, celebración del «mito de la Grande Guerra»² y propaganda con citas de importantes exponentes del partido fascista en las salas principales. En la década de los noventa un grupo de pedagogos, profesores e historiadores trabajaron juntos a la realización de un libro de carácter didáctico titulado *Il museo nascosto*³ que contenía clases construidas con los materiales de la colección del *Museo della Battaglia* de Vittorio Veneto. El profesor Gustavo Corni, catedrático de Historia de la Universidad de Trento, explicaba en la introducción como este museo «no estaba capaz de ofrecer al visitador, no plenamente conocedor de

¹ O sea, los jóvenes nacidos en 1899, reclutados para remplazar a los soldados muertos, desaparecidos o detenidos por el enemigo después Caporetto (casi 500 mil hombres).

² Este mito nació durante y se consolidó después de la guerra, sobre todo durante el régimen fascista liderado por Benito Mussolini.

³ «Museo escondido», en el sentido que el edificio guarda más de lo que se ve expuesto en los recorridos.

la materia, todas sus sugerencias y potencialidades. Es más o menos un museo de estudios»⁴.

A tal consideración se juntaba la esperanza de crear un centro permanente de estudios mientras se evaluaba la oportunidad de renovar el complejo museístico. Veinte años después, pasó exactamente lo contrario: la renovación hecha entre 2012 y 2014 mejoró la legibilidad del museo, dejando en parte la relación entre hallazgos y narración (hubo un cambio radical en la estructura expositiva a través de una clave temática moderna). Este cambio resultó fundamental por la valorización del patrimonio del museo bajo las nuevas exigencias historiográficas y culturales junto a la colección del *Museo Villa Pontello* en Crocetta del Montello (ciudad cercana a Bassano del Grappa). El equipo de trabajo compuesto por jóvenes historiadores de la Universidad Ca' Foscari de Venecia, fue financiado por la Región del Veneto para las celebraciones del Centenario de la Primera Guerra Mundial y fueron realizadas las siguientes mejoras: construcción de nueve laboratorios didácticos dedicados a las escuelas primarias y secundarias; identificación de siete ensayos temáticos; organización de un seminario permanente dedicado a los docentes de las escuelas secundarias sobre la didáctica de la Historia, además de otras actividades promocionales. La búsqueda histórica representa la base del trabajo del grupo de investigadores, en continuidad con lo hecho en los años noventa por el primer grupo. El *Museo nascosto* fue una parte importante del trabajo por la reorganización de las exposiciones. Un enfoque particular se plantea acerca de la relación entre museo y escuelas con la posibilidad de preparar los docentes antes de la visita o en sustitución de esta. De esta manera el museo sale de su lugar físico, quitando un aislamiento casi monástico que impedía a la población el conocimiento de su patrimonio.

¿Cómo se presenta el museo hoy? Las primeras dos plantas fueron renovadas por entero y contienen dos recorridos didácticos, uno acerca de la vida en trincheras (planta baja) y del año de ocupación de la ciudad (primera planta). La segunda planta contiene la

⁴ De ese libro sobreviven unas pocas copias privadas, así que no fue posible retomar las referencias bibliográficas.

exposición dedicada al mito de la victoria y al de la ciudad, según la estructura expositiva la original. De esta manera no sólo fue exaltada la temática del museo, sino también su evolución como lugar de la memoria (la de la Primera Guerra Mundial y la del uso que el fascismo quiso hacer del conflicto). Completan el edificio un aula cívica (sala del Mayor Consejo de Ceneda⁵ durante el edad medieval), la Iglesia no consagrada de *San Paolo al Piano*, la Armería «Luigi Marson» –dedicada al fundador de la colección con fotos de su primera exposición– y la Loggia de Sansovino, decorada por frescos del siglo XVI.

LOS ENSAYOS DE PROFUNDIZACIÓN: EJEMPLOS DE TRABAJOS HISTÓRICOS EN MUSEO

Actualmente se pueden encontrar en el sitio de internet⁶ cinco ensayos temáticos cuya finalidad didáctica fue tomada en consideración con particular interés. Es decir, ¿cómo se puede difundir el mensaje del museo en manera que pueda ser recibido por la mayor parte de los visitantes? Como durante una campaña de marketing, en esta tarea fue determinante individuar un público y producir contenidos adecuados. Aunque los alumnos y los docentes de las escuelas secundarias son el público principal del museo, muchos de ellos no son expertos en historia (sobre todo la local). Se redactaron textos por la didáctica con las siguientes características: simplicidad lingüística y estructural, dimensión mediana de los textos y utilización de fuentes documentales propias del museo (en parte descargables del sitio).

Los esfuerzos para la producción de este material didáctico llevaron a la organización del «Seminario por la didáctica de la Historia en la escuela secundaria», que tuvo lugar entre noviembre de 2015 y marzo de 2016. El evento fue realizado por los jóvenes historiadores del museo, que participaron de la redacción del

⁵ Juntos con Serravalle, Ceneda es el burgo medieval del cual nació en 1866 la ciudad de Vittorio (Vittorio Veneto es el nombre utilizado después 1923).

⁶ Véase el enlace: http://www.museivittorioveneto.gov.it/museo_della_battaglia/nascosto.html.

material, y se estructuraron como una clase interactiva (o invertida) en la cual los docentes fueron divididos en pequeños grupos con el objetivo de realizar algunas propuestas adaptables a los estudiantes; al final, su trabajo fue evaluado y debatido entre todos. Los ensayos de profundización, utilizados en este seminario, llevan estos títulos:

- 1) Los diarios de trincheras: una guerra por imagen y estereotipos;
- 2) La *Gazzetta de Veneto*: diarios y prensa en las tierras ocupadas;
- 3) El primer conflicto mundial en las fotografías de Luigi Marzocchi;
- 4) Una guerra de muchas vidas. *L'anno della fame*⁷ en Vittorio Veneto;
- 5) La guerra a través de la literatura: la biblioteca del *Museo della Battaglia*.

Aunque las temáticas fueron elegidas por el coordinador, el profesor Comi, la realización y el contenido de cada propuesta fue concordada por el grupo en su conjunto. Las propuestas 1, 2 y 3 ponen el enfoque sobre la propaganda (italiana y enemiga) y utiliza el medio más difundido de la época en el campo de batalla: los diarios. La propuesta 1 trata en general de la imagen de la guerra y del enemigo –y sobre todo del esfuerzo bélico del Regio Ejército– gracias a la importante colección de diarios de trincheras conservados en el archivo del museo. La propuesta 2 trata en particular de un diario específico, *La Gazzetta del Veneto*, que fue publicado bajo la dominación austro-húngara por el ejército austriaco con intento propagandístico hacia la población local. La propuesta 3 estudia el caso de Luigi Marzocchi, fotógrafo oficial del Regio Ejército cuya producción fotográfica (también estereoscópica) fue donada al museo por su hija Maria Emma. Se trata de una colección de 3750 fotos (y cientos de láminas de vidrio) que tratan imágenes del último año de guerra bajo un perfil propagandístico más que documental. La propuesta 4 indaga sobre unos protagonistas locales del período de ocupación, con el objetivo de restituir estas figuras a la memoria.

⁷ La tradición local sigue recordando el último año de guerra en las zonas copadas por el enemigo como «anno della fame», o sea «año del hambre».

Figuras como Camillo de Carlo, teniente de caballería, Alessando Terradura, subteniente de los Arditos, Carlo Baxa, capitán de caballería, Cesare Pagnini, intérprete y Eugenio Beccegato, obispo de Ceneda están presentes en la ciudad de Vittorio Veneto con calles, plazas y monumentos dedicados pero las motivaciones se perdieron con el tiempo. El museo funcionó, en este caso, como lugar para el descubrimiento de la memoria local y para su conservación. La última propuesta cuenta de la producción literaria sobre la temática de la Primera Guerra Mundial coleccionada por Marson hasta 1968. Se trata de 1745 libros, en su mayoría biográficos, que dan una buena idea sobre la manera en que se construyó el mito de la Gran Guerra. Marson tenía un interés particular por las autobiografías de los soldados, sean oficiales o soldados simples, conocidos o anónimos, mientras que los libros de divulgación o de periodistas son marginales. Esta propuesta permite mirar el uso que se hizo del primer conflicto en los años después utilizando fuentes primarias y poniendo luz en como fue exaltada, reprimida y modificada la memoria de quien combatió.

Gracias a este trabajo conjunto fueron producidos materiales didácticos pensados para las escuelas secundarias con materiales descargables del sitio internet del museo, tanto por los docentes como por los estudiantes. Aunque no se trata de trabajos que responden a un determinado canon historiográfico por la presentación en las academias, la producción de estos se pone en el medio: ni demasiado genérico y superficial, al punto de no tener validez científica, ni demasiado complejos tal que pueda ser utilizado solo por expertos del sector. Es decir: el museo puede llegar a un número más amplio de personas y salir de un simple rol de conservación de la memoria, volviéndose un lugar para el aprendizaje de la historia del territorio –no sólo en las escuelas. Los materiales elaborados están disponibles gratuitamente en la sección *Il Museo nascosto* del sitio de internet en modo que todos los que están interesados en aprender más acerca del museo, de sus colecciones y de su historia puedan hacerlo antes y después de la visita.

En el Apéndice se exhiben los datos relativos al primer año de la nueva gestión (2015), pero podemos adelantar algunos resultados.

Las escuelas secundarias de primer nivel (11-13 años) compusieron el bloque más importante de visitas y fueron las que pidieron los laboratorios en mayor parte. En segundo lugar, las escuelas primarias (5-10 años) que, todavía, no llegan a la mitad de las visitas totales de las escuelas secundarias de primer nivel. Las escuelas secundarias de segundo nivel (14-19 años) fueron el grupo menor. Hay otro dato importante: más del 90 por ciento de las visitas fueron hechas perdiendo un operador y el cumplimiento de las actividades didácticas. Entre los recorridos, la vida en trincheras ha sido el más elegido, con más del 50 por ciento de las preferencias. Los otros dos recorridos parecen no haber encontrado el gusto de las escuelas y esto puede ser explicado con la imagen colectiva del primer conflicto mundial, donde la lucha de posición es hoy en día la imagen principal de la Gran Guerra. En general, los comentarios de los visitantes fueron más que positivos. Las críticas mayores se enfocaban en los limitados espacios de la estructura que muchas veces no eran adecuados para el número de estudiantes de una clase numerosa (en los casos peores, se habla de clases de treinta alumnos).

EL ENLACE CON LA UNIVERSIDAD

El equipo de trabajo, integrado por los historiadores Alex Da Frè, Giuliano Casagrande y Francesco Frizzera y coordinado por el profesor Corni, es un ejemplo de cómo los licenciados en Historia pueden encontrar un lugar y un puesto de trabajo en la sociedad. Esta experiencia permitió aplicar los conocimientos conseguidos en los años universitarios y de acercarse a una nueva manera de hacer historia: la *Public History*. Esta disciplina de nueva formación cree en el rol de divulgación y de enseñanza de la historia y de la memoria en la colectividad, un papel siempre presente y activo, en una palabra: vivo. Un museo no contenedor-expositor, sino capaz de divulgar su mensaje de manera atractiva para la población. Se trata también de un *trait d'union* entre universidad y mundo del trabajo en el sector de las disciplinas humanísticas. Como enlace entre los historiadores recién licenciados y la Universidad, el equipo trabajó

también con unos estudiantes de licenciatura y de maestría de la Universidad de Venecia a través del programa de pasantía, obligatorio por ambos los niveles de estudios (150 horas en licenciatura y 75 en maestría) y esta experiencia se reveló muy importante por estos estudiantes, muchos de los cuales pudieron por primera vez trabajar en un archivo y con fuentes primarias antes del trabajo de tesis. Además, unos de ellos contribuyeron a la instalación de la exposición de cartas postales *La posta militare durante la Grande Guerra*, que tuvo lugar en el museo desde el 10 de septiembre hasta el 20 de octubre de 2016. De estas experiencias fue elaborado un modelo de pasantía estructurado en tres puntos:

- 1) El estudiante se ocupará de un determinado número de hallazgos posiblemente cercanos a su carrera académica. Las actividades serán de digitalización, de inventario, de posicionamiento de los hallazgos en las colecciones;
- 2) En una segunda parte, se pedirá ayudar a los operadores didácticos en las actividades del museo, en particular siguiendo al operador principal con las visitas de las clases. Gracias a este pasaje, el estudiante puede darse cuenta de cómo la aplicación de la teoría historiográfica aprendida en la universidad puede ser utilizada por la didáctica;
- 3) Al final, se pedirá un texto sobre las actividades hechas y la escritura de un primer *paper* científico según los cánones de la búsqueda académica. En esta fase, el estudiante tendrá la ayuda de un tutor de su Universidad.

CONCLUSIONES

El Consejo Internacional de los Museos ha formulado una definición del rol y de la naturaleza de los museos en el siglo XXI:

«El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo. Es abierto al público y cumple búsquedas que interesan los testigos materiales e inmateriales de la humanidad y de su ambiente;

les adquieren, les conservas, les comunicas y, sobre todo, les expones a fines de estudios, educación y diversión».

Esta definición fue tomada en pleno por el nuevo curso del *Museo della Battaglia* que tomó como misión la apertura de su colección al público saliendo de las estructuras clásicas en caso de necesidad. Aunque los trabajos de renovación fueron hechos en ocasión del centenario de la Primera Guerra Mundial, lo hecho en los años pasados permitió al museo de renovarse en pleno y de establecer un modelo interesante y replicable en otras partes. El Centenario es una etapa a través la cual promover una institución renovada que siga siendo –en un desarrollo continuo– un lugar central para la comunidad y la historia no solo local, sino también nacional.

Todo eso asume mayor importancia en una época como la nuestra, en la que el estudio de la historia parece volverse inútil. Cuando desde el Estado se empieza a disminuir el valor de la enseñanza de esa disciplina –y más grave, se empiezan a quitar recursos siempre mayores a los ámbitos culturales, en nombre de una economía más sólida– es en ese momento que no sólo los historiadores, sino también la comunidad en su conjunto y sentido cultural y social tiene que levantarse en contra de las decisiones gubernamentales que perjudican su propio ser histórico. Ya han pasado épocas en que se prefirió el mito respecto a la historia, y eso ha llevado a Europa hacia el más sangriento conflicto armado de su historia.

De manera semejante, ya han pasado épocas en que el descuido de la propia identidad cultural ha llevado a etnias, pueblos y naciones a perder el carácter específico de su existencia, desapareciendo en favor de culturas más influyentes o dominantes. Eso es otro error al cual las instituciones culturales modernas tienen que poner atención, en tanto guardan y permiten redescubrir los elementos propios de las culturas antiguas, promoviendo el estudio no sólo en los espacios privados sino en los públicos, al generar y propiciar el aumento de la participación no-académica.

En este sentido, el *Museo della Battaglia* ha empezado un camino –quizás con años de retraso, pero en la senda correcta considerando las opiniones dejadas y escuchadas por miles y miles de

visitantes– que llevará la memoria de un hecho histórico a ser a la vez más pública e íntima posible, de manera que cada persona pueda reconocer en el relato museístico la experiencia de sus antepasados y la propia.

APÉNDICE

Algunos datos del año 2015 sobre:

Actividades en el Museo

	VISITA DIDÁCTICA	LABORA- TORIO	VISITA AUTÓNOMA
Escuela primaria	18	12	
Escuela secundaria (nivel I)	51	33	3
Escuela secundaria (nivel II)	10	3	
No especificado	4		
TOTAL	83	48	3

Laboratorios (actividades prácticas)

TÍTULO	ESCUELA PRIMARIA	ESCUELA SECUNDARIA (NIVEL I)	ESCUELA SECUNDARIA (NIVEL II)
La vida en las trincheras	8	20	1
El año de ocupación	1	6	
El mito de la Grande Guerra	1	7	2
TOTAL	10 (+2 diferentes para los niños/as)	33	3

Críticas en orden de importancia:

- Espacios no adecuados a grupos numerosos
- Audio de los materiales multimediales muy bajo
- Visita demasiado corta
- Falta de textos explicativos acerca de algunos de los documentos expuestos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2016). *Dal Piave al Mito. Il catalogo del Museo della Battaglia di Vittorio Veneto*. Vittorio Veneto: Tipse.
- Bevilacqua, S.; Cavasin, M.; Dal Zotto, P. (2008). *La grande guerra e la memoria. Nel Museo della Battaglia di Vittorio Veneto*. Vittorio Veneto: Kellermann.
- Calidoni, M.; Ciresola, E.; Di Mauro, A. (2006). *La didattica museale*. Ariccia: Aracne.
- Gibelli, A. (2014). *La grande guerra degli italiani. 1915-1918*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Isnenghi, M. (1967). *I vinti di Caporetto nella letteratura di guerra*. Padova: Marsilio Editori.
- Isnenghi, M. (1970). *Il mito della Grande guerra. Da Marinetti a Malaparte*. Bari: Laterza, 1970.
- Isnenghi, M. (2014). *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal risorgimento alla società dello spettacolo*. Bari: Laterza, 2014.
- Marson, L. (1943). *Cenni illustrativi per una visita al Museo della Battaglia*. Treviso: Longo e Zoppelli.

DOS CASOS ARGENTINOS DE MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO QUE SE DESPRENDEN (O NO TANTO) DE MUSEOS TRADICIONALES

Alejandra Gabriela Panozzo Zenere

CONICET-CEVILAT-UNR

panozzozenere.alejandra@gmail.com

RESUMEN

En la actualidad, la arquitectura de los museos se convirtió en un factor determinante a la hora de identificar y dejar una huella dentro del entramado urbanístico de las ciudades en donde son emplazados. Por esta razón, el presente trabajo se detiene en comparar las diferentes políticas institucionales como también algunos rasgos puntuales de lo arquitectónico que demarcan un nuevo modelo de institución cultural en el siglo XXI. Los museos de arte contemporáneo construyeron su identidad de manera diferenciada de los museos de Bellas Artes; con el paso de los años, según consideramos, ambas entidades patrimoniales comenzaron a trabajar bajo las lógicas del modelo museístico contemporáneo.

A los fines de este escrito articulamos perspectivas aportadas por los enfoques teóricos críticos aplicados a la museología y estudios sobre lo arquitectónico, con la intención de brindar una visión concreta que exprese la tensión entre los principios que deben cumplir y su efectivo desempeño. Asimismo, utilizamos una metodología comparativa anclada en dos casos particulares de museos de arte contemporáneo argentinos, el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (MAC) y el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO).

En definitiva, buscamos lograr un equilibrio entre un orden general de lo teórico con aspectos particulares de la

realidad museística argentina. Creemos que la conjunción del tratamiento de la arquitectura de los casos escogidos con la lectura de determinadas condiciones que dan cuenta de las transformaciones sucedidas en este tipo de recinto posibilitan un abordaje integral del fenómeno museal sobre las maneras de readecuarse a las reglas del presente.

Palabras clave: Arquitectura; identidad; museos de Bellas Artes; museos de arte contemporáneo

ABSTRACT

At the present time, the architecture of museums became a determining factor in order to identify and leave a mark in the urban framework of the cities where they are placed. For this reason, the following paper intends to compare the diverse institutional policies, as well as some distinctive architectural features which delineate a new type of cultural institution in the XXI century. Museums of contemporary art have built their identity differently from Fine Arts museums, but we consider that in time both heritage institutions began to operate under the logics of the contemporary museum concept.

For the purpose of this paper, we articulate perspectives supported by the critical approaches applied to museology and architectural studies to deliver a specific vision that states the tension between the standards to fulfil and their actual accomplishment. Furthermore, we use a comparative methodology grounded in two concrete Argentinian contemporary art museums: The Museum of Contemporary Art of Bahía Blanca (MAC) and the Museum of Contemporary Art of Rosario (MACRo).

Ultimately, it is intended to strike a balance between a theoretical general order and specific aspects of the Argentinian museum reality. We believe the architectural methods of the chosen examples, and the reading of the conditions that give an account of the transformations occurred in such venues, can enable an integral view of the museal phenomenon regarding the ways of adjusting to the current precepts.

Keywords: Architectural; identity; Fine Arts museums; Museum of Contemporary Art

INTRODUCCIÓN

A fines del siglo XX, se crearon museos de arte contemporáneo en distintas ciudades del mundo. Se trata de un tipo de recinto que no solo presenta y legitima un tipo particular de arte –que ya estaba circulando en el sistema artístico a partir de los años sesenta y setenta en algunos casos, y los noventa en otros– sino que, además, ofrece un conjunto de lógicas que permiten reconocerlo como un nuevo arquetipo dentro de la museología. Algunas ciudades de Argentina, se acoplaron a este impulso, aunque con algunas particularidades. Detectamos, así, dos grupos específicos que buscan dar cuenta de este modelo; por un lado, establecimientos que nacen como nuevas entidades y, por otro, aquellos que son creados como desprendimientos de museos tradicionales.

Este trabajo, desde una metodología comparativa y anclada en el estudio de dos casos específicos, indaga museos de arte contemporáneo del segundo grupo –entre ellos el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca y el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario– con el objetivo de reconocer, precisamente, la dinámica del nuevo modelo que forma parte del conglomerado de instituciones culturales artísticas del siglo XXI. Las jóvenes entidades patrimoniales argentinas, al originarse, construyeron su identidad de manera diferenciada de los museos de Bellas Artes; con el paso de los años, se desgastaron de sus dinámicas diferenciadoras y comenzaron a trabajar en conjunto con las tradicionales.

Prestando atención a estas características nos abocamos, en un primer momento, a identificar aspectos arquitectónicos que presentan, en general, los museos de arte contemporáneo. Luego, describimos los casos elegidos a partir de algunas de estas condiciones para arribar, posteriormente, a una comparación de estos aspectos de acuerdo con las posibilidades que posee cada recinto. En síntesis, intentamos dar cuenta de algunos indicios que posibiliten reconocer las dinámicas que adquieren este tipo de establecimiento contemporáneo, aquí, desde algunos rasgos concretos: sus ubicaciones, sus edificios, sus materialidades, sus espacios-servicios, entre otros. De esta manera, se busca caracterizar a este tipo de institución cultural

desde las singularidades de casos particulares, con el fin de detectar condiciones generales dentro de las lógicas de los sistemas actuales.

EL MODELO ARQUITECTÓNICO DE LOS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Los museos de arte contemporáneo se edifican como un nuevo arquetipo dentro de la museología; un posible modelo que cobra una dinámica diferenciadora de aquellas que supieron pregonar los museos de Bellas Artes y los museos de Arte Moderno (Panozzo Zenere, 2018). No obstante, cualquiera sea su estadio, en definitiva, se trata de una institución cultural que es instrumento del sistema capitalista. Este aspecto fue abordado por Tony Bennett (1996), a partir de la categoría de complejo expositivo, la cual le permitió reconocer en el museo moderno una organización dentro de su estructura que podía ser percibida de dos maneras posibles: la arquitectura y el ordenamiento de los objetos en el espacio expositivo. Profundizaremos, a los fines de este recorrido, en la primera forma de organización para poder reconocer algunas particularidades en lo arquitectónico –entendido aquí como la ubicación, lo edilicio, la materialidad, los elementos estructurales– que reconfiguran la dinámica que adquiere esta nueva sede museal artística.

En la actualidad, estas entidades patrimoniales pueden optar por una construcción nueva de carácter majestuosa que abandona la fachada opaca y apela, por ejemplo, a estructuras de metal y de vidrio para generar una mayor permeabilidad con lo urbano –museo como espectáculo–, que le permite convertirse en un espacio caracterizado en el ver-hacer y hacer-ver en sintonía con lo que supo alentar –el museo como simulacro a finales del siglo XX– (Jiménez Blanco, 2014, p.165). O bien, pueden escoger la reutilización de edificios simbólicos de las ciudades –museo como reciclaje– (Casamor, 2012); se tratan de estructuras edilicias que adquieren un nuevo fin de carácter cultural, en palabras de Foster –() la reapropiación de un símbolo arquitectónico también sirve como un emblema de la vieja industria reciclada como una nueva cultura– (2013, p.148).

Cualquiera sea la opción que se escoja presenta una arquitectura atrayente de grandes magnitudes con espacios verdes que –ha enterrado el museo como templo de las musas para resucitarlo como espacio híbrido, mitad ferias de atracciones y mitad grandes almacenes– (Huysen, 2010, p.44). Se rompe, así, con la dinámica de presentación de las obras solo en los espacios expositivos –las cuales solían ser exhibidas en los interiores– y, además, se pasa a ofrecer espectáculos masivos y en vivo o propuestas multidisciplinares; todas ellas permiten que el establecimiento se diversifique, se amplíe y se ofrezca competitivamente frente a otros espacios culturales, de ocio o de consumo. Algunas de estas dinámicas supieron caracterizar a un modelo de museo que comenzó con la llamada posmodernidad. Décadas más tarde, exacerba este espíritu y conjuga otros aspectos que, para autores como Guasch (2008), le asignan un nuevo estadio.

El museo de arte contemporáneo, de esta manera, se presenta como el ejemplo del modelo contemporáneo; no solo brinda a los visitantes una simple contemplación de lo artístico, sino que invita a experimentarlo. Se busca, entonces, que los posibles públicos lo escojan y lo recorran, sin sentirse amenazados por lo complejo o elitista que puede resultar el tipo de arte que alberga sino que, por el contrario, lo disfruten como cosas de niños, apoderándose de sus espacios de manera divertida como un día en el parque de diversiones (Smith, 2012).

En línea con dicho pensamiento, este tipo de sede museística se traduce, según Andrea Fraser (2007), en un nuevo relato que propone un disciplinamiento en un estilo estético y un plan de recorrido que, en este caso, abandona el camino lineal de las salas expositivas para convertirse en múltiples trayectos entre el interior y el exterior del recinto. Esta situación se puede trasladar, por ejemplo, a la visita al Guggenheim de Bilbao, en donde se produce un constante ir y venir entre la nave central, las galerías y los espacios-servicios; todo ello genera una sensación permanente de asombro y entretenimiento. De este modo, toda la visita se transforma en una gran experiencia que abarca, en palabras de Terence Riley, un espacio libre donde la gente puede dormir, comer, encontrarse con otras personas o ver las propuestas plásticas (Foster, 1998). Estamos ante una nueva dimensión

del museo de arte, en que lo artístico se funde con otras prácticas, servicios, actividades y propuestas de experimentación y de consumo.

Algunos de los rasgos mencionados sobre esta tipología de entidad patrimonial en el territorio argentino adquieren distintas especificidades. El motivo de ello se debe a que algunas ciudades del país buscaron asociarse, ante las devastadoras políticas neoliberales llevadas adelante a fines del siglo XX y principios del XXI, a una economía sostenida en el turismo cultural o de las industrias culturales del ocio y del consumo masivo (Panozzo Zenere, 2018). En esta proyección se generan nuevas estrategias culturales que proyectan la búsqueda de un capital que implica, entre otros aspectos, la construcción de nuevos espacios culturales o la revitalización de algunas zonas abandonadas. A raíz de ello, en estas urbes se construye un significativo número de museos que comienzan a coleccionar y mostrar producciones plásticas contemporáneas. Tal situación se produce gracias al aval de los gobiernos municipales y provinciales que ven con buenos ojos la creación de estos lugares de atracción con lógicas propias de lo educativo y de lo artístico, pero también del entretenimiento y del ocio. Se establece, de esta manera, a lo largo del país, dos claras líneas de prácticas museísticas. La primera vinculada a los establecimientos creados específicamente para albergar y exponer producción contemporánea, tales como el Museo de Arte Contemporáneo de Salta (MAC, 2004), el Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (MAR, 2013) y el Museo de Arte Contemporáneo de Unquillo (MACU, 2017). La segunda se relaciona con un grupo de museos de Bellas Artes que adquieren y exhiben obra contemporánea, entre ellos el Museo Provincial –Emilio Caraffa– de Córdoba (1915), el Museo de Bellas Artes Provincial –Timoteo Navarro de Tucumán– (1916), el Museo Provincial de Bellas Artes –Rosa Galisteo– (1918), el Museo Municipal de Bahía Blanca (1931), el Museo Municipal –Juan B. Castagnino de Rosario– (1937), y el Museo Provincial de de Bellas Artes de Mendoza –Emiliano Guñazu– (1928).¹

¹ Cabe mencionar que la construcción de museos de Arte Contemporáneo también alcanza a la conformación de museos de colecciones privadas de artistas, como el Museo de Artes Visuales de Mechita (Buenos Aires), creado en 2006,

Estos dos conjuntos de entidades no son únicos en el territorio argentino; sin embargo, nos acercan a una peculiaridad contextual e institucional que creemos importante a la hora de indagar este tipo de entidad patrimonial. Del segundo grupo, detectamos que se desprenden anexos como museos de arte contemporáneo, solo que algunas de las propuestas edilicias presentan una gran dependencia de los museos de Bellas Artes, mientras que otras se transforman en recintos totalmente independientes. Optamos por detenernos en dos casos que encontramos paradigmáticos dentro de este universo —el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (MAC) y el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRo)—, los cuales permiten introducirnos en algunas especificidades que hacen a este aspecto, a partir de condiciones de lo arquitectónico.

Estos establecimientos se construyeron, por un lado, como consecuencia del crecimiento de las colecciones de los museos tradicionales y, por otro, por el impedimento físico para exhibir conjuntamente las nuevas adquisiciones plásticas y el acervo tradicional.² Su construcción permite leer no solo el emplazamiento en relación al edificio del museo tradicional, sino también condiciones en su ubicación y estructura edilicia que se vuelven determinantes a la hora de identificarlos como sedes museales contemporáneas. De más está decir que no es la única característica para abordar tal relación, aunque posibilita detenernos en un aspecto que consideramos esencial a la hora de proyectar y gestionar este tipo de institución cultural. Tanto la ubicación como la edificación habilitan un reconocimiento de manera individual; no obstante, la política institucional llevada adelante en cada recinto ayuda, a su vez, a idearlo como un anexo del Bellas

por Juan Doffo y el Museo de Arte Contemporáneo –Raúl Lozza– en Alberti (Buenos Aires), fundado en 2003. Asimismo, podemos mencionar museos de carácter universitario como el Museo de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), concebido en 2000, y el Museo de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Misiones en Oberá (Misiones), creado en 2015 (Zacharías, 2016).

² En el caso de los museos de Bellas Artes, se reconoce la apropiación del diseño de los templos clásicos o neoclásicos y su ubicación en el centro de las ciudades. Se establecen, por tanto, al igual que un espacio santuario que separa la realidad de la urbe del interior expositivo.

Artes –a modo de un nuevo espacio expositivo– o, por el contrario, a la manera de un espacio edilicio totalmente independiente.

DOS CASOS DE MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ARGENTINA

El primer caso que describiremos se encuentra en la ciudad de Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires. El primer museo de arte creado en esta localidad fue el Museo de Bellas Artes (MBA), instalado un año después del Primer Salón de Arte (1930). A partir de ese momento, se trasladaría en reiteradas ocasiones³ hasta que, en el año 1954, se ubicó en el subsuelo del Palacio Municipal –frente a la catedral y al diario *La Nueva Provincia*—. ⁴ Se trataba de un recinto con un fuerte carácter conservador sostenido, principalmente, por las doctrinas impuestas por los grupos plásticos tradicionales de la ciudad –la Asociación Artistas del Sur y la Asociación de Artistas Plásticos de Bahía Blanca–. En 1989 ocupó la dirección el arquitecto Andrés Duprat, quien supo describirlo como un espacio reducido, sin luz, habitado por compromisos políticos de exhibición del patrimonio histórico. En su búsqueda de modificar este panorama, su director, entre otras acciones, crearía en abril de 1995, el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (MAC).

Este establecimiento nace producto del reducido espacio físico existente en el MBA que obligaba, en su programación, a elegir entre mostrar la colección –para familiarizarla con la comunidad– o exhibir producciones que dieran cuenta de la escena artística contemporánea bahiense y nacional. Por esta razón, se considera que la solución era dividir dichas acciones, de manera que el MBA se dedicaría a mostrar su acervo y proyectaría la construcción de un nuevo espacio arquitectónico que cobije la producción artística contemporánea. En palabras de Silvina Buffone

³ En 1933 se traslada a la Avenida Colón y Vicente López. Entre 1935 y 1940 se ubica en el primer piso de O'Higgins 69. De 1940 a 1946 se traslada al Teatro Municipal (actual sede del Museo Histórico) y de 1946 a 1954 al Salón Blanco de la Municipalidad.

⁴ *La Nueva Provincia* es el diario más antiguo y principal de Bahía Blanca, históricamente asociado a sectores conservadores.

el primer museo del interior del país dedicado exclusivamente a las manifestaciones de arte contemporáneo. En ese sentido constituye no sólo un espacio de libertad sino también un foro abierto a la discusión y reflexión de los problemas culturales de nuestro tiempo (2005, p.2).

Este momento de efervescencia en el sistema artístico y cultural de Bahía Blanca es acompañado por el área de cultura de su municipalidad; avalado, por un lado, con el sustento político frente a los fuertes ataques de los tradicionales medios locales –el periódico local *La Nueva Provincia* y el Canal 9– y, por otro, con el capital económico para financiar, por ejemplo, a los profesionales que trabajaban en las distintas áreas y la construcción del nuevo edificio que albergaría a la sede contemporánea. No obstante, hasta no verse concretada su edificación, este recinto ocuparía las instalaciones del predio de la antigua casona –María Luisa–, a ocho calles del Bellas Artes, que hasta ese momento había dado albergue al Instituto Cantilo y Hogar Adolescente –dependiente del área de Acción Social del Municipio–.

Hasta la década del ochenta, la casona fue propiedad de la familia Vitalini; luego la adquirió el municipio y la declararía patrimonio arquitectónico, por haber sido diseñada por el arquitecto Guido Buffalini –referente de la arquitectura local– y poseer elementos del movimiento *art nouveau* local –guardas y formas curvas u orgánicas en ventanas y puertas–. Este espacio edilicio proporciona una ubicación privilegiada para la sede contemporánea, puesto que se encuentra situada a pocas cuadras del casco histórico, del centro comercial, de la Universidad del Sur, de la Escuela de Artes Visuales y del MBA, favoreciendo, así, la cómoda afluencia de visitantes locales y de turistas.

Recién en marzo de 2004 ocurre un segundo período en la relación entre estas instituciones culturales, cuando el museo tradicional se traslada a la remodelada casona –María Luisa– y, a la vez, se concluye la construcción del espacio contiguo –*garaje* de la casa– en donde se instala definitivamente el MAC. El nuevo edificio es diseñado por los arquitectos Luis Caporossi y el ex director

Duprat, quienes recurren a una tendencia minimalista que se asocia al concepto del cubo blanco.⁵

De este modo, se establecieron dos espacios de exhibición. El primero conformado por la casa *art nouveau* de color amarillo, rodeada de jardines verdes, que se destaca entre las edificaciones lindantes. La entrada a esta construcción posee un *hall* que se comunica con cinco habitaciones de diferentes dimensiones –todas ellas interconectadas– y un pasillo. Todos estos espacios conservan sus pisos y sus techos de madera original y paredes blancas con grandes ventanales que permiten una entrada significativa de luz natural. A su vez, cada recinto cuenta con luces artificiales generales y direccionadas. Asimismo, el pasillo conecta, mediante una escalera, con la terraza que suele ser utilizada para mostrar obras artísticas o realizar otro tipo de actividades –conciertos, charlas, clases–. A manera de costilla, de la terraza se despliega un paseo –puente flotante de metal– que comunica con la construcción edilicia de la sede contemporánea. El segundo espacio de exhibición, por el contrario, se concibe desde su origen para la manifestación de piezas contemporáneas. Toda la fachada izquierda tienen un gran *blindex*, mientras que el resto de las paredes poseen una gran pulcritud blanca, las cuales habilitan una continuidad con los techos y pisos flotantes de madera clara que, a su vez, se enlazan con amplias escaleras y caminos con barandas que unen el piso inferior con una importante sala de exposición superior. Luce cuatro grandes espacios expositivos: tres de distintas medidas en la parte inferior, que logran un espacio multifuncional en la planta baja, que puede ser utilizado indistintamente para sala de exposiciones o mini anfiteatro –además de tener una biblioteca y baños–. En la parte superior se ubica otra sala de exposiciones que comunica con las oficinas para el personal de las entidades. Ambas edificaciones se encuentran dentro de un predio rodeado por un gran parque que se extiende desde el ingreso y continúa, a manera

⁵ Este presenta una estética espacial que apela a paredes monocromas, luces frías, discretas etiquetas y suelos pulidos que promueve un *l'art pour l'art*. El museo de la alta modernidad se asocia a una visión platónica del elevado reino metafísico; la forma pura evoca la materialización y la técnica completamente desconectada de la experiencia contextual (O'Doherty, 1999).

de camino, entre los espacios edilicios, hasta un área posterior que deja liberado un gran terreno verde.

El segundo caso que queremos desarrollar se encuentra emplazado en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. Allí, en primer lugar, se crea el Museo Municipal de Bellas Artes –Juan B. Castagnino– (MMBAJBC), el 15 de enero de 1920, a partir de la comisión de Bellas Artes que da origen al primer Salón de Arte realizado por la Asociación Cultural –El Círculo–. Esta actividad resultó tan provechosa que logró establecer una comisión para crear el primer museo de arte de Rosario. Esta entidad patrimonial se transformaría, con el correr de los años, en uno de los hechos centrales en el proceso de formación del campo del arte en la ciudad santafesina. Será en 1937 cuando se traslade a su propia sede, en el edificio de la intersección del boulevard Oroño y la avenida Pellegrini –al comienzo del Parque Independencia–. Se trata de un edificio neoclásico que respeta las normas de simetría, la monumentalidad y la carencia de adornos; además cuenta con una amplia planta y un segundo piso con espacios interconectados. Esta construcción se trata del modelo arquitectónico por excelencia dentro de los museos construidos mundialmente en esos años, lo cual le valió estar a la vanguardia de los museos argentinos de ese momento.

El MMBAJBC tuvo, durante la década del 30 hasta los años 50, un rol protagónico dentro de la escena artística, al promover instancias de transformación en el contexto local y nacional. No obstante, ante la pérdida de su rol protagónico se convocaría, en 1999, al licenciado Fernando Farina a formar parte de la gestión, con el fin de devolverle su lugar dentro del sistema artístico local y nacional. A causa de ello, se insiste al intendente que apoye la ampliación del espacio físico de esta institución cultural para mostrar un mayor número de obras de su colección y exhibir piezas contemporáneas. Por el contrario, el intendente propone abrir un nuevo espacio para exhibir lo contemporáneo, ofreciendo el área de los ex silos Davis⁶ que se encuentran a orillas del río Paraná. En

⁶ Este espacio fue considerado para una posible sede de la franquicia de Guggenheim en Latinoamérica (Farina, 2014).

un principio, la propuesta de rediseñar estos silos con un fin museológico no convenía a la gestión de Farina, pero con el tiempo se especuló con que esta estructura edilicia ofrecería un lugar más flexible, a pesar de las veinte cuadras que lo separaban del museo tradicional. De esta manera, se concreta la construcción del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRo), en noviembre de 2004.

Los silos portuarios del embarcadero Davis integran una de las estructuras edilicias que estuvieron, por décadas, separada del uso ciudadano, debido a que era un espacio que respondía al sistema productivo rosarino de la década de 1930, destinado al acopio de granos. Colocar la sede contemporánea en ese predio se asociaría con la política socialista de recuperación de los espacios ribereños de la ciudad, que se profundizó con el Plan Urbano de Rosario (1996-2006 / 2008-2018). Se refuerza, así, el inédito atractivo turístico que presenta el frente costero y que se traduce en la reconversión estética de la ciudad. Allí se trató de generar un espacio público que favorecería nuevas dinámicas de esparcimiento cultural y recreativo a áreas confinadas, degradadas y desafectadas por las industrias ferroporcuarias. La propuesta edilicia tuvo dos etapas: la primera consistió en habilitar un conjunto de salas de exposición en la torre vertical lindante a los silos –donde antes se encontraban los cuartos de herramientas– junto con una estructura que posibilitaba la colocación de escaleras y del ascensor externo, y la habilitación de un bar-restaurante junto al río en la base del museo;⁷ la segunda –aún en estudio– consistiría en utilizar los silos por dentro como salas expositivas.⁸

El MACRo posee un total de diez pisos, de los cuales siete funcionan como salas de exhibición de producción plástica y los lugares restantes se destinan a oficinas para el personal. Los diferentes espacios tienen paredes y techos totalmente blancos que se funden con el gris del piso y cuenta, además, con una amplia puerta

⁷ Este emprendimiento funciona dentro del sistema municipal de concesión de obra pública, lo que significa que está íntegramente desarrollado por un concesionario que es responsable de su mantenimiento y en contraparte, obtiene la explotación comercial del predio durante el período de la concesión.

⁸ En la actualidad, diez años después, este aspecto aún no consigue llevarse a la práctica por los altos costos que implica este tipo de reutilización edilicia.

de ingreso y egreso que los comunica con las escaleras y el elevador. Solo algunas de las salas –en los pisos superiores– tienen ventanas que dan al río y columnas ubicadas en el centro del espacio expositivo. En general, todas las salas tienen pequeñas dimensiones, lo que genera espacios íntimos de exposición, salvo en el caso del piso siete, emplazado a lo largo de los silos de acopio. Esta descripción permite detectar que la verticalidad constituye un desafío para concebir el espacio de exposición, ya que cada sala puede funcionar de manera autónoma o bien en conjunto.

La imagen edilicia de la sede contemporánea se halla integrada por el material hormigón y el vidrio –producto de las escaleras y el ascensor externo–, por su fachada –los ocho cilindros–, que se renueva y adquiere un carácter efímero al encontrarse en constante renovación y acto *performativo*, consecuencia de su modificación cada cuatro años. De este modo, la entidad se destaca en el predio de los parques públicos con emprendimientos gastronómicos que se localizan en la zona costera, cercana al centro de la ciudad. Esta condición entre el establecimiento patrimonial y los espacios verdes también se presenta en otros sectores de la localidad, en especial, en donde se encuentran emplazados el Museo de Bellas Artes –Juan B. Castagnino– y el Museo Histórico Provincial –Brigadier Estanislao López–.

Cada caso particular, ya sea el MAC o el MACRo, permiten reconocer, tal como venimos describiendo, especificidades en su ubicación y en lo edilicio. Las construcciones se enlazan con aspectos que hacen a la función de este tipo de institución cultural y de la propia arquitectura, así como de políticas institucionales y estatales que de alguna manera comienzan a dar pistas para reconocer la condición que supone que debe ser un museo de arte argentino en la contemporaneidad.

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS EN LO ARQUITECTÓNICO

La descripción de las estructuras edilicias de los casos analizados distingue dos posibilidades al identificar espacialmente a los museos

de arte contemporáneo. Los casos descritos en el apartado anterior permiten reconocer distintas propuestas arquitectónicas que establecen, a su vez, diferencias sobre la relación que se puede dar entre los museos de Bellas Artes y de arte contemporáneo y, además, sobre la manera de ser identificadas en las ciudades en que son emplazados.

En cuanto a la ubicación, tanto el recinto bahiense como el rosarino, se encuentran emplazados en zonas céntricas, de cómodo acceso y fácil localización. Sin embargo, presentan diferencias respecto a la distancia que se encuentran de los museos tradicionales —aquellos que le dan su origen—; esta condición repercute inevitablemente en la manera en que son identificados. Señalamos que el MBA y el MAC se encuentran en el mismo predio; aunque, es necesario destacar que desde la calle solo se distingue la casa *art nouveau* que da albergue al Bellas Artes. En otras palabras, la construcción que posee la sede contemporánea no rompe con la lógica edilicia que presenta el espacio original, que conserva, a pesar de sus modificaciones, un carácter de vivienda que absorbe la visibilidad y la dinámica de ambos museos. Esto repercute en la manera en que son percibidas estas instituciones culturales, ya que desde el exterior solo se observa el museo tradicional y la existencia del contemporáneo queda condicionada al mensaje institucional y el saber de los públicos. Muy distinta es la situación del MACRo, pues está ubicado a veinte calles del MMBAJBC y la distancia entre ambas construcciones permite que sean reconocidas como dos establecimientos diferenciados.

Cabe mencionar que la ubicación espacial no es la única diferencia; también encontramos distinciones en sus construcciones —el bahiense ideado como museo, el rosarino como una estructura reciclada— que repercuten en las salas expositivas y, en consecuencia, en la narrativa que van a delinear sus exposiciones. En este sentido, el MACRo ostenta un importante desafío al tratarse de estructura vertical; cada piso consigue funcionar como una pequeña muestra plástica, o bien todas las salas expositivas pueden ser parte de una sola exposición artística. Esta situación es distinta en el espacio físico del MAC, donde cada piso goza de una estructura edilicia unificada en el acceso y en las condiciones constructivas que posee el espacio

expositivo. Al encontrarse estos recintos tan cerca y unidos por una baranda pueden ser identificados como un solo espacio de exposición, aunque pueden funcionar como distintas salas expositivas.

Esta condición arquitectónica, asimismo, posibilita repensar la lógica de exhibición de los museos contemporáneos. En ambas estructuras espaciales –tanto la del bahiense como la del rosarino– la experiencia de exposición está condicionada, principalmente, a las salas expositivas y, con ello, prima la contemplación sobre otro tipo de experimentación con lo artístico u oferta cultural. En ambas entidades patrimoniales se reconocen espacios-servicios –gastroonomía, parques o espacios verdes– que permiten generar distintas ofertas de ocio, de entretenimiento y de sociabilización. Sin embargo, detectamos que el MAC se diferencia del MACRo al lograr una mayor articulación entre sus salas expositivas –ubicadas en el interior del edificio– y otro tipo de propuestas y de ofertas en los espacios-servicios, por ejemplo, al utilizar los espacios verdes que lo rodean para proyectar otras instancias de exhibición de obra; brindando, por ejemplo, propuestas multidisciplinares o convocando a distintos espectáculos en vivo.

Por último, otra característica responde a la manera en que fueron concibiendo, a lo largo de las gestiones institucionales, la relación entre los museos de Bellas Artes y los museos de arte contemporáneo. Ambos casos, en sus orígenes, se presentan diferenciados de sus instituciones madres. No obstante, a medida que los años transcurren, la relación de diferenciación que se establece al comienzo se modifica dando por resultado un solo museo y una sola colección. Esta unificación en que se ven inmersos los casos trabajados, se sostiene en políticas municipales que desde su origen establecen una estructura organizativa unificada –gestión directiva, presupuestos, entre otros–. De esta manera, reconocemos que en la primera dirección del MAC, llevada adelante por Duprat (1989-2002), se proyecta una programación y actividades diferenciadas del MBA; traducido el primero como un espacio de experimentación y el segundo en una propuesta tradicional. Posteriormente, se dejan de diferenciar y se unifican bajo una sola identidad –presentes en las dos gestiones

de Cecilia Miconi (2004-2005 / 2009-2017)–. Además, indicamos que durante la dirección de Betiana Gerardi (2005-2009) se ofrecen actividades que diferencian ambos recintos, pero cobrando mayor protagonismo, en esta ocasión, el Bellas Artes.

La impronta que cada gestión directiva establece en la sede contemporánea bahiense, también se puede encontrar en el MACRo, durante las diferentes propuestas que proyectan sus directores. Este museo en su origen, a partir de la gestión de Farina, es planteado para exhibir la colección contemporánea; sumado a una lógica de experimentación y espectáculo que habilita a ser visibilizado e identificado individualmente. Años más tarde, a mediados de 2008, se dará paso a la unificación de ambos museos bajo una sola identidad, aunque esta se sostiene en las individualidades de cada recinto. Este carácter se distingue a partir, principalmente, de la dirección de Marcela Romer (2010-2016), en donde, por ejemplo, se establece un continuo intercambio entre los establecimientos al exhibir obras de la colección, sin diferenciar entre su temporalidad, el tratamiento o los lenguajes plásticos.

A MODO DE CIERRE

En el presente artículo propusimos un equilibrio que permita leer condiciones de un orden general, con acento en lo teórico, desde aspectos particulares de la realidad argentina. La lectura sobre lo arquitectónico –basada en la ubicación, su construcción edilicia, materiales, espacialidad, ofertas de espacios-servicios– de los casos analizados posibilita leer algunos indicadores para reconocer cómo se identifican y perciben algunos museos de arte contemporáneo argentinos en sus ciudades. Es posible que las condiciones señaladas no sean las únicas; sin embargo, a los fines de este recorrido, buscan delimitar una lectura sobre rasgos específicos que intenta dar cuenta de algunas dinámicas que van marcando el ser contemporáneo. Sin embargo, algunos de estos aspectos no refieren solo a un fenómeno que se circunscribe a las entidades patrimoniales, sino que forman parte de la dinámica de todas las instituciones culturales en el siglo XXI.

Estamos en presencia de edificios museísticos que se destacan dentro del entramado urbano con espacios-servicios que no solo atienden a lo educativo o a la contemplación de obras, sino también a la sociabilización y al entretenimiento. Somos conscientes de que aún queda mucho camino por recorrer y este trabajo intenta ser un aporte para comenzar a vislumbrar algunos rasgos que delimitan a los museos de arte en la contemporaneidad que dan lugar a un nuevo estadio de su condición de disciplinamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Bennett, T. (1996). The exhibitionary complex. In Nairne, S., Greenberg, R., Ferguson, B. W. (Eds.). *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, pp.69-92.
- Buffone, S. (2005). Otro panorama de la fundación de Bahía Blanca. *Razona Arte Visuales*, pp.10-30.
- Casamor, T. (2010). La arquitectura de los museos. *Her&Mus* 4, II (2). pp.28-35.
- Farina, F. (2014). La historia nunca contada sobre el Macro. En Montini, P., Ricci, G., Siegrist, L. (Eds.) *ANUARIO 2014*. Rosario: Yo soy Gilda, pp.344-351.
- Foster, H. (1998). The Moma expansion: A conversation with Terence Riley. *October*, 84, (primavera), pp.3-30.
- (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner Publicaciones.
- Fraser, A. (2007). ¿No es un lugar maravilloso? (El tour de un tour por el Guggenheim Bilbao). En Guasch, A. M. y Zulaika, J. (Eds.) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Barcelona: Akal, pp.39-62.
- Huysen, A. (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Jiménez Blanco, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra.
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the White cube. The ideology of the gallery space*. Los Angeles: University of California Press.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Panozzo Zenere, A. (2018). *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*. Rosario: UNR Editora.
- Zacharías, M. P. (2016). *Estado del arte*. Buenos Aires: Ministerio de Nación.

ARTE ACTIVISTA E INTERVENCIONES VISUALES
EN LA LUCHA POR LA MEMORIA
Y LA JUSTICIA.
EXPERIENCIAS RECIENTES DE HIJOS
(MENDOZA)

Nazareno Bravo

INCIHUSA - CONICET / FCPyS – UNCuyo, Argentina
nbravo@mendoza-conicet.gob.ar

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo presentar una serie de discusiones referidas a los cruces entre arte y política en Argentina. Específicamente, se analizan las estrategias de arte presentes en el activismo de los organismos de derechos humanos en Argentina en general y de la agrupación HIJOS (Mendoza) en particular.

El abordaje de este tipo de experiencias, en las que se vinculan prácticas políticas y artísticas, se profundizó en el marco de las protestas por la crisis política y social que derivó en los estallidos sociales de diciembre de 2001. De allí, surgieron una serie de aportes sobre las particularidades de la participación juvenil y la renovación de los repertorios de acción que sirven como base para preguntarse por la actualidad de estos procesos en un contexto político diferente, caracterizado por la institucionalización de los reclamos históricos durante los gobiernos kirchneristas (2003-2015).

Parte de las conclusiones refieren a la vitalidad de las articulaciones entre arte y política más allá de la protesta social; la centralidad del espacio público como ámbito de intervención; y finalmente, la materialización de las consignas de la agrupación en prácticas concretas de reclamos o manifestaciones por la verdad, la memoria y la justicia.

Se trata de un trabajo orientado por las herramientas que ofrece la sociología y de corte cualitativo en el que se apeló a diversas técnicas de investigación social como observaciones en manifestaciones públicas, entrevistas a integrantes de HIJOS y el registro documental de notas periodísticas, discursos y declaraciones en fechas y actividades de los organismos de derechos humanos en esta provincia.

Palabras clave: Arte; política; memoria; HIJOS; política; Mendoza

ABSTRACT

The purpose of this paper is to present a series of discussions about the intersections between art and politics in Argentina. Specifically, the art strategies present in the activism of human rights organizations in Argentina in general and the HIJOS group (Mendoza) in particular are analyzed.

The approach of this type of experiences in which political and artistic practices are linked, deepened in the framework of the protests by the political and social crisis that led to the social outbreaks of December 2001. From there, a series of contributions emerged on the particularities of youth participation and the renewal of the repertoires of action that serve as a basis to ask about the relevance of these processes in a different political context, characterized by the institutionalization of historical claims during the Kirchner's governments (2003-2015) .

Part of the conclusions refer to the vitality of the articulations between art and politics beyond social protest; the centrality of public space as an area of intervention; and finally, the materialization of the slogans of the group in concrete practices of claims or demonstrations for truth, memory and justice.

It is a work oriented by the tools offered by sociology and qualitative cutting in which it was appealed to various social research techniques such as observations in public demonstrations, interviews with members of HIJOS and the documentary record of journalistic notes, speeches and statements on dates and activities of human rights organizations in this province.

Keywords: Art; politics; memory; HIJOS; Mendoza

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, surge de los hallazgos obtenidos en un proceso de investigación en curso, referido a las vinculaciones entre arte y política en la Argentina contemporánea.

Para ello, presentaremos una serie ejes de discusión que surgen de la lectura y sistematización bibliográfica de producciones que se abocaron al análisis de dicha relación, principalmente, en torno a la crisis de 2001. Estos elementos teóricos sirvieron como guías para la indagación del caso de estudio que conforman las prácticas políticas concretadas por la agrupación de derechos humanos HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) de la provincia de Mendoza, Argentina. El trabajo de campo incluye, hasta el momento, observaciones, entrevistas y análisis documental de las prácticas y discursos de esa agrupación durante el periodo que va de 2012 a la actualidad. Como se señala en las siguientes páginas, la elección del caso se justifica en la centralidad que poseen las estrategias de arte en las acciones del colectivo desde su surgimiento en 1995.

A fin de introducir la temática del trabajo, vale remarcar que la crisis de 2001 disparó y visibilizó una serie de articulaciones entre prácticas artísticas y políticas que dieron lugar a la renovación de las discusiones sobre esas relaciones. En efecto, al calor de un nuevo ciclo de protesta social que tomó fuerza desde mediados de la década del noventa y que se extendió, al menos, hasta 2003, los debates sobre las características y posibilidades de tales articulaciones se ordenaron en las siguientes líneas:

- Las posibilidades transformadoras / de resistencia del arte: en un contexto marcado por la crisis económica y la deslegitimación creciente de los principales resortes político-institucionales (partidos, Estado), el surgimiento de nuevos actores sociales o de estrategias de acción inéditas, interpelaron al campo artístico. La rediscusión sobre las posibilidades de proyectos alternativos y la protesta frente a la acuciante situación, dieron el marco para ubicar los debates respecto de las capacidades y limitaciones de la práctica artística.

- La correlación entre el surgimiento de organizaciones sociales de nuevo cuño y la conformación de colectivos de arte: la crisis económica condicionó el surgimiento de estrategias grupales para afrontarla. Así como fue posible reconocer la emergencia de activismos políticos con perfiles novedosos, también, debe considerarse una situación similar al interior del campo artístico, especialmente en instancias colectivas. Dicha correlación quedó plasmada en la apelación a nociones y modos organizativos compartidos, tales como la horizontalidad, la autogestión y el consenso en la toma de decisiones. Sin embargo, en muchos casos se trató más bien de estrategias coincidentes en un contexto de crisis, que de acuerdos programáticos.
- La calle, el espacio público como espacio de disputa: la radicalización política en Argentina de la década del sesenta encontró en la calle el ámbito propicio (disputado con las fuerzas represivas) para plantear proyectos, esperanzas, denuncias y expresiones artísticas. Estos procesos se vieron dramáticamente interrumpidos por la dictadura que tomó el poder de facto en 1976 y logró desertificar y controlar el espacio público. Desde mediados de los años noventa puede señalarse una nueva etapa de profundización de la conflictividad social, a partir de la ocupación de las calles en el reclamo a las autoridades.
- El diálogo entre experiencias de arte y políticas, plasmadas en situaciones puntuales y espacios físicos concretos: piquetes o cortes de ruta, asambleas barriales, fábricas recuperadas, escraches a genocidas, entre otros, resultaron lugares y situaciones en las que se fueron soldando perspectivas y prácticas compartidas entre agrupaciones y colectivos. Este trayecto implicó, asimismo, la certeza de lo volátil de los márgenes tanto de «lo político» como de «lo artístico», dando lugar a la visibilización de sus cruces y renovaciones internas, pero en contacto con la crítica realidad del momento.

Desde este recorrido, nos interesa destacar, al menos, dos aspectos que intentaré recuperar en el análisis propuesto. En primer lugar, la variedad de formas de participación que surgieron o se

fortalecieron en aquel ciclo de movilización asociado al 2001, ha sido etiquetado como expresiones de *protesta*. Desde la irrupción de la dictadura y, claramente, a partir del retorno democrático, fundamentalmente, se «resiste» (la represión estatal, los planes económicos, la pobreza, etcétera), lejos de las posibilidades de construir opciones o proyectos transformadores. La acción de protestar, entonces, puede marcar tanto las posibilidades de cuestionar la realidad en determinado momento, como las limitaciones para proyectar alternativas.

En segundo término, destacar que las discusiones sobre la vinculación entre arte y política que derivaron de aquella etapa fue, comparativamente, mucho más abordada desde el campo del arte, que desde el político. Esto es, la pregunta por las posibilidades, antecedentes y caracterizaciones de estos cruces que se dieron en prácticas concretas, fueron mayormente debatidas por los propios colectivos de arte (que se vieron en la necesidad de redefinir perspectivas y planes de producción) e intelectuales de esa área. Tal vez de aquí derive la principal inquietud que ordena estas indagaciones: qué líneas de continuidad pueden señalarse en la apelación a estrategias de arte, de parte de colectivos políticos u organizaciones sociales, como resultado de aquel ciclo de movilizaciones que sirve de referencia. Si el arte se politizó, ¿de qué forma se estetizaron las luchas políticas?

Puntualmente, proponemos describir y analizar una serie de *intervenciones visuales* concretadas por la agrupación HIJOS-Mendoza en el contexto actual (entre 2012 y 2017), deudora de las articulaciones entre arte y política emergentes desde mediados de la década de 1990. Este recorrido apunta, entonces, a destacar la apropiación de herramientas expresivas de parte de una agrupación política, lo que puede servir para pensar en las formas en que aquellas vinculaciones surgidas en décadas pasadas, dieron sus frutos; por otra parte, trascender la protesta como núcleo central de «lo político» para adentrarse en cuestiones como la elaboración de perspectivas sobre el pasado dictatorial y la construcción de identidades sociales, procesos que se relacionan con lo político, pero de manera diferente a la que lo hace el reclamo.

ESCRACHES, ARTE Y POLÍTICA EN MOVIMIENTO

A fin de especificar los ejes que interesa remarcar en este trabajo, queremos destacar las experiencias que se plasmaron en las luchas por la verdad, la memoria y la justicia en aquel periodo, como manera de introducir el análisis propuesto.

La década del noventa resulta paradigmática de los avances, retrocesos y resistencias acaecidas en relación con la elaboración del horror que impuso la dictadura militar. Entre 1986 y 1990, se dictaron leyes y se promulgaron decretos presidenciales que, en términos legales, clausuraron –al menos hasta 2004, cuando esas leyes fueron derogadas– las posibilidades de juzgar los crímenes cometidos por el Estado durante la dictadura.

El surgimiento de agrupaciones de hijos e hijas de desaparecidos, ex presos políticos, exiliados y fusilados durante la dictadura, que adoptaron la sigla HIJOS para referenciarse, puede ser considerado un hecho destacado en varios sentidos. En principio, debido a la renovación de los repertorios de acción que surgieron en torno al nuevo colectivo de derechos humanos. Además, como marca generacional del surgimiento de nuevos modos de vincularse al pasado dictatorial.

En efecto, a partir de un formato asambleario, las discusiones y debates en esta agrupación de derechos humanos, dieron pie para la adopción de una serie de decisiones que interesa destacar como insumo para el análisis propuesto. Por un lado, al interior de los modos organizativos, se destacan la horizontalidad «una forma de cuestionar la tradición verticalista de partidos y sindicatos– y lo que sus integrantes denominan “población”, para referirse al perfil de quienes participan –fundamentalmente, no se trata solo de hijos de desaparecidos, sino también de ex presos políticos, exiliados, fusilados e inclusive de jóvenes que no tienen familiares en esta situación, pero comparten los puntos básicos del grupo».

Existen también una serie de consignas que sirven para graficar el perfil militante de sus integrantes y las perspectivas sobre el pasado que, reiteramos, se fueron consolidando en años recientes. Si bien hay varias consignas compartidas con el resto de los organismos («Juicio y Castigo», «Cárcel a los genocidas», «No olvidamos, no

perdonamos»), emergen otras novedosas. «Reivindicamos la lucha de nuestros viejos», puede ser ubicada como señal de perspectivas sobre el pasado que incluían, y aquí lo novedoso, una mirada (reivindicatoria) sobre la militancia de los setenta, que no había surgido con fuerza hasta ese momento. Quienes fueron secuestrados y luego desaparecidos, habían sido ubicados discursivamente como *víctimas* de la represión, una etiqueta condicionada por el contexto en el que surgió el reclamo. Veinte años después del inicio del golpe de Estado, la generación de hijos de aquellos militantes reclamó, a su manera, la necesidad de extender la mirada sobre el pasado reciente a fin de comprender el genocidio, trascendiendo sus efectos más dramáticos e incorporando la discusión sobre la militancia setentista.

La otra consigna que queremos destacar es «Todos somos hijos de la misma historia», la cual se vio reforzada con la decisión antes mencionada de incluir a personas con distintas historias de vida y vinculaciones con los efectos de la dictadura. Esta consigna dará pie, con el tiempo, a la elaboración de «acciones de arte» que fueron tenidas en cuenta para este trabajo.

Finalmente, «Si no hay justicia, hay escrache» sirve como vehículo para aproximarse a las prácticas callejeras de la agrupación e interesa destacarla como una consigna que no implica reclamo alguno, sino acción. Una característica de los escraches que puede ser asociada a la manera novedosa de perfilar las miradas sobre el pasado y que se fue extendiendo a otras actividades y sectores sociales, se relaciona con los estados de ánimo que prevalecieron en estos actos. Una de las novedades de aquel momento, se vincula con la posibilidad de una convivencia entre sentimientos de pena, dolor o melancolía por las ausencias y situaciones vividas, y la «alegría de la lucha». Canciones, colores, tambores, baile; los mencionados escraches y, posteriormente, muchas de las actividades de los organismos de derechos humanos, incluyeron una dimensión celebratoria que no existía previamente.

¿CÓMO ES QUE CONTINUARON LOS CRUCES ENTRE ARTE Y POLÍTICA EN UN NUEVO CONTEXTO?

Para responder a esta pregunta, tomaremos como referencia una serie de *intervenciones visuales* –tal como las denomina la agrupación– que el colectivo realizó en un marco político e institucional muy diferente. El gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) logró estabilizar una situación crítica que parecía indefinida y avanzar en un sentido que puede ser caracterizado como *progresista* («populista» para sus detractores). Esta situación quedó plasmada tanto en una serie de políticas públicas, como en la integración y/o apoyo al nuevo gobierno de parte de numerosas organizaciones sociales y de derechos humanos.

En ese contexto, la anulación de las leyes «de impunidad» que habían impedido la posibilidad de justicia sobre los hechos ocurridos durante la represión, resultó paradigmática y abrió una oleada de juicios en todo el país –aún vigentes» que posibilitó las condenas de más de 600 implicados en la represión. En Mendoza, los juicios por delitos de lesa humanidad comenzaron en 2010 y, hasta la fecha, se han realizado cinco de ellos.

Es en este nuevo marco político y, específicamente, en las jornadas de audiencia de los juicios referidos, donde emergió claramente la apelación a estrategias de arte de parte de la agrupación de derechos humanos. Por un lado, existen algunas acciones que apuntan al «sostenimiento» de los juicios (la presencia de público en las audiencias, más allá de familiares y militantes, como forma de mostrar su importancia y consenso social) o al reclamo respecto de situaciones vinculadas a los mismos (exigencia de celeridad, reclamo por los prófugos, etc.). Por otra parte, existen otras acciones que parecen apuntar a la búsqueda de ampliación de sensibilidades en torno a la figura de los detenidos-desaparecidos.

A continuación, se presenta una breve descripción de cada una de estas experiencias, a fin de realizar algunas aproximaciones analíticas que permitan responder la pregunta por la continuidad de las articulaciones entre arte y política.

«Florece». *Intervención visual en tribunales (22/7/2012).*

A partir de una iniciativa de HIJOS, las fotos de los y las detenidos/as desaparecidos/as de o en Mendoza durante la última dictadura, fueron empleadas por los artistas plásticos Priscila Ruth y Federico Páez como «frutos» del árbol de la vida. Plasmado en un lienzo de 5 x 3 metros, la figura del árbol fue ornamentada con cientos de rostros en blanco y negro, que fueron colocados durante el transcurso de la mañana, en momentos en que se realizaba una de las audiencias en el juicio por delitos de lesa humanidad en la provincia. De la actividad participaron también familiares y militantes que acompañan estas instancias legales.



«Multipliquemos». *Intervención visual en la marcha por el 38° aniversario del golpe de Estado. (24/3/2014)*

Durante las semanas previas a la marcha del 24 de marzo, la agrupación HIJOS se abocó a la tarea de imprimir cientos de fotos de los y las detenidos/as desaparecidos/as de Mendoza, lo que implicó la obtención de imágenes que, por distintos motivos no habían formado parte de los archivos de los organismos. Además, cada foto fue acompañada con información sobre la persona, tal como

ocupación (estudiante, obrero, docente, etcétera) y la figura de «militante popular», aglutinando la variedad de inscripciones partidarias de la militancia previa al golpe. Durante el acto que cerró la marcha, las imágenes –alrededor de 2 mil 500– fueron repartidas entre los asistentes, a quienes se invitó a que las elevaran en el momento de la lectura de un texto especialmente redactado para esa ocasión.



Intervención con fotos impresas en papel de color durante la entrega del ex D2. (11/09/2015)

Uno de los principales centros de detención y exterminio de la provincia fue el Departamento de Policía 2 o «D2», ubicado en plena ciudad. A partir de la iniciativa gubernamental de transformar esos lugares en sitios de memoria y, luego de arduas gestiones y vericuetos políticos, una parte de ese edificio fue entregado a los organismos de derechos humanos para la realización de actividades y promoción de derecho. El día 15 de noviembre de 2015 se concretó esa entrega parcial del edificio y, para la ocasión, los militantes de HIJOS confeccionaron cientos de pancartas con los rostros de los desaparecidos sobre papel de colores, que fueron pegados por los asistentes, de manera paulatina, en las paredes del interior del edificio hasta cubrir gran parte de estas en el hall central.



«Defender la memoria, sostener la mirada». Intervención visual durante la marcha por el 40º aniversario del golpe. (24/3/2016)

En conjunto con el colectivo de arte La Araña Galponera, se confeccionaron una serie de pancartas de 1 x 1,5 metros que, ensambladas durante la marcha, formaban una imagen de los ojos de Lidia De Marinis, militante desaparecida en Mendoza en 1976. Esa mirada acompañó distintos momentos de la marcha y del acto de cierre, interpelando a propios y ajenos. Además, el colectivo de arte imprimió cientos de miradas de otros desaparecidos que fueron pegadas en las paredes o repartidas entre los asistentes.



«Aparecidos en marcha». Intervención visual en la marcha por el 41º aniversario del golpe. (24/3/2017)

En 2016, el artista Brian Carlson presentó su muestra «Aparecidos» en el Espacio para la Memoria (ex D2) consistente en retratos en colores realizados a partir de las pancartas que portan los familiares de desaparecidos y que, habitualmente, son en blanco y negro.

Cada uno de los retratos fue posteriormente impreso y convertido en pancartas que fueron portadas en la marcha por el 41º aniversario del golpe. Para lograr que las doscientas imágenes estuvieran presentes, la agrupación HIJOS realizó una convocatoria a través de Facebook.



Este listado de *intervenciones visuales*, como se señaló, no es exhaustivo. Quedan sin describir otras experiencias más vinculadas con la protesta o el reclamo («Peligro: genocidas sueltos» o las pegatinas por Julio López) y las vinculaciones con colectivos de fotógrafos, músicos y artistas visuales que dieron como resultado otras actividades de la agrupación.

Nos interesa, como dije, dejar planteada la discusión sobre los límites de pensar las articulaciones entre arte y política exclusivamente en relación con la protesta y, para ello, indagar el rol que las estrategias de arte tienen para un colectivo de derechos humanos (buscando complementar los análisis de «lo político» en el arte).

Los ejemplos mencionados ofrecen elementos para abordar estas temáticas. En primer lugar, fueron realizados en manifestaciones públicas y políticas, aunque no específicamente como parte de «protestas». Tanto las intervenciones realizadas en la puerta de Tribunales Federales, como las logradas en el transcurso de las marchas del 24 de marzo, apuntan más bien a reforzar la ampliación del círculo de *afectados* por la represión ilegal. En efecto, tal como señalamos, las agrupaciones de HIJOS en Argentina incorporaron nuevos niveles de discusión sobre la dictadura, en los que la consigna

de fines de los noventa «Todos somos hijos de una misma historia» resulta paradigmática.

La idea de que la dictadura sólo la sufrieron quienes tienen familiares desaparecidos, niega que esas desapariciones hayan formado parte de un plan de transformación social generalizado. La dictadura nos pasó a todos, los desaparecidos nos faltan a todos. Hay que hacerse cargo como sociedad. Ese sería el mensaje. (Entrevista a integrante de HIJOS-Mendoza, marzo de 2017)

Entonces, si «los desaparecidos nos faltan a todos», es comprensible la propuesta de la agrupación en Mendoza de «compartir» las pancartas con los rostros de las y los desaparecidos, de invitar a que sean portadas por personas que no tienen vínculo sanguíneo con aquellos militantes. El planteo de HIJOS apunta a una manera concreta de efectivizar esa paulatina, pero sostenida empatía con quienes fueron calificados como «terroristas» y «subversivos» por la dictadura.

La inquietud por cuestionar y ampliar la noción de *afectados* por la mencionada dictadura queda plasmada, al menos, en dos estrategias tomadas de los cruces entre colectivos de arte e HIJOS. Por un lado, la multiplicación de las imágenes, esto es, ya no una sola imagen portada por un familiar, sino cientos de ellas en manos solidarias. Esta propuesta tiene antecedentes directos en el trayecto recorrido por las organizaciones de derechos humanos en Argentina, específicamente a partir de la existencia de posibilidades técnicas de ampliación y reproducción fotográfica en los primeros años de la década de 1980.

Esta dimensión «cuantitativa» de las acciones, es emparentada con otra de corte «estético»: la impresión de las fotografías de las y los detenidos desaparecidos en papeles de colores. Una decisión que podría pasar por intrascendente posee, sin embargo, una carga emotiva para quienes la tomaron.

Imprimir las fotos en papeles de colores surgió como idea cuando se entregó parcialmente el ex Centro Clandestino de Detención D2. Es un edificio cargado de significados lúgubres

y que encima es todo gris, oscuro. La idea fue invadir con colores, con las caras de los compañeros, que se marcar la alegría de seguir la lucha. Hubo algo de inquietud sobre cómo se lo iban a tomar el resto de los organismos, los familiares . Teníamos temor de que fuera a ser visto como irrespetuoso o desubicado. Pero la recepción fue todo lo contrario, emoción y alegría. (Entrevista a Paula, integrante de HIJOS, 17 de febrero de 2017)

La apelación al color como significado de vitalidad –presente también en la marcha en la que utilizaron los coloridos retratos de Carlson– señala una apuesta por transformar los significados instalados en el sentido común y condicionar (nuevas) miradas sobre el pasado reciente.

CONCLUSIONES

Sin ser exhaustivas, estas conclusiones buscan remarcar los hallazgos obtenidos en una investigación en curso, a fin de profundizar algunas líneas de trabajo y sistematizar el trabajo de campo.

En principio, la vitalidad de las articulaciones entre arte y política, no depende de la conflictividad social en términos de *protesta*. Las experiencias que hemos descripto brevemente, se asientan sobre todo en las luchas por resignificar el pasado, resultando así, luchas que se inscriben en la temática de la memoria. Esta conclusión es posible, a partir del análisis de la acción colectiva de HIJOS en un contexto político más favorable que el de su surgimiento y, también, que el actual.

La calle ha seguido siendo el ámbito privilegiado para expresar posicionamientos y manifestarse conjuntamente. Tanto las marchas del 24 de marzo, como las actividades en la puerta de Tribunales, dan cuenta de ello. Las estrategias de arte cobran aquí un valor superlativo, ya que permiten transmitir perspectivas y posicionamientos a la agrupación y, al mismo tiempo, sumar participantes en acciones concretas.

Las consignas políticas que elaboró la agrupación de derechos humanos a mediados de los noventa, tendientes a ampliar el

significado de *afectados* por la dictadura, encuentran en el cruce con las estrategias de arte, una manera concreta de plasmarse. Por otra parte, el color para acompañar las imágenes de los desaparecidos aparece como resultado de las búsquedas por reflejar nuevas dimensiones biográficas de la militancia asociadas con la lucha, la vida, la esperanza.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonaldi, P. (2006). Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria. *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles* (Jelín, E. y Sempol, D. (comps.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bravo, N. (mayo-agosto 2012). H.I.J.O.S. en Argentina. La emergencia de prácticas y discursos en la lucha por memoria, verdad y justicia. *Revista Sociológica*, año 27, número 76, Azcapotzalco-México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp.231-248. Recuperado de <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7607.pdf>
- Giunta, A. (2006). *Poscrisis; arte argentino después de 2001*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, F. (2013). *Desajustes; sobre arte y política en Argentina*. Buenos Aires: Paradiso.
- Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Errata*, nro. 0, Colombia, pp.16-35.
- Mendez, L. et al. (2013). *De gente común; prácticas estéticas y rebeldía social*. México: UAM.
- Schindel, E. (2008). Siluetas, rostros, escraches; memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos. *El Siluetazo* (Longoni, A. y Bruzzone, G., comps.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

LAUREANO GUEVARA Y LOS ORÍGENES DEL MURALISMO EN CHILE: LA COYUNTURA INSTITUCIONAL Y LOS REFERENTES ARTÍSTICOS DURANTE LOS VIAJES A EUROPA EN EL PERÍODO 1924-1932

Mahuro Souza Rocha

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
mahuro.cesar@gmail.com

RESUMEN

El presente capítulo trata sobre los orígenes del muralismo chileno durante la década de 1920. El estudio se centra en la figura del pintor Laureano Guevara, precursor del muralismo nacional e instaurador de la primera cátedra de pintura mural en Chile durante la primera mitad de la década de 1930. Se reconoce la llegada de los pintores mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero tras el terremoto de Chillán en 1939 como un acontecimiento vital para el surgimiento del movimiento muralista chileno, sin embargo se hace hincapié en que los orígenes de esta tendencia plástica nacional estuvieron marcados por la experiencia de Laureano Guevara durante sus dos viajes a Europa durante la década de 1920: primero entre 1924 y 1927, y luego entre 1929 y 1932. El encuentro del pintor nacional con referentes como Paul Baudouin y Victor Mottez en Francia, así como su acercamiento a las obras de Giotto y Miguel Ángel en Italia fueron trascendentales para importar la técnica del fresco desde el Viejo Continente.

Respecto a los objetivos a desarrollar estos refieren a esclarecer el período en que Laureano Guevara se encontraba en Europa durante la década de 1920 e identificar las experiencias que le permitieron acercarse a la tradición y a la vanguardia europea. En segundo lugar se busca distinguir los

referentes teóricos y pictóricos que Guevara asumió durante su ciclo en Europa, y por último se pretenden relacionar aquellas referencias con las representaciones plásticas del pintor chileno. Metodológicamente este estudio se centra en el análisis y contrastación de fuentes primarias, documentales y visuales. En primera instancia se realizó una búsqueda bibliográfica sobre el tema, en segundo lugar se recopilaron fuentes primarias tales como cartas, artículos de prensa y pinturas relacionadas al pintor Laureano Guevara y finalmente se procedió al análisis crítico y contrastación de las mismas.

Por último es factible concluir que si bien las ejecuciones murales de los mexicanos en Chillán hacia 1942 marcan un inicio en el muralismo chileno, sus orígenes están más relacionados a una tradición renacentista proveniente desde Italia y Francia, y encarnada en la figura de Laureano Guevara.

Palabras clave: Pintura mural; pintura al fresco; muralismo

ABSTRACT

This chapter studies the origins of Chilean muralism during the decade of 1920. The study focuses on the figure of the painter Laureano Guevara, precursor of the national Muralism and established the first chair of mural painting in Chile during the first half of the decade of 1930. It recognizes the arrival of Mexican painters David Alfaro Siqueiros and Xavier Guerrero after the earthquake of Chillán in 1939 as a vital event for the emergence of the Chilean muralist movement, however it is emphasized that the origins of this National plastic trend were marked by the experience of Laureano Guevara during his two trips to Europe during the decade of 1920: first between 1924 and 1927, and then between 1929 and 1932. The meeting of the national painter with references such as Paul Baudouin and Victor Mottez in France, as well as his approach to the works of Giotto and Michelangelo in Italy were transcendental to import the technique of fresco from the Europe.

Regarding the objectives to develop these refer to clarify the period when Laureano Guevara was in Europe during the decade of 1920 and identify the experiences that allowed him to approach the tradition and the European vanguard.

Secondly, it is sought to distinguish the theoretical and pictorial references that Guevara assumed during his cycle in Europe, and finally the aim is to relate those references to the plastic representations of the Chilean painter. Methodologically, this study focuses on the analysis and contrast of primary, documentary and visual sources. In the first instance, a bibliographical search was carried out on the subject, secondly, primary sources such as letters, press articles and paintings related to the painter Laureano Guevara were compiled and finally the critical analysis and contrasting them.

Finally it is feasible to conclude that although the mural executions of the Mexicans in Chillán towards 1942 mark a beginning in the Chilean muralism, its origins are more related to a Renaissance tradition from Italy and France, and embodied in the figure of Laureano Guevara.

Keywords: *Mural painting; fresh painting; muralism*

INTRODUCCIÓN

A continuación se abordarán los orígenes del muralismo chileno; para ello, se debe destacar que el muralismo tuvo como gran referente al movimiento mexicano, una plástica de gran vigencia durante el período 1921-1950 que surgió con un propósito funcional político enmarcado en el arte moderno internacional a través de las vanguardias occidentales, por ende, fue un fenómeno propio del siglo XX y de gran relevancia para las artes visuales de América Latina.

De lo anterior hay que aclarar que existen diversas interpretaciones sobre el origen del muralismo chileno y sus relaciones con el movimiento mexicano. Sin embargo, en la construcción de la historia del muralismo chileno se han podido distinguir dos acontecimientos: el primero de ellos es la instauración de la cátedra de pintura mural que fue dictada por el pintor Laureano Guevara (1889-1968) hacia el año 1934 en la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Y el segundo, quizás el más importante para la historiografía, fue la llegada de los pintores exponentes del muralismo mexicano David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Xavier Guerrero (1896-1974) a la ciudad de Chillán

tras el terremoto de 1939, ciudad en la que pintaron una serie de murales durante el período 1941-1942¹.

De esta manera ha existido una larga tradición que ha considerado la intervención de los pintores mexicanos en Chile el acontecimiento que dio inicio al muralismo chileno. Por otra parte la etapa anterior a esta fecha ha sido poco estudiada y por ende su vinculación al muralismo de las décadas de 1940 y 1950 es prácticamente nula. De ahí que el gran problema vislumbrado es que difícilmente se puede establecer el nacimiento del muralismo chileno a raíz de la llegada de los pintores mexicanos a inicios de la década de 1940. Un dato no menor parece sustentar la idea de que el muralismo había echado raíces en las décadas anteriores: entre los artistas que participaron en la elaboración de los murales de la Escuela México de Chillán se encontraban Laureano Guevara, Gregorio de la Fuente (1910-1999), José Venturelli (1924-1988), Camilo Mori (1896-1973) y Luis Vargas Rosas (1897-1977)². De la Fuente y Venturelli habían aprendido las bondades de la pintura mural en la cátedra de Guevara, mientras que los dos últimos habían experimentado un acercamiento a ella durante sus estancias en Europa durante la década de 1920.

A partir de lo anterior, esta propuesta reconoce que el movimiento muralista nacional comenzó con la llegada de los pintores mexicanos hacia 1941, sin embargo la problemática a resolver es saber qué dio inicio a ese muralismo y desde cuándo se comenzó a gestar. Por otra parte se hará énfasis en el pintor Laureano Guevara y su importancia en el proceso histórico de consolidación de la pintura mural. Se analizará su obra y sus viajes a Europa, donde conoció a diversos referentes de la pintura mural a través de la técnica del fresco.

¹ El mural más icónico de esta intervención es *Muerte al invasor*, pintado por el propio Siqueiros y que aborda temáticas respecto a la historia chilena y mexicana. Conviene destacar que la técnica empleada fue el fresco.

² Una fuente del período relata la importancia de los pintores mexicanos en Chile, e incluso establecía que «las pinturas de la Escuela México han constituido el primer contacto objetivo del movimiento muralista mexicano moderno en el ambiente artístico chileno y el primer esfuerzo del arte público en nuestro país». Podríamos establecer que desde este momento la llegada de los mexicanos comienza a ser una referencia para nuestra historiografía del arte (Eslava, 1943, pp.10-14).

Respecto a los objetivos a desarrollar estos son diversos y tienen relación con: primero, esclarecer el periodo europeo de Laureano Guevara e identificar las experiencias que le permitieron acercarse a la tradición y a la vanguardia europea. Segundo, distinguir los referentes teóricos y pictóricos que Laureano Guevara asumió para poner en práctica su concepción de la pintura mural y por último, relacionar las representaciones plásticas del propio Guevara con los referentes a los que tuvo acceso durante su estadía en Europa.

La metodología utilizada es la propia de un trabajo de carácter histórico, es decir, el análisis y contrastación de fuentes históricas documentales y visuales. En una primera etapa se dio lugar a la búsqueda de la bibliografía pertinente al tema. Ello consistió primero, en realizar una búsqueda de las fuentes secundarias referidas al tema del arte chileno durante la primera mitad del siglo XX y esencialmente la década de 1920. Luego se recopiló toda la información posible sobre el pintor Laureano Guevara. En una segunda etapa se recopilaron las fuentes primarias pertinentes como cartas, artículos de prensa y pinturas que referían a Laureano Guevara durante el período 1924-1932. Otra fuente a la que prestaremos especial atención es la *Revista de Arte* de la Universidad de Chile. Luego se sometieron a crítica las fuentes disponibles. Sobre estas fuentes presentes durante los viajes de Guevara a Europa es importante resaltar que podríamos hablar de fuentes inéditas ya que no se han utilizado en investigaciones anteriores.

EL PRECURSOR DE LA PINTURA MURAL NACIONAL

Se ha planteado justamente que el muralismo chileno comenzó con la llegada de los pintores mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero a la ciudad de Chillán, y sus consecuentes ejecuciones murales hacia el año 1942. Sin embargo, aunque la historiografía ha reconocido la figura de algunos precedentes, estos parecen permanecer aún en cierto anonimato, como es el caso del pintor Laureano Guevara. Si bien su figura ha sido referenciada por diversos estudios, su labor no ha sido estudiada del todo.

Laureano Guevara es realmente el padre de la pintura mural chilena, ya que no solo impartió una cátedra afín sino que fue capaz de encontrar referentes teóricos para poner en práctica esta manifestación plástica. En este sentido, el artista figuró como una transición en la pintura nacional ya que formó parte de la generación de artistas chilenos que instalaron posturas de vanguardia en Chile durante la década de 1920, actuando como un puente entre las tradiciones pictóricas europeas y las nuevas tendencias de la época en un contexto acorde a la realidad criolla. Es precisamente la etapa europea de Guevara la menos estudiada y, por lo tanto, aquella que nos permitirá establecer de mejor forma cuáles fueron los referentes del pintor.

Ingresó a la Escuela de Bellas Artes en el año 1913 donde fue discípulo de Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960) y Juan Francisco González (1853-1933). Las enseñanzas de estos maestros lo impulsaron hacia la pintura decorativa (Acevedo Hernández, 1942, p.6) y hacia la importancia del dibujo en la composición de la obra, encaminándolo hacia la pintura mural y la técnica del fresco (Vila, 1966, p.111).

EL PRIMER VIAJE A EUROPA (1924-1927)³

La correspondencia del primer viaje de Laureano Guevara a Europa nos da luces de la experiencia a la que se vio sometido y de la importancia que comenzó a cobrar la pintura mural y moderna para él.

Una de sus primeras cartas dirigida a Luis Vargas Rosas (1897-1977) en 1924 es de obligada referencia, ya que nos permite observar su espíritu:

Exposiciones he visto: André Lhote-(Gallerie Druet) Me pareció interesantísimo. Sus composiciones llenas de carácter y

³ Conviene destacar que al principio de su travesía por Europa, Laureano vivió en el barrio de Montparnasse. Este hecho resulta importante ya que Guevara compartiría las posiciones de vanguardia del grupo Montparnasse, corriente artística renovadora de la pintura chilena del siglo XX, cuya máxima referencia fue la obra del francés Paul Cézanne.

de equilibrio. Sus estudios directos, muy sólidos. Tiene asuntos de puertos, marineros, cortesanas que me han gustado mucho.

Picasso (Donde Rosemberg) Colección de dibujos (croquis a la pluma) verdaderamente admirables – con el encanto especial que tienen las cosas pompeyanas [] He visto en los diversos *marchands de tableaux* de la rue de la Boetie, cosas de Sisley, Pissarro, Cézanne, Renoir, Manet, pero que indudablemente no los representan. A excepción de Cézanne y de un cuadro de Sisley, los más me decepcionaron⁴ (Díaz, 2010, pp.276-277).

Esta primera parte es de gran importancia ya que pone de manifiesto la atracción que sintió por las tendencias artísticas europeas. También demostraba el asombro que le causaban los pintores cubistas y las construcciones de sus composiciones, aunque no era capaz de comprender del todo aquello que observaba⁵.

En París conoció a la periodista danesa Else Larsen, con quien contraería matrimonio en 1926. Evidenciar la aparición de Larsen es de suma importancia ya que en el Norte de Europa pudo concentrarse en su arte y despertar un interés por la pintura decorativa y mural (Bindis, 2008, p.30).

Aunque no existe mayor información sobre los estudios que concretó durante su primera estadía en el Viejo Mundo, es un hecho que a partir de ese momento comenzó a ensayar una tendencia que daba más importancia al colorido, acentuando el carácter y la construcción del cuadro (Letelier, 1957, p.18). El paisaje y el dibujo son los elementos que el pintor profundizó durante este período, aunque su concepto de pintura mural aún estaba en formación. De esta manera, en septiembre de 1927 partiría rumbo a Chile, poniendo fin a su primera etapa en Europa y con una nueva manera de concebir su pintura.

⁴ Las cursivas son propias de la carta enviada por Guevara.

⁵ Un comentario interesante sobre este aspecto lo estipuló Justo Pastor Mellado, quién planteó que la influencia gallega ejercida por Álvarez de Sotomayor sobre la Generación del 13 desplazó a las tendencias francesas, y por ende más académicas, pero cuya consecuencia fue que estos artistas no pudieron comprender por completo las vanguardias de la década de 1920 (Monárquico pero transgresor, 2007).

EL PABELLÓN DE CHILE EN LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA (1929)

Laureano Guevara formó parte de la comitiva que decoró el pabellón chileno en la Exposición Iberoamericana de Sevilla⁶, que comenzó a llevarse a cabo durante el mes de mayo de 1929. La sección dedicada a la industria fue decorada por las pinturas murales de los artistas Arturo Gordon y Laureano Guevara. Este último fue autor de *La Agricultura*, *Tejidos de Arauco*, *La Minería* y *La Pesca*.

Las pinturas mostraban algunas actividades productivas de Chile, como la extracción minera y la práctica agrícola, poniendo un énfasis nacionalista a través de aspectos de la faena campesina y tradiciones indígenas que quedaban en evidencia con la presencia de la cordillera de los Andes en *La Minería*, y la araucaria en *La Agricultura*⁷. También representaba a personajes populares, elementos del folklore e indígenas (Dümmer Scheel, 2012, p.3).

Las pinturas también representaban conceptos del muralismo moderno como la planimetría equilibrada, la síntesis geométrica de los personajes y los colores planos (Bindis, 2008, p.33). La geometrización de los personajes se expresaba en la acentuación de sus piernas voluminosas y sus grandes pies, haciendo disminuir el espacio tridimensional a través del uso de la perspectiva, basándose en la idea de que el espectador observaría desde abajo la escena.

LA IMPORTANCIA DEL SEGUNDO VIAJE A EUROPA (1929-1932)

Cuando terminaba el año 1928 y mientras Guevara continuaba trabajando en el Pabellón de Chile en Sevilla, fue notificado de la obtención de una beca por parte del gobierno para estudiar en Europa, en Francia, Italia y Dinamarca durante el período 1929-1931.⁸

⁶ Algunos de los países que participaron de esta exposición fueron Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Estados Unidos, México, Perú, Portugal y Uruguay.

⁷ Véase Figura 1 y Figura 2.

⁸ Este nuevo viaje por motivos de estudios a Europa propició que Laureano Guevara formara parte de la llamada Generación del 28, compuesta por aquellos artistas que participaron del Salón Oficial de 1928 y que fueron becados por

De esta manera ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Copenhague donde estudió la técnica del vitral (Acevedo Hernández, 1942, p.6). También viajó a Italia, España y los Países Bajos, donde pudo entrar en contacto con la tradición de la pintura mural, especialmente con la técnica del fresco. El haber visitado Italia fue una experiencia decisiva, en cuanto pudo observar directamente el arte del Alto Renacimiento y experimentar diversas influencias teóricas y prácticas.

Dentro de las influencias teóricas que podemos reconocer en Laureano Guevara se encuentran dos pintores franceses: Paul Baudouin (1844-1931) y Victor Mottez (1809-1897). El primero de ellos cobró gran relevancia en cuanto al conocimiento del fresco, ya que el chileno prácticamente reprodujo sus concepciones sobre la técnica.

Paul Baudouin fue profesor del curso de pintura al fresco de la Escuela de Bellas Artes de París durante el período 1911-1929 y era considerado uno de los pintores determinantes en la renovación de dicha técnica en Francia (Monfort, 2013, p.7), no sólo por su labor artística, sino también por su labor teórica, cuestión que reflejó en su obra *La fresque: sa technique, ses applications* de 1914.

Laureano no fue alumno de Baudouin en ninguno de los dos períodos en que estuvo en Europa, ya que asistió a clases en la *Académie de la Grande Chaumière* (Monfort, 2013, p.205). Lo que sí es un hecho es que ambos coincidieron en París, por ello es factible que el chileno haya oído sobre la importancia de Baudouin y que el puente lógico entre ambos fuera la obra escrita del francés.

En el año 1935, en su primera intervención en la *Revista de Arte* de la Universidad de Chile, Guevara publicó un artículo llamado «La pintura mural». En su locución nombraba a Baudouin y buena parte de sus argumentos sobre la pintura al fresco son casi una

parte del gobierno de Carlos Ibáñez del Campo en el año 1929. Aparte, esta generación fue la continuación del grupo *Montparnasse* (Galaz y Ivelic, 1981, pp.216-232). El decreto en cuestión: Archivo Nacional siglo XX (1929). Fondo Ministerio de Educación, Comisionese a los profesores y alumnos de la ex-Escuela de Bellas Artes para que estudien y se perfeccionen, Vol.5334, núm.549. Otros pintores que fueron becados para estudiar pintura mural fueron Isaías Cabezón (1891-1963) quien se desempeñaba como docente de los talleres de afiche y escenografía en la Escuela de Artes Aplicadas y Graciela Aranís (1908-1996) quien había ingresado a estudiar a la Escuela de Bellas Artes en 1921 a la edad de 13 años.

reproducción de los que habían sido esgrimidos por el francés. Una de las posturas que reprodujo fue la diferencia entre dicha técnica y la pintura al temple, ya que el francés se «declaraba absolutamente enemigo de las pinturas al temple» (Minguell Cardenyas, 2014, p.195). Respecto a la minuciosidad en la ejecución del fresco, el pintor chileno también replicaba al galo, quien planteaba que «el hombre [] que quiera dedicarse al oficio de fresquista puede desarrollar en él la fuerza física y la fuerza moral, pues, [] este le permite crear obras [] con cuidado minucioso y alegremente ejecutadas». (Baudouin, 1946, p.92)

Baudouin consideraba que la pintura al fresco había perdido su gran autoridad «desde el momento que se le mezclaron procedimientos ajenos como el sobrecargo de retoques a la témpera para igualar la fuerza de color de la pintura al  leo» (Guevara, 1935, p.5). Su desaparición progresiva se debió en gran medida a la transformación de la arquitectura de los siglos XIV y XV, donde las grandes superficies murales disminuyeron notablemente.

Victor Mottez fue otro de los pintores que ejerció una influencia teórica importante sobre Guevara; sin embargo, lo más probable es que el pintor nacional haya obtenido nociones de él a través de Baudouin. Prueba de esto es que nuevamente el artista chileno reprodujo las opiniones presentes en la obra mencionada. No obstante, hubo una afirmación que no se encontraba presente en el texto del profesor francés y que nos advierte que Guevara efectivamente conoció directamente parte de la obra de Victor Mottez.

Aquella afirmación establecía que «Mottez [fue] el verdadero iniciador de la vuelta de la pintura al fresco en Francia» (Guevara, 1935, p.6). Ello se solventaba a través de su trabajo como pintor al fresco⁹ y en la traducción al francés del Tratado de la Pintura de Cennino Cennini (Ternois, 1972, p.19-37).

⁹ Algunas investigaciones sobre el arte francés también parecen coincidir en la importancia teórica y práctica de Mottez en el resurgimiento del fresco durante el siglo XIX en Francia. Prueba de ello es la siguiente cita: «*C'est cependant bien Mottez qui appara t comme le r novateur de la fresque tout au long du XIX siècle, aussi bien par ses  crits que par sa pratique*» (Guillot, 2013, p.2).

Sobre el trabajo práctico de Mottez en Francia, Guevara tenía nociones sobre el trabajo que este realizó entre 1839 y 1847 sobre los muros de la Iglesia *Saint-Germain-l'Auxerrois* de París. Sin embargo, al igual que Baudoüin, el pintor chileno sólo se limitó a establecer que fue una obra que causó gran revuelo en su tiempo, sin dar mayores argumentos. Conviene destacar que aquel fresco se había perdido al poco tiempo de su ejecución producto de la presencia del mineral de salitre en los muros. (Curtis Mead, 2012, p.127)

Las intervenciones de Mottez que corrieron mejor suerte y a las que Guevara sí tuvo acceso fueron las que se encontraban en las iglesias parisinas de *Saint-Sèverin* en 1845 y de *Saint-Sulpice* en 1860¹⁰. (Curtis Mead, 2012, p.127)

Si bien no existe mayor influencia de estas pinturas, parece ser que las lecciones que pudo sacar el chileno y que lo llevaron a postular que Mottez fue el verdadero iniciador de la vuelta del fresco a Francia, tenían relación con el redescubrimiento de esa técnica. El pintor nacional comprendió que existían ciertos edificios y muros lo suficientemente amplios para desarrollar una pintura mural en Chile. De hecho señalaba que «edificios dignos de ser decorados y con espacios murales () que () esperan ser completados con la noble pintura mural» (Guevara, 1935, p.5). Es factible que el pintor se haya referido a aquellos edificios que fueron levantados o remodelados con ocasión de la celebración del centenario de la independencia del país: Palacio de Bellas Artes (1910), Congreso Nacional (1876), Palacio de los Tribunales de Justicia (1905-1930) o Biblioteca Nacional (1925).

La segunda influencia de Mottez estuvo marcada por la traducción del *Tratado de la Pintura* de Cennino Cennini (1370-1440?). A través de ella, el pintor chileno pudo acceder de forma directa y consistente a la tradición del fresco del Trecento explicando en qué

¹⁰ Véase Figura 3.

consistía¹¹ y enfatizando las características de la técnica¹². Su concepción de la pintura mural se anclaba a una tradición que no solo provenía de la pintura francesa del siglo XIX, sino que se remontaba a la tradición de los pintores fresquistas italianos del Renacimiento. Y aunque según el «Tratado» la técnica era de rápida ejecución y de poca variedad de colores, Guevara tuvo una gran admiración por Miguel Ángel (1475-1564) y lo destacaba como un artista culmine en la ejecución de la técnica debido a su habilidad colorista ya que Buonarroti era capaz de armonizar entre rojos intensos y azules oscuros, con rojos claros en las figuras y diversos colores en los ropajes.

Sin dudas, uno de los elementos que más le llamó la atención fueron los colores. La utilización de rojos y azules en diversas tonalidades fue algo que el pintor nacional también puso en práctica. En uno de sus proyectos murales, *La Vendimia*¹³, intentó reflejar el verano en el campo chileno a través de un gran colorido. Las grandes superficies de la obra se distribuyen en «rojos valientes y azules intensos, con el fin de mostrar una fiesta autóctona» (Bindis, 2008, p.64). Su dominio de los colores, y específicamente la degradación de estos, permiten apreciar un efecto de luz que emerge desde el centro de la escena.

La degradación del color se encontraba presente en Giotto (1266-1337), artista al que Guevara también admiraba y al que dedicó más de un comentario en su citada intervención en la *Revista de Arte*. Sobre él enfatizaba que el color de sus decoraciones era generalmente sobrio. Sus frescos se caracterizaban por contrastes y

¹¹ Guevara (1935) señalaba que «es la que se hace con tierra y agua u óxido de color sobre un estuco de cal y arena (también de cemento y arena) recién colocado: de ahí su nombre ‘fresco’». Exigía de una rápida ejecución ya que solamente se podía trabajar sobre el estuco durante un día porque pasado ese tiempo la mezcla no aceptaba más el color. De esta manera, la ejecución se iba realizando por medio de trozos, los cuales debían quedar terminados completamente en un día; por ello era necesario que el pintor no perdiera de vista el conjunto de la composición, ejecutando el dibujo en un cartón del mismo tamaño que la decoración, que debía calcarse diariamente sobre el muro para la coincidencia de los trozos mencionados.

¹² Por ejemplo, el hecho de que la pintura al fresco, al ser de rápida ejecución, obligaba a la sencillez, a la amplitud y a la sobriedad del color; ya que un gran número de colores estorbaba y no todos los colores aceptaban la cal.

¹³ Véase Figura 4.

también por la degradación del color en la luz, y el empleo de tonos complementarios.

En *La Escuela de Arte*, mural ejecutado en 1940¹⁴ presenta una clara disposición de los personajes agrupados en torno al centro del panel, donde es posible distinguir la clásica composición triangular. En él se encuentra el fuego de la creación, representado por una bailarina, además del cromatismo en los árboles que rodean la escena.

Una de las formas en que esta obra puede ligarse a Giotto es a través del uso de los colores. Existe una tendencia a utilizarlos de forma complementaria en toda la ejecución y si bien no hay una degradación de ellos a la luz, sí podemos percibir la existencia de contrastes que propician la idea de sombra y de profundidad. Por último, el pintor ubicó a los personajes en planos escalonados a la manera prerrenacentista propiciando la idea de profundidad.

Para finalizar su intervención en la *Revista de Arte*, Laureano Guevara dejaba claro que la técnica del fresco que había descrito, que se encontraba presente tanto en Giotto como en Miguel Ángel, y a la que él mismo adscribía, era la misma que enseñaba Cennino Cennini en su *Tratado de la Pintura*. Por ende, la concepción de pintura mural que el pintor chileno instauraría en la Escuela de Bellas Artes se anclaba directamente a los artistas italianos del Renacimiento, a través de intermediarios como Baudouin y Mottez.

Luego de esta etapa se transformó en un pintor que supo integrar en su obra elementos de clasicismo junto a influencias modernistas¹⁵. Su paso por Europa fue vital para el desarrollo de la pintura mural en Chile, reconociendo públicamente como sus bases y fundamentos a la tradición de la técnica del fresco que provenía desde los pintores italianos de los siglos XIII, XIV y XV.

¹⁴ Véase Figura 6.

¹⁵ Conviene destacar que la obra de Guevara estuvo marcada por las influencias que ejerció Cézanne, sobre todo en sus paisajes. Sin embargo, aunque pareciera que en los ejercicios murales de Guevara no existen mayores reminiscencias a la pintura moderna podríamos caer en un gravísimo error. En las pinturas para el Pabellón chileno en Sevilla de 1929 las citas a Cézanne están presentes en la geometría de sus figuras.

CONCLUSIONES

El hecho histórico de 1941 permitió incursionar en los orígenes del muralismo chileno y efectivamente fue una guía para establecer que la plástica experimentada bajo la técnica del fresco por Laureano Guevara fue el primer ejercicio de pintura mural propio del siglo XX en Chile¹⁶.

Si bien la idea de Laureano Guevara se distanciaba mucho de realizar un arte estatal al modo del muralismo mexicano, aquello no es suficiente para negar cierta «modernidad» en los ejercicios murales del chileno. Algunos postulados del arte moderno, tales como la geometrización de las figuras, se encontraban muy presentes en las ejecuciones al fresco y al óleo por parte del pintor.

Si bien es factible establecer que en los orígenes del muralismo chileno no se tomó como referencia al movimiento mexicano, sino que a europeos de vasta tradición como los pintores del renacimiento italiano y los muralistas del siglo XIX en Francia, resulta indudable que el aporte de Guevara constituye precisamente el haber acercado el concepto a la realidad chilena. El muralismo chileno seguiría una ruta opuesta a la que Laureano introdujo en nuestro país, sin embargo su labor e importancia se pueden ver reflejadas en el hecho de que en su cátedra de pintura mural formó a pintores como José Venturelli y Gregorio de la Fuente quienes se transformarían en íconos del movimiento muralista chileno durante la década de 1950.

Conviene destacar que este estudio resulta trascendental en cuanto es capaz de develar material que nunca antes había sido tomado en cuenta por parte de la historiografía en lo que respecta a los orígenes del muralismo nacional. Y por otra parte, es de gran relevancia ya que existe una puesta en valor de la figura de Laureano Guevara. Algunos de los contenidos tratados en estos apartados son inéditos y serán un aporte para los futuros investigadores que revisen el surgimiento de la pintura mural moderna y al propio Guevara.

¹⁶ A este respecto se debe aclarar que se tiene conocimiento de que existieron intentos de pinturas murales durante el siglo XIX y en siglos anteriores en Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, A. (29 de agosto de 1942). Laureano Guevara. *Las Últimas Noticias*, p.6.
- Archivo Nacional Siglo XX (1929). *Comisiónase a los profesores y alumnos de la ex-Escuela de Bellas Artes para que estudien y se perfeccionen*. Santiago de Chile, Fondo Ministerio de Educación, 5334(549).
- Anónimo (julio de 2007). Monárquico, pero transgresor. *Revista Capital*. Recuperado de <https://www.capital.cl/monarquico-pero-transgresor/>.
- Baudouin, P. (1946). *Iniciación a la pintura al fresco*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- Bindis, R. (2008). *Laureano Guevara y la «Generación del 28»*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Curtis Mead, C. (2012). *Making Modern Paris: Victor Baltard's central markets and the urban practice of architecture*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Díaz, W. (2010). *Bohemios en París: epistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Dümmer Scheel, S. (2012). Metáforas de un país frío. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. *Artelogie*, 3, pp.1-12.
- Eslava, E. (1943). *Pintura mural: Escuela México de Chillán*. Santiago de Chile.
- Galaz, G. y Milan I. (1981). *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Alfabeta Impresores.
- Guevara, L. (1935). La Pintura Mural. *Revista de Arte*, 5, pp.2-8.
- Guillot, C. (2013). Redécouverte à Lille d'un décor peint à fresque par Victor-Louis Mottez: un jalon important dans la peinture décorative du XIX siècle et du «premier XX siècle». *In Situ*, 22, pp.2-15.
- Letelier, J. (1957). *Laureano Guevara*. Santiago de Chile.
- Minguell Cardenyes, J. (2014). *Pintura mural al fresco. Estrategias de los pintores*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Monfort, Marie (2013). Paul Baudouin, Georges Pradelle et l'association «la Fresque». *In Situ*, 22, pp.1-8.
- Mottez, V. (1858). *Traité de la peinture de Cennino Cennini*. París: Vve Jules Renouard Libraire.
- Ternois, D. (1972). Baudelaire et l'ingrisme. *French 19th Century Painting and Literature: with Special Reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*. Manchester: Manchester University Press.
- Vila, W. (1966). *Una Capitanía de Pintores*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

ANEXOS



Figura 1. Laureano Guevara: *La Agricultura*, 1929
210 x 817 cm, óleo sobre tela, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca
Fuente: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales SURDOC



Figura 2. Laureano Guevara: *La Minería*, 1929
211 x 808 cm, óleo sobre tela, Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca
Fuente: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales SURDOC

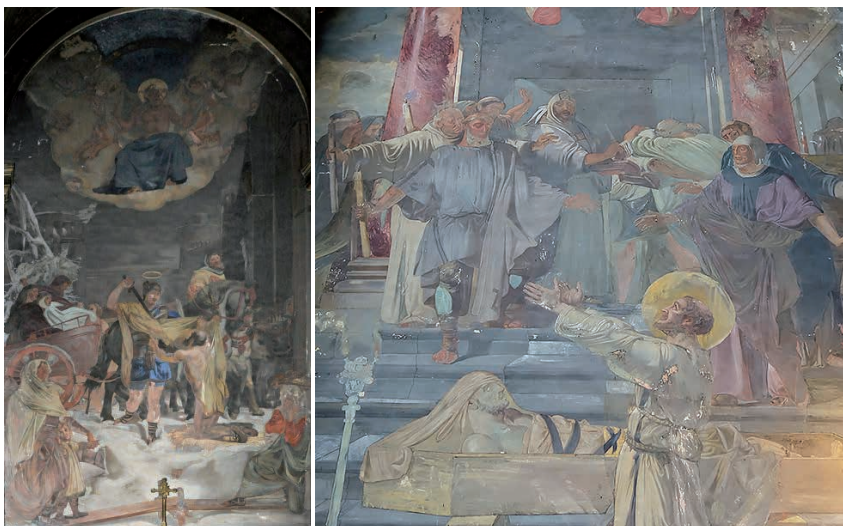


Figura 3. Victor Mottez: A la izquierda, *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre*, 1845. A la derecha *Saint Martin ressuscite un catéchumène*, 1860. Pintura al fresco, Iglesia de *Saint-Sulpice*, París-Francia
Fuente: *Les collections les musées de la ville de Paris*



Figura 4. Laureano Guevara: *La Vendimia*, s.f.
325x220 cm, óleo sobre tela.
Fuente: Ricardo Bindis. *Laureano Guevara y la «Generación del 28»*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2008



Figura 5. Giotto: *Visión del carro de fuego*, 1290-1300
270x230 cm, pintura al fresco, Basílica de San Francisco de Asís, Italia
Fuente: Archivo Basílica San Francisco de Asís



Figura 6. Laureano Guevara: *La Escuela de Arte*, 1940
400x260 cm, pintura al fresco, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago
Fuente: Biblioteca digital de la Universidad de Chile

ORÍGENES DEL MODERNISMO EN VILLA MERCEDES. HACIA LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO SOCIO-CULTURAL Y ARTÍSTICO EN 1930

Laura Comatelli

Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes- IFDC-VM, Argentina
lauracomatelli@yahoo.com.ar

RESUMEN

El trabajo que se presenta es el producto del desarrollo inicial del proyecto de tesis de Maestría en Arte Latinoamericano. El mismo se titula «Orígenes del modernismo en Villa Mercedes. Hacia la conformación del campo cultural y artístico en 1930». Aquí se expone el marco teórico general seleccionado para desarrollar el análisis de los datos recabados, así como también los fundamentos epistemológicos y conceptuales desde donde se aborda la propuesta.

El objetivo de la investigación es analizar los procesos de modernización que acontecieron en la ciudad en el periodo mencionado, así como también incorporar al interior del país en el debate de la modernidad, vinculando contextos locales, provinciales, regionales y nacionales.

Desde una mirada sociológica, se analizarán las publicaciones de la prensa local, más específicamente el diario *El tribuno*. En sus páginas se encuentran las huellas que permiten analizar diversas producciones simbólicas, sus espacios de producción, circulación, y recepción, así como también inferir acerca del imaginario que construirá al sujeto moderno en la ciudad.

La hipótesis que guía este trabajo es que Villa Mercedes, lejos de ser una ciudad periférica en los procesos de modernización, ha participado activamente en la configuración

del proyecto modernista, desde lo local y lo regional, en la década del treinta.

A partir de lo expuesto, se entiende a los procesos históricos como fenómenos complejos, en donde entran en diálogo multiplicidad de aspectos que permiten ampliar la mirada de la historia oficial. Indagar los procesos sociales, y culturales, donde se inscriben las prácticas de los sujetos en el proceso de modernización se torna en una tarea continua. Los documentos históricos son las llaves que permiten el acceso al tiempo de la modernidad en la ciudad. Estos trazan huellas para una revisión inclusiva, que permite vincular a Villa Mercedes, al proceso global de modernización, y dan acceso a la construcción de un sujeto colectivo, que ha dotado de significados sus propias experiencias, en los espacios y tiempos mencionados.

Palabras clave: Modernidad; sujetos; modernización

ABSTRACT

This paper is the outcome, of the initial development, of the research proposal for the Master of Latin-American Art. This project is entitled «Origins of Modernism in Villa Mercedes. Towards the formation of the socio-cultural and artistic domain in 1930.» The general theoretical framework is thus presented and selected to further analyze the collected data as well as the epistemological and conceptual premises from which the proposal is approached.

The aim of the research is to analyse the modernization processes which occurred in the city during the above-mentioned period and to include the inland regions of the country in the modernity debate by linking local, provincial, regional and national contexts.

From a sociological standpoint, local press publications, specifically from the newspaper El Tribuno, will be reviewed. In the paper's pages, traces likely to enable to examine diverse symbolic productions are found, together with their output contexts, circulation and reception. It will also be possible to infer about the imagery shaping the «modern» subject in the city.

The assumption guiding this paper is that Villa Mercedes, far from being a peripheral city in the modernization

processes, has actively been involved in the shaping of the modernist project, locally and regionally, in the 1930's.

From what has been stated, historical processes are meant to be understood as complex phenomena in which a multiplicity of aspects come into dialogue, allowing to broaden the perspective of the official history. Inquiring into the social and cultural processes, where the practices of the subjects are inscribed in the modernization process, becomes a continuous task. The historical documents represent the keys enabling the access to the modernity time in the city. They keep track for an inclusive revision and they allow to connect Villa Mercedes to the global modernization process, giving access to the shaping of a collective subject which has endowed its own experiences with meaning in the spatial and time frames previously mentioned.

Keywords: *Modernity; Subjects; Modernization*

INTRODUCCIÓN

La hipótesis que sostiene el presente trabajo es que Villa Mercedes, lejos de ser una ciudad periférica en los procesos de modernización, ha participado activamente en la configuración del proyecto modernista, desde lo local y lo regional, en la década del treinta. Desde esta perspectiva, se indagarán las prácticas sociales y culturales, entendidas como una serie compleja de reestructuraciones, e hibridaciones, que se han dado a lo largo de nuestra historia. Para esto se estudiará la prensa local, más específicamente el diario *El Tribuno* porque en sus páginas se evidencian los aspectos que permiten vincular la ciudad a un tiempo y espacio geográfico clave en el contexto histórico que se pretende abordar.

La lógica subyacente, en esta propuesta, es que todos estos acontecimientos precipitan al proceso global de modernización del que la ciudad en cuestión es partícipe. Por estas razones, se torna necesaria una revisión inclusiva de la historia que atienda a la construcción del sujeto colectivo, que ha dado significados a sus propias experiencias, en los espacios-tiempos mencionados.

Retomar la década de los años treinta parecería un arbitrio al debate contemporáneo de las formas de socialización y percepción de los tiempos y los espacios, o frente a la emergencia de otras maneras de habitar el mundo y a las diferentes concepciones que nos vamos formando de y con él. Sin embargo, esa es precisamente la paradoja de la historia en términos de ciencia, volver a mirar el pasado para comprender el presente y junto con esto poder proyectar en clave de futuro. En este sentido, el pasado deja de plantearse como fenómeno acabado de fechas, lugares y acontecimientos estancos, sino que mantiene la reconfiguración constante de su propio tiempo y la relación de este con sus sujetos, generando en la distancia (no tan obvia), una especie de cierta autonomía de sus otros tiempos y espacios.

Asimismo, revisar este período es casi una deuda pendiente al contexto provincial, regional y nacional en el cual se circunscribe la ciudad, ya que la historia oficial se ha escrito desde una mirada romántica que apela a la crónica política y social sin indagar las escenas imaginarias que sustentan las prácticas sociales y culturales en el contexto mencionado. Históricamente, el interior del país ha sido considerado, por los relatos dominantes, como la periferia en relación a la alteridad que se ha presentado cuando de centro-periferia se trata, constituyéndose las grandes capitales, como por ejemplo Buenos Aires, en centros hegemónicos en donde los grandes fenómenos globales eran y son posibles. Sin embargo, lejos de esta mirada reduccionista, y en este caso la ciudad donde se focaliza este trabajo, la intención es reconfigurar el interior del país como un territorio crucial en relación a los procesos de modernización nacional.

Uno de los fenómenos que daría el puntapié inicial a estos procesos sería la llegada del Ferrocarril Andino a fines del siglo XIX. A partir de este acontecimiento, la ciudad se circunscribe en un lugar estratégico, en lo que a proyecto de modernidad en el país se refiere. Con este suceso, se inaugura Villa Mercedes como puerto seco de Cuyo. Este hecho histórico en la región reconfigura, no sólo el paisaje, sino que instala las bases de ciudad en cuanto a procesos de modernización. La construcción de hoteles y trazados urbanos serían la manifestación sensible de un aparato que alberga diversas

experiencias sociales y culturales. En este sentido, las ideologías subyacentes circulan en las diversas publicaciones que comenzaron a tener lugar en la época. El proyecto de investigación se centra, para el desarrollo de la primera etapa de interpretación, en el análisis de la prensa local, más específicamente en las publicaciones de la década de los años treinta del diario *El Tribuno*.

Respecto de la metodología de trabajo, uno de los mayores desafíos es la elección de un único modelo de investigación, ya que las diferentes disciplinas, cada una con sus categorías y la necesidad de explicar diversos fenómenos a lo largo de los tiempos, han generado propuestas cada vez más complejas y articuladas, así como también han fomentado el surgimiento de nuevas posibilidades analíticas que tensionan los campos históricamente abordados. Desde esta perspectiva, la sola noción de campos resultaría obsoleta, sin embargo continúa resultando necesaria en los diferentes estudios.

La puesta en marcha de este proyecto parte desde una perspectiva sociológica, donde se focalizará la esfera cultural en primera instancia y la artística en una segunda etapa de trabajo. Estos ámbitos que se pretenden abordar implican contemplar aspectos relacionados con la antropología y los estudios culturales, así como también a las teorías e historia del arte. La filosofía, en tanto ciencia, no resulta menos importante, pues si la pretensión es analizar diferentes prácticas socioculturales y artísticas, las posibles definiciones de lo que consideramos arte son necesarias.

La elaboración de un modelo sociológico del arte implica no solo la identificación de los fenómenos que se pretenden abordar, sino también la contextualización de los mismos en las estructuras sociales que los enmarcan. Se atiende, por lo tanto, a los niveles macro y micro que los posibilitan. A partir de lo expuesto, el caso de la conformación del campo sociocultural y artístico de la ciudad de Villa Mercedes deberá analizarse en función de una estructura general de la sociedad en su contexto regional y nacional, y atender a las relaciones de dependencia con los contextos mencionados, así como a los modos de producción –simbólicos y económicos– que tienen lugar en la ciudad y sus diversas relaciones en el período

determinado y analizar, además, el lugar asignado a la producción artística y cultural enmarcada en la estructura social mencionada.

Identificar el campo cultural y artístico implica observar la organización material. Esto conlleva a determinar las diversas formas de producción, los recursos materiales que hacen posible la objetivación de las diferentes formas ideológicas que subyacen en el proyecto modernista, así como también atender a las relaciones sociales de esas producciones, relaciones que se generan entre dichos productos y las prácticas de los sujetos.

Alejandro Grimson (2011), propone «la llave» como estrategia para introducir alguna posible solución a las dificultades metodológicas que se plantean en los estudios culturales. «La llave» alude a la identificación de ciertas características a partir de las cuales introducirse en las configuraciones culturales pretendidas. En este sentido, las llaves pueden objetivarse a partir de «[...] palabras, giros, expresiones, objetos y prácticas que son distintivos de una configuración cultural dada, que están naturalizados en sus integrantes, y que nos permiten leer un conjunto de relaciones sociales» (pp.222-223).

Ante lo expuesto, se trabajará en este proyecto a partir del análisis de documentos históricos, entre los cuales se focalizan principalmente las publicaciones de la prensa escrita local, específicamente las del diario *El Tribuno* de la década del treinta y para la segunda etapa, como material seleccionado hasta el momento, los libros del profesor Carlos Sánchez Vacca que llevan como título *La pintura y la escultura en San Luis*, publicados por los talleres gráficos MARZO S.A. de la ciudad de San Luis en los años 1996, 2006 y 2007.

Estos análisis se centrarán en identificar, a partir de las publicaciones de la época, las prácticas sociales locales en el campo artístico y cultural. Esta acción permite conocer la oferta, la crítica y las instituciones que formaban parte del entramado social complejo en el que circunscriben dichas prácticas y las relaciones que los sujetos establecen entre sí y su medio.

A su vez, la indagación de las prácticas artísticas en la ciudad de Villa Mercedes se realizará a partir del conocimiento mediante el Archivo Histórico de la ciudad y la recopilación realizada por el

profesor Sánchez Vacca, en relación a las producciones artísticas de la época. Se atenderá a los tipos de producción, las temáticas, los espacios de circulación de dichas producciones circunscribiéndolas al entramado cultural correspondiente. En la observación de las prácticas sociales y artísticas se examinará la construcción de significados y sentidos que los sujetos asignan a las mismas.

Esta propuesta metodológica se sostiene en la consideración de que la actual conformación del campo artístico, social y cultural de la ciudad es el producto de un devenir constante y cambiante de una serie de relaciones que se han producido a lo largo de la historia. Si la modernidad es considerada como un período abarcativo y global, se hace necesario volver a mirar y pensarla desde una construcción histórico-temporal, conformándola como una trama compleja, dándole significado y superando la tradición historicista de la crónica política tradicional de la provincia, que dé cuenta de la implicación de los sujetos y de los sentidos atribuidos a sus prácticas en los campos mencionados.

Una vez enunciados los elementos centrales del proyecto, dividiré este trabajo en dos grandes apartados. El primero, donde me referiré a los conceptos «moderno», «modernidad» y «modernización», donde también se esbozarán consideraciones al respecto de los enunciados de centro-periferia; y el segundo, donde abordaré ciertas cuestiones imbricadas en los conceptos de cultura.

ACERCA DE LA MODERNIDAD Y LOS PROCESOS DE MODERNIZACIÓN

Expuse al principio la necesidad de interpelar el relato histórico dominante de la provincia de San Luis, con el fin de reconfigurar el tiempo pasado. Para esto se torna fundamental poder establecer ciertos criterios a partir de los cuales interpretar diferentes prácticas sociales que circunscriben a la ciudad de Villa Mercedes en un tiempo y espacio geográfico clave, en el período de la modernidad, en términos de territorio –provincial, regional y nacional–.

La modernidad y lo moderno se nos presentan entonces como dos conceptos acuñados y, sin embargo, diferentes en términos

epistemológicos, sobre todo si la pretensión es proponerlos como categorías de estudio. Por una parte la modernidad podría referir al período histórico iniciado con el Renacimiento, donde las lógicas de producción se modifican a partir de la concepción humanista que modifica el cúmulo de representaciones simbólicas de la época, extendiéndose en términos de proceso al período de las vanguardias. Esta mirada, sin embargo, termina construyéndose como un enunciado eurocentrista que plantea desde un *a priori* la conformación cultural latinoamericana como un conglomerado de culturas residuales que son producto de procesos modernistas que se dan en el «Otro» continente. La filosofía latinoamericana ha cuestionado profundamente estos discursos dominantes que han intentado enunciarse como hegemónicos, y si bien en términos ideológicos han resultado efectivos para ciertos sectores, diversos autores latinoamericanos han indagado, cuestionado y tensionado los reduccionismos a los que América Latina ha intentado ser sometida desde discursos eurocentristas dominantes.

Lo moderno, por otra parte, es un término bastante más antiguo a este período y que refiere específicamente a «modo», e implica atender al sujeto en relación al tiempo y a las circunstancias contextuales de su propia época, de su propia existencia. Casullo (2009) afirma que «cada tiempo se constituye esencialmente [...] en relación a cómo piensa la criatura el tiempo, cómo concientiza el valor del presente, el valor del pasado y el valor del futuro, cómo concientiza el sentido del hombre en el tiempo» (p.219). En esta cita radica la esencia del ser moderno, en la consciencia del propio ser se encarna la percepción del tiempo, y es a partir de estas percepciones que los sujetos se ponen en relación con otros, la experiencia vital individual es la que configura lo colectivo y sus prácticas.

Si la modernidad se erige como ese «Otro» gran relato organizador que nos obliga a pensar en otros mundos posibles y las sociedades inmersas en sus procesos modernizantes se deben encontrar tácticas y estrategias para organizarse en función de los cambios vertiginosos provocados por dichos procesos,

el modernismo constituye una respuesta a la larga marcha de la mercancía a través de la cultura, entonces los efectos de la mercantilización cultural y todos sus vínculos también necesitan ser situados en el desarrollo del material artístico mismo más que puramente en la tienda comercial o en los dictados de la moda. (Huysen, 2006, p.66)

Si bien no voy a explayarme al referirme a los aspectos macros que se atienden en este proyecto, mencionaré que en Latinoamérica se hibridan de varios fenómenos, o expuesto de otro modo, varios procesos se producen de manera paralela con las particularidades contextuales en donde acontecen. En primer lugar, se considera que América es un repertorio de territorios múltiples que acoge fenómenos globales tales como los procesos de modernización que pretendo estudiar. Enrique Dussel (1991) ha planteado ya la problemática de la globalización y la modernidad en Latinoamérica, exponiendo que desde los relatos tradicionales hegemónicos de la dominación nuestra América es la primera periferia construida en los relatos modernos eurocéntricos. Surgen en este contexto dos conceptos claves centro-periferia, que tanto Beatriz Sarlo (1996) como Adrián Gorelik (2003) analizan a partir de las consideraciones respecto de la percepción del tiempo. La alteridad a partir de la cual se engendran, conlleva a tensionar ciertos discursos, en este punto me refiero a que en tanto conceptos, los centros y las periferias son construcciones de bases evidentemente ideológicas que se ponen en circulación en determinados periodos de la historia abogando por la verdad. Esta cualidad constructiva de ambos conceptos es lo que permite las reconfiguraciones de los territorios como arenas donde se enmarcan las diferentes prácticas sociales. Desde estas perspectivas no existe un solo centro o una sola periferia posible, sino que las adjetivaciones devenidas de tales experiencias redefinen constantemente las variables que configuran los territorios en términos de centros y/o periferias.

En segundo lugar, la construcción constante de una identidad nacional de origen político y la producción vinculada a lo cultural y artístico, se corresponden al orden de lo telúrico a partir del cual nos diferenciamos del «otro» y en esto radica una de las razones que

complejizan la propuesta, pues son procesos diferenciados que paralelamente configuran los proyectos modernistas en nuestro contexto. Uno de los retos en este punto es poder articular un análisis que permita observar e identificar las diferentes formas que adquiere la producción simbólica, más precisamente las ideologías que sustentan dichos procesos de producción, circulación y consumo. En tanto proyecto modernista y procesos de modernización, la escena nacional y regional se configuran en ciertos aspectos como amalgamas capaces de conformarse como territorios macros de articulación de diferentes prácticas, aunque hay aspectos evidentes que tensionan y desarticulan esta unidad. El desafío, por lo tanto, no se focaliza en identificar las formas de producción en sí, sino los significados, las ideologías subyacentes y los sentidos que los sujetos atribuyen a dichas producciones. Por tomar apenas un ejemplo de lo que acabo de enunciar, si en América Latina la vanguardia artística genera espacios e instituciones para la circulación de diferentes producciones, y estas tensionan diálogos incluso a niveles internacionales desde diferentes aristas, ¿cuál es el factor ideológico que hacia el interior del país sostiene una práctica productiva insistentemente telúrica y arraigada en los albores románticos del nacionalismo estético, aun hasta la actualidad? Esta distinción, sin embargo, es inherente a la esfera artística, ya que en otras esferas los procesos de modernización y la percepción del tiempo en cuanto a modernidad se equiparan, en tanto experiencia vital, a los territorios mencionados.

ACERCA DE LA MODERNIDAD Y LOS EMERGENTES CULTURALES

A partir de lo expuesto, los territorios se convierten en dimensiones para el análisis de diferentes prácticas sociales en vinculación con la cultura, entendiendo por cultura a la trama compleja de pluralidades y multiplicidades de formas relacionales que distan bastante de la homogenización. Alejandro Grimson (2011) expone que «ninguna cuestión genética puede explicar las diferentes cosmovisiones, mitos, celebraciones, ideologías y rituales de la humanidad. Esa heterogeneidad es cultural, y la cultura no se lleva en la sangre. Se

aprende en la vida social» (p.56). Este es un buen punto donde concentrar ciertos análisis, ya que la heterogeneidad a niveles culturales parecería convertirse en una problemática compleja de los proyectos modernistas, entendiendo que uno de los elementos clave de dichos procesos es la emergencia de la cultura de masas. En otras palabras, lo masivo es elemento de la modernidad, por tanto la emergencia de la cultura de masas se convierte en proceso de modernización de las ciudades. La paradoja que se presenta al abordar estas cuestiones es que si se atiende al carácter heterogéneo de la cultura, se evade en algún sentido la homogenización que supone la emergencia de la cultura de masas promovida por las industrias culturales. En su libro *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Huyssen (2006) afirma que:

[...] las realidades de la vida moderna y la expansión ominosa de la cultura de masas en todos los rincones de la esfera social están inscriptas invariablemente en la articulación del modernismo estético. La cultura de masas ha sido siempre el subtexto oculto del proyecto modernista (pp.93-94).

Por otra parte, la noción de síntoma que analiza Jameson (2012) en su libro *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo avanzado*, así como también Huyssen en su libro ya citado, pone de manifiesto las controversias que se generan al intentar abordar cuestiones referidas a lo cultural. Si bien el debate y la tensión que genera establecer límites definidos entre la alta y la baja cultura, o entre la cultura popular y la cultura de elite es de larga data, hoy es un desafío la articulación de ciertos conceptos en los límites, cada vez más difusos, en cuanto a la noción de cultura que se refiera, aún más si se atiende a la multiplicidad de formas y manifestaciones que se construyen constantemente.

Lo masivo, la cultura de masas y las industrias culturales emergentes conllevan, en estos términos, a considerar no sólo la mercantilización de diversos productos, sino que dichos productos llevan implícitas las marcas ideológicas de las concepciones tanto de los tiempos como de los espacios, los cuales también se insertan en las lógicas de dicha mercantilización en los diferentes procesos

de distribución y consumo. Este es fundamentalmente el síntoma que observan ambos autores, la construcción de sujetos-cuerpos que cohabitan e interactúan dentro de nuevas formas relacionales. Interpretese para este punto las relaciones que se tensionan en el surgimiento de diferentes instituciones sean escuelas, fábricas, familia, y en este caso, específicamente, el ferrocarril como fenómeno transformador y reconfigurador del escenario propuesto.

Villa Mercedes, en los años treinta, no escapa a este fenómeno, configurándose como escenario posible para el desarrollo de prácticas sociales que se corresponden a la recepción y al consumo de diversos productos que ofrecen las industrias culturales, así como también la creación de espacios en términos de trazado urbano que posibilitan la experiencia del tiempo compartido y socializado. En otras palabras, organizado a partir de lógicas modernas de concepción de los sujetos y sus tiempos. Lo que surge como primera aproximación es la reconfiguración de los espacios públicos y privados, y junto con este fenómeno la conformación de las subjetividades que desarrollan los sujetos.

Las formas del ser, en tanto construcción subjetiva que se objetiva configurado en un tiempo y espacio redefinido, es reinterpretado y encarnado en ese nuevo sujeto moderno, el cual desarrolla nuevas formas de relacionarse con el mundo, donde el uso del tiempo no es un elemento ajeno, sino que es un factor inherente a lo que a práctica social se refiere. El hombre moderno experimenta la aceleración del tiempo vertiginoso de la velocidad de la máquina, y las migraciones de la época trazan nuevos caminos que inciden en los procesos de modernización.

Estas migraciones, desde la perspectiva de Agüero y García (2013), en términos de representación de diversas prácticas, operan como articuladoras de nuevas formas y contactos culturales. El despliegue abarca el espacio mental y de relaciones sociales producido por la acción de los agentes forjadores de la cultura.

Junto con estas consideraciones, la figura clave de todos estos procesos es el individuo devenido en sujeto a partir de los diferentes mecanismos y lógicas de gestación y control, creados en función de

las necesidades de los procesos mencionados. No deja, por lo tanto, de ser importante atender a los medios de producción y divulgación de las ideologías subyacentes en la escena imaginaria, pues en términos generales de García Canclini (2010), las ideologías se leen en clave connotativa más que denotativa, y es a partir de los diferentes productos materiales donde el orden de lo simbólico se corporiza, se cristaliza y opera. Bourdieu (2000) en su libro *Las condiciones sociales de la circulación de las ideas*, analiza las diversas formas en que las ideologías subyacentes se concretan en las esferas materiales de la producción y reconfiguran nuevas formas subjetivas de habitar el mundo. En este sentido, la voluntad de publicación de ciertos temas y las formas en el uso de los lenguajes, se convierten en dispositivos de formación de dichas subjetividades y actúan, en la mayoría de los casos –sino en todos–, como formas de imposición simbólica, que opera de manera directa –o indirecta–, en la conformación de los sujetos modernos. A la par se forman los gustos, las opiniones y las percepciones. Dos aspectos centrales en este punto son: por una parte el sentido y por otra la función que se le asigna a las publicaciones. Entre estos se atienden a los contextos, tanto de producción, como los mecanismos a partir de los cuales dichas formas se ponen en circulación en contextos determinados, así como también los modos de recepción y consumo. Las transferencias ideológicas operan de manera subyacente, si nos referimos a las culturas masivas, sin embargo el sentido asignado *a priori* resultará como elemento clave y determinante de acuerdo a los fines perseguidos por el aparato ideológico que las crea.

Por otra parte, desde la filosofía política, Rancière (2014) define reparto de lo sensible como:

[...] sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común

se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto (p.19).

Esta mirada renueva y amplía las posibilidades de análisis, si se atienden a los otros aspectos mencionados. El estudio de los emergentes culturales y los sentidos asignados a ciertas prácticas sociales se convierten, a partir de este postulado, en una trama configurada y diseñada de antemano, que va a determinar lo que se ha de sentir. Este sentir es la construcción subjetiva de las formas posibles de socialización y de habitar el mundo, actuar y relacionarse en un determinado tiempo y espacio, hacer uso del tiempo de manera determinada, tener acceso a dichas conformaciones; es en sí la objetivación de un aparato ideológico que subyace en las formas.

Un referente en el contexto regional es Arturo Andrés Roig (2005) que realiza un exhaustivo análisis de las producciones masivas que circulaban en la ciudad de Mendoza y la región Cuyo hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, a partir de los cuales traza itinerarios de investigación que atienden a las conformaciones culturales de la época. En sus páginas se complejizan diversas categorías de análisis tales como vanguardismo/regionalismo, paisaje natural/paisaje humano, a partir de las cuales se analizan las ideologías que promueven las diferentes producciones y consigue, de este modo, reconfigurar la trama socio-cultural que promovía la práctica social y artística de la época. Dicho de otro modo, reformula el panorama histórico y asigna sentido a la praxis vital de los sujetos modernos.

Así, la producción simbólica, según García Canclini (2010) es entendida como la producción de una determinada cultura en un tiempo y lugar específico que atiende a las lógicas de producción económica que las sustenta. En este punto es importante aclarar que cualquier elemento que sea modificado en cualquiera de las esferas, sea simbólica o económica, afectará de manera determinante en las diferentes formas de producción u organización económica en la cual se inserta.

Según Huyssen (2006) no fue la vanguardia artística sino la industria cultural la que consiguió transformar la vida cotidiana del siglo XX. Desde sus postulaciones es posible comprender y

complejizar los procesos de modernización que tuvieron lugar en la ciudad de Villa Mercedes ya que las formas sociales que adquieren las prácticas en tanto *hábitus* adquirido, encarnan el tiempo acelerado del sujeto de la modernidad.

Desde los estudios culturales, Hoggart (2013) en su libro *La cultura obrera en la sociedad de masas* también analiza el fenómeno de lo masivo y su impacto en la transformación de los hábitos de las culturas denominadas obreras. En sus páginas se abordan cuestiones referidas al uso de los tiempos y los espacios a partir de los roles sociales de los agentes, en tanto sujetos modernos. Asimismo, el autor estudia la incidencia que tienen diferentes publicaciones masivas, tales como revistas, diarios y novelas, en la conducta de los sujetos y la capacidad de las mismas para configurar y reconfigurar la construcción subjetiva del «yo», del «nosotros» en diferenciación de un «otro». La concepción del tiempo de dicho sujeto, en términos del autor, queda expresada a partir de la enunciación:

Estar a la moda o tener «lo último» es tener lo mejor. «Es nuevo, es diferente»: por lo tanto, será mejor; y el futuro lo será aún más... Con esa actitud se relaciona el culto a la juventud. Si lo nuevo es lo mejor, entonces los jóvenes son más afortunados que los viejos; ser joven es ser moderno, estar a la moda, dirigir la mirada a un futuro cargado de más modernidad (Hoggart, 2013, p.205).

El estar a la moda, implica entonces, atender a diferentes fenómenos que se producen en diferentes planos. Por una parte la construcción subjetiva que consiguen las ideologías subyacentes y que operan de diferentes maneras para la construcción de esos sujetos modernos, pero también implica atender a las sensibilidades creadas para ser promotoras y receptoras de la experiencia sensible de los sujetos al mismo tiempo. En este sentido, las esferas de lo público y lo privado se vuelven aspectos claves en tanto conceptos que requieren una revisión y una reconceptualización en sí mismos, pues al modificarse las subjetividades, se modifican también los sentidos del ser en los contextos determinados.

CONSIDERACIONES FINALES

A partir de lo expuesto, se entiende a los procesos históricos como fenómenos complejos, en donde entran en diálogo multiplicidad de aspectos que permiten ampliar la mirada de la historia oficial. Desde esta perspectiva, y focalizando la década del treinta, se continuarán indagando los procesos sociales, y culturales, donde se inscriben las prácticas de los sujetos en el proceso de modernización. Los documentos históricos, tales como la prensa escrita, se convierten en llaves que permiten el acceso al tiempo de la modernidad en la ciudad. De la misma manera, trazan huellas para una revisión inclusiva que permite vincular a Villa Mercedes al proceso global de modernización. Estos indicadores dan acceso a la construcción de un sujeto colectivo que ha dotado de significados sus propias experiencias en los espacios y tiempos mencionados.

La reconfiguración social y cultural implica, por lo tanto, una relectura en función de los sujetos. En este sentido, no sólo emergen nuevas formas culturales, sino que estas son a su vez reconfiguradas a partir de los nuevos roles asumidos y practicados por los nuevos sujetos. La consideración de la niñez o de la mujer, por mencionar algún ejemplo, como agentes activos reconfiguradores de la trama social son factores que inciden de manera directa en la experiencia sensible de los espacios mencionados. Habrá que atender, por lo tanto, a las formas en que estos espacios y las diferentes objetivaciones simbólicas, son repartidos en el contexto que se pretende analizar, e indagar a partir de esto los sentidos y los significados que dichos sujetos asumen en sus prácticas. El estar-habitar implica la tensión constante de las diferentes posibilidades de asumirse en diversas tramas culturales que se entretienen, sumergidas, en los procesos sociales y económicos de cada contexto, y en todos ellos las utopías que los fundan se erigen como ideologías y formas de ver y concebir el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agüero, A. y García, D. (2017). Culturas locales, culturas regionales, culturas nacionales. Cuestiones conceptuales y de método para una historiografía por venir. *Prismas: Revista de Historia intelectual* (17), pp.1-6.
- Bourdieu, P. (2000). *Las condiciones sociales de la circulación de las ideas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Casullo, N. (2009). La escena presente: el debate modernidad-posmodernidad. *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Alejandro K.; Ricardo F.; Nicolás C. (comps.). Buenos Aires: Eudeba, pp.195-214.
- Casullo, N. (2009). Historia, tiempo y sujeto: antiguas y nuevas imágenes. *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Alejandro K.; Ricardo F.; Nicolás C. (comps.). Buenos Aires: Eudeba, pp.215-240.
- Dussel, E. (1991). 1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad. Conferencias de Frankfurt, Octubre 1991.
- García Canclini, N. (2010). *La producción simbólica*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Gorelik, A. (2003). Ciudad, modernidad, modernización. *Universitas Humanística*, (56) pp.11-27. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de :<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79105602>>
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Hogart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Huysen, A. (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Jameson, F. (2012). *Posmodernismo, la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Roig, A. (2005). *Mendoza en sus letras y sus ideas*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- Sánchez Vacca, C. (1996). *La pintura y la escultura en San Luis*. Vol. 1. San Luis: Talleres gráficos Marzo.
- Sánchez Vacca, C. (2006). *La pintura y la escultura en San Luis*. Vol. 2. San Luis: Talleres gráficos Marzo.

- Sánchez Vacca, C. (2007). *La pintura y la escultura en San Luis*. Vol. 3. San Luis: Talleres gráficos Marzo S.A.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

PRENSA ITALIANA NEOFASCISTA EN CHILE DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Pantaleone Sergi

Centro di Ricerca sulle Migrazioni – Università della Calabria, Italia
sergi@icsaicstoria.it

RESUMEN

El artículo que presentamos se enmarca en los estudios de la prensa étnica italiana en América Latina y, gracias al análisis de fuentes documentales, periodísticas y de una bibliografía especializada, profundiza en los periódicos neofascistas publicados en Chile para la comunidad italiana, en la época en que el país, junto con Argentina y Brasil, formaba parte de un triángulo neofascista italiano del cual la prensa que analizaremos fue una voz clara.

A partir de los años sesenta del siglo XIX en Santiago, y especialmente en Valparaíso, hubo una fuerte tradición de periodismo en lengua italiana, como demuestra la publicación de varios periódicos y diarios informativos como *L'Italia*: fundado en 1890, contó con el apoyo del gobierno italiano a través del Consulado General de Valparaíso, fue fascistizado desde los años veinte y cesó sus actividades en enero de 1943, tras la rotura de las relaciones diplomáticas entre Chile e Italia.

Después de la Segunda Guerra Mundial, con la publicación en Valparaíso del quincenal *Le Campane de San Giusto* por iniciativa de un grupo de nostálgicos de Benito Mussolini, resurgió un periodismo claramente político que elogiaba al régimen fascista y al mismo tiempo se oponía de mala fe contra los diplomáticos de la República Italiana.

Le Campane de San Giusto, que cambió su nombre en *Italia*, y otras publicaciones fascistas como *Gerarchia*, *Corriere d'Italia* e *Italchile*, caracterizaron la prensa comunitaria a lo largo de treinta años mucho más que en otros países suramericanos.

A diferencia de los coloniales que quisieron dar compacidad a las comunidades de emigrantes italianos, los periódicos que alababan Mussolini, el fascismo y Pinochet, fueron un elemento de división en la comunidad, y provocaron roces y contrastes entre el gobierno italiano y el chileno. Ni los representantes diplomáticos italianos, ni siquiera las asociaciones que se ocupaban de ellos, fueron capaces de ofrecer un periódico de oposición, democrático, que pusiera de acuerdo a los emigrantes del Belpaese.

Por todo ello, podemos concluir que en la prensa étnica italiana de la segunda posguerra permaneció una prerrogativa en manos de los derechistas nacionalistas y de los conservadores «fieles» al Duce, que soñaban con una nueva dictadura en Italia.

Palabras clave: Prensa étnica; fascismo; Italia; Chile; posguerra

ABSTRACT

Within the framework of the study of Italian ethnic press in Latin America, this article, based mainly on documentary sources, journalistic sources and a specialized bibliography, focuses on the long cycle represented by the neo-fascist newspapers for the Italian community- These were published in the second postage in Chile, when the country, with Argentina and Brazil, belonged to a kind of triangle of Italian neo-fascism, of which the press was a carrier.

From the sixties of the nineteenth century, between Santiago and Valparaíso, but especially in the coastal city, there was a good tradition of journalism in Italian language, with the publication of several newspapers among which the newspaper L'Italia, founded in 1890. This had the support of the Italian government, through the Consulate General of Valparaiso, it was fascistized since the 1920s and ceased in January 1943 after Chile broke diplomatic relations with Italy.

After the Second World War, with the publication in Valparaiso of the biweekly Le Campane de San Giusto, on the initiative of a group of nostalgics for Mussolini, resurged a clearly political journalism that praised the fascist regime, and badly targeted the diplomats of the Italian Republic. Le Campane de San Giusto, which changed its name to Italia, and others such as Gerarchia, Corriere d'Italia and Italchile,

all fascist, characterized the community's press for thirty years, much more than in other South American countries.

Unlike the colonialists who sought everywhere to give compactness to the communities of Italian migrants, these newspapers that praised Mussolini and fascism (and Pinochet), were an element of division and provoked contrasts between the Italian government and the Chilean one. Neither the Italian diplomatic representatives nor the associations that referred to them were able to oppose a democratic newspaper destined to be in agreement among migrants.

The Italian ethnic press of the postwar period, therefore, remained a prerogative of the right-wing nationalists and «faithful» conservatives of the Duce who dreamed of a new dictatorship in Italy.

Keywords: *Ethnic press; fascism; Chile; Italy; postwar*

MUSSOLINI, DUCE MÁS ALLÁ DEL FASCISMO

Como sucedió en varios países latinoamericanos que después de la Segunda Guerra Mundial se vieron afectados por una emigración política ideológicamente de derecha (Bertagna, 2006a), también en Chile la prensa étnica en Italia recuperó nueva vida con la difusión de un primer periódico de propaganda política que elogiaba al régimen fascista y apoyaba abiertamente al Movimiento Social Italiano (MSI), un partido que se refería abiertamente a las ideas de Mussolini y había echado raíces sólidas en Valparaíso¹.

En el subcontinente americano, convertido en el paraíso, o al menos en un puerto franco, para los ras del pasado régimen fascista que huían de Italia por temor de represalias, se estableció una especie de triángulo del neofascismo italiano, del cual la prensa era portadora. En Brasil, la *Tribuna italiana*, semanario fundado en 1948 por Nunziato Nastasi y vivo hasta 1985, se distinguió por su extremismo fascista duramente criticado por la prensa brasileña

¹ Archivio Centrale dello Stato - Roma (ACS), Ministero dell'Interno (MI), Pubblica Sicurezza (PS) 1947-1948, b. 59, fasc. Neofascismo all'estero, Informe de Natoli desde Valparaíso, 25 de octubre de 1947.

(Trento, 2002, p.410; 2011, p.109), gracias a la dirección del hecho de Piero Pedrazza², considerado un «agitador indeseable»³, que en Italia, como editor en jefe del diario *Il Resto del Carlino* de Bolonia, había apoyado el racismo antijudío del régimen firmando con el seudónimo de *Camicia nera* (Camisa negra) cursiva venenosa contra estudiantes extranjeros que asisten a esa universidad (Onofri, 1989). En Argentina, Francesco Di Giglio, representante y organizador en América del Sur del MSI (Petriella y Sosa Miatello, 1976, *ad nomen*)⁴ que encontró un valioso aliado en Davide Fossa, sindicalista y periodista quien había seguido a Mussolini en la República Social Italiana (RSI), llamada de Salò, y trabajaba en Córdoba (Missori, 1976)⁵, primero publicó *Il Repubblicano*, cerrado por las autoridades platenses después de una campaña de odio contra los diplomáticos italianos, y luego el *Risorgimento*: ambos periódicos fueron colocados en posiciones neofascistas extremas.

Durante más de treinta años, también en Chile, primero en Valparaíso y luego en la capital, Santiago, a partir de 1947, encontró un espacio único, una prensa agresiva en italiano (o en italiano y español) con una clara ideología fascista que, según el Cónsul General de Italia, Aurelio Natoli, anteriormente refugiado y luchador partidario contra el nazi-fascismo, estaba protegida por el poder local que garantizaba una especie de impunidad.

² Piero Pedrazza, un antiguo seguidor de Mussolini de la marcha sobre Roma, dirigió el semanario *Camicia nera* y luego trabajó en numerosos periódicos y diarios fascistas antes de llegar en 1936 al diario de Bolonia *Il Resto del Carlino*. Pedrazza, entre otras cosas, promovió una colección de firmas «para instar al gobierno italiano a liberar al general Rodolfo Graziani, que había seguido al Duce en la aventura de Salò al servicio de los nazis» (Sergi, 2010b, p.28).

³ «Anhembí processada por un jornal fascista» (1955). En O estado de S. Paulo (Brasil), 14 de diciembre (citado en Trento, 2011, p.109).

⁴ Francesco Di Giglio, nacido en Calabria en 1912 y llegado al Plata a la edad de diecisiete años, tuvo una historia como periodista de los diarios fascistas *Giornale d'Italia* y, posteriormente, *Il Mattino d'Italia* de Buenos Aires. Terminó su carrera en Chile y Brasil como corresponsal especial del diario argentino *La Nación*.

⁵ Durante el fascismo, Davide Fossa fue director de *La Fiamma* en Parma, luego de *Il Popolo di Romagna* en Forlì y finalmente de *L'Impero del Lavoro* en Addis Abeba. Después del 8 de septiembre de 1943 se había unido a la RSI.

El artículo que presentamos se enmarca en los estudios de la prensa étnica italiana en América Latina y, gracias al análisis de fuentes documentales, periodísticas y de una bibliografía especializada, profundiza en los periódicos neofascistas publicados en Chile para la comunidad italiana en el segundo franquero.

LE CAMPANE DI SAN GIUSTO: INICIO DE UN LARGO CICLO

En mayo de 1947 en Valparaíso, donde había aproximadamente 2 mil 500 inmigrantes italianos (más o menos un tercio de la colonia en Chile) y los simpatizantes de Mussolini eran mayoría, apareció el combativo quincenal *Le Campane di San Giusto* (Anuario italo-chileno, 1949, p. 20), impreso en la Tipografía Roma. En la ciudad marinera había una buena tradición de periodismo étnico en lengua italiana que se había desarrollado desde los años sesenta del siglo XIX (Sergi, 2010a, pp.74-76), con la publicación de varios periódicos y el diario informativo *L'Italia*, fundado en 1890, que contó con el apoyo del gobierno italiano, a través del Consulado General de Valparaíso, donde trabajaban muchos de sus directores.

L'Italia fue fascistizado desde los años veinte y cesó en enero de 1943, después de que Chile rompió las relaciones diplomáticas con Italia y el último director, Vincenzo Serio, se vio obligado a abandonar el país andino junto con los representantes diplomáticos italianos y un grupo de compatriotas⁶. *Le Campane di San Giusto* nació entonces en los talones de una prensa casi totalmente subordinada al fascismo que en los años treinta también había convertido el órgano quincenal de los Fasci di Combattimento de Santiago, *L'Araldo*, en un diario.

Aunque en el complemento de la cabecera, con despliegue de letras mayúsculas, *Le Campane di San Giusto* se proclamó como *Nuovo Periodico Indipendente degli Italiani del Chile*, era una hoja clara y abiertamente de tono *littorio*. Era dirigido por Rodolfo Carnio Perich, titular de un hostel, personaje muy activo y conocido

⁶ «L'arrivo dell'ambasciatore De Rossi e dei connazionali che rimpatriano dal Cile» (1943). En *Il Mattino d'Italia* (Buenos Aires), 10 de julio.

en las instituciones italianas en Chile durante el período fascista (*Diccionario Biográfico de Chile, 1953-1955*, p.230)⁷, quien había realizado una modesta experiencia periodística como corresponsal del diario colonial que había cesado desde hace cuatro años y se sentía un apóstol del Duce.

Alrededor del nuevo periódico se había recogido el llamado grupo de «Villa Italia», donde se encontraba la Asociación de Combatientes, la antigua Sociedad del Fascio que, para evitar la disolución, cambió su nombre, formada por fascistas intransigentes que gozó de una alta protección y pretendía instalar el MSI en Chile, a través del «Centro Neofascista de Baires», en el «intento de crear un vasto movimiento neofascista en el extranjero, que debería trasladarse al rescate», como advirtió el cónsul Natoli⁸. Después de la visita de un inspector de las organizaciones fascistas, el 28 de febrero de 1948 también le dieron la bienvenida a Valparaíso al director del *Risorgimento* de Buenos Aires, un periódico que «levantó la bandera de honor para el resurrección de Italia». A través de las páginas del *Risorgimento*, como escribió *Le Campane di San Giusto*

⁷ Esta es la nota biográfica, con errores claros y tal vez falsos queridos, «ajustada» para exaltar la figura de Rodolfo Carnio Perich publicada en el Diccionario Biográfico de Chile, 9ª edición, Empresa Periodística de Chile, Santiago de Chile, 1953-1955, p.230: «Carnio Perich Rodolfo: periodista. Nació en Monfalcone de Trieste el 16/8/1908. Padres: José y Margherita. Esposa: Sara Luisa Ortiz. Hijos: Benito y Bruno. Estudios en Liceo Científico Guglielmo Oberdan en Trieste. Literatura, Filosofía, Ciencias e idiomas antiguas. Vino a Chile en 1927. Desde 1931 actúa en el periodismo en Chile. En 1935, fue voluntario en la Campaña de Africa Oriental y fue Condecorado con una Cruz de Guerra al Valor Militar. Fundó el periódico Le Campane di San Giusto el 9 de Mayo de 1947 y que después de un año se fusionó con el antiguo órgano de la Colectividad italiana (fundado el 18 de Setbre de 1890 en Valpso por Don Riccardo Bagnara y Ghio). Fundó también en ese año la revista trimestral «Gerarchia» (literaria y problemas internacionales). Colabora con temas internacionales en el diario «Il Secolo» de Roma y varios otros. Propietario del Hotel Adria, miembro del Círculo de Prensa de la Asoc.n de Periodistas Camilo Henríquez y de casi todas las instituciones sociales italianas. Ha sido Dirigente de varias instituciones italianas. Cta.: Bco del Estado. Residencia: Molina 478. T. 5676. Valparaíso. Como evidencia de su fe fascista, Carnio Perich llamó a sus hijos Benito, como el Duce, y Bruno como el primogénito del jefe del fascismo. Las hijas se llamaban, en cambio, Margherita y Mirella. Carnio Perich murió el 26 de septiembre de 1994.

⁸ ACS, MI, PS, 1947-1948, b. 59, fasc. Neofascismo all'estero.

gli Italiani del Cile seppero ritrovare e coordinare il loro sentimento verso gli alti ideali che aveva mosso l'Italia sulla via del suo grande destino, e fiancheggiati dai più dinamici dirigenti, mantennero anche dopo la tragedia e la propaganda avversaria quel fronte ideale, ammirato in ogni dove⁹.

Para acompañar a Carnio Perich en la empresa periodística estuvo Rizzieri Anziani, concesionario de la distribución del *Corriere della Sera* de Milán, y representante del *Risorgimento*, de Buenos Aires, que también dirigía un programa italiano que duraba una hora en la radio Caupolicán: con himnos y canciones, de esa radio el 29 de cada mes se conmemoraba a Mussolini¹⁰. De ese grupo también fue parte Vittorio Fiume, ex combatiente de la Gran Guerra y vicepresidente de la Asociación Combatientes. Durante los años veinte, los tres –Carnio Perich, Anziani y Fiume– estuvieron a cargo de mantenerse en contacto con el partido nacionalista chileno Acha: pero cuando aparecieron las «listas negras» del boicot, se encontraban entre los más rápidos en proclamar su lealtad a Gobierno chileno para evitar problemas personales (Bertagna, 2006, p. 188). Entre los colaboradores del periódico todavía existía un tal Forno y un tal Catino de Mendoza expulsado de las Asociaciones italianas por impropiedad administrativa, que gozaba de una reputación muy mala, como señaló el cónsul Natoli. Para estas personas, el tiempo se había detenido antes de la guerra, cuando en Valparaíso los italianos formaban una comunidad fuerte y cohesionada que había establecido en Chile una especie de enclave fascista y que se movía como si fuera en Italia, replicando ritos, iniciativas y organizaciones fascistas.

⁹ «Francesco Di Giglio, Direttore di 'Risorgimento' di Buenos Aires in visita agli italiani del Chile» (1947), en *Le Campane* di San Giusto, 1-15 marzo. La copia del periódico fue anexada por el cónsul Aurelio Natoli a su 'Informe trimestral (31 de marzo de 1948) sobre la comunidad', fechada el 25 de abril y enviada a Roma (véase ASMAE, AP 1946-50. Argentina, b. 6, f. 4, collettività italiana in Chile). «Los italianos de Chile pudieron redescubrir y coordinar su sentimiento hacia los altos ideales que habían movido a Italia en el camino de su gran destino, y flanqueados por los líderes más dinámicos, mantuvieron incluso después de la tragedia y la propaganda enemiga ese frente ideal, admirado en todas partes».

¹⁰ Voluntario de la guerra y decorado con dos cruces de guerra, Rizzieri Anziani durante algún tiempo también fue secretario de la Asociación Combatientes de Valparaíso, fundada en 1919.

También en 1947, bajo la dirección de Carnio Perich y con la intención de tratar los problemas internacionales y literarios desde una perspectiva fascista, el grupo también dio vida al trimestral *Gerarchia*, el mismo nombre de lo mensual «teórico» de Mussolini.

En realidad, *Las Campanas de San Giusto* era c¹¹. Según el cónsul Natoli, de hecho, el periódico que circuló inicialmente en casi todos los quioscos de Valparaíso, en marzo de 1948 sólo se podía encontrar en dos en los que apenas habían cinco copias. Otras copias eran enviadas gratuitamente a embajadas, legaciones y consulados en los países americanos¹².

El periódico dirigido por Carnio Perich, que se calificaba como la voz de la comunidad italiana en Chile, estaba repleto de artículos del semanario del MSI *Rivolta Ideale* de Roma¹³ y del *Risorgimento* de Buenos Aires. Se ocupó poco de los asuntos relacionados con la colonia, publicó noticias italianas y chilenas y estaba difundido en esa parte de la comunidad por la que Mussolini, como escribió Elisabetta Cassina Wolff (2012), había sido el primer y gran amor y por esta razón no estaba dispuesta a abandonar la mayoría de las ideas que habían alimentado el movimiento fascista: ni en Italia, donde los nostálgicos del fascismo dieron lugar a una ruidosa prensa

¹¹ Véase a este respecto la nota con la que el director de Asuntos políticos en el Ministerio de Asuntos Exteriores, Vittorio Zoppi, solicitó información sobre el periódico de Valparaíso a la Embajada en Chile y al mismo tiempo solicitó a las Embajadas de Buenos Aires y Río de Janeiro «también para informar sobre temas similares de competencia respectiva» (Véase ASMAE, AP 1946-50, Argentina, b. 6, f. 4. Telespresso n. 20/07914/C, 11 de marzo de 1948, desde MAE a las Embajadas de Río de Janeiro, Buenos Aires y Santiago, Stampa e movimenti neofascisti in sud-america).

¹² ASMAE, AP 1946-50, Argentina, b. 6, f. 4, Telespresso n. 892/89. Natoli a MAE y Embajadas de Santiago, Relazione trimestrale (al 31 marzo 1948) sulla collettività, Valparaiso 25 aprile 1948.

¹³ *Rivolta ideale*, dirigido por Giovanni Tonelli, apareció en Roma el 11 de abril de 1946. En un editorial titulado «Costi quel che costi», Tonelli escribió: «Debemos reaccionar, nos gritaremos a vosotros: para recuperarnos del deshonor en el que nos han hecho caer y en el que quieren mantenernos! Debemos vencer con actos de coraje indomable la vergüenza que nos une a una derrota tan total y humillante. A la luz de estas intenciones, veremos cómo nuestra patria se sacude a los nuevos y viejos parásitos que la destrozan, una vasta multitud de políticos en cuya cabeza la parte más importante es la boca». Conceptos que el periódico de Carnio Perich hizo propio.

conservadora y reaccionaria que habría allanado el camino para el movimiento clerical-fascista en el país, el llamado partido romano del Vaticano (Carocci, 2002, p.142; Sergi, 2005, pp.76-107), ni en las comunidades italianas en el extranjero, como lo demuestra claramente el caso chileno.

Le Campane di San Giusto, así como el programa de radio conducido por Rizzieri Anziani, no solo se lanzó de mala fe contra el cónsul Natoli, acusándolo de hechos malvados y hablando de él como un brigadista rojo «quien en el frente de Madrid tenía el noble título de Sicario por la amabilidad, el compromiso y la decisión con que enviaba al Creador a los pobres demonios de las legiones italianas que tuvieron la mala idea de caer con vida en sus manos» («che sul fronte di Madrid ebbe il nobile titolo di Sicario per la gentilezza, impegno e decisione con le quali spediva al Creatore i poveri diavoli delle legioni italiane che avevano la brutta idea di cadere vivi nelle sue mani») pero tenía en la mira todas las instituciones demócratas italianas¹⁴.

Algunos pasajes de artículos publicados –una mezcla de patriotismo de *Risorgimento* imbuido de la ideología fascista, con frecuentes referencias a la grandeza de Italia durante los años veinte cuando gracias a Mussolini había conquistado «un posto al sole dove indirizzare la nostra esuberante popolazione»¹⁵– puede dar mejor que cualquier otra palabra, el sentido de extremismo de las ideas profesadas por el grupo de Valparaíso que animaba el periódico.

Con este espíritu –«Addio Italia io non tradisco»¹⁶, encabezaba en la apertura del número del 1-15 de marzo de 1948– el periódico aseguró de permanecer «fedele alla Patria, fedele al monito del mio capitano che dall’alto mi vede»¹⁷. Pero sobre todo, reiteraba en todas las ocasiones su fidelidad a Mussolini: «Duce sei tutti noi!» y «Duce perdonaci»¹⁸, repetía en abril de 1948 en conmemoración del tercer aniversario de la muerte de Mussolini, exaltando «su vida de trabajo

¹⁴ ASMAE, AP, 1946-50, Argentina, b. 6, f. 4, Telespresso n. 892/89, Natoli al MAE, Neofascismo in Argentina, Valparaiso, 25 de abril de 1948.

¹⁵ «Un lugar en el sol donde dirigir nuestra exuberante población».

¹⁶ «Adiós Italia, yo no traiciono».

¹⁷ «Fiel a la Patria, leal a la advertencia de mi capitán que me ve desde arriba».

¹⁸ «¡Duce eres todos nosotros!» y «Duce perdónanos».

y de sacrificio por la patria, sus construcciones jurídicas y sociales, sus grandes realizaciones de obras pública» («la sua vita di lavoro e di sacrificio per la Patria, le Sue costruzioni giuridiche e sociali, le Sue grandi realizzazioni di opere pubbliche»)¹⁹ .

Esto es lo que escribía todavía Carnio Perich en esa ocasión:

In questa dolorosa triste ricorrenza del terzo anniversario della Passione, Morte e Crocifissione del più grande italiano di questo secolo, non potevamo gli italiani del Cile, quelli memori e riconoscenti della grande opera da Lui svolta per il bene e la grandezza della Patria, non ricordare con muta riverenza con il ginocchio piegato a terra, la memoria di BENITO MUSSOLINI²⁰.

Y continuaba:

Da queste lontane coste del Pacifico, ebbe l'opera del Duce l'approvazione e la sincera ammirazione del fiero nucleo d'Italiani, che in questa terra cilena, madre di eroi ed orgogliosa delle sue glorie patrie, avevano imparato a dare il giusto valore a tutto ciò que per la grandezza della Patria fosse fatto con fede ed altruismo soprattutto quando le opere iniziate e condotta a termine da Mussolini in Italia, erano indirizzate a dare una sempre maggiore giustizia al popolo lavoratore²¹.

Y más adelante:

Affermiamo pure che siano dei nostalgici, TREMENDAMENTE NOSTALGICI, di quella nostra Italia, cenerentola sorta in forma meravigliosa sul primo piano della politica

¹⁹ Carnio Perich, R. (1948). «Tre anni dopo». En *Le Campane* di San Giusto, 16-30 abril.

²⁰ «En esta dolorosa triste recurrencia del tercer aniversario de la Pasión, Muerte y Crucifixión del mas grande italiano de este siglo, no pudimos los italianos de Chile, aquellos que se preocupan y agradecen la gran labor realizada por él para el bien y la grandeza de la Patria, no recordar, con muda reverencia con la rodilla doblada al suelo, la memoria de Benito Mussolini».

²¹ «Desde estas distantes costas del Pacífico, el trabajo del Duce recibió la aprobación y la sincera admiración del ardiente núcleo de italianos, que en esta tierra chilena, madre de héroes y orgullosa de sus glorias, habían aprendido a dar el justo valor a todo lo que se hizo por la grandeza de la Patria se hizo con fe y altruismo, especialmente cuando las obras iniciadas y realizadas por Mussolini en Italia, estaban dirigidos a dar mayor justicia a la gente trabajadora».

mondiale, quando dai sette colli di Roma, nuovamente illuminati dal sole dell'Impero, si spargevano sul mondo le sementi della nuova civiltà corporativa²².

Mussolini, en definitiva, fue considerado un mártir. Y Claretta Petacci una mártir ejecutada por haberlo amado²³.

Fue el cónsul Natoli, enviado a Chile por el ministro de Relaciones Exteriores Carlo Sforza para normalizar la agitada situación en que estaba la desunida comunidad ahora, a prodigarse para aislar al grupo de «Villa Italia», denunciando, en un informe en octubre de 1947, la impunidad sustancial de las protecciones de las que gozaban el gobierno chileno y la policía, a pesar de violar las leyes chilenas sobre la prensa, e instó a «l'invio di pubblicazioni sullo sforzo ricostruttivo compiuto dall'Italia; l'invio di un notiziario che si potrebbe far pubblicare sulla stampa locale; l'invio di giornali specialmente liguri»²⁴ para mostrar a la comunidad que las cosas en Italia han cambiado²⁵.

Natoli (Roma, 19 mayo 1888 a 25 febrero 1970) no era un personaje cualquiera²⁶. Era un republicano, un antifascista, un miembro de la masonería justiniana, que se había apreciado entre los esules desempeñando papeles delicados y destacados. Su vida es un testimonio de fe democrática y rigor moral. Periodista entre 1919 y 1920 en *L'Italia del popolo*, un antiguo periódico de fe mazziniana que había retomado las publicaciones como quincenal bajo su dirección (Tartaglia, 2013), al año siguiente ingresó en la redacción del periódico *La Voce repubblicana*, y en el 1922 abandonó Italia desde

²² «También afirmamos que somos nostálgicos, TREMENDAMENTE NOSTÁLGICOS, de esa nuestra Italia, cenicienta que surgió de forma maravillosa en el primer nivel de la política mundial, cuando desde las siete colinas de Roma, una vez más iluminadas por el sol del Imperio, las semillas de la civilización corporativa se dispersaban por el mundo».

²³ Orizzonte d'Italia (1948), I morti non hanno pace. En *Le Campane di San Giusto*, 1-15 de marzo.

²⁴ «Envío de publicaciones sobre el esfuerzo de reconstrucción realizado por Italia; envío de un boletín que podría ser publicado en la prensa local; envío de periódicos especialmente de Liguria».

²⁵ ACS, MI, PS, 1947-1948, b. 59, fasc. Neofascismo all'estero.

²⁶ Véase: ACS, Casellario Politico Centrale (CPC), «Aurelio Natoli», Svizzera, America del Nord, Repubblicano, giornalista 1927-1942, busta 3503.

que el fascismo ascendió al poder. Su exilio fue bastante complicado (Tavel-Cordonnier, 2009). De hecho, Natoli reparó por primera vez en Suiza, y desde aquí, al igual que otros líderes del Partido Republicano Italiano, se mudó a París, donde dirigió otro periódico *L'Italia del Popolo*, el «bollettino quindicinale della Federazione dei repubblicani italiani residenti in Europa» («bollettino quindicinale della Federazione dei repubblicani italiani residenti in Europa»²⁷) que desde 1926 hasta 1933 fue el órgano del Partido Republicano (Castronuovo y Tranfaglia, 1976, p.330) , y más tarde fue editor en jefe de *La Libertà*, órgano de Concentración antifascista italiana en Francia. En los años parisinos su actividad periodística y política fue intensa. Estableció relaciones estrechas con la democracia masónica y «gozó de una profunda estima en el entorno democrático francés» (Novarino, 2003, p.117), y colaboró como corresponsal también de *La Voce repubblicana*, antes de que el fascismo la cerrara.

En octubre de 1926 participó como representante del PRI en la reunión de Nérac en la que se decidió la fundación de la Concentración antifascista y al año siguiente fue uno de los fundadores de la Unión de Periodistas Italianos «Giovanni Amendola». Y de nuevo desde 1930 hasta 1932 fue director del periódico republicano *Iniziativa*.

Finalmente, después de una estancia en España, a mediados de los años treinta, cuando elaboró el pacto entre los demócratas italianos y los republicanos españoles y continuó su actividad política en relación con los círculos proscritos europeos, en 1940 se fue en exilio a los Estados Unidos y colaboró en la revista *Il Mondo*, la publicación mensual dirigida por el socialista Giuseppe Lupis, una expresión de la tendencia secular, democrática y progresista, y a *Stampa Libera*, el diario antifascista de Nueva York. En los Estados Unidos, Natoli estaba entre los animadores de la «Mazzini Society», republicana pero independiente del partido, y colaboró con el periódico *Naciones Unidas*, publicado en Nueva York de 1942 a 1946 como órgano de la misma asociación antifascista (Killinger, 2001).

²⁷ «Boletín quincenal de la Federación de Republicanos Italianos que residen en Europa».

Regresó a Italia en 1945 y fue director del periódico *La Región de Sicilia*. Elegido para la Asamblea Constituyente en las filas del Partido Republicano, del 2 de enero al 12 de junio de 1947 dirigió el diario *La Voce repubblicana*.

«Altavoz y brillante escritor, pronto se cansó de la vida política en esta república y aceptó un puesto de Cónsul General en Valparaíso en Chile» (Madrigano, 1970, p. 58), en la que llegó justo en julio de 1947, cuando durante unos meses Rodolfo Carnio Perich había dado a luz a su periódico, alrededor del cual se movía todo un mundo de nostálgicos intransigentes del régimen listo para transitar bajo las banderas del Movimiento Social Italiano, partido que había «recibido con entusiasmo de las comunidades italianas de América Latina» gracias a algunos periódicos como el de Chile (Baldoni, 2000, p.318).

Desde su posición de Valparaíso, Natoli también colaboró activamente para interceptar fondos para el movimiento neofascista enviados a Italia por nostálgicos del régimen que habían huido a América Latina al final de la guerra. E inmediatamente trabajó para contrarrestar y «forzar la equidad» al hiperfascista *Le Campane di San Giusto*, que no perdía oportunidad de atacar y burlarse de las nuevas instituciones democráticas italianas y sus representantes diplomáticos.

El contraste entre Natoli y el periódico fue frontal y fuerte. Para un diplomático «político», con el pasado de periodista y activista democrático, de hecho, la saña de Carnio Perich y su periódico fue verdaderamente intolerable. De ahí los diversos informes al Ministerio de Asuntos Exteriores en Roma para que el gobierno italiano intervenga para silenciar al agresivo órgano neofascista de Valparaíso, que disfrutó de una protección flagrante de la policía y el gobierno de Santiago también por su «chilenismo grueso».

Ya su «articulado informe» del 25 de octubre de 1947, como observa Bertagna (2006b, p.26), es esclarecedor «sobre la cuestión y sobre la comunidad italiana en el puerto principal de Chile». El gobierno italiano entonces, a través de la Embajada en Santiago, presionó al chileno para que interviniera hacia el periódico y el programa de radio. Entre diciembre de 1947 y enero de 1948, la

acción diplomática de alguna manera llegó a cabo. El embajador Giovanni Persico telegrafió al Ministerio de Relaciones Exteriores usando pero las palabras de Natoli:

Tempo fa attirai attenzione governo cileno circa giornaleto quindicinale fascista: *Le campane di San Giusto* pubblicato a Valparaíso. In considerazione grossolane diffamazione e insulti contro nostre istituzioni contenute ultimo numero ho presentato nota verbale chiedendo provvedimento²⁸.

Puesto en alerta por Natoli de la «actitud neofascista y de difamación contra el Jefe de Gobierno, sus miembros y nuestras instituciones democráticas», incluso si la consideraba «una publicación de poca importancia, de carácter provincial y colonial con una circulación limitada a unos pocos cientos de ejemplares», en su relación a Roma, Persico explicaba que consideró apropiado someter el problema al Subsecretario de Relaciones Exteriores de Chile Trucco e involucrar oficialmente al Ministerio con una nota verbal²⁹.

El embajador creía intolerable la campaña contra el Gobierno italiano conducida en las páginas del periódico, y señaló en particular el contenido del número 12 del 15 diciembre, en lo que Carnio Perich «también llega a la difamación, con insultos... a las mujeres italianas en el artículo ‘Giuliana va messa’»³⁰.

Las autoridades chilenas formalmente aceptaron las solicitudes italianas para proteger el honor y la dignidad del Presidente del Consejo de Ministros y de los miembros del Gobierno. Y el 15 de enero, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Santiago aseguró «haber dado instrucciones a las autoridades competentes para detener las publicaciones ofensivas en el periódico *Le Campane di San Giusto*»

²⁸ ASMAE, AP 1946-50, Argentina, b. 6, f. 4. Telespresso da Ambasciata a MAE, Giornale fascista, Santiago 29 de diciembre de 1947. «Hace algún tiempo llamé la atención del gobierno chileno sobre el tebeo quincenal fascista *Le Campane di San Giusto*, publicado en Valparaíso. Considerando las groseras difamaciones e los insultos contra nuestras instituciones contenidas en el último numero presenté nota verbal solicitando provisiones».

²⁹ Ivi, Informe del 29 de diciembre de 1947, Ambasciata d'Italia di Santiago a MAE gabinetto, Roma

³⁰ Ivi, Nota verbale del 29 dicembre, da Ambasciata d'Italia a Ministero degli Affari Esteri, Santiago.

y en una nota del día siguiente agregó que se había adoptado una disposición similar «a las emisiones de la estación de radio Caupolicán en Valparaíso»³¹.

En resumen, las quejas de Natoli no fueron ignoradas. Pero no tuvieron los resultados deseados. Con su informe del siguiente mes de abril, así, Natoli volvió a la carga denunciando (y documentando con los números de periódicos publicados) la perpetuación de la «campana calumniosa y difamatoria contra el Presidente de la República, el Presidente del Consejo, el Ministro de Relaciones Exteriores, y contra todos»³².

El quincenal de Carnio Perich, de hecho, no fue «neutralizado», sino que se vio obligado a convertirse en mensual, para devolver más tarde «quincenal de información y batallas para la resurrección de Italia». Y mantuvo su actitud agresiva que había empujado al párroco italiano de Chillán, al igual que otros compatriotas, a pedirle al Consulado que tomara medidas contra el «periódico que deshonra a la comunidad italiana»³³.

El asunto se convirtió en tema de debate en el Parlamento en Roma y fue un elemento de fricción con Santiago que despegó sin pestañear los ataques continuos a la democracia, al gobierno italiano y a sus autoridades diplomáticas. En el acalorado debate parlamentario, el senador Luigi Gasparotto, un antifascista que también cubrió el puesto de cargo ministerial de posguerra, llegó a suponer una represalia militar contra Chile, afirmando textualmente que «valía la pena enviar un escuadrón naval a Valparaíso para pedir satisfacción a un país que permite escribir esas tonterías en detrimento de los italianos» (Atti Parlamentari Senato Roma, 1948, p.750).

C'è un giornale –affer mò Gasparotto rivolgendosi ai rappresentanti del governo, tra cui il ministro Randolfo Pacciardi– che parla anche di voi, e si pubblica a Valparaíso, dove si irride all'Italia, dove, com'è naturale, si dicono ingiurie contro

³¹ Ivi. Telespresso n. 2409/535, da Ambasciata a MAE, Santiago, 20 gennaio 1948, Giornale fascista di Valparaiso «Le campane di San Giusto».

³² Ivi, Telespresso n. 892/89, Natoli al MAE, Neofascismo in Argentina, Valparaiso, 25 aprile 1948

³³ Ibidem.

Sforza, e contro Chiostergi, e contro i nostri consoli generali.
Si ride attorno alla nobile e chiara figura dell'onorevole Jacini
(Ibidem)³⁴.

No había nada que hacer. Al subrayar el «júbilo en todo el mundo por el resultado de las elecciones en Italia», en cualquier caso, el periódico fascista se mostró satisfecho con la derrota del Frente Popular, incluso si la derecha neofascista no tuvo los resultados deseados. El periódico consideró la victoria de los demócratas cristianos «en nombre de Orden en Cristo» como la premisa de «Patria e Honor»³⁵. Con la advertencia, sin embargo, de que «el pueblo italiano como reaccionó ante la dictadura comunista reaccionaría con éxito a la dictadura demócrata cristiana», destacó, entonces, la serenidad con la que MSI había actuado su resultado, aún considerándolo un éxito³⁶, y juzgó la votación de abril una opción de libertad³⁷.

CAMBIO DE CABECERA, PERO SIGUE SIENDO ELEMENTO DE DISCORDIA ENTRE ITALIA Y CHILE

En mayo de 1948, al exponer su profesión de fe religioso-política en una casilla al lado de la nueva cabecera³⁸, cambió su nombre y se convirtió en *Italia* (nada que ver, ni siquiera en el nombre, con el viejo diario colonial *Italia*, aunque años más tarde reclamó su continuidad), manteniendo sin embargo como complemento de la

³⁴ «Hay un periódico –dijo Gasparotto dirigiéndose a los representantes del gobierno, incluido el ministro Randolfo Pacciardi– que también habla de usted, y se publica en Valparaíso, donde se burla de Italia, donde, naturalmente, dicen insultos contra Sforza, y contra Chiostergi, y contra nuestros cónsules generales. Se ríe alrededor de la noble y clara figura de la honorable Jacini».

³⁵ «La Vittoria elettorale nel nome di «Ordine in Cristo» dev'essere promessa di 'Patria e Onore'!!» (1948). En *Le Campane di San Giusto*, 16-30 de abril.

³⁶ «Serenità nel M.S.I» (1948). En *Italia*, 1-30 de junio.

³⁷ «L'Italia ha scelto: libertà» (1948). En *Italia - Le Campane di San Giusto*, 1-30 de junio.

³⁸ «Il nostro credo. Credo in Dio / Signore del cielo e della terra / nella sua giustizia / e nella sua verità / Credo nella resurrezione / dell'Italia tradita». («Nuestro credo. Credo en Dios / Señor del cielo y la tierra / en su justicia / y en su verdad / Credo en la resurrección / de la Italia traicionada»).

cabecera «Le Campane di San Giusto» y «Periodico indipendente italiano in Cile».

Carnio Perich siguió siendo el director y no cambió un ápice de la línea política, porque tenía de su lado muchos emigrantes que no amaban a Natoli y el nuevo rumbo político en Italia. Lo testifica, entre otras cosas, según lo informado por Bertagna, una carta de Tomé (distrito consular de Valparaíso), publicada en abril de 1952 por *Il Meridiano d'Italia*, un periódico neofascista de Milán, que confirma que la ideología fascista todavía estaba muy extendida entre los emigrantes italianos, más allá de la acción de la diplomacia italiana:

Tutto, laggiù nel Cile, è restato in piedi, come dieci anni or sono: il fascio di pietra nella gran piazza Italia di Valparaiso, le lapidi delle Associazioni, i ritratti (quei ritratti) nelle Scuole italiane. Il che sembra che non garbi all'attuale rappresentante del nostro Paese in Valparaiso, l'ex partigiano A. Natoli, e soprattutto al Natali, democratico, partigiano e conformista biancofiore, non piace il fascio littorio di Valparaiso, non piacciono i ritratti e le lapidi ancora ben murate e intatte nelle «Case d'Italia». E in ciò il console Natali è in netta, aperta, fierissima polemica con la stragrande maggioranza dei nostri (per quanto forse non suoi) connazionali. I quali – a quei fasci e a quei ricordi – ci tengono e dimostrano di tenerci³⁹.

El periódico, que ahora se calificaba como «Quincenal de información y batallas para la resurrección de Italia» («Quindicinale d'informazioni e di battaglie per la resurrezione d'Italia»), hasta los años sesenta, precisamente debido a su filofascismo continuó

³⁹ *Il Meridiano d'Italia*, 6 de abril de 1952. En *Asmae*, Ap 1946-1950, Cile, b. 2, fasc. 4. «Todo, allá en Chile, ha permanecido en pie, como hace diez años: el Fascio de piedra en la gran Plaza Italia de Valparaíso, las lápidas de las Asociaciones, los retratos (esos retratos) en las Escuelas italianas. Lo que no parece complacer al actual representante de nuestro país en Valparaíso, el ex partisano A. Natoli, y especialmente al blancoflor Natali, democrata, partidista y conformista, no le gusta el Fascio lictorio de Valparaíso, no le gustan los retratos y lápidas aún bien amuralladas e intactas en las «Casas de Italia». Y en esto, el cónsul Natoli está en una polémica clara, abierta y feroz con la gran mayoría de nuestros compatriotas (aunque quizás no de él). Lo que «a esos Fasci y esos recuerdos» son leales y demuestran que lo son».

teniendo el apoyo entre los nostálgicos de régimen de la colonia italiana y de hecho se convirtió en un órgano de propaganda del MSI, extendiendo posteriormente su zona de influencia con la publicación de un periódico destinado a los italianos de Santiago, el *Corriere d'Italia*, con contenidos casi idénticos a la hoja publicada en Valparaíso.

Algunos títulos son suficientes para dar una idea de cómo los dos periódicos, teóricamente quincenales pero con una periodicidad inestable e insegura, se mostraron nostálgicos por el Duce y se mantuvieron ligados a la ideología fascista: exaltaron a Mussolini y la actividad del régimen y, en el espíritu de lealtad al Duce, incluso la guerra y la República social, conmemoraban a Claretta Petacci, denigraban la Resistencia y la Liberación, describían como un fracaso los años de la democracia republicana en Italia. Aquí hay un florilegio sintético más que significativo, tomado del *Corriere d'Italia*, siendo imposible consultar en la Biblioteca Nacional de Santiago toda la colección de *Italia*: «Liberazione: dieci anni di guai»; «Il valore della X Mas di Borghese»; «Il decennale della resistenza è stato una buffonata»; «Brucianti verità sui partigiani rivelate nel 'diario' del Maresc. Kesserling»; «La politica Mediterranea di Benito e Franco incontra la gratitudine dell'Islam»; «Solemnes commemoraciones efectuaron los italianos de Chile a la memoria del Mariscal Graziani»; «Eredità di Graziani»; «23 marzo 1919-23 marzo 1956»⁴⁰; «Nel XX° anniversario della conquista dell'Impero»; «Badoglio, il 25 luglio l'arresto di Mussolini (la faccia di bronzo dell'uomo più nefasto che gli annali d'Italia abbiano mai annoverato)»; «La Repubblica Sociale Italiana combattè per l'onore d'Italia»; «La commemorazione del 28 ottobre 1922»⁴¹; «Il Duce riposa alfine nella 'sua' tomba»; «La commemorazione del 28 ottobre 1922 al M.S. di Santiago». Y de nuevo, con una mirada a la actividad del Movimento Sociale Italiano: «Comunicato della Delegazione dl M.S.I.»; «Il congresso nazionale del M.S.I.»; «L'on. De Marsanich eletto presidente del M.S.I.»; «Echi dell'adunata del MSI in Santiago».

⁴⁰ El 23 de marzo de 1923 es la fecha de fundación de los Fasci di Combattimento en Milán.

⁴¹ Aniversario de la Marcha sobre Roma con la toma del poder por el fascismo.

La paradoja es que en junio de 1971, cuando su familia también frecuentaba la embajada, el irreductible fascista Carnio Perich, quien durante tantos años había molestado a las autoridades diplomáticas italianas y le había echado barro al gobierno democrático italiano, podía tener la insignia de Caballero de esa odiada República, nominado por un presidente antifascista, Giuseppe Saragat.

ITALCHILE ADMIRÓ A PINOCHET Y ESPERÓ UNA NUEVA DICTADURA EN ITALIA

Aún más extremo fue *Italchile*, periódico de «información de Italia para los italianos de Chile y Chile para los italianos en el país y en el mundo» que apareció en Santiago en mayo de 1975 y fue dirigido por Luigi di Castri, un fascista de la primera hora y protagonista rufián de episodios de violencia. En los años del régimen de Mussolini, de hecho, di Castri había sido sindicalista y periodista (Corsi, 1987, p.199)⁴² y en la posguerra emigró a Chile donde se hizo dueño de «un fondo de quinientas hectáreas cerca de San Fernando, en la localidad Tres vertientes» (Malaparte, 1963, p.146).

De declaradas simpatías fascistas (reclamó «la rehabilitación histórica de la civilización del Littorio» y pidió un monumento al Duce en Roma), *Italchile* era un firme partidario de la dictadura de Pinochet y tenía como objetivo la expansión del fascismo entre los chilenos. Oficialmente periódico de cultura y literatura italiana, en el programa editorial declaraba luchar desde años, es decir desde la caída de Mussolini, por un cambio en Italia (Díaz y Cancino, 1988, p.68; Camacho Padilla, 2015, pp.203-238) y atacó al gobierno italiano que mantenía «en Chile una representación diplomática de funcionarios menores que ejercen un servicio vergonzoso y

⁴² Entre 1920 y 1922 Luigi di Castri, junto con D'Annunzio, fue una de las «firmas» de Nueva Italia, voz del fascismo y fumanesimo que fue impreso en Venecia. En 1923 fue nombrado secretario de la unión fascista en Grosseto (donde fue también jefe de redacción del semanario Maremma) y luego en 1928 en Gorizia.

humillante de espionaje y asistencia a los pocos delincuentes sociales que han escapado al castigo que merecen»⁴³.

Alrededor del periódico, todavía vivo en los años ochenta (aunque el último número que se puede consultar es el de julio de 1976) se unió un grupo de nostálgicos ultraconservadores de origen italiano que se reunieron en la sección de los «Arditi» y en la delegación de Chile del Comité Tricolor, que como signo de protesta contra el gobierno de Roma, el 20 de diciembre de 1973 había ocupado la Embajada de Italia⁴⁴, gobierno que el «momificado» Luigi di Castri (como lo llamó el primer consejero de la Embajada y Encargado del negocios Tomaso de Vergottini), en una carta al diario *La Terzera* acusó de estar al servicio del comunismo:

El señor de Vergottini sabe perfectamente que sus colaboradores en la Embajada de Italia, al servicio del marxismo, están movilizados para el reclutamiento de asilados y la elaboración de informes sobre Chile, falsos como la profesión política que ostentan» (citado en de Vergottini, 1991, p.195).

Incluso el periódico dirigido por di Castri, delegado de Chile del Comité tricolor que no tenía relaciones otros clubes italianos en el país (en la presidencia del triunvirato fue también parte Inés Castruccio, asistente editorial del periódico)⁴⁵, se alineó con las posiciones del Movimiento Sociale Italiano. Di Castri escribió que *Italchile* era

un arma (*sic!*) di combattimento sul piano nazionale e sociale e lo stesso suo carattere informativo ubbidisce al proposito di formare nei lettori una coscienza della nazionalità atta a fronteggiare la cospirazione universale degli ignoranti,

⁴³ «Saluto a Italia e Cile. Ai connazionali in Patria» (1975). En *Italchile*, mayo. Así: «in Cile una rappresentanza diplomatica di funzionari minori che esercitano un vergognoso e umiliante servizio di spionaggio e di assistenza ai pochi delinquenti sociali che sono sfuggiti al castigo che meritavano»

⁴⁴ En esos años, el Comité Tricolor de Santiago, fue presidido por Primo Siena, ex activista del MSI de Verona, «un viejo conocido en la área católica del neofascismo» italiano, llegado en 1970 en el país, donde trabajó en la revista antisemita Ciudad de los Cesares (Del Medico, 2004, p. 206).

⁴⁵ La redacción del periódico estaba en la sede del Comité Tricolor.

dei senza patria e degli intelligentoni che prosperano sulla dabbenaggine delle moltitudini⁴⁶,

para «riabilitare la dignità italiana abbastanza squalificada en Chile e nel mondo»⁴⁷.

Por esa razón, dio una visión apocalíptica de la situación italiana, describiendo un país a la refriega, en las garras de la delincuencia política y cerca de la desintegración⁴⁸, consideraba necesaria una mayoría anticomunista de la cual era esencial la participación de MSI-Derecha Nacional⁴⁹, y acusaba de «alta traición» a la patria italiana, todas las demás partes que estaban actuando «por instigación del comunismo ruso» indiferencia «de un aquiescente POPULACCIO borracho de odio y violencia», esperando, con un italiano enrevesado y contaminado por el idioma español,

un Governo forte, autoritario, se necessario, dittatoriale. Una dittatura che se imponga nel caos politico sociale e morale che vive il nostro paese, marcherebbe indubbiamente un equilibrio temporaneo nel quale si riorganizzerebbero le forze sane ed attive avviandole verso gli obiettivi preferenziali della ricostruzione dei valori morali, spirituali e materiali sui quali poggia la dignità e l'onore di un popolo libero e sovrano»⁵⁰.

En resumen, de Castri deseó a Italia lo sucedido en el país andino.

⁴⁶ «Un arma (sic!) de combate a nivel nacional y social, y el mismo informativo obedece al propósito de capacitar a los lectores en una conciencia de la nacionalidad adecuada para enfrentar la conspiración universal de los ignorantes, las personas sin hogar y los inteligentes que prosperan en la memez de las multitudes».

⁴⁷ Il Direttore (1975). «Conversando con la nostra gente». En Italchile, julio-agosto. («rehabilitar la dignidad italiana, bastante descalificada en Chile y en el mundo»).

⁴⁸ «L'Italia in balia delinquenza politica» (1975). En Italchile, mayo.

⁴⁹ «Indispensabile il MSI-DN per una maggioranza anticomunista» (1975). En Italchile, luglio-agosto.

⁵⁰ Di Castri, Luigi (1975), «Alto tradimento alla Patria italiana». En Italchile, luglio-agosto: «Un gobierno fuerte, autoritario, si es necesario, dictatorial. Una dictadura que si se impone en el caos político, social y moral que vive nuestro país, marcaría indudable un equilibrio temporal en el que se reorganizarían las fuerzas sanas y activas iniciándolas hacia las metas preferencial de la reconstrucción de valores morales, espirituales y materiales sobre los que se funda la dignidad y el honor de un pueblo libre y soberano».

Último exponente de la generación de los fascistas de rango que salieron de Italia debido a la caída del régimen de Mussolini, el director *Italchile*, de hecho, mostró gran admiración por Augusto Pinochet y su gobierno militar, «los constructores del nuevo Chile», autores del sangriento golpe de estado contra el gobierno democrático de Salvador Allende.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Después de la Segunda Guerra Mundial, especialmente en América Latina, las comunidades italianas en el extranjero experimentaron tiempos difíciles por el antagonismo entre los antifascistas por un lado y los viejos y los nuevos fascistas por el otro. Una situación que en Chile, a pesar de que las autoridades diplomáticas estaban trabajando por la reconciliación, duró mucho más que otros países como, por ejemplo, Uruguay o Argentina. De hecho, en Chile, los nostálgicos de Mussolini que tenían las «llaves» de las antiguas asociaciones fascistas de la comunidad y los medios económicos adecuados, como hemos visto, encontraron apoyo en una prensa en lengua italiana exclusivamente de sentimientos fascistas, de *Le Campane di San Giusto a Italia*, al *Corriere d'Italia* para finalmente llegar a *Italchile* que cerró el largo ciclo. Ni los representantes diplomáticos ni las asociaciones que se referían a ellos fueron capaces de oponer un periódico democrático destinado a concordar entre los emigrantes.

La prensa étnica italiana de la posguerra, por lo tanto, permaneció como una prerrogativa de los derechistas nacionalistas y conservadores «fieles» del Duce y partidarios del MSI, que soñaban con una nueva dictadura en Italia.

BIBLIOGRAFÍA

- Addio Italia io non tradisco (1-15 de marzo de 1948). En *Le Campane di San Giusto*.
- Anhemi processada por un jornal fascista (14 de diciembre de 1955). En *O estado de S. Paulo*, Brasil.

- Annuario italo-cileno. Rassegna delle attività italiane in Cile. 1948-49* (1949). Santiago del Cile: Editorial OSARE.
- Atti Parlamentari, Senato della Repubblica (Roma), XXVIII Seduta, Discussioni, 7 luglio 1948.
- Baldoni, A. (2000). *La Destra in Italia: 1945-1969*. Roma: Pantheon.
- Bertagna, F. (2006a). *La Patria di riserva. L'emigrazione fascista in Argentina*. Roma: Donzelli.
- Bertagna, F. (2006b). Note sulla federazione mondiale della stampa italiana all'estero dai prodromi al congresso costituente. En *Asei*.
- Camacho Padilla, F. (2015). El golpe de Estado en Chile y la reacción de Suecia. En *Cuadernos Americanos*, México, 154(4).
- Carnio Perich, R. (1948). Tre anni dopo. En *Le Campane di San Giusto*, 16-30 aprile.
- Carocci, G. (2002). *Destra e sinistra nella Storia d'Italia*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Cassina Wolff, E. (2012). *L'inchiostro dei vinti. 1945-1953. Stampa e ideologia neofascista*. Milano: Murcia.
- Castronuovo, V. y Tranfaglia, N. (coords.) (1976). *Storia della stampa italiana*, vol. IV, *La stampa italiana nell'età fascista*. Roma-Bari: Laterza.
- Corsi, H. (1987). *La lotta politica in Maremma, 1900-1925*. Roma: Cinque Lune.
- De Vergottini, T. (1991). *Miguel Claro 1359: recuerdos de un diplomático italiano en Chile (1973-1975)*. Santiago: Atena.
- Del Medico, E. (2004). *All'estrema destra del padre. Tradizionalismo cattolico e destra radicale: il paradigma veronese*. Ragusa: La Fiaccola.
- Di Castri, L. (luglio-agosto 1975). Alto tradimento alla Patria italiana. En *Italchile*.
- Díaz, C. y Cancino, F. (1988). *Italianos en Chile. Breve historia de una inmigración*. Santiago: Ediciones Documentas - Milano: Istituto Fernando Santi.
- Diccionario Biográfico de Chile*, 9ª edición (1953-1955). Santiago de Chile: Empresa Periodística de Chile.
- Francesco Di Giglio, Direttore di «Risorgimento» di Buenos Aires in visita agli italiani del Chile (1-15 de marzo de 1947). *Le Campane di San Giusto*.
- Il Direttore (luglio-agosto 1975). Conversando con la nostra gente. *Italchile*.
- Indispensabile il MSI-DN per una maggioranza anticomunista (luglio-agosto de 1975). *Italchile*.
- L'arrivo dell'ambasciatore De Rossi e dei connazionali che rimpatriano dal Cile (10 luglio 1943). *Il Mattino d'Italia*, Buenos Aires.
- L'Italia ha scelto: libertà (1-30 giugno 1948). *Italia - Le Campane di San Giusto*.
- L'Italia in balia delinquenza politica (maggio 1975). *Italchile*.

- La Vittoria elettorale nel nome di «Ordine in Cristo» dev'essere promessa di 'Patria e Onore'»!! (16-30 aprile 1948). *Le Campane i San Giusto*.
- Killinger, C. (2001). Nazioni Unite and the Anti-Fascist Exiles in New York City 1940-1946. En *The Italian American Review*, 8(1), pp.157-195.
- Madrigano, A. (1970). La morte di Aurelio Natoli. *La Parola del Popolo*, pp.100-105.
- Malaparte, C. (1963). *Viaggi fra i terremoti*. Firenze: Vallecchi.
- Missori, M. (1986). *Gerarchie e statuti del PNF. Gran consiglio, Direttorio nazionale, Federazioni provinciali: quadri e biografie*. Roma: Bonacci.
- Novarino, M. (2003). *L'Italia delle minoranze: massoneria, protestantesimo e repubblicanesimo nell'Italia contemporanea*. Torino: L'età dell'acquario.
- Onofri, N. S. (1989). *Ebrei e fascismo a Bologna*. Crespellano: Editrice Grafica Lavino.
- Orizzonte d'Italia (1-15 de marzo de 1948). I morti non hanno pace. *Le Campane di San Giusto*.
- Petriella, D. y Sosa Miatello, S. (1976). *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Ravel-Cordonnier, A. (2009). Naissance et mort des partis politiques. Genève, cycle de vie et déclin des partis politiques. X Congrès AFSP, Grenoble 7-9 settembre, *Session 1*. Recuperado de www.afsp.info/archives/congres/congres2009/sectionsthematiques/st7/st7.doc.
- Saluto a Italia e Cile. Ai connazionali in Patria (maggio 1975¹). *Italchile*.
- Serenità nel M.S.I. (1-30 giugno 1948). *Italia*.
- Sergi, P. (2005). Prove di «stampa gialla» nell'Italia liberata: il 'Corriere del Sud'. En *Giornale di Storia Contemporanea*, 1.
- Sergi, P. (2010a). *Stampa migrante*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Sergi, P. (2010b). Funzioni pedagogiche, etniche e politiche della stampa italiana in Brasile. En Cappelli, V. y Hecker, A. *Italiani in Brasile. Rotte migratorie e percorsi culturali*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Tartaglia, G. (2013). *Francesco Perri. Dall'antifascismo alla Repubblica*. Roma: Gangemi.
- Trento, A. (2002), *L'emigrazione italiana in Brasile*. En Bevilacqua, P.; De Clementi, A.; y Franzina, E. *Storia dell'emigrazione italiana*. Roma: Donzelli.
- Trento, A. (2011). *La costruzione di un'identità collettiva. Storia del giornalismo in lingua italiana in Brasile*. Viterbo: Settecittà.

SINCRETISMOS DE LOS PROCESOS DE «CINCO ELEMENTOS TALLER DE CERÁMICA» CON LAS PRÁCTICAS ANTIGUAS. ANÁLISIS FORMAL DEL MURAL *CRUCIFIXIÓN*

Águeda Fernández Astorga

Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo, Mendoza
aguedafernandezastorga@gmail.com

RESUMEN

La presente investigación busca conocer lo que acontece hoy en nuestro contexto respecto de las prácticas cerámicas. *Sincretismos de los procesos de «Cinco Elementos Taller de Cerámica» con las prácticas antiguas*, es resultado de inquietudes sobre los métodos creativos y producto de la experiencia de ser hija del hacedor cerámico Luis Fernández Mota, con quien formamos parte de un sistema familiar que se vincula a prácticas artesanales. Consideración de importancia a la hora de realizar indagación sobre las formas de transitar el vínculo con la arcilla que se transforma en cerámica.

El objetivo perseguido es exponer las formas de creación del espacio de trabajo Cinco Elementos, para ello se ha realizado una descripción: de su origen, del significado de su nombre, de las formas de construcción y caracterización de concepción actual. Con el fin de profundizar en la materia cerámica se realizó el seguimiento del mural titulado *Crucifixión*, destacando el tipo de pasta utilizada, su ambiente de desarrollo, el proceso de modelado, el modo de secado y su forma cocción en horno a leña.

También se realiza una profundización sobre la obra para eso se presenta el análisis formal del mural denotando su contenido plástico, es decir, describiendo lo que se ve sin evocar lo que nos sugiere y luego reflexionamos sobre las connotaciones

que nos sugiere y se abren a la red de relaciones del hacedor y de espacio creador. Por último, a modo de cierre, se plantea un abordaje del sincretismo de las prácticas de Cinco Elementos y las de formas antiguas, como herramienta vincular de espacios, tiempos y formas.

Palabras clave: Cerámica; arte local; **práctica cerámica; sincretismo; arcilla**

ABSTRACT

The present investigation seeks to know what is happening today in our context, regarding the ceramic practices. Syncretisms of the processes of «Five Elements Ceramic Workshop» with the old practices, is the result of concerns about the creative methods and product of the experience of being the daughter of the ceramic maker Luis Fernández Mota, with whom we are part of a family system that links to craft practices. Consideration of importance when it comes to making inquiries about the ways to transit the link with the clay that is transformed into ceramics.

The objective is to expose the forms of creation of the workspace Five Elements, for this purpose a description has been made: of its origin, of the meaning of its name, of the forms of construction and characterization of current conception. In order to deepen the ceramic matter, the mural titled «Crucifixion» was followed, highlighting the type of pulp used, its development environment, the modeling process, the drying mode and its cooking in a wood-fired oven.

There is also a deepening on the work for that formal analysis of the mural denoting its plastic content is presented, that is, describing what is seen without evoking what it suggests and then reflect on the connotations that suggest and open to the network of relations of the creator and creative space. Finally, as a closure, an approach to the syncretism of the practices of Five Elements and those of ancient forms is proposed, as a linking tool of spaces, times and forms.

Keywords: Ceramics; local art; ceramic practice; syncretisms; clay

INTRODUCCIÓN

En el presente escrito nos proponemos presentar las prácticas de Cinco Elementos Taller de Cerámica, denotando su origen, significado, formas de construcción y concepción actual. También se expondrá el modo de creación de un mural cerámico titulado *Cru-cifixión*¹, destacando el tipo de pasta, su ambiente de desarrollo, el proceso de modelado, el secado y su cocción en horno a leña. Y al mismo tiempo se presentará el análisis formal del mural, denotando su contenido y sus connotaciones. Por último, se plantea un abordaje del sincretismo de las prácticas de Cinco Elementos y las de formas antiguas. Cómo herramienta vincular de espacios, tiempos y formas.

Es importante aclarar que todo el trabajo que a continuación se comparte es consecuencia de la experiencia de ser hija del hacedor cerámico Luis Fernández Mota, parte de un sistema familiar vinculado a prácticas artesanales. Por ello hay reflexiones que nacen de consideraciones escuchadas a lo largo de toda mi vida en diferentes contextos.

CINCO ELEMENTOS

El taller se ubica en la localidad de La Cañada en el departamento rural de Albardón, a 15 kilómetros de la capital de San Juan. En el mismo trabajan colectivamente los ceramistas Luis² Fernández y sus hijos Agustín y Águeda Fernández.

Respecto de su significado, Luis Fernández Mota comenta: «Lo llamé así porque comprendía los cinco elementos: agua, tierra,

¹ Ver imagen número 6.

² Luis Fernández Mota es ceramista de Albardón, San Juan con formación autodidacta. Ha participado en diversas conferencias, ferias y exposiciones obteniendo numerosos premios y distinciones en ferias artesanales y muestras a nivel nacional por su trabajo en modelados de murales y piezas escultóricas. Se define por su desarrollo en la cerámica que recupera arcillas locales, procesadas de forma casera y horneada con leña. Las temáticas recurrentes en su trabajo tienen un sentido testimonial y costumbrista que representan una región vitivinícola, una cultura popular de campo y una idiosincrasia cuyana. Al mismo tiempo realiza obras, tanto escultóricas como murales que reflexionan sobre la actualidad, sobre las luchas contemporáneas. Desde el año 2004 es impulsor de Cinco Elementos.

aire, fuego y el artesano, es decir el hacer como el quinto elemento» (Fernández, 2017).

Nace de un viejo sueño, de tener un lugar donde la tierra –como materia prima– provea los elementos necesarios para vivir, cómo sucedía en el fondo de las casas de nuestros abuelos y abuelas, quienes tenían en su fondo gallinas, chanchos, huerta y frutales y vivían, en gran proporción, de su cosecha. Al respecto, Luis aclara:

Suele complicarse mucho, porque creen que es una granja, y ¡no! Es una casa como siempre lo fue, sustentable. Me hace mucho ruido, cuando plantean eso. Ya que una granja es como la reserva San Guillermo³, donde en la reserva se protege mientras todo el mundo se destruye. (Fernández, 2017)

Por todo ello, desde sus orígenes está destinada a ser autosustentable. Cuenta con la cría de animales, huerta y plantaciones de frutales libre de agro-tóxicos. E intrínsecamente «muestra y difunde bases para llevar a cabo una manera distinta de vivir, atenta a la armonía del ser humano y el medio natural».

Al mismo tiempo, el proyecto que nace en el año 2004 tiene como fin construir un Taller de Cerámica para poder desarrollar murales de grandes dimensiones. «El tema de seguir laburando con la identidad, me lleva a hacer murales»⁴ explica Luis.

Con la idea de respetar y reforzar el ambiente, el taller se construye utilizando materiales y técnicas propias de la zona: caña, palos, alambre, piedra, barro y quincha son los auténticos protagonistas en el proceso creativo.

Según Chiappero y Suspiche, esta forma utilizada, donde se recurre a la tecnología de la «tierra cruda», es considerada como óptima desde el punto de vista del equilibrio y protección del medio

³ La reserva de la biosfera San Guillermo, se encuentra en el noroeste de la Provincia de San Juan (Argentina) y pertenece al sistema de valles, estribaciones y montañas de los Andes. Es un sitio de controversial debido a que mientras se pretenden resguardar diversas especies, está teniendo lugar un proyecto de mega minería altamente contaminante.

⁴ Idea expresada por el artista durante entrevista realizada en Radio Universidad de la provincia de San Juan, en el programa «Profetas en su tierra» conducido por Rosa Amín en el año 2016.

ambiente. Siendo una forma de resolver necesidades habitacionales en medios rurales y un segmento que identifica periodos históricos de la arquitectura, «como una parte insustituible del patrimonio de la Humanidad» (Chiappero et al., 2003, p.13).

El Taller de cerámica, de quince metros de largo por diez de ancho, se caracteriza por ser subterráneo, condición que permite mantener una temperatura estable para el trabajo de la arcilla. La misma tierra que se mueve para entrar en ella y transformarla en hábitat de creación, es la que se utiliza para construir nuevas paredes que albergan un espacio de desarrollo de subjetividades. Esta apropiación de la materialidad, esta forma de transformar lo dado nos habla de «la constitución del espacio, que implica una construcción de la naturaleza estrictamente personal» (Almeida, 2010, p.74).

PROCESO DE CREACIÓN: EL MURAL *CRUCIFIXIÓN*

Queremos destacar que, desde un primer momento, de forma intuitiva nace la necesidad de poner en valor un modo de hacer, una forma de transitar el vínculo con el barro, que buscamos traslucir y revalorizar como patrimonio inmaterial de nuestra cultura.

Desde lo personal, convivir con el «trayecto constructivo» (Almeida, 2010, p.229), generando una metodología específica de acompañamiento, me empodera. Generando la posibilidad de transformar la experiencia de vida en una investigación académica y convertir en palabras lo que he experimentado y continuo experimentando con todos los sentidos, comprende un desafío y conlleva un gran compromiso.

Nos enfocaremos en el proceso de construcción de un mural cerámico. Al hacerlo tramamos vínculos con materias, sensaciones, temperaturas, formas, colores, humedades, seres, texturas y pensamientos que lo modelan.

De esta manera, nos emparentamos con la mirada de la crítica genética que es «una línea de investigación que busca enmarcarse en una semiótica de la cultura enfocando los procesos de gestación de diferentes tipos de procesos creativos» (Lois, 2014, p.58); enfoque

que tiene su origen en el ámbito de los estudios literarios, pero que en la actualidad ha trascendido hacia otros campos.

Desde San Pablo, Brasil y con una construcción desde la semiótica, Cecilia Almeida Salles explora la transferencia de la crítica genética a un nuevo campo, abriendo la posibilidad de discutir el proceso creativo en otras manifestaciones artísticas. De esta manera rompe con la barrera de la literatura y se extiende a otras materialidades que también presentan huellas, desde las cuales podemos conocer los procesos creativos. En *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*, Almeida Salles propone el estudio de las obras «como objetos móviles e inacabados» (2010, p.10); considera que la obra entregada al público se re-significa constantemente como un «proceso que no se completa nunca» (Salles, 2010, p.10). De manera similar analiza el proceso de creación del hacedor, donde lo observa «como red relacional» (Almeida, 2010, p.11).

Observar los procesos situados en sus contextos se vincula con la *posautonomía* que según García Canclini experimentan las prácticas artísticas. Con ello se refiere al «proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos» (García, 2010, p.17).

Por todo ello entendemos el proceso como red, como trama que dialoga con el contexto espacial y social. Almeida Salles analiza creaciones escritas, ¿cómo leemos la construcción de la cerámica?

De la misma manera que en la escritura, en la pintura y en el dibujo, en el modelado de arcilla hay borradores, una «continuidad como el recorrido de construcción de una obra» (Almeida, 2010, p.83). Por ello como herramienta de registro documental, utilizamos la fotografía que nos permite ilustrar algunos instantes y huellas que se desarrollan en el escritorio de construcción del mural *Crucifixión*.

A los efectos de registrar el proceso creativo y así poder describir sus fases, se ha realizado una catalogación de distintas instancias del trabajo cerámico, basándonos en sus distintas etapas. Por supuesto, todas ellas presentan constante correlación e interdependencias.

El método adoptado en este trabajo consiste en describir los procesos de:

1. Recolección del material y su depósito.
2. Preparación de la pasta –gres cuyano– y su traslado al interior de Taller de cerámica.
3. Preludio y modelado mural.
4. Carga y descarga de horno a leña.
5. Circulación y exposición en intervención/muestra «El taller sale a la calle».

A continuación expondremos el desarrollo del proceso creativo cerámico.

1. Recolección del material y depósito

La recolección del material se realiza en la localidad de Las Chimberas, en el departamento 25 de Mayo, ubicado al sur de la provincia de San Juan. Se trata de un «área de ocupación Huarpe» (Micheli, 1990, p.2) En este lugar se encuentra lo que Luis Fernández denomina como sus «bancos de arcilla»⁵.

Según el geólogo Esteban Pellegrini, «es una zona donde la pendiente del río San Juan disminuía, por el terreno horizontal. Lo que permitía que el serpenteo del río transporte y deposite los más finos materiales erosionados por el agua, en las zonas de alta y media pendiente, es decir en zona de cordillera y sierras» (Pellegrini, 2017).

El material es extraído manualmente, con pala y transportado en camiones hasta su posterior depósito en el exterior del Taller de cerámica. Junto a ello se encuentra la zona de limpieza y preparación de la pasta.

⁵ Información recogida de la experiencia de ser hija del ceramista, desde temprana edad conozco el sitio de extracción de la arcilla.

2. Preparación de la pasta y traslado al interior del Taller de cerámica⁶

Tal cual es traída la arcilla, es hidratada y mezclada con mezcladora –aunque en el pasado se hacía de forma manual–. El material obtenido de dicho proceso, de consistencia líquida es tamizado y depositado en pileta donde se estacionará durante días o semanas, dependiendo del trabajo a realizar. El objetivo es obtener una pasta óptima, que según Luis Fernández se caracteriza por no adherirse en las manos y por encontrarse con una buena ligadura. (Fernández, 2016).

Una vez preparada la pasta, se traslada en carretilla al interior del Taller de cerámica. Se deposita junto a la máquina mezcladora para realizar el siguiente proceso de amasado. En el caso del objetivo del modelado mural, la pasta queda intacta sin aditivos.

3. Preludio y modelado mural⁷

Para realizar el mural *Crucifixión*, primero se seleccionó el soporte. En este caso se reutilizó y se transformó una madera de carrete de cable, de formato circular y con buena estructura y soporte. La arcilla es depositada por Agustín⁸ sobre nylon para proceder al amasado. Esta vez se realiza con los pies, empleando la fuerza vertical ejercida por el cuerpo. Aproximadamente se han utilizado veinte kilos de arcilla en esta fase.

Tras varios minutos de amasado, se procede a «aplanar» la arcilla. El nylon hace las veces de soporte y de protector del material del contacto con otros materiales. Además, permite la preservación de la humedad justa para el modelado. Gracias a este material se disminuye el contacto de la arcilla con el aire, que en este momento

⁶ La preparación de la pasta se encuentra representada en la imagen número 1.

⁷ El preludeo mural y su proceso de modelado está documentado en las imágenes número 2, 3, 4 y 5, sucesivamente.

⁸ Agustín es hacedor autodidacta, constructor e hijo del ceramista Luis Fernández Mota. Ambos han construido el Taller de cerámica del espacio Cinco Elementos.

deshidratara la pieza y reduciría su plasticidad. Luego se trastada la pasta, en su soporte determinado, al sitio donde se modelará.

Crucifixión es un mural que se modela en el interior de la casa de Luis. Con ello nos referimos a que el escritorio se extiende y trasciende las paredes del Taller de cerámica subterráneo, al que volverá luego en su proceso de secado.

Según Almeida «en el momento de la realización de la obra el artista entabla una relación íntima e intensa con la materia prima escogida» (2010, p.83). Durante el modelado, Luis prefiere que no se hagan preguntas. De alguna forma es para no intervenir su proceso interno, creativo e intuitivo. Proceso que apenas podremos reflejar desde lo visual. Al hacerlo denotamos que «existe un lapso grande entre la primera visión creativa y el resultado final» (Almeida, 2010, p.82). Un movimiento que lleva a que dentro de la investigación se genere una mayor comprensión del proyecto, es decir, que lleva al hacedor «a un conocimiento de sí mismo» (Almeida, 2010, p.89). Una vez plasmada la narración, *Crucifixión* se lleva al interior del Taller de cerámica y se deja secar gradualmente para evitar cualquier tipo de fisura/ grieta, con posterioridad será horneada.

4. Carga y descarga de horno a leña⁹

El horno que se utiliza es de combustión a leña. Tal y como expresa Luis es denominado de tiro invertido, por la dirección indirecta de la llama (Fernández, 2017). Es construido con ladrillos de desecho, con barro y guano estacionado. Sus dimensiones son: 200 centímetros de largo por 80 centímetros de ancho y por 90 centímetros de alto. Por ello cuando se va a «quemar», como se dice en el ambiente cerámico, se espera tener una gran producción cerámica para aprovechar al máximo el recurso y espacio de la cámara de cocción. La carga se realiza entre dos personas, en este caso Luis, quien permanece en el interior del horno ubicando las piezas, y Agustín quien las trae. Según Luis el interior queda «liviano», es decir espacioso y la boca del horno más «trabada».

⁹ La imagen número 6 documenta el proceso que a continuación se describe.

Con respecto al proceso de cocción, el hacedor nos dice: hay una primera instancia de secado, luego de templado y una vez que llega a 800 o 900 grados Celsius; se deja reposar el horno durante cuatro o cinco horas, para después realizar el final de la cocción.

Luis comenta:

Lo levanto durante seis horas, llega un punto en el que reposa y le pones al final la última leña gruesa. Con ello lo tapas y lo dejas. Es igual a una comida. Lo que tengo que hacer cuando llego a la temperatura es echar flama, calorías, no llama que atraviese, sino estabilidad con leñas duras: algarrobo, quebracho, chañar. Siempre con leña liviana al principio y gruesa al final. Leña gruesa dura, que tiene flama, es buena para los cambios de temperatura. (Fernández, 2017)

Para constatar que el horno ha llegado a 800 grados, Luis comenta: «mojo un hierro con bórax que funde a 800 grados, cuando llega a la temperatura que deseo, el bórax se vitrifica». Y agrega: «por las coloraciones que se ven te das cuenta de que llega a la temperatura deseada» (Fernández, 2017).

5. *Circulación, exposición en intervención/muestra* *«El taller sale a la calle»*

Una vez cocido el mural *Crucifixión*, es pegado con cola vinílica sobre madera. Superficie que luego es coloreada y texturizada con guano de cabra, pintura marrón-terciario y cola vinílica. Según Luis, es en este momento «cuando hay una comunicación, cuando el otro puede leer» (Fernández, 2017). La obra se encuentra en posibilidades de ser «entregada al público» (Almeida, 2010, p.206). Por ello se expone tanto en el interior del Taller de cerámica como en muestras como «El taller sale a la calle» realizadas durante septiembre y diciembre de 2016 en el espacio público¹⁰. La obra es todo y se vuelve a abrir cuando se mueve de lugar. Siendo parte del proceso, se encuentra ahora en una nueva instancia de interacción

¹⁰ Para más información sobre «El taller sale a la calle» se puede visitar en Facebook como @cincoelementos.

e inacabamiento, capaz de generar nuevas interrelaciones que sustentan la red de relaciones.

IDEAS QUE LO SUSTENTAN.

ANÁLISIS FORMAL DE *CRUCIFIXIÓN*

El análisis formal de la obra *Crucifixión* se realiza según la propuesta metodológica descrita por Lelia Roco, Cristina Bañeros y Sergio Rosas, en «Interrelación de contenidos conceptuales para su aplicación en la interpretación y/o producción artística desde la visualidad», con quien coincidimos en la concepción del objeto de estudio como dinámico y que es creado en forma «codependiente» con su entorno. Dichos autores plantean que, en un primer acercamiento a la obra se busca reconocerla, describirla mediante una observación denotativa. En esta instancia solamente diremos lo que se puede apreciar, lo que se ve, sin evocar lo que nos sugiere, lo que nos connota. En una segunda instancia de interpretación, cuando expresamos la propuesta hipotética, introducimos asociaciones connotativas, que reflejan rasgos expresivos y evocaciones. En última instancia, para demostrar dicha propuesta se realiza un análisis de las relaciones que se establecen entre los signos icónicos y plásticos que se manifiestan en la obra, que tienen la particularidad de abrirse al exterior por medio de la «función semiótica, generando relaciones de sentido encadenadas (semiosis ilimitada)» (Roco, Bañeros y Rosas, 2014, s/d).

A continuación presentamos nuestra propuesta de aplicación de dicho método a la obra analizada, es decir, el mural cerámico *Crucifixión*. El mismo se ha realizado en La Cañada, Albardón, San Juan; durante el año 2016, como pedido para el trabajo de la presente investigación. Sus dimensiones son 70 cm. de diámetro y con soporte de 90 cm. de alto por 102 cm. de ancho por 12 cm. de profundidad. Su ubicación actual es en Cinco Elementos - Ecosistema Cultural.

Denotación

En este primer nivel de interpretación, se denota que es un objeto cerámico, de forma central cuasi circular de color rojo amarillento desaturado al negro, que se inscribe en un rectángulo de color terciario. Este último, en segundo plano, se destaca por su contraste y su superficie texturizada; la misma es tratada con color oscuro y homogéneo, auspiciando como soporte de la constelación poética cerámica.

Mediante el trabajo volumétrico de la cerámica, se desarrollan en el centro diferentes escenas. En la parte inferior se aprecia el rostro de una figura humana masculina, que distinguimos por sus barbas y peinado, con la boca abierta y ojos cerrados. Sus hombros marcados y sus brazos se funden con el desarrollo del modelado superior.

Al trazar una línea vertical central, que divida la escena, se observa que el rostro humano se encuentra centrado y en vinculación lineal con el sol de la parte superior. Hacia la derecha del plano se observan espacios arquitectónicos, que representan una gran ciudad, donde se destaca una construcción como cabildo, antecedida por lo que parece una multitud de gente y en vínculo con un obelisco/ reloj de sol en la parte inferior.

Hacia la izquierda de la escena se observa un desarrollo espacial «rural» que contrasta con el de la ciudad. En un primer plano de lectura se plantea una casa, con divisiones de paredes bajas, con su filtro de agua, horno de barro, silla, banquito, árboles y los miembros inferiores de una figura humana, la cual apoya sobre la pared de la construcción. En un segundo plano de lectura, se desarrollan parcelas de plantaciones, divididas por callejones, con caseríos esporádicos. La escena es coronada por montañas y un gran cielo que completa la composición.

Propuesta hipotética

Acercándonos a las connotaciones, observamos que el problema plástico visual enuncia aproximación a tiempos, formas e historias

que referencian la posibilidad de construcción y (de)construcción de paradigmas establecidos. Plantea desplazamientos, búsquedas posibles del ser: la crítica, el auxilio, la contemplación. Implica también una potente denuncia sobre la dicotomía entre ciudad y campo. Nos pregunta qué está sucediendo con nuestra tierra.

Connotación, análisis de signos

Respecto de los signos icónicos, podemos decir que la obra presenta un nivel medio/alto de iconicidad debido a que la representación tiene un alto grado de referencia con la realidad. Esta característica trae aparejada la posibilidad de establecer un vínculo entre el espectador y la narración.

Los objetos son fácilmente reconocibles, tales como: edificios de ciudad, plantaciones, casas de campo, el sol, montañas, el ser humano, tierra, un filtro de agua y un horno. La representación de un paisaje construido por el «hombre» –ser humano–, intervenido por sus necesidades de desarrollo y progreso, todo ello nos lleva a pensar que se narra una historia, pero ¿qué historia está siendo contada? Tiene que ver con el desarrollo del ser humano en la tierra.

Dicha forma-figura humana se encuentra en la zona inferior, sector de representación de lo terrenal, de las ataduras, de lo racional. Según Kandinsky, lo que se encuentra abajo produce efectos de «condensación, pesadez» (2003, p.105). Se destaca su gesto, expresión y grito «desesperado».

Una figura de gran peso, por su dimensión y ubicación, al ser vista desde abajo, es dicha forma que nos introduce al relato con sus hombros que se desarman y dirigen nuestra mirada hacia la zona superior.

Su peso nos hace sentir que se refleja la historia que configuró el «hombre», específicamente el sujeto que creó el sistema de pensamiento moderno.

El Siglo de las luces, que vio al hombre como el sujeto «centro-superior», conllevó un patriarcado, soga de esa estructura. ¿Por qué no se colocó una mujer? Es una crucifixión del ser humano

masculino, como figura que ostentó una consideración privilegiada y que hoy en día lleva el peso de todos y todas. Es decir, es el hombre moderno que construyó la idea de progreso que se crucifica a sí mismo.

Evidencia la fragilidad de la masculinidad. Implica la crisis de su supuesta supremacía, conlleva una búsqueda de eliminar preceptos que constituyen al hombre. La ciudad es ascendente, fálica. Mientras, el hombre que se apoya en la casa de campo es mutilado, quedando solo sus piernas. Su presencia, fuera de la casa, nos habla de la exogamia, el sujeto hombre que se desarrolla en la escena social mientras que la mujer «invisibilizada» se encuentra dentro de casa, cumpliendo el rol femenino como célula ordenadora del hogar «ama de casa».

En *Crucifixión* no hay cruces, no hay estacas ni espinas. Pero sí una potente carga, el peso de los hombros. El peso de la condición de humanidad aislada. Lo mismo que Jesús; es una representación, las partes por el todo. Esa figura sintetiza el sentir de angustia interna de un conjunto humano.

«Es el ser crucificado por su propio desarrollo, que por su propia locura ha quedado atrapado en una situación» comenta Luis Fernández Mota (Fernández, 2017). Es la historia de construcción y (de)construcción de un mundo en transición, un universo de ideas, donde la concepción capitalista e ilustrada se desvanece. Es el ser humano, que se está repensado constantemente y donde cohabitan múltiples formas, múltiples cosmovisiones. Nuestra realidad observa que no sólo operan grandes empresas transnacionales y capitalismo, también lo hacen diferentes luchas que alzan su voz en las calles, tramando repensares, críticas, gritando auxilios.

La presente obra conlleva la oportunidad de plantear diversas aristas, múltiples lecturas. En el relato cerámico se representa una multitud (marcada con círculo rojo en la imagen mural) y su vínculo intermediario entre obelisco y cabildo. Con dichos elementos vinculamos inmediatamente la ciudad con Buenos Aires. El Cabildo, centro político administrativo colonial y el Obelisco, conmemorativo de la fundación de la ciudad porteña.

Ambos símbolos apoyan la hipótesis de aproximación a tiempos, formas e historias. Son símbolos arquitectónicos que se (re)significan constantemente. Centros de confluencias de multitudes, de festejos y reclamos. Sitio de relatos sociales.

Si bien es un elemento central del relato plástico, su centro compositivo se encuentra vacío, sin figuras, sólo la tierra cocida, la arcilla. Hace fuerza sobre la necesidad inminente de ver hacia nuestra tierra, hacia nuestra matriz que nos proporciona todos los elementos para vivir, que nos sustenta.

El centro vacío aparece como una forma de síntesis de lo que lo rodea, como un silencio de la tierra que nos aturde de connotaciones. La textura visual y táctil de la masa se convierte en signo, al estar ubicada frente al cabildo. Luego de plantear la cuestión simbólica del Obelisco, se abre a nuestros ojos las líneas que marca a su alrededor, inscritas por un semicírculo que nos hace pensar en un reloj de sol. El efecto es sorprendente. La figura humana lleva en su hombro izquierdo un marcador de tiempos, de ciclos. Un reloj de sol. Nos marca el deber. En diagonal ascendente se vincula con la posición del sol en el cielo. Es una herramienta ordenadora y enajenante la de vivir en relación a horas diarias de trabajo diarias. Es decir, nos posiciona fuera de nosotros, nos exige sin contemplar nuestros «tiempos» biológicos.

El hacedor, mediante la obra, nos cuestiona sobre la concepción del tiempo, haciéndonos conscientes de cómo queremos que sea nuestro tránsito en la vida terrena. En ello se apoya parte del problema plástico visual, en la noción de una búsqueda necesaria de contemplación, y no sólo de acción sin consciencia constante.

Desde lo personal, vivir sin la marca constante del tiempo, ser uno el que decide y crea su día con la voluntad del momento, tiene un gran valor y creatividad. Eduardo Galeano define en *Diccionario del Nuevo Orden Mundial* la palabra creación como «delito cada vez menos frecuente» (Galeano, 2011, p.51), con sarcasmo y con posibilidad de abrir a la reflexión sobre nuestras formas de vivir.

La experiencia de ser hija de hacedores, quienes nunca cumplieron un horario fijo laboral fuera de casa, te introduce en un universo

de formas y posibilidades para resolver creativamente situaciones y tomar decisiones. Entendemos que no es sólo a través del cumplimiento de horarios en una oficina que uno puede desarrollar la vida.

El campo se encuentra colocado a la izquierda, enfrentado a la derecha con la ciudad. Son dos tensiones fuertes; por una parte, la cuña que presenta la casa de campo y por otra la cuña del conjunto de edificios. Nos lleva a pensar también en la modernidad como modeladora del planteamiento dicotómico, que genera enfrentamientos como civilización-barbarie o como campo-ciudad.

Son plurales dicotomías a las que nos enfrentamos cotidianamente. El capitalismo está representado en la gran ciudad, donde la única forma de intercambio es el dinero. Donde grandes empresas usufrutuan a seres humanos como una «rama útil» para enriquecer a corporaciones casi intangibles. Nuevamente el reloj, nuevamente el tiempo y la enajenación.

Es el resplandor del capitalismo, que se consume y atropella, que no representa ningún progreso. ¿Qué construimos? ¿Qué elegimos como seres humanos?

Me decanto por una conducta apropiada en consonancia con todos los seres que nos rodean. En ello se ubica a Cinco Elementos, y su planteamiento holístico de pensar y repensar constantemente nuestros lazos como un todo y un ser natural e (inter)relacionado.

Pero también otra cara del capitalismo es el campo, del cual subsiste este sistema. Si pensamos el mismo, no sólo como espacio productivo, sino donde existe el trabajo rural, el vecino, no podemos dejar de subrayar los vínculos nutridos que en el mismo surgen. De confianza, abundancia y reciprocidad. Sin necesidad absoluta del dinero.

Ciudad y campo. Ambos son las caras de una misma moneda. En el mural se percibe una sensación de comunión de estilos, de existencia humana. Es el mismo ser humano que sostiene las diversas realidades, pero al mismo tiempo se enseña un tono apocalíptico en la composición que se contrapone a un marcado sol que nos da el espíritu, de ciclo de vida y muerte.

El hacedor nos sugiere un recorrido visual envolvente, la circularidad de lo planteado. Hace que se genere un ciclo, ciudad, cielo-sol-vida, campo, crucifixión-muerte. Una concepción de totalidad que es reforzada por el tratamiento homogéneo del color de la arcilla local cocinada en horno a leña a 950 grados.

Recurrir a este tipo de pastas y temperaturas conlleva la reivindicación de lo local. Podría colorearse con esmaltes, pero simplemente usa las arcillas del lugar, como elemento de empoderamiento, de autodeterminación estética. El color tiene que ver con la terracota, con las cocciones de baja temperatura, con lo que hicieron los pueblos antiguos (huarpes, diaguitas).

Al mismo tiempo, la textura produce connotaciones en conjunto con el color, que nos hablan de la concepción o idea plástica de Cinco Elementos. La textura de la terracota nos remite a algo rústico, la desnudez de la pasta, que se emparenta con la producción artística y en el hacer pondera el proceso artesanal. Nuevamente se presenta la reivindicación de lo nuestro, generando un intersticio móvil de la artesanía y el arte. Hay una fuerte intención en la selección del texturema material, la arcilla que se arrastra desde la cordillera, partículas que son en sí testimonio de una región. El agua del deshielo las ha depositado en los bancos de arcilla que Cinco Elementos utiliza. Arcillas que se cocinan a bajas temperaturas, con la acción del fuego, sin pretender técnicas importadas. La herencia que reivindica es la que surge de nuestras tierras, por ello la constante y valiosa reminiscencia de formas ancestrales.

En la obra, la cerámica central aporta coloración a tono con la calidez de los atardeceres y desiertos sanjuaninos. Su textura, tanto visual como táctil se asemeja a la tierra, a nuestra cotidianeidad en el campo. Es decir, que se integra plenamente con el sitio donde se gesta, Cinco Elementos. El color en este caso asigna significaciones, pero no es lo sustantivo. En la obra analizada es la forma quien prima.

Formas que nos hablan de que todo lo que sucede en este planeta es soportado por los hombros de un ser humano, que es responsable de muchas de las cosas que suceden en el plano superior. Con su grito nos hace sentir que hay una situación incómoda que estamos

soportando como conjunto humano. Quizás sea una soledad existencial e individualista, quizás grito desesperado de despertar, de auxilio, de romper con ideas prejuiciosas, dañinas que soslayan la totalidad de quienes habitamos el órgano llamado Tierra.

En relación con el planteo de ciudad-campo, lo que se pone en crisis es la utilización de dicho material, es decir, los usos del suelo. Una situación que en Albardón, donde ha nacido Luis Fernández Mota y donde se yergue Cinco Elementos, se vive cotidianamente. Esas vivencias que también pueden extenderse a muchas otras regiones, problematizan como cubrimos con ciudades espacios que son cultivables.

Hemos hecho un análisis del mural hacia el interior, pero la obra se abre hacia el exterior a través del soporte que lo contiene. En este último se evidencia su materia y manera: rastros de formas vegetales, marcas y gestos de colocación, que al conocer su proceso de creación, sabemos que se trata de guano de cabra. Este animal se alimenta de alfalfa; por ende su excremento contiene dicho vegetal. El mismo se ha mezclado con cola y pintura para dar contraste y soportar el centro de la narración.

Por su realización, por la elección del material, el soporte se asocia y contrapone a la obra. Aporta, en la elección de los materiales, a la selección de elementos de trabajo vinculados a la extracción directa de la naturaleza, tal como se realiza con la arcilla. La textura del soporte toma valor de signo buscando aportar a la reivindicación y selección de lo nuestro.

La textura también nos habla del material que elige el ceramista para trabajar. ¿Qué implicación social sostiene la materialidad? Rescatando la importancia de la utilización de materiales autóctonos como reflejo de la identidad de una región. Una forma de hablar de un pasado y de un presente. La obra se impregna de la historia de su hacedor, expresando rastros de añoranzas de antiguas formas de vidas.

Quien deja huellas es el ceramista Luis, que ha transitado una infancia en el campo, que ha disfrutado una manera de vivir y que observa que ello está siendo modificado por los códigos de la ciudad.

Luis nace en Albardón, un departamento que hace cincuenta años era fuertemente agrícola, la tierra del moscatel. Es la cerámica roja testigo de un pasado y de un presente. Es la arcilla, materia prima insustituible del ceramista. Es en suma de un testimonio de nuestra tierra, de su esencia. Un material importante, con trascendencia histórica.

Se observa que en Cinco Elementos, como espacio creador, hay una relación directa y consecuente entre la forma de construir la obra mural, el espacio donde se gesta y las aspiraciones internas del hacedor. Todo ello se aúna a la peculiar construcción de imágenes, que representan un imaginario tanto personal como colectivo. Espacios, tiempos y formas.

A través del estímulo perceptual del mural *Crucifixión* se generan repensares internos. La obra nos propone (des)naturalizar y (re) plantear nuestros conocimientos adquiridos. Nos han educado para percibir el futuro, trabajamos en pos de ello. Pero ¿nos educan en la tranquilidad y en la contemplación de lo que nos rodea?

Nos propone repensar nuestros imaginarios, las formas de ser social y nuestras identidades, de donde nacen todas nuestras pautas. Sabemos que las formas del capital no son las únicas posibles y que no representan progreso alguno. Sin duda también esta obra nos lleva a cruzarnos con un tejido humano que se construye en la fraternidad.

SINCRETISMOS CON LAS PRÁCTICAS ANTIGUAS

La siguiente reflexión nace de consideraciones escuchadas sobre el trabajo que mi padre hace respecto de la cerámica. Como mucho de lo reflexionado por mí, como canal de escritura de conocimientos aprendidos.

Existen cuestiones latentes en la concepción de la cerámica como herramienta de vinculación con lo que Luis llama «los antiguos». Como una especie de reverencia, en sus procesos de conocimiento, agradecimiento e ilimitada correlación.

Él también comenta que se decía en San Juan que la cerámica había muerto. Por ello me resuena el interrogante de si tal aseveración

es real y qué grado de aporte tiene Cinco Elementos como colectivo y Luis Fernández Mota como individuo en la «recuperación» de formas ancestrales.

Con todo ese bagaje, cuando planteo los objetivos a estudiar, se hizo presente la intuición de observar y vincular el uso de la arcilla como materia prima elegida por los seres humanos más antiguos y actuales, como elemento de registro del imaginario personal y colectivo. En el proceso de análisis también florece la vinculación entre sistemas constructivos y formas de vida sustentables. Es por ello que se estudiará a continuación tal sincretismo, sumado al de los procesos cerámicos entre las prácticas actuales de Cinco Elementos y las prácticas cerámicas antiguas. Es decir, un todo.

Teniendo en cuenta la definición de sincretismo de María Luisa Rubinelli, comprendemos como tal la unión, la alianza entre elementos diferentes. Según su propuesta es posible identificar diversos tipos de sincretismo: cultural, político, estético, filosófico y religioso. Para nuestro estudio, ampliaremos sobre la concepción de sincretismo:

- cultural: «reunión de estilos de vida, de dos o más culturas» (Rubinelli, 2017, s/d).
- estético: conjunción de criterios artísticos, motivos, técnicas, de distintos orígenes (Rubinelli, 2017, s/d).

Basándonos en ello, comprendemos que en Cinco Elementos suceden procesos de mixtura. Queremos expresar presentimientos o intuiciones respecto del tema. Seguramente dejaremos de lado detalles que quizás con el tiempo y sus procesos comprenderemos con más amplitud.

Nos referiremos a ciertos componentes, que con el fin de ser estudiados enumeraremos por separado, pero que comprendemos forman parte de un todo.

Para empezar, el sistema constructivo, que se vale de la utilización y transformación de los elementos naturales que nos rodean para resolver necesidades espaciales. Es decir, la tierra como elemento,

que transita procesos de metamorfosis para ser utilizada en la arquitectura.

El Taller de cerámica conlleva ir bajo tierra, penetrar en ella y reutilizarla en comunión con el agua, el guano, la cañota, los palos, la piedra y la caña, uniéndose en una nueva forma, que se mixtura con algunas tecnologías actuales, como el cemento en pequeños sectores.

Este sistema de construcción, según lo expuesto en el Museo Arqueológico Mariano Gambier¹¹, es el mismo que utilizaron los habitantes antiguos de nuestra región. ¿Es sincretismo cultural? Creo por esto que sí existe una comunión entre los estilos de vida antiguo y actual, que también hay transferencias vividas a lo largo de generaciones familiares y sociales.

Por eso hago esa referencia a lo aprendido por el creador y diseñador de este espacio Luis Fernández, que si bien no es el único que ha llevado a cabo el proyecto, podemos decir que es médula del mismo junto a su hijo Agustín. El criarse en un pueblo cercano al campo y a sus formas «rurales» le permite observar ciertas tradiciones constructivas que perduran como es el caso de la quincha¹². Dicha atención y crianza en sitios donde aún se practica una arquitectura intuitiva y acorde a los recursos existentes en el lugar, hace posible la existencia de Cinco Elementos.

¿Podemos marcar una permanencia de formas y transformación de recursos naturales que ha sido transferida, desde los habitantes más antiguos, hasta los actuales? Consideramos que sí, que ha sido posible gracias al desarrollo rural, que suele suceder merced a los escasos recursos económicos y que por ello se ha optado por utilizar lo que se encuentra al «alcance de las manos».

También observamos en Cinco Elementos las prácticas sostenibles, mediante la utilización de la tierra como proveedora de recursos alimenticios. Nos referimos a la plantación de frutales, huerta y cría de animales. Todo ello crea un ecosistema que se vincula directamente con las formas de vida de nuestros antepasados. «El supermercado

¹¹ <http://www.museogambiercp.blogspot.com/?m=1>

¹² Técnica constructiva que por supuesto en la ciudad se encuentra en proceso de exterminio.

era el fondo de la casa», suele comentar Luis (comentarios que ha realizado en la intimidad de la familia durante años).

Lo autóctono, un algarrobo, se mixtura con la uva, generando una síntesis de formas culturales. Es decir, el algarrobo como componente que habitaba originariamente nuestra tierra y la uva como cultivo de origen foráneo. Implica una búsqueda de la relación interna del ser humano con la naturaleza y su sustentabilidad.

Por último, vemos la unión de materiales, formas y técnicas artísticas de distintos orígenes. Es decir, la presencia de un sincretismo estético, que podemos observar desde los procesos estudiados.

La selección del material es una de las vinculaciones más específicas entre la manera antigua y la que adopta en Cinco Elementos. Elegir trabajar con materia prima local, con arcillas que se han gestado en nuestro territorio –es decir con nuestra propia tierra– es sin duda una postura tanto de raigambre artística, como poética y filosófica.

En relación con este tema, Luis Fernández Mota comenta:

Elijo la cerámica por su plasticidad y adaptación. Siento que es un elemento que tiene más unión con lo antiguo, es uno de los primeros materiales con el que se hicieron cuencos. La cerámica tiene los elementos de la vida: tierra, agua... fuego, madera, aire y el éter... que para mí es el espíritu. (Castro, 2007, p.17)

Consideramos que la arcilla es tiempo, es creencia, es tierra que se encuentra presente en nuestra región, sin necesidad de importar materiales y técnicas impropias. Es magia, es tierra que se hace maleable junto con el agua, que se endurece al secarse al aire y se transforma en cerámica al cocinarse con el fuego.

La arcilla es vínculo, no solo de los elementos sino de lo humano, es elemento de cohesión entre seres diversos. Nuestra cultura originaria descubrió la magia de la arcilla. Con la alquimia entre la tierra, el agua, el aire y el fuego, crearon piezas que hoy tienen cientos de años y siguen intactas. La tierra se mueve, se transforma junto con la creación humana.

Por las características del emplazamiento, es decir, la recolección de arcilla en las Chimberas, zona de Lagunas de Guanacache, podemos considerarlo vínculo directo con bancos de cosecha de habitantes antiguos como huarpes.

Ocupar la arcilla de San Juan es tomar testimonio de una región, de sus propiedades, movimientos y génesis geológica. Ello en consonancia con lo que Luis experimentó y comenta a continuación:

Luis Uñac me pasa un poco de arcilla y empiezo con el tema de duendes. Cuando conozco artistas como: Emilio Haro Galli, Cruz, Jorge Cabrera, Ramón Cutipa, costumbristas del noroeste argentino. Descubro la posibilidad de recrear y poder emplear la arcilla para contar lo que sucede en mi región. Con esa experiencia detecto el compromiso de las personas frente a la cerámica como herramienta transmisora de lo antiguo, de tradiciones y verdades de nuestra cultura. Es cuando decido aportar desde la cerámica, a comunicar socialmente sentimientos. (Castro, 2007, p.16)

Él también recuerda:

Traté de hacer algo con nuestro entorno. Por ello comencé a modelar mis viejitos. Mientras tanto, como no me alcanzaba y como vivimos en zona alfarera, trabajé el torno. Con eso fui sobreviviendo y también hice obras de teatro. Creo que eso fue importante por una cuestión política. También en el año 1985 nos acordábamos de nuestros ancestros, de nuestro pasado. Donde nos quedamos en las vasijas. No se considera la cerámica en San Juan de forma testimonial y tradicional. (Fernández, 2012)

Cinco Elementos comparte con los grupos humanos antiguos determinados procesos, especialmente la extracción del material, fundamental en la conformación de una estética propia.

Sutiles procesos de conocimiento, la recolección, su limpieza y proceso de modelado, el sentido de elegir las mismas tierras y transformarlas mediante el modelado manual. Generando constante e incesantes lazos de comunión. Realizar la acción de ir al río, al depósito, siendo auténticos; y sobre todo ser responsable de tiempos, construcciones y contenidos.

Luego buscar que sea el fuego el elemento que cohesione la arcilla con el fin de obtener cerámica. «La técnica de quemado no es la misma, porque la técnica nuestra es más contemporánea, mientras antes se cocinaba en un pozo bajo tierra», comenta Luis (Fernández, 2012).

El sincretismo nos permite abrirnos y asociar todas las partes, en un nodo de reafirmación de la unión y de coherencia entre todo lo que se produce en Cinco Elementos.

Nos permite comprender su planteo holístico, constructor de un idiolecto estético, que no sólo se sustenta a través de la lectura de una obra o de sus procesos creativos, sino también a través de la coherencia entre quienes lo producen y lo que se plantea como proyecto de vida.

En Cinco Elementos, cada uno de sus nodos se relaciona, se nutre uno de otros. Podemos visualizar y comprender todas esas relaciones que se producen, que se encuentran asociadas a un sincretismo cultural.

Son estas semejanzas síntesis de formas antiguas con algunas más recientes y actuales. Se comparte espacios y tiempos; generado así un nuevo sistema, una nueva conjunción de los cinco elementos que nos componen. Una nueva identidad producto de transferencias de un todo interrelacionado.

Este proyecto va más allá de la creación de cerámica, ya que hay una forma de vida que se pone en valor: cerca de la tierra, de sus riquezas y lejos de los ruidos de la ciudad, como lo expresa el mural *Crucifixión*.

Es un idiolecto estético, que comprende todo el accionar y que es coherente con todo lo que se produce: con las luchas, con el aporte discursivo que es consecuente con su aparato ideológico.

Entonces el sincretismo tiene que ver en la conformación, en entender que Luis Fernández Mota no es artista como tal, en el sentido moderno del término, tampoco es un artesano, porque hace cosas que lo exceden. Todo se presenta en Cinco Elementos como una mixtura de cosas, con un posicionamiento claro: es una amalgama

de saberes, de experiencias personales y colectivas que conforman un idiolecto estético.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida Salles, C. (2011). *Redes de creación. Construcción de la obra de arte*. Mendoza: Aguirre.
- Chiappero, R. & Supisiche, M. (2003). *Arquitectura en tierra cruda*. Argentina: Nobuko.
- Galeano, E. (2011). *Ser como ellos y otros artículos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Kandinsky, V. (2003). *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Paidós.
- Lois, E. (2014). *La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método*. Recuperado de www.creneida.com.
- Micheli, T. (1990). *Milcayac y Allentiac: los dialectos del idioma Huarpe*. San Juan: Editorial de la Universidad Nacional de San Juan.
- Roco, L. (2013). Interrelación de contenidos conceptuales para su aplicación en la interpretación y/o producción artística desde la visualidad. Apuntes de cátedra Visión II. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza.
- Rubinelli, M. (2017). Sincretismo. *Diccionario del pensamiento alternativo II*. CECIES. Recuperado de <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=192>



Título: preparación de la pasta. Autora: Fernandez Astorga, Águeda.



Título: amasado de arcilla para mural. Autora: Fernandez Astorga, Águeda.



Título: modelado mural. Autora: Fernández Astorga, Águeda.



Título: proceso de modelado. Autora: Fernandez Astorga, Águeda.



Título: homeado, carga y descarga. Autora: Fernández Astorga, Águeda.



Título: "Crucifixión" Autora: Fernández Astorga, Águeda.

EL CONCEPTO BOURDIANO DE CAPITAL SIMBÓLICO Y SU UTILIZACIÓN. UNA PROPUESTA TEÓRICA Y METODOLÓGICA PARA LA SELECCIÓN DE FUENTES EN INVESTIGACIONES HISTORIOGRÁFICAS RECIENTES

Yurena González Ayuso

Universidad Autónoma de Chile y Universidad de Alcalá
yurena.gonzalez@uautonoma.cl

Resumen

La presente propuesta parte de la problemática que deben enfrentar algunas investigaciones historiográficas recientes a la hora de delimitar las fuentes primarias que van a analizar. Esta propuesta teórica y metodológica pretende ser una herramienta que facilite el trabajo de selección de fuentes en estudios historiográficos, centrados en el análisis cualitativo más que cuantitativo. El primer objetivo que se pretende concretar es la definición del concepto bourdiano de *capital simbólico*, ya que es considerado aquí la clave para establecer el lugar de una determinada fuente en un campo historiográfico dado. Una vez que se han explicitado los elementos y características que condicionan y concretan el *capital simbólico* siguiendo las teorías de Pierre Bourdieu, el siguiente objetivo que pretendemos en esta propuesta es poder llevar esta conceptualización teórica a la práctica y para ello se presentan algunas fórmulas con las que efectivamente limitar las fuentes a través del *capital simbólico*, como por ejemplo el estado de la cuestión, las revisiones historiográficas anteriores y los mapas bibliométricos. Así pues, presentamos una posible utilización del concepto de *capital simbólico* bourdiano y algunas posibles

opciones para su puesta en práctica como una solución más a la problemática descrita de selección de fuentes, entendiendo, por supuesto, que no es exclusiva.

Palabras clave: Capital simbólico; Pierre Bourdieu; selección de fuentes; historiografía; metodología

ABSTRACT

This paper comes from the issues we must face in recent historiographic studies. This is a theoretical and methodological proposal with no other goal than being a work tool in the sources selection process in recent historiographic studies, which ones must face a huge number of bibliographic sources and they are focused in qualitative analysis, not quantitative. The first objective is providing a conceptualization of symbolic capital. This concept, which comes from Pierre Bourdieu's theories, is the main key to determine the process of selecting sources. Once this concept is explained and defined, the second objective that appears is being able to put it into practice. For this purpose, we suggest and recommend some options, for example: status of the issue, precedent historiographic review and bibliographic map. We present a possible use of the concept of symbolic capital and some possible options for its implementation as a solution to the aforementioned problem of source selection, considering, of course, that it is not exclusive.

Keywords: Symbolic capital; Pierre Bourdieu; source selection process; historiography; methodology

INTRODUCCIÓN

A la hora de plantear una investigación historiográfica que tenga por cometido el análisis y estudio de cómo y quién ha escrito la historia de un determinado hecho histórico, aparece ante el investigador una importante cantidad de fuentes a analizar, y más si se trata de

un periodo reciente, en el que la cantidad y acceso a la información sobre un determinado tema es cada vez mayor gracias, sobre todo, a la globalidad que ofrece Internet. La paradoja se presenta a la hora de delimitar las fuentes: tenemos acceso a casi todas las que tratan nuestro tema y, por tanto, susceptibles de ser analizadas, pero no podemos, pragmática y lógicamente, analizar todas en profundidad. ¿Cómo seleccionamos aquellas que realmente van a aportarnos la información esencial y necesaria para acometer el análisis cualitativo que planteamos en una investigación historiográfica dada, sin perder rigurosidad?

El objetivo de este artículo es plantear una posible solución teórica para enfrentar la problemática que se presenta en este tipo de investigaciones historiográficas en el momento de delimitar y establecer qué autores u obras pueden formar parte de nuestro análisis más profundo y pormenorizado y que pueden pasar a integrar nuestro estudio más específico, sin caer en análisis individualizados o demasiado globales. No pretendemos establecer esta solución que planteamos como única o exclusiva, ya que es simplemente una herramienta más para ayudar y apoyar el establecimiento de criterios prácticos para la selección de autores u obras esenciales en investigaciones historiográficas con un alto volumen de fuentes.

La herramienta o solución teórica que aquí presentamos parte de la respuesta más genuina al problema de seleccionar autores o fuentes fundamentales en una historiografía dada. La respuesta más sencilla, e incluso intuitiva, para establecer los documentos principales en una investigación de estas características pasa por: «los autores más importantes», «los autores clave», «los más famosos», «los que todo el mundo conoce». Estas respuestas que aparecen en nuestro acervo coloquialmente, y que incluso pueden efectivamente formar parte de nuestra originaria y más primitiva selección, deben ser traducidas a un vocabulario más teórico, más argumentado y por supuesto, más científico. En el esfuerzo por buscar la rigurosidad en estas investigaciones, se llega a rozar la obsesión al establecer tablas y bases de datos que nos den el número y porcentaje correcto de autores que deben ser incluidos para realizar un análisis científico,

riguroso y especializado. El ansia por la cientificidad nos hace acudir a la seguridad de los porcentajes certeros que poco tienen que ver con los análisis cualitativos propuestos en las investigaciones historiográficas, más centradas quizá en el contenido de la fuente, sus características formales, información del autor o el contexto en el que se escribieron.

Así pues, nuestra intención es dar una respuesta equilibrada entre la teoría y la práctica, entre la preocupación por el contenido y la obsesión por la exactitud de los datos que nos persigue a todo humanista o cientista social. El objetivo es, pues, proponer una respuesta teórica y argumentada que apoye y soporte las investigaciones historiográficas de forma que, aquella primitiva respuesta de «los más importantes», quede bien entendida y sea lo suficientemente contundente para satisfacer a los críticos más prejuiciosos sobre nuestra selección de fuentes, aleje las dudas de una selección puramente cualitativa y ahuyente cualquier inseguridad ante la falta de datos certeros.

De esta forma, el presente trabajo consta de dos partes. Una primera en la que acometemos el planteamiento teórico de selección de fuentes presentando y delimitando algunos conceptos básicos de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, con los cuales podremos armar la propuesta de selección de fuentes a través del concepto de *capital simbólico*¹. Y una segunda parte, en la que se presentarán algunas herramientas con las que poder llevar a la práctica los conceptos expuestos por el teórico francés y con las cuales, quizá, poder aportar las tan ansiadas cifras que sustenten la selección de fuentes en este tipo de investigaciones.

Antes de partir con las partes señaladas, subyace una cuestión que debe ser tenida en cuenta. Y es que, ante las proposiciones dadas, puede llegar a plantearse el lector por qué es necesario esta conceptualización de *capital simbólico* para investigaciones historiográficas recientes. Pues bien, debe tenerse en cuenta que las preocupaciones que guían el presente trabajo se integran en una

¹ Este término, aunque está en castellano, irá a lo largo del texto en cursiva para remarcarlo y diferenciarlo, dada su importancia en el siguiente trabajo, al ser nuestro objetivo problematizarlo, definirlo y conceptualizarlo.

investigación más amplia y profunda, netamente historiográfica y de análisis de contenido, y que, a pesar de la dificultad intrínseca de este tipo de trabajos, se ha tenido que hacer frente a una cantidad de bibliografía y literatura demasiado abrumadora. Dicha investigación está centrada en el análisis historiográfico de las transiciones democráticas de Chile y España, que además de sumar la problemática de dos casos diferenciados, doblando la cantidad de bibliografía, la temática cuenta de por sí con un importante volumen de publicaciones dedicadas al tema, de forma especializada, pero también divulgativa². Este estudio en ciernes, puramente historiográfico, ha partido desde el principio con el *hándicap* de la casi total accesibilidad de las fuentes, pero a la vez, con la necesidad de agruparlas, dividir las, clasificarlas y finalmente, congrega un volumen de ellas accesible y manejable para llevarlo a término. Es a partir de esta investigación, y desde los problemas que plantea para la selección de fuentes, que se ha recurrido a los conceptos y herramientas que se presentan a continuación. Por ello, hacemos esta contextualización, para que puedan ser comprensibles las motivaciones que nos han llevado a plantear la presente problemática, entender sus limitaciones y la futura idoneidad para otras investigaciones que no compartan características similares.

TEORÍA SOCIOLÓGICA DE PIERRE BOURDIEU

Uno de los conceptos clave de la propuesta teórica que planteamos viene de la mano de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, quien establece ciertos conceptos que vamos a delimitar a continuación y que nos ayudan a comprender nuestro posicionamiento. Así pues, la clave teórica del sociólogo francés es su concepción de lo social, identificando en una sociedad *campos*: como espacios de producción de bienes, ya sean económicos, políticos, sociales o simbólicos; *capital*, como término para identificar la posesión de esos bienes de la tipología que sean; y *poder*, el volumen de capital que

² Las fuentes almacenadas, tanto académicas como divulgativas, y en soportes tanto monográficos como en artículos para revistas especializadas que estudian estos temas superan las 2000.

cada agente social posee en un campo determinado y que le permite ejercer o controlar los bienes, influir en el resto de los agentes, modificar los focos de interés, etc. (Bourdieu, 1999, 2002; Bulcourf & Cardozo, 2011; Fernández Fernández, 2013). «Cada agente trata de acrecentar el volumen global del capital, dando pie a jerarquías y a las revoluciones. Para ello, se generan estructuras para aumentar o retener su capital, es decir su poder» (Bulcourf & Cardozo, 2011, p.278). De esta forma, el autor francés comprende y nos hace comprender la sociedad, su funcionamiento, así como su estructura y las características de las relaciones sociales.

Ahora bien, dentro de la teoría sociológica que explica las características y los elementos en pugna dentro de una sociedad determinada, lo que nos interesa rescatar de Bourdieu es precisamente el aporte teórico que desarrolla para explicar la producción y expansión de bienes simbólicos. En la conceptualización que realiza este autor, se entienden los símbolos como elementos básicos de cualquier sociedad, protagonistas de la cohesión social y de la integración. Gracias a estos una sociedad se perpetúa ya que representan los elementos de consenso en torno al sentido y funcionamiento de la propia sociedad, y, por tanto, son vitales para la supervivencia y subsistencia de la misma. Su característica específica es que son de una naturaleza dual: son tanto mercancías como significaciones (Fernández Fernández, 2013, p.43). Es más, Bourdieu asegura que: «[...] los sistemas simbólicos cumplen su función política de instrumentos de imposición o de legitimación de la dominación, que contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica) [...] contribuyendo así [...] a la domesticación de los dominados» (Bourdieu, 1999, p.69). Es decir, que, para el sociólogo, los elementos simbólicos de una sociedad, con los cuales se puede comerciar, son los elementos que otorgan significados y cumplen un papel político crucial, al apuntalar la legitimación del propio sistema y crear una determinada interpretación de la propia realidad social. No solo a partir de la creación de sentido, sino también a través de la dominación y la imposición de legitimidad de una clase determinada sobre otra.

Para Bourdieu, el monopolio sobre el poder simbólico construye y transforma la imagen con la que la propia sociedad se entiende a sí misma y al mundo, «el poder simbólico es un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden *gnoseológico*: el sentido inmediato del mundo (y, en particular, del mundo social)» (Bourdieu, 1999, p.67). Este rol trascendental de cohesión que cumplen aquellos agentes productores de bienes simbólicos, monopolizando el *capital simbólico* y ejerciendo su poder y violencia simbólica, adquieren para la presente propuesta toda nuestra atención.

Es fácil hacer una ligazón entre los elementos simbólicos mencionados por Bourdieu, que generan las significaciones que una sociedad se da a sí misma, con la producción histórica. Más aún si partimos de la idea de que la historia ha explicado el pasado y el presente de una sociedad dada, y como producto humano, ha ido cambiando y evolucionando con el tiempo; de ahí la preocupación historiográfica por entender cómo y por qué ese significado se modifica. De esta forma, la historia podría ser considerada, en términos bourdianos, como un bien simbólico. Por lo que, teniendo esto en cuenta, los productores de estos bienes, aquellos que poseen un alto volumen de capital y el poder de controlar las características de la producción dentro del campo simbólico, se convierten en los protagonistas indiscutibles de cualquier investigación historiográfica: aquellos que han escrito la historia, aquellos productores de los bienes simbólicos.

Pero ¿cómo funciona el campo de producción histórica en nuestro caso? Pues bien, Bourdieu explica que al ser los bienes simbólicos a la vez mercancías y significación, el mercado de producción también es dual, depende del consumidor: por un lado, existe un mercado de producción restringido a los propios productores, y otro de producción masiva para el gran público (Fernández Fernández, 2013, pp.43-44). Lo que los diferencia es que en el mercado restringido es donde se genera el *capital simbólico*, ya que proporciona a quien lo monopoliza el poder de consagración dentro del campo global de producción y circulación de bienes simbólicos; es decir, el elemento que está en juego en estos campos de producción de historia es el reconocimiento, la legitimidad, así como la acumulación de capital,

que finalmente acaba operando también para el mercado masivo (Fernández Fernández, 2013, p.44). Cualquier agente de producción histórica o intelectual estará monopolizando cada vez más legitimidad y más prestigio, cuanto más sea reconocido, o, dicho de otra forma, al ser consumido por los pares, es decir, por el resto de los productores. Estos, al reconocerle como tal, aumentan también su *capital simbólico*: la legitimidad para contribuir a la producción. Este será el mecanismo básico que vamos a desarrollar en nuestra propuesta teórica para delimitar los autores que podrán formar parte de una investigación historiográfica.

Nuestra propuesta se basa en centrar el análisis en aquellos productores y agentes que operan en el mercado de producción cultural restringida, ya que como hemos entendido a través de Bourdieu, son estos los que poseen el monopolio del *capital simbólico* dentro de un determinado campo de producción histórica: los que más legitimidad, consagración y prestigio poseen. Esta restricción a solamente el campo de los expertos nos hace identificar aquellos intelectuales o autores que ya sea por su prestigio o por su reconocimiento entre los expertos, son quienes generan las ideas, las percepciones y las significaciones que *a priori* son objeto de una investigación historiográfica.

Entender cómo funciona el campo intelectual restringido a los expertos, quienes, a su vez, son los que manejan cada vez más volumen de *capital simbólico* –y como se ha mencionado, ese campo intelectual restringido se desdobra en el campo de producción masiva–, nos proporcionará el ámbito en el que se delimitará nuestra selección de fuentes, nuestra selección de autores que generan como venimos diciendo, los bienes simbólicos, que, aunque sea inconscientemente, perpetúan y mantienen un determinado significado de la realidad.

Como mencionábamos en el inicio, aquellos autores que coloquialmente diríamos que son los más conocidos o más famosos, ahora podemos entender que, más bien, poseen y han generado a lo largo de su trabajo, un alto volumen de *capital simbólico* dentro del campo intelectual historiográfico, han producido bienes simbólicos que han sido consumidos y aceptados dentro de un campo intelectual primero restringido, pero después masivo, y que con la aceptación,

pero también consumo, de los pares, han ido acumulando cada vez más legitimidad dentro de dicho campo intelectual, o lo que es lo mismo, *capital simbólico*. Este último concepto adquiere todo el protagonismo, por lo tanto, para establecer nuestra propuesta teórica de delimitación de autores en una investigación historiográfica dada.

Pero ¿dónde opera el campo intelectual en una sociedad determinada? ¿Dónde tenemos que buscar a esos productores de *capital simbólico*? Dentro del campo intelectual, opera como protagonista indiscutible de la tarea de legitimación y consagración de los autores canónicos la institución universitaria, investida con la función básica de conservación simbólica y cultural de una sociedad. Esta institución define las obras consagradas, las transmite, pero también las legitima, y de ella dependen la extensión y localización del *capital simbólico* dentro del campo intelectual:

cada intelectual inserta en sus relaciones con los demás intelectuales una pretensión a la consagración cultural (o a la legitimidad) que depende, en su forma y en los derechos que invoca, de la posición que ocupa en el campo intelectual y en particular en relación con la universidad, detentadora en última instancia de los signos infalibles de la consagración: mientras la academia, que pretende el monopolio de la consagración de los creadores contemporáneos, contribuye a organizar el campo intelectual bajo la relación de la ortodoxia, por una jurisprudencia que combina la tradición y la innovación, la universidad pretende el monopolio de la transmisión de las obras consagradas del pasado, que consagra como «clásicas», y el monopolio de la legitimación y de la consagración (entre otras cosas con el diploma) de los consumidores culturales más conformes. (Bourdieu, 2002, p.40)

De esta forma, entendemos que el posicionamiento de cada intelectual y su relación con el campo dependerá del grado de consagración y legitimación que haya recibido su obra por parte de la institución académica. Los tradicionales, los que forman parte de las obras canónicas o clásicas, poseen ya un *capital simbólico* trascendental dentro del campo intelectual autónomo. El problema aparece con la introducción de los nuevos creadores de bienes simbólicos

que amenazan las significaciones tradicionales y que, posiblemente, no poseen la consagración diplomática de la institución universitaria, pero que también deben ser tenidos en cuenta en un análisis historiográfico.

Ante la dualidad que presenta el campo intelectual, defendemos la utilización de los autores tradicionales y con la legitimidad universitaria que hayan trabajado el tema historiográfico dado, es decir, en principio, beneficiamos la exclusividad del mundo académico y universitario. Aquellos autores que desde su posición de profesionales de las humanidades³ van en vanguardia para ser susceptibles de pertenecer a cualquier lista de fuentes primarias de una investigación de este tipo.

Ahora bien, no se debe olvidar el hecho de que a pesar de no poseer la legitimidad universitaria, ciertos autores hayan gozado de *capital simbólico* amplio al desafiar dicha legitimidad, aquí nos referimos, a escritores no académicos, o vulgarizadores, como los menciona Bourdieu (Bourdieu, 2002, p.40). Este último grupo sólo entraría en nuestra lista definitiva en caso de que el nivel de *capital simbólico* alcanzado por las obras o los autores pertenecientes a este último grupo goce de reconocimiento y prestigio dentro del campo intelectual académico. No se tendrá en cuenta su popularidad entre el público de masas⁴, sino más bien, su capacidad para poner en cuestionamiento la significación tradicional y sus propuestas, o lo que es lo mismo, el volumen de *capital simbólico* que consigan acaparar dentro del campo intelectual determinado, aunque puedan ser considerados quizá como *outsiders*.

La anterior delimitación es insuficiente para entender completamente las significaciones y las representaciones del pasado que se pretenden analizar *a priori* en una investigación historiográfica básica. No podemos fiarnos solamente de los autores con *capital*

³ Dependiendo del tema a analizar en la historiografía seleccionada, la producción de bienes simbólicos surgirá de distintas áreas específicas de las ciencias sociales, pudiéndose encontrar no solo historiadores sino también sociólogos, politólogos, lingüistas, economistas, etc., quienes también generan con su producción la construcción de las significaciones de la realidad.

⁴ Sin tener en cuenta la dificultad de especificar una metodología certera para concretar esa popularidad.

simbólico que hayan disfrutado siempre de legitimación y reputación para tratar un tema determinado. Para realizar un análisis completo y, sobre todo, más complejo, debemos también tener en cuenta a autores que sean críticos con las ideas canónicas y tradicionales que poseen un mayor *capital simbólico* o una experiencia intelectual consagrada.

Para Bourdieu, la aparición de corrientes críticas con las canónicas está íntimamente relacionada con las crisis que sufre una sociedad (Bourdieu, 2002, p.121), momento de cuestionamiento en el que las ideas legitimadoras y dadoras de sentido se ponen en duda y discusión. Pero también entiende la aparición de las corrientes críticas como una lucha de fuerzas de *capital simbólico*:

aquellos que [...] monopolizan [...] el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación –los que [...] tienden a defender la *ortodoxia*–, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la *herejía*. (Bourdieu, 2002, p.121)

Bourdieu liga la aparición de estas nuevas corrientes a las nuevas generaciones, que lejos de querer conservar todo tal cual, siempre proponen la transformación de ciertos elementos de la sociedad, modificando o alterando precisamente los bienes simbólicos que queremos analizar en la investigación –proceso que se ve reflejado en la propia evolución historiográfica–. Inevitablemente, al proceder de nuevas generaciones, sin experiencia de consagración intelectual, estos creadores quedan relegados a un menor volumen de *capital simbólico*, y ven reducida su interferencia en el campo intelectual. ¿Cómo determinar a los críticos y heterodoxos? Pues bien, Bourdieu nos indica que

la herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica, que está a menudo ligada a la crisis, junto con la *doxa*, es la que obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un

pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar un equivalente de la adhesión silenciosa de la *doxa*. (Bourdieu, 2002, p.121)

Con lo cual entendemos que aquellos agentes críticos obtendrán un *capital simbólico* destacable en tanto y en cuanto sean contestados y contrastados por el conservadurismo o el canon. Los representantes de esto último son quienes inconscientemente reconocen legitimidad a los críticos, al identificarlos como tal y verse obligados a reafirmarse en su canon. La lucha o la pugna de ambos discursos, tanto el crítico como el tradicional, así como las distintas representaciones que cada grupo otorga al pasado, son la esencia que guía cualquier investigación historiográfica: en la que se identifican tendencias entre los autores y se analiza qué significación reproduce cada tendencia. Al organizar a los autores de una historiografía dada según la teoría sociológica de Bourdieu no se pretende encasillar a los autores, pero sí identificar las luchas intelectuales y quienes las protagonizan, quiénes acumulan más *capital simbólico*, quiénes son más reconocibles dentro del campo intelectual y, en definitiva, quiénes generan los bienes simbólicos que serán consumidos por los demás actores.

Así pues, podemos sintetizar que gracias a Bourdieu hemos logrado bosquejar el funcionamiento interno de una sociedad, su capacidad para producir significación y el papel del campo intelectual en esta función, así como el lugar que ocupan la historia y la historiografía para configurar una determinada representación de la realidad en la producción de bienes simbólicos. Al comprender las características y movimientos del campo intelectual e histórico, hemos individuado el *capital simbólico* –entendiéndolo como: noción de estatus, prestigio, reconocimiento, autoridad, legitimidad (Bulcourn & Cardozo, 2011, pp.280-281)–, como el elemento que determina el posicionamiento de los distintos actores que trabajan dentro del campo intelectual, y por tanto, podemos utilizarla como herramienta para individuar las principales obras que pueden formar parte de un determinado análisis historiográfico.

UTILIZACIÓN PRÁCTICA DEL CONCEPTO

La explicación teórica que aquí hemos planteado tiene su utilidad siempre y cuando podamos ponerla en práctica. Si me he explicado con claridad, el lector se habrá estado cuestionando cómo distinguir quiénes son aquellos actores del campo intelectual que poseen más *capital simbólico* dentro de una historiografía determinada. Pues bien, a continuación presentamos algunas herramientas prácticas para efectuar esta tarea.

El objetivo de este presente apartado es llevar la teoría de Bourdieu a la práctica y poder efectivamente apoyar con datos, no solo con conceptos teóricos, la propuesta que planteamos. Esta siguiente parte equilibra la teoría presentada con la efectividad de la puesta en práctica, presentando y definiendo algunas herramientas efectivas de selección de fuentes y de análisis de la producción científica: por un lado, las revisiones historiográficas y estados de la cuestión, y por otro, los estudios métricos de información y mapas bibliométricos.

Revisiones historiográficas y estados de la cuestión.

Un elemento obvio que quizá a veces no se tiene en cuenta es el papel de un primer estado de la cuestión o del arte sobre la materia específica en la cual se centra una determinada investigación historiográfica, ya que aporta interesantes elementos para configurar una primera imagen del campo intelectual en el que vamos a trabajar. Este primer paso es esencial en cualquier trabajo, pero para uno historiográfico debe realizarse concienzudamente y, además, siendo consciente de que la primera delimitación que se realiza en un estado de la cuestión representa la primera pista para identificar a los autores más relevantes, o, mejor dicho, con más *capital simbólico*. Aunque parece demasiado obvio, se debe tener conciencia de que un primer y completo estado de la cuestión del tema a estudiar, podría generarnos ya los nombres de aquellos autores relevantes o las obras que configuran el campo intelectual que intentamos analizar.

El estado de la cuestión sería considerado en nuestra propuesta la opción más básica de selección de fuentes. Una originaria revisión del tema, como sería un estado de la cuestión, podría ofrecernos una primitiva selección de aquellas fuentes que deben ser añadidas como esenciales a nuestra selección de fuentes primarias, pero lo que alzaría el nivel de complejidad a dicha selección es la identificación de revisiones historiográficas previas. Es decir, si dentro de un campo intelectual determinado, ya ha habido autores que han realizado un análisis cualitativo de los contenidos de la historiografía a analizar. Creemos que estas precedentes delimitaciones del campo intelectual deben ser utilizadas para la selección de fuentes.

Las revisiones historiográficas previas nos aportarán una de las características que indicaba Bourdieu de los campos intelectuales, ya que estas revisiones presentarán la lucha intelectual entre los actores, es decir, los debates entre ortodoxos y heterodoxos, entre críticos y conservadores, los autores que propusieron nuevas problemáticas, los que configuraron nuevos paradigmas, etc. Una buena revisión historiográfica nos mostrará, por tanto, a los autores de una y otra tendencia, sus obras y su papel en el campo intelectual, mencionando y delimitando la cantidad de *capital simbólico* que ostentan, y su posicionamiento en el tema a estudiar.

Por otra parte, se debe mencionar que la herramienta del examen de las previas revisiones historiográficas puede no estar disponible para todos los temas. Aunque si tenemos en cuenta la premisa de que estas herramientas teóricas y prácticas están pensadas para tradiciones historiográficas robustas y de gran producción bibliográfica, es altamente probable que alguien, antes de nosotros, se haya cuestionado estas preguntas y haya ofrecido ya estas preliminares respuestas a nuestra búsqueda de autores con mayor *capital simbólico*, y, por tanto, en nuestra búsqueda y selección de fuentes para nuestra investigación. Aquellas obras o autores, que, aun tratando nuestro tema en cuestión, no son mencionados, ni positiva ni negativamente, en las revisiones historiográficas precedentes que nos sirven de guía, es muy probable que su nivel de *capital simbólico* sea bajo y, por tanto, dejen de tener un peso a considerar para nuestros objetivos.

De momento, las dos propuestas hasta ahora descritas, el estado de la cuestión y las revisiones historiográficas, continúan cargadas de alto valor cualitativo, y no pueden ser apoyadas con cifras o porcentajes que sustentasen adecuadamente la selección. Aun así, no deben olvidarse porque el contenido de la fuente es crucial para considerar el *capital simbólico*, pero añadiremos otras herramientas que sustentarán la selección, o al menos, nos ofrecerán un vistazo del campo intelectual de forma más gráfica. El siguiente apartado está destinado a mencionar y describir la utilidad de algunas herramientas que pueden emplearse para generar mapas del campo intelectual en cuestión, datos sobre las citas, o la conexión entre autores o temas.

Mapas bibliométricos

Uno de los elementos que hemos puesto en relieve a la hora de determinar el campo intelectual siguiendo las propuestas de Bourdieu, es precisamente el protagonismo que alcanzan las instituciones universitarias, ya que estas quedan diferenciadas y separadas del mercado masivo de bienes simbólicos. Como decíamos anteriormente, las universidades se convierten, por tanto, en nuestra fuente por antonomasia: de la producción total de bienes simbólicos del tema que queramos plantear en nuestra investigación historiográfica, la producción procedente de las instituciones universitarias será puesta en consideración por encima de la que tenga otra procedencia. Adquieren, por tanto, inmenso interés las herramientas e instrumentos utilizados para explorar, contabilizar y examinar la producción universitaria.

Como decíamos al inicio, uno de los inconvenientes de la expansión de Internet es el acceso a una mayor cantidad de información, por no decir, a toda la información que existe sobre cualquier tema específico. Esta característica del mundo globalizado es la causante de nuestra problemática como investigadores: cómo seleccionar lo esencial dentro de tal ilimitada información. Pues bien, este primer obstáculo que nos pone la globalidad, paradójicamente, nos aporta

también las herramientas para poder efectivamente sintetizar y descomponer la información que ofrece.

Soportes como *Web of Science*⁵ o *Scopus*⁶, donde precisamente las instituciones universitarias se afanan por aparecer, nos ofrecen una primera base para determinar dónde empezar a buscar o a elaborar un mapa del campo intelectual que nos interesa. Y no es para menos, estas organizaciones almacenan la producción académica de más alta calidad y la ofrecen a sus usuarios. Las universidades, académicos e investigadores tenemos gran interés en que nuestra producción aparezca publicada en ediciones reconocidas por estas organizaciones, convirtiéndose, automáticamente, en los indicadores de calidad. Los soportes mencionados nos ofrecen sus bases de datos con toda la información necesaria sobre cada publicación⁷: año, autor, palabras clave, bibliografía utilizada, etc. Esta información es valiosísima a la hora de establecer las limitaciones de un campo intelectual, o lo que es lo mismo, un mapa bibliométrico.

Un mapa bibliométrico, o también denominado un mapa de la ciencia, tiene como objetivo «[...] representar la actividad de una ciencia [...] son resúmenes gráficos de documentos obtenidos de una base de datos de citas, palabras o frases, o algunos elementos bibliométricos. Parte de su atractivo se basa en las características compartidas con sus contrapartes geográficas, que les permite ser referidos como ‘paisajes de la ciencia’» (Guzmán Sánchez & Trujillo Cancino, 2013, pp. 97-98). Como los autores citados mencionan, los mapas bibliométricos se han estado utilizando para comprender la organización de los campos de la ciencia, o campo intelectual si seguimos los conceptos bourdianos, ofreciendo una vista preliminar de los mismos. Es decir, estas herramientas suponen una de las claves para identificar y visualizar el campo intelectual de nuestro interés, sobre el cual luego realizaremos nuestra investigación historiográfica. Gracias a estos mapas, podremos tener una idea de quién está publicando con mayor asiduidad, pero también, en las editoriales y revistas de más alta calidad. Sería como trasladar a una imagen, de

⁵ www.webofknowledge.com

⁶ www.scopus.com/home.uri

⁷ Una vez que hayamos sido debidamente registrados.

forma visual, la situación que encontraríamos en nuestros estados de la cuestión y revisiones historiográficas.

Pero un elemento que hace a estos mapas bibliométricos aún más importantes y vitales para el cometido de este trabajo es que plasman también la relación entre unos autores y otros, o lo que es lo mismo, la co-ocurrencia de un documento o un autor en las base de datos de las organizaciones mencionadas. Esta herramienta nos aportará el dato de número de citas de un documento o trabajo. Con esta medida, lo que obtenemos no es otra cosa que el *capital simbólico* que manejan dichos autores, cuánto es consumido por sus pares, cómo de reconocido es ese trabajo entre sus pares y cómo el resto de los intelectuales del mismo campo lo consumen, lo citan.

Uno de los problemas que supone tener que recurrir a estos datos, viene de la misma característica básica de las temáticas recientes, y es que existe tal cantidad de información y de publicaciones, que, aunque revisásemos las páginas de *Web of Science* o *Scopus*, seríamos incapaces de almacenar los miles y miles de datos que arrojan sus bases de datos. Para evitarnos hacer esta trabajosa revisión, existen programas que nos ayudan a trabajar con las bases de datos que arrojan las organizaciones mencionadas. Se trata de programas que normalmente pueden ser instalados de forma gratuita y que nos ayudan con la tarea de analizar las bases de datos de estas plataformas.

Existen varias tipologías y diferentes formatos, pero, para la finalidad que buscamos, todos nos ayudan a obtener una imagen del campo intelectual que estamos intentando comprender en nuestras investigaciones. Uno de los más sencillos y prácticos de utilizar es el programa *VOSviewer*⁸, el cual trabaja directamente con bases de datos de estas plataformas y nos devuelve mapas bibliográficos que podemos modificar formato, color, tamaño y presentación, para obtener en una sola visión la información que estamos buscando. Una segunda opción sería *SciMAT*⁹, con las mismas opciones que el anterior, pero solo acepta bases de datos con formato restringido. Y

⁸ <http://www.vosviewer.com/> Descarga gratuita.

⁹ <https://sci2s.ugr.es/scimat/> Descarga gratuita.

una tercera opción sería *Viscovery somine*¹⁰, que a diferencia de las dos anteriores no es gratuita y tiene funcionalidades más estadísticas que las otras dos, con utilidad relativa para los objetivos hasta aquí mencionados, más centradas en el mapeo de ciencia o bibliometría.

Gracias a los programas mencionados podremos por fin traducir la información almacenada en las bases de datos de las plataformas especializadas y obtener visualmente el mapa bibliográfico que va a aportarnos una idea clara y precisa de la situación del campo intelectual en el que estemos interesados en trabajar. El mapa bibliográfico obtenido podrá aportar más solidez a las revisiones realizadas en un primer momento, así como señalar la iniciativa por dónde continuar la investigación, es decir, nos dirá dónde tenemos que acudir para continuar profundizando nuestro conocimiento sobre el tema y a qué autores continuar leyendo; así como aquellos que serán dignos de incorporar en nuestra selección de fuentes primarias en caso de que realicemos una investigación historiográfica con gran cantidad de literatura.

CONCLUSIONES

El presente trabajo ha sido dividido en dos partes diferenciando nuestra propuesta de selección de fuentes para investigaciones historiográficas con un alto volumen de literatura especializada. Se ha querido hacer esta distinción debido a que la propuesta que presentamos tiene múltiples utilizaciones, es decir, los conceptos que parten del compendio del pensamiento de Pierre Bourdieu son totalmente permeables y abiertos a cualquier otro tipo de uso que se le pueda dar. De igual forma, las herramientas presentadas para llevar dichos conceptos a la práctica pueden ser utilizadas en otros contextos o para otros fines.

Lo que sí podemos destacar es que el objetivo planteado en el inicio ha sido cumplido. Hemos propuesto un concepto clave que englobe de manera precisa y representativa la idea genérica de intentar obtener una selección de fuentes lo más limitada, certera,

¹⁰ <https://www.viscovery.net/somine/> Descarga no gratuita.

pero también especializada, de una abundante bibliografía: el *capital simbólico*, así como su comportamiento en un campo intelectual especializado. Y, además, hemos descrito algunas formas de llevar este concepto a la práctica y poder efectivamente obtener resultados visibles de la propuesta teórica definida en el primer apartado: estados del arte o de la cuestión, revisiones historiográficas y mapas bibliométricos.

Así pues, presentamos una posible utilización tanto del concepto de *capital simbólico* bourdiano, como algunas posibles opciones para su puesta en práctica como una solución más a la problemática descrita de selección de fuentes. No pensamos que sea la única, ni tampoco que deban ser utilizadas necesariamente de forma conjunta, estamos simplemente ante una posibilidad más de resolver este problema planteado en algunas investigaciones y por ello dejamos abierta la puerta a cualquier posible opción que pueda mejorar o incrementar la efectividad combinatoria de esta conceptualización y las herramientas mencionadas para su uso.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, P. (1984). *Homo academicus*. Paris: Editions de Minuit.
- Bourdieu, P. (Ed.). (1995). *Crisis de los saberes y espacio universitario en el debate contemporáneo*. Santiago: Universidad ARCIS: LOM Ediciones.
- Bourdieu, P. (1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba. Universidad de Buenos Aires.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Editorial Montessor.
- Bourdieu, P. (2003). *El oficio de científico: ciencia de la ciencia y reflexividad: curso Collège de France 2000-2001* (1a. ed). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P., & Jiménez, I. (1998). *Capital cultural, escuela y espacio social* (2a. ed). México, D.F: Siglo veintiuno.
- Bulcournf, P. A. & Cardozo, N. D. (2011). Apuntes para una teoría del campo político: poder, capital y política en la obra de Pierre Bourdieu. *Crítica Contemporánea. Revista de Teoría Política*, (1), 274-293.
- Fernández Fernández, J. M. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad: las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu.

- Papers: revista de sociología*, 98(1), 33-60. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4580915>
- Guzmán Sánchez, M. V. & Trujillo Cancino, J. L. (2013). Los mapas bibliométricos o mapas de la ciencia: una herramienta útil para desarrollar estudios métricos de información. *Biblioteca Universitaria: Revista de la Dirección de Bibliotecas de la UNAM*, 16(2), 95-108. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4549181>
- Lorenzo Escolar, M. N. (2010). Evaluación de la actividad investigadora: indicadores de calidad. Utilización de bases de datos en estudios bibliométricos. *Boletín de la ANABAD*, (2 Tomo 60), 175-188. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3434738>
- Martínez Sánchez, M. A. (2014). *Aplicación de técnicas bibliométricas en el análisis del área de trabajo social* (<http://purl.org/dc/dcmitype/Text>). Universidad de Granada, Granada. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=58009>
- Miguel, S., de Moya Anegón, F. & Herrero Solana, V. (2007). El análisis de co-citas como método de investigación en Bibliotecología y Ciencia de la Información. *Investigación bibliotecológica*, 21(43), 139-155. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5819428>
- Morillo Ariza, F. (2000). *Estudio de la interdisciplinariedad en la ciencia a través de indicadores bibliométricos*. Universidad Carlos III de Madrid. Recuperado de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/11132>
- Zulueta García, M. de los A., Cabrero, A., & Bordons Gangas, M. (1999). Identificación y estudio de grupos de investigación a través de indicadores bibliométricos. *Revista española de documentación científica*, 22(3), 333-347. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=648759>

CUESTIONAMIENTOS CRÍTICOS DE LA HISTORIA Y EL PRESENTE ARGENTINO EN CUCURTO Y CABEZÓN CÁMARA

Benjamín Escobar Cataldo

Universidad Católica de Chile
bescobar648@hotmail.com

RESUMEN

El sistema de la mafia generado por el menemismo (producto de la privatización de los recursos del Estado) trae consigo una de las crisis financieras más importantes de la historia argentina, puesto que se produce la expansión tanto material como cultural de las precarias villas miserias. En el contexto de esta crisis financiera se desarrolla un tipo de literatura que abre el campo cultural argentino para hacer entrar el lenguaje y las subjetividades del mundo villero, el cual se encuentra desplazado hacia el lejano conurbano de la ciudad. Por un lado, *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara elabora la construcción de un espectáculo en la villa miseria de El Poso, donde la hermana Cleopatra (villera-travesti) dice comunicarse con la Virgen rodeada de fieles chongos, putas y habitantes de la villa. Por otro lado, *1810. La Revolución de Mayo* reescribe la independencia de Argentina encabezada por San Martín a través de la perspectiva (y códigos) de los espacios marginales de la Argentina contemporánea, por lo cual vemos héroes de la patria bisexuales y ejércitos de liberación que bailan al ritmo de la cumbia. En consecuencia, la hipótesis que propone esta investigación es que en la era de las sociedades de producción modernas la ceremonia de la Virgen Cabeza y la rescritura de la historia cucurtiana construyen un espectáculo villero que discute los lugares de enunciación de

la historia oficial, utilizando representaciones que tienden a visualizar por medio de las imágenes y recursos de oralidad.

Palabras clave: Espectáculo; villa; Virgen; oralidad

ABSTRACT

The mafia system generated by menemismo (product of the privatization of state resources) brings with it one of the most important financial crises in the history of Argentina, since there is both material and cultural expansion of the precarious shantytowns. In the context of this financial crisis, a type of literature is developed that opens the Argentine cultural field to bring in the language and subjectivities of the villero world, which is displaced towards the distant conurbano of the city. On the one hand, La Virgen Cabeza of Gabriela Cabezón Cámara elaborates the construction of a show in the slum of El Poso, where Sister Cleopatra (villera-travesti) says to communicate with the Virgin surrounded by faithful chongos, whores and villagers. On the other hand, 1810. La Revolución de Mayo rewrites the independence of Argentina led by San Martín through the perspective (and codes) of the marginal spaces of contemporary Argentina, which is why we see bisexual heroes of the homeland and armies of liberation that dance to the rhythm of cumbia. Consequently, the hypothesis proposed by this research is that in the era of modern production societies, the ceremony of the Virgin Head and the rewriting of the Cucurtian history construct a villero show that discusses the places of enunciation of the official history, using representations that tend to visualize through the images and resources of orality.

Keywords: Show; villa miseria; Virgen; orality



En esta investigación proponemos una lectura de narraciones contemporáneas que cuestionan el «reparto de lo sensible» producido por las políticas neoliberales del menemismo. Esta problematización es efectuada por medio de la resignificación de espacios que se desmarcan del discurso nacional a través de la tensión con la forma, la construcción de espectáculos y la fricción de imágenes que construyen el sentido común argentino. *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara elabora la construcción de un espectáculo en la villa miseria de El Poso, donde la hermana Cleopatra (villera-travesti) dice comunicarse con la Virgen rodeado de fieles chongos, putas y habitantes de la villa. *1810. La Revolución de Mayo* reescribe la independencia de Argentina encabezada por San Martín a través de la perspectiva (y códigos) de los espacios marginales de la Argentina contemporánea, por lo cual vemos héroes de la patria bisexuales y ejércitos de liberación que bailan al ritmo de la cumbia. En efecto, la hipótesis que propone esta investigación es que en la era de las sociedades de producción modernas la ceremonia de la Virgen Cabeza y la rescritura de la historia cucurtiana construyen espectáculos villeros que discuten los lugares comunes de enunciación de la historia oficial.

El objetivo general que tendremos en este artículo será el de analizar las formas de representación que construye la actual narrativa argentina desde el lugar de enunciación de la villa miseria. Respecto a esta primera premisa, consideramos los siguientes objetivos específicos: el primero implica reconocer que en el hecho de hacer visible un espacio común estas novelas ejercen una estética que a través de su forma despliega el acto de subvertir el orden literario de las lecturas originadas desde el poder. El segundo se enfoca en considerar que estos actos estéticos generan la construcción de «espectáculos de realidad» para dialogar directamente con objetos y procesos propios del «reparto de lo sensible» menemista. El tercero consistirá en articular cómo estas subjetivadas políticas entran en la era de la sobre abundancia informática a través de la construcción de una imagen friccionada por relaciones de poder.

MONTAJE POLÍTICO E IMPOSICIÓN NEOLIBERAL

El retorno a la democracia, en el año 1983, permitió a los políticos argentinos construir una representación de la realidad. Esto quiere decir que se produce un escenario público donde los supuestos representantes del pueblo prometen defender los valores democráticos y castigar a los violadores de Derechos Humanos. Sin embargo, lo que se encuentra por debajo de este espectáculo es el desmantelamiento del Estado del bienestar peronista a través de la venta de los recursos públicos a las empresas privadas. El actor principal de la traición política al pueblo argentino es Carlos Saúl Menem, quien estéticamente encarna a los viejos caudillos de La Pampa con unas patillas que le cubren gran parte del rostro y con un lenguaje franco en tono de predicador. El nacido en la provincia de la Rioja, mientras es candidato a la presidencia, promete que su gobierno será el que velará por los que no tienen trabajo y por los niños que pasan hambre. A saber, meses después de haber asumido el cargo tanto las ideas reformistas como las patillas se retiran para dar paso al gobierno de la minoría conservadora, que transforma en una mafia las distintas instituciones que conforman la nación:

Una vez electo, y mientras muchos de sus votantes esperaban el «salariazó» y la «revolución productiva», prometidos durante la campaña electoral, Menem emprenderá el rumbo contrario. En ese contexto, no dudará en llevar a cabo una alianza lisa y llana con los grandes grupos empresariales, colocando a uno de sus representantes como ministro de Economía, y a dedicarse a aplicar un fuerte programa de reforma del Estado que intentará justificar afirmando la necesidad de realizar una cirugía mayor, sin anestesia. (Fair, 2009, p.13)

Dentro de las herramientas utilizadas para mantener el espectáculo de la política argentina fue el manejo de la televisión para construir una imagen de país que avanza hacia la modernidad:

La corrupción es una metástasis generalizada, y no solo en el gobierno. Nuestros políticos no hacen política, sino clientelismo de la peor especie y viven en permanente campaña

electoral, solo atentos a las encuestas, las cámaras de televisión y los titulares de los diarios. (Gabbeta, 2003, p.47)

Esta falsa representación nacional se complementaba con programas de concursos animados por rubias platinadas que entretenían o manipulaban a un país que estaba siendo desmantelado por las políticas de Estado. Los medios de difusión fueron el complemento perfecto del saqueo a través de una escenificación que escondía manipulaciones, negociados y cenas de cortesía entre funcionarios públicos que llenaban sus arcas de dólares.

Uno de los puntos indispensables en el mencionado saqueo de la nación fue la corrupción desatada en la clase política. El plan económico de privatización de los recursos nacionales necesitaba de la complicidad de los tres poderes del Estado a través de un sistema que naturalizaba los sobornos y falsos diputados: «procedimientos antidemocráticos y todo tipo de delitos de una envergadura y desfachatez tales que si no provocaran tan trágicos resultados bien podrían ser motivo de un culebrón televisivo o de una opereta italiana» (Gabbeta, 2003, p.50). Asimismo, este sistema se protegía de las voces opositoras a través de la violencia, como la que golpeó al director de cine Fernando «Pino» Solanas. Días después de hacer una denuncia a Menem, es víctima de un atentado donde recibe varios disparos en las piernas. Tanto él como su abogado a través de los medios de comunicación calificaron el hecho como un atentado político por parte del presidente de la República, que intentaba por este tipo de acciones acallar las voces que se oponían a las políticas neoliberales.

Otra muestra de mala praxis política es el corporativismo bipartidista que permitió al poder ejecutivo privatizar las empresas que estaban en manos del Estado: «Los sucesivos gobiernos democráticamente electos desde 1983 han profundizado el proceso de desguace y enajenación de las estructuras productivas y principales riquezas nacionales» (Gabbeta, 2003, p.5). Como consecuencia de este proceso de privatizaciones se produce una desocupación que estallará de manera significativa. Por las calles del centro de la ciudad desfilan ejércitos de indigentes, hurgando en las bolsas de basura de

los mismos restaurantes donde se reúnen a tramar los cómplices del sistema que posibilitaban esta situación social.

El estallido nacional se produce el año 2001, cuando las provincias estaban inundadas por la desolada precariedad de las villas miserias. La crisis financiera provocada por el proyecto privatizador del Estado trae como consecuencia el acto performático de la protesta. El escenario es poblado por las fuerzas de choque de la nación, que se enfrentan a jóvenes piqueteros de provincias como Salta o Jujuy. Numerosos representantes del pueblo (Madres de Plaza de Mayo, maestros, empleados estatales, obreros, estudiantes y desocupados) a cara descubierta protestan por el centro y los barrios de todas las ciudades del país entonando el grito: «Que se vayan todos/ que no quede ni uno solo». Entre las barricadas y los enfrentamientos con la policía intentan recuperar un país asolado por la corrupción y la desigualdad económica y social. Este acto performático termina con las cámaras de televisión que en cadena nacional transmiten en directo una imagen cinematográfica: cuando el presidente Fernando de la Rúa escapa en un helicóptero que llegó directo al techo de la Casa Rosada:

La violenta crisis económica, social y política de diciembre de 2001, cuando vastos sectores de la clase media salieron con sus cacerolas a la calle, los piqueteros cortaron las rutas, las asambleas populares gritaron «que se vayan todos» y el presidente Fernando de la Rúa abandonó la Casa Rosada en helicóptero, marcó el fracaso de las políticas neoliberales de reforma del Estado que habían caracterizado a los años noventa. (Saítta, 2014, p.3)

El comienzo del siglo XXI para Argentina trae consigo una de las crisis más importantes de su historia: «No viven en democracia los hacinados en condiciones infrahumanas; no viven en democracia los millones de ciudadanos con ingresos menores a dos pesos diarios, sometidos al saqueo nocturno de desperdicios» (Gabbeta, 2003, p.6). El gobierno de Carlos Menem desestabiliza la economía del país a través de tres factores fundamentales. El primero es la venta de la soberanía nacional con la privatización de los bienes públicos. El

segundo es la exorbitante deuda con el Fondo Monetario Internacional debido a una desregulación del mercado que le permite tener su propia dinámica. Por último, una desatada corrupción en todas las instituciones del Estado, que produce una complicidad del saqueo entre los distintos poderes que conforman una nación.

Un segundo período importante que marca el contexto social argentino son los doce años de kirchnerismo que se dividen en dos periodos: Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2015): «Así, este nació al calor de las movilizaciones del 2001-2002 y en un contexto de postconvertibilidad; en un momento de cuestionamiento del consenso neoliberal y de emergencia de gobiernos progresistas en América Latina» (Svampa, 2013, p.3). En una primera instancia se produce el choque con la administración menemista a través del desmarque sobre el modelo de democracia representativa. El gobierno de Menem desplaza a la ciudadanía y no le permite el rol de un agente directo en los espacios públicos, mientras que en la administración «K» se escuchan los deseos de las bases y la política vuelve a la centralidad de la vida nacional, pues para la militancia kirchnerista es entendida como práctica que se desarrolla en la territorialidad. Beatriz Sarlo lo describe de esta manera en su crónica «Dos almas de Néstor Kirchner», aparecida en una primera instancia en el diario *La Nación*:

Pero también estaban en Ferro ese nuevo mundo popular, de infinitas variaciones empíricas, que hay que leer con refinamiento: los pobres de barrio y los villeros, los asalariados en blanco y los que hacen changas, las mujeres de cooperativas y de comedores, con sus hijos y nietos, los viejos militantes populares, los gestores independientes de proyectos barriales, gente llevada al acto pero que finalmente se entusiasma, intelectuales, capas medias progresistas, y adolescentes que están allí como en un recital, haciendo el aguante. (Goldstein, 2012, p.22)

Dentro del proceso reivindicativo de la militancia y el ingreso a la política de sectores populares y juveniles, uno de los actores políticos más importante es la Cámpora, que con marcada orientación peronista-kirchnerista se posiciona como uno de los elementos de

territorialidad y democracia directa en universidades, sindicatos, provincias, colegios, etcétera.

En lo que respecta a la política interna fueron tres los puntos centrales de esta administración. El primero es el castigo a los violadores de derechos humanos de la dictadura, por lo cual se deroga la Ley de Punto Final y Obediencia Debida que dictó el menemismo para indultar a los autores penalmente responsables de haber cometido desapariciones y torturas. El segundo es la industrialización del país y la posterior redistribución de la renta nacional, lo que produce una subida de impuestos a la asociación patronal de propietarios de la tierra dedicados a la ganadería y agricultura. Por último, la administración kichnerista intentó regular el monopolio que tiene las corporaciones sobre los medios de comunicación.

En definitiva, la administración «K» desarrolló una serie de iniciativas que se contraponían al neoliberalismo propuesto por Menem, lo que produjo una estabilización social en el país después de la catástrofe. Sin embargo, después de doce años en el poder el movimiento político se desgastó, lo que generó el triunfo de la derecha liberal en las elecciones presidenciales del 2015. Mauricio Macri, con su gabinete de gerentes y ejecutivos de grandes empresas, tiene como política principal desarmar los logros de la administración anterior. Es por esto que aparece una política que decide reducir la intervención del Estado en la economía para desregular un mercado que, según el macrismo, se debe ordenar bajo su propia dinámica: «El gobierno de Macri hereda los efectos y marcas de estas políticas estructurales, privatizadoras y concentradoras, que ponen al Estado y al territorio –el suelo urbano en este caso– en función del desarrollo de negocios privados» (Rodríguez, 2011, p.63).

Una de las problemáticas directas producidas por la instauración del modelo neoliberal es la expansión, tanto cultural como territorial, de las villas miserias. En el caso de las condiciones materiales, en estos lugares de pobreza extrema se encuentra la gente socialmente excluida, que en algunos casos nace y muere sin que conste registro alguno de su existencia. La configuración de estos espacios está vertebrada sobre calles inundadas y pequeños bloques hechos de

ladrillos que no presentan las condiciones básicas que permiten a una familia vivir dignamente. En el caso de la expansión cultural, se produce el crecimiento de una subcultura nacional que en tono de cumbia construye la realidad a través de la subjetividad villera. Esto les permite hablar de alguna de las realidades que se construyen en la villa como las consecuencias del «paco» (droga de baja calidad) en la población o de la represión policial frente a los habitantes de las periferias.

En este grupo marginal ya señalado se produce un desprendimiento de la identidad proletaria como la entendía la lucha de clases marxistas propuesta por la izquierda a lo largo del siglo XX. Políticamente los villeros son utilizados por las malas prácticas de la política para seguir legitimando su sistema, por lo cual son punteros que movilizan gente para actos del oficialismo y no tienen una verdadera incidencia en los espacios públicos de la nación. Por el contrario, su estado de representación e identidad se desplaza hacia la cumbia que se transforma en la herramienta de expresión del mundo villero con letras como las de Damas Gratis y Pibes Chorros. Además, es relevante aclarar que la televisión utiliza la villa con programas de tele realidad, que en busca de *rating*, construyen una porno miseria que transforma la villa en mercancía para saciar la gula de consumidores sedientos de morbo en sus sillones.

La implantación del modelo neoliberal en la sociedad argentina por parte del menemismo produce heridas profundas en el tejido social. La pobreza alcanza niveles extremos para expandirse en un crecimiento exponencial tanto a nivel demográfico como cultural. Esta forma de vivir en condiciones precarias se representa de manera distinta de lo que sería en los sesenta con la significación del proletariado marxista de la lucha de clases. Es más, la forma de representar incumbe a los villeros, que al ritmo de la cumbia construyen subjetividades que reatirulan el discurso nacional. A pesar de los intentos del kirchnerismo por generar un país con más justicia social e inclusión en base al modelo chavista, el fenómeno de las villas miserias se mantuvo a nivel nacional y se transformó en uno de los principales dispositivos de violencia que afecta a la

sociedad. En efecto, después de este fenómeno social ya no se puede hablar solo de sociedades postraumáticas de la dictadura, sino de imaginarios culturales que se ven determinados por el ejercicio de violencia generado por el modelo neoliberal.

LA ESTÉTICA DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA HACIA EL DESMARQUE DE LAS REFERENCIAS

A modo de partida, afirmamos que cada novela trabaja distintos recortes del ideario tradicional del país para expresar su propia estética política. En la narración de Washington Cucurto es la serie de acontecimientos revolucionarios que se produjeron en mayo de 1810 en la ciudad de Buenos Aires. Según la versión ofrecida por la historia oficial, este hecho permitió la independencia económica y política de la nación frente al imperialismo español. En el caso de la obra de Gabriela Cabezón Cámara, contempla las consecuencias de las políticas del neoliberalismo sobre Argentina desde el espacio de marginalidad de las villas miserias, a las cuales denomina los pequeños Auschwitz que rodean la ciudad de Buenos Aires.

Abrimos el análisis textual con *1810. La Revolución de Mayo* de Cucurto, que plantea un sistema de formas que determinan lo que se ha de sentir a través de una literatura que problematiza la hegemonía del lenguaje como solo una reproducción lingüística del poder. Esta relación entre estética y política se obtiene con un lenguaje barroco que describe imágenes históricas de la independencia con signos lingüísticos propios de la cultura villera, más lengua que habita en los sujetos marginales de la sociedad argentina:

En el preciso momento en que nuestro prócer habló de cervezas y bailes –los negros amurallados todavía en el muelle, ya se dormían del aburrimiento sin entender un pomo el pregón que les brindaba el yéneral– se oyó un grito de alegría de los grones que de inmediato fue tapado por un idioma zoológico, una jerga animal, un lunfardo autóctono que salía del centro mismo de todo lo que nos rodea, que bien podría ser un aleph (Cucurto, 2008, p.98).

En esta cita, que contiene una escena de corte histórico, se puede apreciar la descripción de una imagen donde la figura de San Martín (*yéneral*) le comunica al ejército (grones) que liberará la patria en el código lingüístico de la villa miseria, por lo cual la expresión de un momento histórico se encuentra íntimamente ligada y ajustada al presente de la marginalidad argentina.

La reescritura de la independencia cucurtiana que interviene en la distribución general de las maneras de hacer, desemboca en una estética política por medio de la utilización de expresiones que en su mayoría son monopolizadas por la cumbia villera para retratar la realidad. Algunos de estos signos lingüísticos son *pijas* (pene), *coger* (sexo), *puto* (homosexual), *pedo* (curado), *upite* (ano de ave), etcétera. Uno de los elementos importantes que se puede advertir al agrupar este tipo de palabras es el contenido sexual que ellas conllevan, ya que la sociedad contemporánea tiene como referencia la liberación sexual de sus cuerpos y el quiebre con una moral conservadora: «Lorena, tal su nombre verdadero, vivía para coger y bailar, no sabía hacer otra cosa. Analfabeta, pero con una piolez mezcla de sabiduría que sólo puede dar la calle o las abundantes chupadas periódicas de pijas» (Cucurto, 2008, p.29).

Una primera afirmación, para entrar en *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, es que su desmarque frente al orden cristalizado del imaginario actual se produce por la extracción del sonido de los lenguajes arruinados que no se entregan a la condición indulgente de las referencialidades. Al igual que en 1810. *La Revolución de Mayo* en esta novela se integra un tipo de lunfardo propio de las villas miserias para construir las imágenes que pueblan la ficción. Sin embargo, en este caso no se recurre al narrador omnipresente que aparece en todos los espacios de la historia, sino a una polifonía de voces que van desde personajes de la villa como Cleopatra hasta sujetos culturalmente de clase y nivel cultural medio como Qüity, lo que conlleva que la narración no se desborde de barroco cumbianchero.

En Cleopatra se emplean dos tipos de expresión distintas para poder narrar los designios de la divinidad, por lo cual se toman

palabras de disímiles recortes para que sean unificadas en un lenguaje. La primera expresión se produce previa al primer milagro realizado por la médium. Este antecede al montaje del espectáculo de la Virgen Cabeza; entonces utiliza de manera más purista las palabras más comunes del mundo villero. Algunas de estas son *chabón* (joven), *chongo* (amante), *cheto* (cuico), *cana* (policía), *garchando* (sexo), *piba* (niña), *pija* (pene), etcétera. Resulta interesante pensar que una de las consecuencias del «reparto de lo sensible» menemista es la expansión de lo villero que trae consigo una mutación del lenguaje que introduce sus propias formas de expresión para hablar de su realidad social, cultural y económica.

La segunda fase de lenguajes que subvierten el mandato tiene lugar cuando ya el espectáculo religioso está montado en el centro de la villa. Este consiste en un tipo de lengua sincrética entre el español antiguo (forma de expresión de la Virgen) y el lenguaje villero (modo de expresión de Cleopatra):

Escuchenmén, vociferaba parte en rioplatense orillero, parte en español cervantino: y sabed lo que fizo Santa María con un bardo que armaron los diablos para afanarse el alma de un peregrino, que era de los que caminaban hasta la iglesia que les quedaba más lejos, como los que ahora van caminando a Luján: para que valga, la iglesia tiene que quedar en la loma del orto (Cabezón Cámara, 2008, p.88).

Este tipo de construcción mezcla dos recortes diversos del común repartido: por un lado, una caricaturización de la lengua de los colonizadores españoles que llegaron a América, y por otro lado, el lenguaje de los colonizados del presente afectados por el sistema neoliberal. El espectáculo de sincretismo lingüístico le permite a Cleopatra unir dos tipos de discursos para poder traducir los mandatos que la Santa le quiere entregar a los peregrinos que forman el rito religioso de la Virgen Cabeza.

La expresión sincrética es la herramienta principal que utiliza este rito religioso para desplazar a la forma clásica de la misa en un espacio cerrado y dirigida por un sacerdote que no pertenece al mundo de la precariedad, por lo cual este espectáculo de creencias

populares es una cría deforme de su referente tradicional, que se reconoce en el artificio de la lengua y que realiza el acto de poder político a través de su configuración estética:

La Virgen hablaba como una española medieval y el día empezaba con la primera cumbia. Cada uno articulaba lo que quería decir en sintaxis propia y así armamos una lengua cumbianchera que fue contando las historias de todos, escuché de amor y de balas, de mexicaneadas y de sexo, cumbia feliz, cumbia triste y cumbia rabiosa todo el día. (Cabezón Cámara, 2008, p.27)

En el mismo acto de la configuración de la sintaxis propia se produce el sueño del villero por escapar de la ley genérica que lo ubica como un marginal dentro de la escala social, ya que se establece una política de la sospecha frente al rito religioso de la burguesía que en el imaginario social compone el orden de la verdad.

En consecuencia, en este apartado se planteó el tipo de recorte que está realizando la literatura contemporánea sobre el imaginario nacional de Argentina como República. Esta selección tiene como característica principal la realización de un acto de poder que interviene en el común repartido, por medio de una estética que problematiza los modelos de escrituras propuestos por el orden literario de la centralidad. En *1810. La Revolución de Mayo* y en *La Virgen Cabeza* se discute la hegemonía del lenguaje como solo una reproducción lingüística del poder, ya que se construyen las imágenes de la realidad a través de la lengua villera que utilizan los sujetos marginales de la sociedad. Este primer objetivo específico asignado al corpus de novelas de estas tesis permite seguir transformando las características de la literatura contemporánea en relación a su presente literario y sociopolítico.

ACTOS ESTÉTICOS QUE MONTAN *ESPECTÁCULOS DE REALIDAD* EN EL PRESENTE NEOLIBERAL

El espectáculo que constituye el modelo actual de vida socialmente dominante se engendra en *1810. La Revolución de Mayo* por

medio de una visibilización del montaje que le permite construir a Cucurto el escenario de la narración. En la primera imagen que contempla la novela se puede apreciar la planificación que realiza el autor para construir este espectáculo que busca reescribir la historia e identidad nacional:

Cucu, lo único que necesitamos es que te escribas unas veinte páginas rapidito. Tema: la Revolución de Mayo, invéntate algo entre San Martín y Belgrano, un hijo ilegítimo con una esclava, boludeces. Ya tenemos el título: 1810, la Revolución vivida por los negros, que en vez de dominicanos haya africanos (Cucurto, 2008, p.9).

En esta estrategia seguida en la escritura se planifica un tipo de narrador omnisciente, que construirá las escenas de este montaje como estime conveniente, ya que bajo la lógica de esta novela la historia es copia o fotocopia de la experiencia del presente.

Es por este desmontaje que Cucurto introduce al lector a esa pieza del barrio Constitución, donde se produce el acto de poder del escritor cumbiantero que escribe la historia como los historiadores blancos nunca la montaron:

Siempre fui un narrador por encargo, un narrador negro que se transformó en negrero, alquilando la pluma de las cotorras dominicanas que usaban mi poronga como micrófono y mi corazón como grabador, para que me publiquen sus fantasías y yo las firme y las acomode como best sellers». (Cucurto, 2008, p.123)

Este hecho de visibilización de sus condiciones materiales para edificar el espectáculo le permiten al autor, por un lado, dismantelar la distorsión que lleva consigo el recorte realizado por el discurso nacional, y por otro lado, crear unos manuscritos de su propia familia que hablan de una tatarabuela de Cucurto, descendiente villero de uno de los libertadores de América.

En lo que respecta a la tensión con la historia oficial a través de imágenes sugestivas se puede decir que la familia Cucurto es

posicionada como linaje ilegítimo de San Martín y partícipes primeros de la Revolución de Mayo:

Yo me siento parte de la familia revolucionaria, tanto como los Urquizas y los Alvear que son dueños de bancos y tierras, y aunque todos los Cucurtos que viven por el conurbano y la selva tucumana no les alcance ni para comprarse un terrenito en Varela. (Cucurto, 2008, p.12)

Como una de las figuras principales que habitan este escenario aparece Ernesto Cucurtú, el cual es descrito como héroe de Mayo, hijo y posterior amante de San Martín, amamantado por una leona y escritor de un manuscrito a la edad de 248 años. La introducción de todas estas variables permite afirmar que se narra una historia argentina donde están presentes a nivel de formas y temáticas esos espacios marginales dejados de lado arbitrariamente por los discursos oficiales.

El espectáculo aparece en la novela de Cabezón Cámara a través del montaje del escenario religioso de la Virgen Cabeza. En el centro de esta ilusión terrestre aparece la estrella de este espectáculo, Cleopatra, travesti que tiene conexiones celestiales con la Virgen:

El metro noventa de Cleo era demasiado para todos los trapos de la reina de la TV que arañaba el metro sesenta, así que mi novia se engalanó con apretados pero puros Versace de volados y animal print que no por cortos pierden elegancia, según juraba segurísima bajo la peluca laica y rubia que le hace parecer una especie de Doris Day de albañearía y que me vuelve loca. (Cabezón Cámara, 2008, p.19)

Esta médium, que busca imitar a los personajes de la televisión con sus prendas de marca, se encarga de organizar a la villa por medio de las órdenes que le son entregadas por la madre santa. Un ejemplo de los mandatos de la Virgen fue el montaje, dentro del escenario del espectáculo, de un estanque villero donde se desarrollarían faenas industriales del pescado con peces autóctonos de la Argentina.

En un tono profético Cleopatra va construyendo por medio de la lengua cumbianchera su propia historia recreada en un espectáculo

que es seguido por sus miles de fieles. Todo comienza en una comisaría donde los policías están abusando de ella sexualmente cuando se aparece Santa María que le recuperó el cuerpo de las heridas y le dijo que no quería que volviera al comercio de la prostitución:

Desde el milagro de la Virgen en la comisaría esperaba maravillas de la vida yo, pero ni loca me imaginé que iba a estar acá hoy, madre mía, en un palacio, saliendo por la tele todo el día. Eso sí sabía desde chiquitita: quería ser vedette y estar en la tele, incluso te diría que más estar en la tele que ser vedette. (Cabezón Cámara, 2008, p.23)

Este tipo de historias legitiman a Cleopatra y su sagrado espectáculo que muestran una nueva forma de organización villera, alejada de lo que fue en el siglo XX la propuesta por los sectores de izquierda que buscaban la revolución marxista en una sociedad de clases.

Los fieles que pueblan el escenario donde se monta este espectáculo son todos los integrantes de la villa que tienen su propia estética para la escenificación:

Villero que estaba de pelo engominado, pirinchos parados, cintas de colores, ropa de gimnasia cara y zapatillas destellantes. Los chongos parecían bailarinas: avanzaban apoyando las puntitas de los pies sobre las piedras del barrial para conservar los brillos de sus llantas. (Cabezón Cámara, 2008, p.52)

La corporalidad material de la ropa y de los bailes va generando el carnaval villero que acompaña el rito religioso, pues hasta los adictos madrugan para escuchar el consuelo que les entrega la Hermana Cleopatra Lobos. Uno de los personajes que resalta sobre la multitud de seguidores es una ex diva de la TV llamada Susana, la cual se describe con su pelo platinado, su ropa cara y por encontrarse siempre acompañada de un famoso cantante de cumbia nacional. Otro conjunto de sujetos que acompañan la procesión son las llamadas hermanitas, ex compañeras de trabajo de Cleopatra que se encargaban de andar trayendo en sus espaldas los caballetes y tabloncitos que eran piezas fundamentales del escenario religioso.

Este gran escenario en medio de la villa es poblado por distintas materialidades que ayudan a construir la atmósfera celestial del rito religioso. Como elemento central aparece una cabeza de la Virgen, enorme y hecha de cemento, pintada de manera barroca como una *madonna*. Este objeto es portado constantemente por la Hermana Cleopatra, ya que este elemento simbólico adquiere un valor importante por su función en el rito religioso. Por ende, esta manifestación de materialidad es capaz de calmar los acuciantes sentimientos y pensamientos de los distintos habitantes de la villa. Rodeando esta figura central aparece una ronda de Santos; entre ellos, el Gauchito Gil y la Difunta Correa que son transportados por las hermanitas:

Como en una ceremonia funeraria, como momias de colores, los santos avanzaban horizontales sobre las espaldas fornidas de las travestis, cariátides de tetas desmesuradas, coloridas también ellas como un templo antiguo. Aunque se habían vestido con la discreción que impone un acto sagrado en nuestros tiempos, las travestis villeras nacen murciélagas, viven vestidas para la noche. (Cabezón Cámara, 2008, p.55)

Todos estos elementos descritos construyen el espectáculo sincrético de la Virgen Cabeza que mezcla la tradición clásica de la cultura católica y un conjunto de rasgos propios de una de las caras más relevantes del presente neoliberal.

En definitiva, en este apartado hemos desarrollado un segundo objetivo, que consistió en demostrar que este tipo de escrituras conecta con la expresión artística contemporánea a través de la producción de espectáculos de realidad, ya que estos exhiben por medio del montaje de escenas condiciones estilizadas sobre un recorte que se encuentra en la ambivalencia de ser simulado o real. En la novela de Washington Cucurto se produce una visibilización de los medios materiales que tiene el escritor contemporáneo para edificar un espectáculo, mientras que en el relato de Gabriela Cabezón Cámara se monta un escenario enorme en medio de la villa el Poso para producir el rito sincrético de la Virgen Cabeza.

SUBJETIVIDADES QUE REARTICULAN LAS RELACIONES DE PODER EN IMÁGENES DE LA IDENTIDAD ARGENTINA

Las subjetivas políticas expuestas en las novelas se encuentran en la época del giro pictórico. Es decir, el campo cultural también es persuadido por la producción de imágenes que atraviesan transversalmente este ámbito de creación:

La letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales. Esta es la literatura de una época en la cual un fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros. (Laddaga, 2007, p.173)

Esta innovación que repercute en las letras se logra generar por una cultura que se encuentra totalmente dominada por las imágenes con una técnica que alcanza una escala global. En base a esta problemática se puede afirmar que los proyectos creadores de Washington Cucurto y Gabriela Cabezón Cámara entran en la era de la sobreabundancia informática a través de la producción de espectáculos de realidad que proyectan imágenes friccionadas por las relaciones de poder que la acompañan.

Estas representaciones pictóricas presentes en la literatura reciente no vuelven a la ingenua propuesta de interpretar la imagen en base al contenido textual, sino que la someten a un redescubrimiento de la iconografía como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Un ejemplo de la Argentina del siglo XXI al que se puede acudir para analizar dicho redescubrimiento es la imagen que viajó a través de los aparatos de comunicación para el enorme grupo de espectadores que conforman la Nación, en donde el ex-presidente Fernando de la Rúa abandona la Casa Rosada en un helicóptero que llegó a la azotea del palacio de gobierno. En efecto, esta experiencia es decodificada evidenciando que tras esa escena está el proceso de instalación del sistema neoliberal que llevó a la sociedad argentina a alcanzar un nivel de pobreza extremo, más la corporalidad del mandatario

abandonando el lugar lleva consigo la traición de las democracias representativas al pueblo.

En la novela de Cucurto la imagen referencial que se discute es la generada por el recorte nacional, que muestra a San Martín con una espada en la mano y un caballo blanco, rodeado de un ejército de mestizos que a los pies de la cordillera de los Andes se dispone a liberar la patria del yugo español: «Oh, hermano, me importan un pito tus laureles, Libertadorcito de Argentina, Chile y Perú, te recuerdo como la primera vez que te vi en un cuadro del colegio, al lado de un cuadro de Perón, los dos montados en caballos blancos» (Cucurto, 2008, p.18). Las dos figuras descritas en esta cita tienen en común que están atravesadas por las relaciones de poder que buscan asignar a los héroes de la patria una condición masculina y mestiza propia del sistema colonial. Sin duda, dentro de la visualización de estos actos estéticos no aparecen ni las mujeres ni las clases marginales que acompañaron estos hechos históricos.

Un elemento propuesto por la novela de Cucurto, que discute el privilegiado sitio de este tipo de imagen, es la visibilización de una historia escrita por intelectuales de clases privilegiadas, que articulan estos discursos en base a una instrumentalización ideológica que legitima su sistema:

La mayoría nunca leímos un libro de historia y si alguna vez lo leemos (cosa improbable) lo haremos en la letra de la clase oligarca letrada. No podemos seguir viviendo así, sin historia, aceptando lo que nos contaron, necesitamos urgentemente para que nos ayude a sobrellevar nuestra realidad (que es bien distinta a la de ellos). (Cucurto, 2008, p.14)

Igualmente, la novela propone que la temática y la forma (letra escrita) de narrar la historia oficial excluye a los sectores marginados que no tienen el desarrollo cultural para quebrar con las relaciones de poder que acompañan todo tipo de escritura; por lo cual plantea que se hace urgente un tipo de narración que resignifique el discurso nacional a través de una adaptación del relato histórico a su realidad.

Ahora bien, por el hecho de esta nueva reconstrucción de la historia desde el imaginario villero es que Cucurto se desprende de

la identidad que le busca imponer el sistema neoliberal a través de imágenes como la del San Martín mestizo y heterosexual. Del mismo modo, la novela no genera metáforas complejas para representar la realidad, ya que denuncia en el lenguaje oral de la «puteada» la violencia simbólica que conlleva el construir una identidad homogeneizadora:

¿Cuántos de nuestros héroes fueron terribles de hijos de puta? ¿Cuántas calles llevan el nombre de putos ocultos, héroes silenciados en su ser margarita, convertidos en supermachos por la infamia católica? ¿Cuántas calles de los pueblos latinoamericanos llevan el nombre de terribles asesinos? (Cucurto, 2008, p.15)

En otras palabras, se pone en tensión la representación de sujetos intachables que construyeron los cimientos épicos de la patria, puesto que se abre la posibilidad de que ellos no cumplan con la moral humanista y cristiana que se les buscaba asignar en la visibilidad de las imágenes.

El San Martín que deambula por las páginas de la rescritura cucurtiana es construido a imagen y semejanza de un muchacho porteño más, a causa de que es montado desde la incorrección política que nos es habitual en la imagen de los héroes de la América mestiza. En este sentido, las hazañas que ensalzan los historiadores blancos con respecto a la vida de este sujeto son desacralizadas por una escritura que no cree en los mitos que construyen a este referente nacional:

Poco me importa tu cruce de la Cordillera (hoy es un trámite intrascendente y lo hago en dos horas por Lan Chile), o tu encuentro en Guayaquil con ese otro maricón que es Bolívar y como lo seré siempre yo; ni un pelo me mueven. (Cucurto, 2008, p.17)

En efecto, la cita también produce una propuesta de diálogo con la resignificación por parte de los gobiernos bolivarianos (Venezuela de Hugo Chávez, Ecuador de Rafael Correa, Argentina de los Kirchner, etc.) de la figura de Simón Bolívar como el gran emancipador de

los pueblos de Latinoamérica, ya que hace una desarticulación de las relaciones de poder masculino que conlleva todo acto revolucionario propuesto por la izquierda más conservadora.

Siguiendo con las características de la figura patria (construida desde una sucia habitación del barrio Constitución) se aprecia un sujeto que es el verdadero héroe negro de la revolución, el cual se encuentra negado por las plumas de los historiadores blancos que no aceptan el aporte de la negritud en los grandes hechos históricos. Al elemento anteriormente expuesto se le suma la bisexualidad de San Martín que varias veces a lo largo de la novela es penetrado por generales, mestizos del Cabildo y soldados provenientes del África: «Me conmueve, oh dulce amado mío, tu libertinaje a la hora de vivir, y por eso sos para mí Mi Libertador, Mi Dulce Hermano de Gran Pija Mestiza Saboreada por Hombres y Mujeres de Todas las Etnias» (Cucurto, 2008, p.18). En el marco de la novela el Libertador no solo produce una liberación económica en Argentina, sino también una liberación sexual que tiene su punto más alto en la orgía que se produce en el cabildo, donde los órganos sexuales de las distintas razas dan origen a lo que hoy se conoce como Argentina.

Complementando la resignificación cucurtiana de la identidad argentina a través del mundo villero se puede plantear que la imagen de referencia con la que discute *La Virgen Cabeza* es la de la porno miseria, la cual habita en el imaginario de las clases medias y altas argentinas. Esta iconografía se ha ido construyendo en el tiempo por medio de programas de televisión (por ejemplo, *Policías en acción*) que abundan en la actualidad:

Te creías que ir a la villa era ir de safari, qué sé yo qué te creías, parece que no te habrías dado cuenta de que nosotros nos vestíamos normal, como todo el mundo, con ropa de ir a trabajar o de ir al baile o de estar en casa, no como vos que te venías como si fueras a cazar un oso o pisar arenas movedizas. (Cabezón Cámara, 2008, p.23)

A saber, esta proyección visual y arbitraria de la villa muestra comúnmente a las fuerzas de represión del Estado interviniendo en los lugares más peligrosos de la marginalidad, por lo cual aparecen

delincuentes y villeros perdidos en la drogadicción. A consecuencia de esto, se puede inferir que las relaciones de poder que atraviesan estas imágenes es la de relegar a los habitantes de las periferias a los estratos inferiores de la pirámide social, lo que ocasiona que sus clases más próximas le asignen la responsabilidad de la decadencia nacional y se olviden de la clase dirigente que vendió las riquezas del país.

La novela escrita por Gabriela Cabezón Cámara no construye una imagen idealizada de los habitantes de la villa, ya que se desprende de la caracterización del buen salvaje cuando habla de barbarie o del proletario consciente que destruirá la sociedad de clases. Específicamente la narración busca retratar sin morbosidad la violencia real de un mundo asfixiado por las reglas del sistema:

Me acuerdo bien de la multitud de negritos con las manos brotadas de flores blancas. Al grito de «jazmines, jazmines, ¿no querés unas flores, linda?, cómprele unas a la chica, jefe, son unas moneditas», se arrojaban sobre el parabrisas. Yo quise, Daniel apreció el perfume y el pibe se fue con las moneditas y el cuerpo entero: tuvo suerte, frecuentemente eran aplastados en sus arrojos, cada tanto ensuciaban de tripas y sangre el asfalto y nadie paraba y los pibes terminaban lisitos como también terminaban los perros en las mismas rutas. (Cabezón Cámara, 2008, p.29)

En esta cita se muestra por medio de la visualidad el trabajo infantil ambulante que es común entre los pequeños habitantes de la villa, los cuales salen en pequeños grupos al centro de Buenos Aires para limpiar parabrisas o vender alguna obra reciclada a turistas brasileros u oficinistas que caminan por las peatonales. Las relaciones de poder que acompañan a la iconografía de la narración conllevan la visibilización de los sujetos que desde su más temprana infancia son convertidos en los desechos que produce el sistema, dado que la marginalidad en las ciudades es necesaria para el funcionamiento de los engranajes de la sociedad moderna.

Entrando al espectáculo mismo que configura la novela, una imagen que se fricciona es la de la Virgen María, la cual es representada en el catolicismo con un aura celestial, un rostro materno, una

piel blanca, las manos abiertas y con colores blancos o azules. Es importante aclarar que la figura de la madre de Jesús está presente en la construcción cultural de la identidad de los pueblos latinoamericanos, desde los carnavales sincréticos religiosos de la zona andina hasta el culto que se realiza en la Basílica de Guadalupe en el norte de la Ciudad de México. Asimismo, esta imagen también es recurrente en la novela contemporánea continental que la utiliza para configurar sus ejercicios estéticos. Ahora bien, se puede plantear que esta iconografía conlleva lazos de poder que hacen referencia al acto performático que debe cumplir la mujer en la sociedad, por lo cual se exhibe como una mujer maternal y virgen que protege a sus hijos y al hogar.

En la novela, la imagen de la Virgen María es configurada desde el imaginario común de la villa, por lo cual estéticamente es más rubia que Susana Jiménez y anda con una túnica blanca que le llega hasta las rodillas. Sus reflexiones sobre las cosas cotidianas, que son transmitidas por la Hermana Cleopatra, tienen más la lógica de una madre que habita en la periferia que la del Nuevo Testamento o la Sagrada Escritura:

Además, sí, podemos ser egoístas como todas las madres del mundo, hasta la Virgen lo dice: si era por ella, Jesús trabaja de carpintero y se casaba con María Magdalena, que por puta que fuera era mejor que trabajara de mesías y casarse *con una cruz*. Porque está bueno que los hijos vivan, por más que resuciten si mueren. (Cabezón Cámara, 2008 p.17)

En otras palabras, al igual que en *1810. La Revolución de Mayo* la novela de Cabezón Cámara resignifica, bajo el imaginario de la villa los elementos simbólicos que configuran las construcciones sociales de la identidad, lo que implica desarmar las relaciones de poder que llevan consigo estas imágenes.

El tercer apartado de esta ponencia plantea que las novelas de Cucurto, y Cabezón Cámara rearticulan críticamente las relaciones de poder en imágenes que construyen la identidad argentina. En el caso de *1810. La Revolución de Mayo* la imagen referencial que se fricciona es la de un San Martín heterosexual y mestizo que puebla

los monumentos de la nación. Asimismo, en *La Virgen Cabeza* deconstruye la especialización del poder que producen las imágenes televisivas de la porno miseria para describir la marginalidad. En consecuencia, las citadas novelas se desprenden de una interpretación textual de las imágenes concebidas por el recorte oficial argentino para evidenciar las poderosas instituciones que son proyectadas en estas iconografías.

CONCLUSIÓN

En el análisis expuesto se ha realizado una revisión de dos novelas recientes en relación a las configuraciones de poder que las atraviesan. En el caso de *1810. La Revolución de Mayo* se visibilizan las relaciones de poder que habitan la historia oficial escrita bajo la codificación ideológica de historiadores blancos. Además, realiza una reescritura de la independencia argentina bajo la lengua cumbianchera e introduce cuestiones concernientes a las actuales periferias argentinas conocidas como villas miserias. En el caso de *La Virgen Cabeza* se construye en la espacialidad de la periferia un espectáculo sincrético que mezcla la tradición católica y toda la novedad cultural que trae consigo el crecimiento exponencial de la villa miseria. En efecto, en estas novelas contemporáneas la memoria es desplazada como el dispositivo de violencia principal para dar paso a las problemáticas consecuentes de la desregulación del mercado.

A partir de los objetivos específicos que se persiguieron con respecto a la materia prima trabajada se pudieron establecer dos características fundamentales que están presentes en las narraciones. El primer objetivo está vinculado con el hecho de hacer visible un espacio común. En efecto, estas novelas ejercen una estética que, a través de su forma, despliega el acto de poder subvertir el orden de la centralidad. Para reafirmar la idea se puede decir que en el sistema de evidencias sensibles que comparten estos autores se realiza un recorte político del común repartido, por lo cual este ejercicio estético viene a desarticular lo que se conoce de manera oficial como identidad argentina.

El segundo objetivo específico consistió en demostrar que estos actos estéticos generan la construcción de «espectáculos de realidad» para dialogar directamente con objetos propios del «reparto de lo sensible» menemista. En relación a lo anterior, se deduce como conclusión que la literatura reciente presenta rasgos comunes, ya que es constructora de dispositivos fragmentarios del mundo que producen espectáculos de realidad a través de montajes de escenas estilizadas. Esto quiere decir que estas narrativas contemporáneas visibilizan las relaciones de poder que conllevan las imágenes históricas o del presente, las cuales generan o han generado las construcciones culturales de la sociedad argentina. Ahora bien, los registros expuestos toman estos recortes realizados por la oficialidad para articularlos en referencia a un lugar de enunciación heterogéneo que se construye en el presente neoliberal.

El tercer objetivo específico fue mostrar cómo estas subjetividades políticas entran en la era de la sobreabundancia informática a través de la construcción de una imagen friccionada por relaciones de poder. En tal sentido, las narrativas contemporáneas expuestas visibilizan las relaciones de poder que conllevan las imágenes históricas o del presente, las cuales generan o han generado las construcciones culturales de la sociedad argentina. Estos registros toman diversos recortes generados por la oficialidad para articularlos en referencia a un lugar de enunciación heterogéneo que se construye en el presente neoliberal.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, C. (2010). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Cabezón Cámara, G. (2008). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cucurto, W. (2008). *1810. La Revolución de Mayo*. Buenos Aires: Emecé.
- Cooke, J. (2013). *Textos políticos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Fair, H. (2009). Una revisión crítica de los estudios sobre el menemismo. *La revista del centro de estudios avanzados*, (15), pp.10-45.
- Gabbeta, C. (2003). *La «democracia» en Argentina (vigésimo aniversario)*. Buenos Aires: Le Monde Diplomatique.

- Goldstein, A. (2012). *La audacia y el cálculo: Las interpretaciones sobre el kirchnerismo*. Buenos Aires: Conicet.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rodríguez, M. La política urbana «PRO»: continuidades y cambios en contextos de renovación en la Ciudad de Buenos Aires». *Cuaderno urbano. Espacio, cultura y sociedad*, (11), pp. 60-77.
- Saíta, S. (2014). En torno al 2001 en la narrativa argentina. *Revista literatura y lingüística*, (29), pp.3-15.
- Svampa, M. (2013). *El kirchnerismo y la izquierda*. Buenos Aires: Le Monde Diplomatique.

LA HISTORIA DEL ARTE COMO MEDIACIÓN EN LA TRÍADA CUERPO-ARTE-CIENCIA: UNA EXPERIENCIA EN EL ÁMBITO DE LA DOCENCIA UNIVERSITARIA

María de los Ángeles Nachar Muñoz

Universidad Mayor, Universidad del Desarrollo,

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

maanachar@gmail.com

RESUMEN

El siguiente texto se plantea como una reflexión en torno al cuerpo, tema fundamental en la historia del arte, que ha estado presente desde los orígenes hasta nuestro acontecer contemporáneo. Desde la experiencia docente como historiadora del arte, en diversas disciplinas, como la medicina y la cinematografía, el cuerpo aparece como eje en la observación científica, la rigurosidad anatómica y la investigación artística. El cuerpo nos constituye como una experiencia reveladora de conocimiento y la Historia del Arte, como un lugar propositivo de lecturas, narrativas y estéticas culturales vinculantes, diferenciadoras, críticas, que lo posicionan como eje transversal de aprendizajes significativos.

Palabras clave: Cuerpo; ciencia; arte; creación

ABSTRACT

The following text is presented as a reflection of the body, fundamental subject in the history of art, where it has been present from the origins to our contemporary events. From the teaching experience as an art historian, in multiple

disciplines, such as medicine and cinematography, the body appears as an axis in scientific observation, anatomical rigor and artistic research. The body constitutes us as a revealing experience of knowledge and history of art, as a propositive place of readings, narratives and binding cultural aesthetics, differing and critical, that position it as a transverse axis of meaningful learning.

Keywords: *Body; Science; Art; Creation*

INTRODUCCIÓN

La Historia del Arte se hace cargo de los acontecimientos históricos que se van sucediendo en un pasado lejano, mediato, inmediato y en el presente. Atisbos de futuro, el Historiador del Arte puede construir en base a pensamientos, indagaciones, hipótesis y posicionamientos, nuevos constructos y péndulos históricos. Todo este imaginario con el que trabaja, está anudado no solo a los acontecimientos históricos; sino al objeto –considerado y elevado al territorio de Obra de Arte–. Por lo tanto, el historiador del arte inspecciona, argumenta y levanta ideas en relación al objeto-obra y su relación-función con el mundo, sociedad, historia y cultura. La Historia del Arte asume construcciones y campos, desde la autoría de diferentes voces, que la han tratado a lo largo del tiempo; interesante es la manera en que aparece definida en el *Diccionario de Estética* de Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter:

Es la materia científica, que se ocupa de la investigación de los problemas históricos y sistemáticos de las artes plásticas y de su historia [] La h. del a. surgió de las descripciones de las vidas de artistas (Plinio el Viejo, Vasari y otros), y de las descripciones de pinturas y monumentos (Filostrato el Viejo y otros) y de las descripciones de ciudades y de las colecciones e interpretaciones de los anticuarios entre los siglos XVI y XVIII. (Henckmann y Lotter, 1998, p.126)

A partir de este primer acercamiento a la definición, resulta interesante consultar una de estas fuentes primarias para dar cuenta

de aquello que a Vasari, en este caso, le parecía relevante destacar en relación al Arte precedente de su propio contexto histórico. Así, encontramos la siguiente descripción:

Han construido en sus edificios (), puertas adornadas con columnas finísimas y sinuosas a manera de parras, que carecen de fuerza suficiente para sostener ningún peso () puntas y hojas, que parece imposible que puedan sostenerse; y dan más la impresión de estar hechos de papel que de mármol o de piedra. Y en estas obras tantos detalles, hendiduras, repisitas y caulículos que desproporcionaban todo lo que construían, y a menudo, por la acumulación de detalles y elementos, alcanzaban tal altura que al final de las puertas tocaba el techo. Este estilo fue inventado por los godos. (Vasari, 1998, pp.78-79)

Con esta descripción, nos enteramos inmediatamente de aquella crítica levantada por Vasari, donde describe y enumera elementos constitutivos de un tipo de arquitectura que en su contexto histórico molesta y desagrada porque no se ajusta a su manera de ver el mundo; y a pesar de que no menciona Vasari cuál es esa manera, podemos suponerla y conocerla entrando en el momento histórico al que él perteneció, y ajustar y calibrar nuestra mirada, frente a otra realidad, que contrasta inmediatamente con ese pasado reciente.

Aquí ya nos encontramos en el pleno territorio de la Historia del Arte, que se pasea por márgenes ampliados del tiempo y de la historia de la humanidad, que involucra cambios que se han ido sucediendo, y la incorporación en el tiempo, de nuevas disciplinas que la van completando. Importante es mencionar que la introducción a una historia de estilo fue trazada por Winckelmann¹ en 1764, con «La Historia del Arte de la Antigüedad»; que a comienzos del siglo XIX, se dio inicio a la crítica histórico-filosófica de las fuentes, y que esta revisión dio lugar a un nuevo foco de interés, el de las formas,

¹ Johann Joachim Winckelmann, arqueólogo e historiador del arte, nacido en Stendal, Alemania, el 9 de diciembre de 1717 y fallecido en Trieste, el 8 de junio de 1768. En general, se le considera como el fundador de la Historia del Arte y de la Arqueología como disciplinas modernas. Escribió destacados libros que revelan la importancia de la antigüedad clásica en el siglo XVIII.

mencionar también, que en el siglo XX, la Iconografía y la Iconología fueron materias fundamentales en las voces de Warburg y Panofsky:

Las tareas principales de la h. del a. son desde entonces la historiografía y geografía del arte, las monografías y biografías de artistas, la investigación de fuentes bibliográficas, la iconografía e iconología, la organización crítica de catálogos de obras y ciclos, el análisis de las funciones mágica, religiosa y social del arte y su representación. (Henckmann y Lotter, 1998, p.127)

A ello podemos agregar funciones museológicas, galerísticas, diseño de mapas conceptuales para la comprensión de las claves actualizadas en el tiempo de las diversas técnicas y formas visuales, la producción de obra artística, la escritura y seguimiento de las mismas, el análisis del estado del arte, y la adscripción de la Historia del Arte a las instituciones no solamente reconocidas como culturales y sociales; su entrada en ámbitos académicos y universitarios para la formación cultural, en diversas disciplinas formadoras de profesionales. En esta ampliación de la Historia del Arte queremos detenernos, para ingresar al campo universitario, donde propone un camino para conocer y recorrer que amplifica el conocimiento del sí mismo, a partir de una mirada cultural individualizada y diversa, al mismo tiempo que promueve la concentración de un proceso que sensibiliza y agudiza la percepción del ser humano, la educación y goce estético, a través de maneras diversas de enfrentar, reconocer y ver el mundo, levantado en un hacer que oscila entre el pasado, el presente y lo que está por venir. Aquí tiene lugar el propósito fundamental de este texto, que sitúa a la propia Historia del Arte, como eje transversal entre diversas disciplinas, distantes y diferenciadoras en sus objetos de estudio, como la Medicina y la Cinematografía, donde ambas han sentado sus fundamentos en una experimentación y observación científica, ligada desde los orígenes al lugar que promueve la creación; y esta a su vez, anudada al cuerpo humano, comprendiéndolo en su comportamiento físico y psíquico, relación con la naturaleza, capacidad de comunicar, de expresar, de transmitir sucesos complejos y narrativas, que posiblemente anidan

en su experiencia de vivir, mediar y resistir en el tiempo y en su insondable memoria.

APROXIMACIÓN A LA NOCIÓN Y TRATAMIENTO DEL CUERPO EN EL RENACIMIENTO Y SU TRASPASO COMO CONCEPCIÓN AL IMAGINARIO MANIERISTA

El tiempo extendido como la experiencia de un recorrido, una experiencia que diluida a lo largo de la existencia conforma nuestro ser. En este sentido, la memoria se constituye como un palimpsesto, un eco, un estallido de imágenes, un campo de intensidades que nos traen recuerdos o las conexiones que ellos desencadenan. Una superimpresión de diferentes imágenes que tiene como consecuencia la creación de otras. (Cortés, 2001, p.35)

El tiempo extendido como la experiencia de un recorrido, nos permite dimensionar la relación arte-ciencia, en algunos episodios que forman parte tanto de la Historia del Arte, como de la historia de la Medicina, donde se produjo una extraordinaria colaboración entre científicos y artistas, a partir de una acuciosa observación de la naturaleza y del propio cuerpo. Podemos encontrar en la idea del hombre universal renacentista, la representación orgánica del cuerpo unida a la objetividad de la geometría. Ejemplo de ello es «El hombre de Vitruvio» de Leonardo da Vinci. Recordemos que la noción de cuerpo humano en el Renacimiento está profundamente vinculada a los cuerpos geométricos. Ya Platón anunció que la esfera estaba en el origen de los seres vivos, siendo la más perfecta de todas las figuras. Vitruvio recomendaba que la proyección de templos y edificios debía llevarse a cabo siguiendo escrupulosamente las reglas de correspondencia del cuerpo humano. De ahí, la idea de la antropometría griega, que vincula al hombre como medida y articulación del mundo habitado por él mismo, utilizando su forma como correspondencia con el mundo construido, y el arranque y propósito de los cánones de proporciones corporales asumidos por el arte y la arquitectura (la mano, el codo, el pie, etc.).

En el pleno Renacimiento, Luca Pacioli estudió los cuerpos geométricos y los sólidos platónicos, asegurando sus relaciones

matemáticas y mágicas, publicando y socializando con artistas y pensadores, las conexiones entre las figuras geométricas naturales, la proporción áurea, los elementos de la naturaleza y el cuerpo, escritos vinculados a las investigaciones del pintor y observador de la perspectiva, Piero della Francesca. Leonardo da Vinci, realizó dibujos de los cuerpos geométricos para Luca Pacioli, donde podemos observar la indagación en la cuadratura del círculo y los alcances de la geometría, que fueron conformando la idea de un modo arquitectónico orientado hacia la centralización del espacio como extensión de un macro y microcosmos, materializado en la idea del cuerpo como centro, no solamente como un cuerpo fisionómico, sino, como un cuerpo anatómico. De ahí la relación entre el cuerpo y el microcosmos y su dimensión global. Aquí toma relevancia el estudio e investigación anatómica, a partir de la disección del cuerpo, donde médicos y artistas se transformaron en co-investigadores y colaboradores. Las vinculaciones arte-anatomía demuestran la necesidad de conocimiento tangible del cuerpo, entonces aparecen los estudios corporales famosos de Leonardo, en colaboración con Marcantonio della Torre, entre los años 1510-1511 en Milán y Pavía, quienes realizaron disecciones anatómicas que contribuirían para la elaboración de un tratado, que nunca pudo ser publicado, debido a la muerte de Della Torre. Interesante también es el caso de Michelangelo Buonarroti con Mateo Realdo Colombo en Roma, para la realización de las ilustraciones que acompañarían el tratado de anatomía *De re anatómica*. Estas colaboraciones y estudios que centran la singularidad del cuerpo –como materia y organicidad interior–, conforman una verdadera reflexión y verificación del estado de vinculación entre un campo multidisciplinar, entre médico y artista, donde juntos se detienen en el estudio profundo de todas aquellas materias que fundamentan y amplifican las posibilidades de respuesta científica y del estado de la observación de la naturaleza. Aquí cobra importancia la filosofía griega, los aportes de Galeno, Policleto –El Doríforo, el Diadúmeno–, Praxíteles, Lisipo y la relación cuerpo-espacio y, por lo tanto, arquitectura-medicina y factura

de mundo, en el sentido de la realización como ser humano en el mundo, desde la visión del Humanismo.

Producto de esa convivencia y conveniencia, aparece la idea del círculo como espacio y lugar de la perfección que concentra los ciclos del cuerpo en relación con los ciclos de la naturaleza, afianzándose la idea de plantas circulares, como propuesta de arquitecturas centralizadas en la antigüedad greco-latina; por ejemplo, el Panteón romano, los templos de Vesta o los tholos griegos. Brunelleschi, inaugurando la perspectiva *artificialis*, frente a la experiencia del ser humano contenida en la perspectiva *naturalis*, proyectó algunas obras de planta centralizada. Alberti, en su tratado *Re Aedificatoria*, promueve la relevancia que aportan las aberturas espaciales, la teoría de la ventana, el diseño de espacios conformados por la idea de espacios rotonda. Sebastiano Serlio también expuso obras pilares de la antigüedad, dedicando un riguroso estudio a la planta centralizada. Palladio, en una experiencia vivencial a partir de viajes, observó, midió y dibujó obras de la antigüedad clásica, constatando la vinculación de la medida del cuerpo y el mundo, en esta fórmula de la planta centralizada, que tomará forma en obras como la Villa Rotonda, San Giorgio Maggiore, entre otras. También en obras pictóricas como *La ciudad ideal*, posiblemente de Piero della Francesca o Alberti, y en *Los desposorios de la Virgen* de Rafael, aparecen estas composiciones circulares para situar objetos, personas y otorgar profundidad de campo.

Todo ello va configurando la idea de esta espacialidad cosmos-universo-cuerpo, que proyectará la novedad arquitectónica de fines del siglo XVI, con nacimiento en Padua, del llamado Anfiteatro Anatómico, una perfecta construcción circular que permitirá la observación de más o menos doscientas personas, de la experiencia de la disección de cadáveres, para estudio y conocimiento de la anatomía del cuerpo humano². Giulio Cesare Casseri, nacido en

² Interesante resulta ampliar algunos aspectos en relación al anfiteatro anatómico de Padua. En primer lugar, saber que es el más antiguo del mundo, de carácter permanente, inaugurado en 1594. Los llamados teatros anatómicos tenían la particularidad de ser proyectados como espacios efímeros, vale decir, de uso desmontable y en general, contruidos de madera. Eran estructuras transitorias, que cada año se levantaban y se usaban contemporáneamente a la duración

Piacenza en el año 1552 y fallecido en 1616, doctor en Medicina y Filosofía, fue uno de los más importantes anatomistas de su contexto histórico. Su mentor, Fabrizio (Gerolamo Fabrici d'Acquapendente), anatomista de gran prestigio y fama e impulsor en primera persona para el diseño y construcción del teatro anatómico, intentó de varias maneras impedir el acrecentamiento que cada vez con mayor notoriedad, alcanzaba su discípulo Cesare Casseri. «Casseri acrecentaba su actividad privada con cursos de disección que dirigía en su teatro anatómico (que había construido en su propia casa) y que eran muy solicitados en toda Europa» (Moreno-Egea y De La Torre Sánchez, 2016, p.1322). Así, a partir de un episodio que le impidió continuar con sus clases fuera del espacio universitario, decidió dedicar su conocimiento a la investigación, siempre motivado por sus estudiantes y seguidores, para la futura publicación de un «Atlas del Cuerpo humano». Con este propósito trabajó incansablemente con el pintor alemán Joseph Murer desde el año 1593, para investigar, dialogar sobre los avances investigativos conjuntos y reflexionar en relación a cómo lograr en el grabado, la mayor fidelidad posible entre la técnica de trazos y tramas, y las texturas del cuerpo interior y exterior. Fue tan intensa esta relación colaborativa y de afianzamiento profesional, que Joseph Murer se trasladó al domicilio de Cesare Casseri, para asegurar la objetivación que cada lámina debía considerar, en los siguientes proyectos que emprendieron juntos.

Este cuerpo diseccionado, centralizado en el anfiteatro anatómico, sigue ocupando el lugar eje dentro de un espacio arquitectónico, que a su vez, contiene la idea del cosmos, por lo tanto, podemos

que se exigía de las lecciones de anatomía; siendo luego, desmontados. El caso de Padua es muy interesante, compartiendo la materialidad –la madera– con sus pares, pero diseñado particularmente no como un teatro mayoritariamente convencional; sino, pensado y proyectado para un uso muy singular, el de la observación acuciosa de las disecciones corporales; así, podemos comprender el tipo de ventanas selladas, ocultando la visión de la ciudad, evitando la entrada de la luz natural, con orientación norte, acentuando la indicación invernal. El teatro de Padua, se encuentra ubicado en el gabinete anatómico, contiguo al salón de la Facultad de Medicina; desde allí, a través de pequeñas puertas, vislumbramos el hermetismo constructivo de la estructura, estacionada en su formato original, con todos sus detalles y funcionalidad, incrustado en la perdurabilidad del tiempo.

concebir a ese cuerpo, como una integración natural central del mundo, como un *axis mundi*.



Figura 1. Teatro Anatómico, Universidad de Padua.



Figura 2. Lámina anatómica original de Casseri de su primera obra: *De Vocis Auditusque Organis*, Historia Anatómica. Venecia, 1600.

DIMENSIÓN DEL CUERPO EN EL ÁMBITO
CINEMATOGRAFICO A PARTIR DE LA MIRADA
Y TRATAMIENTO DE ANDRÉI TARKOVSKI

El tiempo y su inexorable condición de continuidad se conserva en la memoria creando sus propias habitaciones. En ellas residen vivencias, emociones, sentimientos, arraigos y des-arraigos y conviven en un territorio que solo ella puede guardar, encaminándose hacia el residuo, la totalidad, el recuerdo, el eco o el olvido, porque ella también actúa con voluntad y, en ese acto, se permite el desecho de lo no querido, de aquello que no se anhela o pretende guardar. También protagoniza pasajes oscuros y en estos se encuentran los choques con la enfermedad, con el dolor. En este sitio, la voluntad no tiene protagonismo, simplemente y en un acto de interdicción, lo borra todo, parte del todo, o cede el paso a la reinención del todo. Así, la memoria se constituye y nos constituye, porque también busca un lugar para guardarse y conservarse a sí misma, una suerte de registro de su propia habitabilidad y este espacio tiene lugar en el cuerpo, en esta circularidad cíclica corporal que nos liga continua y constantemente a la naturaleza. El cuerpo es quien mejor conoce a la memoria y esta lo conoce en profundidad. Entre ellos existe un lazo recíproco, un diapasón que conecta en sus invisibles vibraciones una misma historia. Ella, con sus características, recuerdos y experiencias propias, se constituye a sí misma como memoria individual y esta individualidad tiene estrechas conexiones con el propio cuerpo, que a su vez participa de un entorno del que aprende y aprehende. Así, se constituyen ambos como entidad única, que participan de un corpus social. «El recuerdo no es la experiencia, lo que queda es la huella, la reapropiación e interpretación más o menos cercana de lo que ha ocurrido, es decir, la experiencia de la pérdida de la experiencia. Por tanto, lo que queda inscrito en la memoria, no es el recuerdo, sino las huellas, los signos de la ausencia» (Cortés, 2001, p.47).

Andréi Tarkovski³ resulta ser un precedente extraordinario para el cuerpo tejido en las páginas siguientes. Fundamentalmente porque

³ Andréi Tarkovski fue un director de cine, escritor y actor soviético, nacido el 4 de abril de 1932, en Zavrazhye y fallecido en París el 29 de diciembre de 1986.

en sus películas propone una historia existencial-emocional de sus personajes, detallada y narrada en la memoria-individual y en la memoria-colectiva, inserta en el lugar de las huellas, en los signos de la ausencia. Los cuerpos que visualiza ocupan primeros planos, encuadres y paneos cargados de belleza y los lentos movimientos de cámara nos permiten penetrar con la mirada en un escenario al que podemos ingresar. Esta participación personaje-espectador que articula, está vinculada en relación con su propio planteamiento sobre el arte, considerado como una de las manifestaciones superiores del espíritu humano, en donde la filosofía y la religión ocupaban el lugar fundamental de las actividades humanas. Tres disciplinas, tres espacios habilitados para hablar de lo Absoluto, para intentar penetrar en el cosmos, en el misterio del hombre. Para él existía una secreta relación entre estos tres términos. Concebía la figura del artista como la de un filósofo, un ser sensible, capaz de plantear problemas, tanto para sí mismo como para sus contemporáneos, aún desconociendo las posibles respuestas. Entonces, si el artista tiene esta capacidad, el cineasta también debe sensibilizarse ante esta realidad, para así provocar la duda y muchas veces la crisis en los espectadores, despertando de esta manera, también en ellos, la sensibilidad frente a la toma de conciencia de sus problemas e inquietudes, de las situaciones cruciales del tiempo y la sociedad en que se vive. Para Tarkovski, «El arte enseña al artista, quien se forma en su ejercicio a distintos niveles como procurador del camino: y el camino es siempre diferente, y su longitud una incógnita –el aprendizaje, al parecer, no tiene fin» (Mengs, 2004, p.74). Y en este lugar, el de ser un procurador de caminos, surge la empatía del arte y la creación artística encarnada en la/el artista. Creación artística que para el cineasta exige una entrega totalitaria del sí mismo, incluso en el sentido más trágico de la existencia. A través de esta entrega,

Desde su época de estudiante de Cine, manifestó una peculiar sensibilidad por el tratamiento de la textura en la imagen y la relación insistente del ritmo de la misma con la narrativa de sus guiones. Creó un cortometraje aún siendo estudiante, una película para su titulación que lo catapultó como realizador y siete producciones, en las que narra magistralmente experiencias, visiones poéticas y existenciales de sus protagonistas. Es considerado uno de los creadores más importante del cine ruso y un referente fundamental en la historia del cine.

la producción se hace verdadera porque en su esencia y fundamento, dialoga con el creador, concibiendo lazos y puentes hacia el espectador; el arte es comunicación, deviene de una función profundamente comunicativa.

Si el arte trabaja con los jeroglíficos de la verdad absoluta, cada uno de estos es una imagen del mundo, incluido de una vez para siempre en la obra de arte. () el conocer artístico recuerda un sistema infinito de esferas interiormente perfectas, cerradas en sí mismas. Las esferas pueden complementarse o contradecirse mutuamente, pero en ningún caso puede una sustituir a otra. Todo lo contrario: se enriquecen mutuamente y forman en su totalidad una esfera especial, más general, que crece hasta el infinito. Estas revelaciones poéticas, de validez eterna, con fundamento en sí mismas, dan testimonio de que el hombre es capaz de conocer y de expresar de quién es imagen. (Tarkovski, 2002, p.63)

Y la imagen que viene de la creación artística se presenta con potencia, porque ella es en sí misma la autoría de quien la está creando y estructurando en función de su propia experiencia, ligada a la experienciación social y colectiva del entorno. El acto creativo que se exterioriza a través de la imagen, al mismo tiempo supera el pensamiento, que viene a minimizarse en relación al caudal emocional que la imagen presenta, pues para Tarkovski el pensamiento es efímero y la imagen, absoluta. Así, él plantea un paralelismo entre la impresión que recibe una persona espiritualmente sensible y una experiencia exclusivamente religiosa. El arte incide en la interioridad, en el alma de una persona, conformando al mismo tiempo, su estructura espiritual. «La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. [...] Una imagen es... una impresión de la verdad a la que podemos dirigir nuestra mirada desde nuestros ciegos ojos» (Tarkovski, 2002, p.128).

Y con esos ciegos ojos, Andréi Tarkovski ha dirigido su mirada, transformándose en un verdadero hacedor de imágenes. ¿Hacedor de impresiones que cobijan verdad? ¿Cercano a la verdad? ¿En busca de la verdad? Sus siete realizaciones cinematográficas y algunos videos nos hablan de esta escultura en el tiempo, creada por este realizador.

La literatura que aparece en sus películas ronda constantemente en relación a la pregunta existencial del ser, a la búsqueda del sí mismo, al encuentro con el otro. Así, en *Andrei Rublev* de 1966, plantea cómo el hombre religioso tiene que someterse a la ascesis, al sacrificio de los propios intereses egoístas para entrar en comunicación con lo divino. Aparecen monjes pintores de iconos, quienes representan una actitud moral distinta del pintor, respecto al oficio que practica. Kirill, monje obligado a combatir estas actitudes, lucha por dominar sus pasiones, y en varias ocasiones, le invade la ira y la envidia, siendo prácticamente incapaz de crear obras de arte significativas. Por otra parte, el también intelectual Teófanos el Griego, no es monje y vive con libertad en medio del mundo, un pintor preocupado solamente por su éxito, a quien no le interesa el tema de la moral, ni la política y menos aún, el problema social que afecta directamente a la gente humilde. Rublev se verá sometido a un proceso de transformación moral, del que emergerá un gran poder creativo, sacrificando sus propios intereses y renunciando al uso de la palabra. Él, al mismo tiempo, renuncia a la gloria palaciega, entregándose a un peregrinar por Rusia, donde conocerá a su gente, haciéndose consciente de sus necesidades y haciéndose uno con su dolor. *Sacrificio*, de 1986, es una película que comienza con la proyección bellamente poetizada de la *Adoración de los Magos*, de Leonardo da Vinci, haciendo una relación con la idea de regalar, de donar, de entregar. Así, se despliegan los componentes adecuados para percibir, en un ritmo lento y penetrante, las causas del sacrificio, «el espacio en que se mueve quien está dispuesto a sacrificarlo todo, e incluso, a entregarse él mismo en sacrificio, es algo así como el contrapeso de nuestros espacios de experiencias empíricas; pero no por ello, es menos real que esto» (Tarkovski, 2002, p.240). Esta preocupación constante por los aspectos morales de la creación artística también está presente en *Stalker* de 1979, cuyos tres personajes principales –el guía que da nombre a la película, el escritor, y el científico– se reparten las actitudes morales características del hombre intelectual del siglo XX. Me interesa ahondar y entrar en la Zona, tal vez, la puerta que conduce a esta reflexión escritural, porque en ella habitan relaciones

interesantes con el arte contemporáneo y con el hacer creador de los artistas. Stalker –el personaje guía– nos lleva a emprender un viaje hacia la Zona. ¿Y qué es la Zona? En palabras de Tarkovski, «la Zona es la vida que el hombre debe atravesar y en la que o sucumbe o aguanta. Y que resista depende tan solo de la conciencia que tenga en su propio valor, de su capacidad de distinguir lo substancial de lo accidental» (Mengs, 2004, pp.66-67).

La Zona es un complicado sistema de trampas, dice el Stalker en la película, e insiste en que todas son mortales:

No se qué ocurre cuando no hay gente. Las viejas trampas desaparecen y nacen otras. Los lugares seguros se hacen impenetrables. El camino se hace fácil. Después se complica. Esto es la Zona. Puede parecer caprichosa. La Zona es como nosotros queremos que sea.» [] En constante cambio, sin descripción definida, disponiendo a su antojo: las indicaciones del Stalker buscan su objetivo dentro y fuera de la pantalla y no dejan ni un solo resquicio por el que evadirse. Desde el momento en que se pronuncia sobre la Zona, ubica nuestra mirada a medio camino entre lo proyectado y la observación de nuestra experiencia vital. (Mengs, 2004, p.67)

El científico piensa que el trabajo intelectual está al margen de la moral. Plantea que es un problema de fuerzas, que siempre ganará el que pueda ejercer la mayor violencia. Para el escritor pareciera ser que la única actitud moral que conoce es el cinismo.

El camino revela a través del escritor su lado más oscuro () El Stalker sugiere, pulsa, indica, y el Escritor, tan dócil como rebelde a sus insinuaciones, le pregunta al Stalker, se pregunta a sí mismo; sus preguntas no obtienen respuesta, antes constituyen el punto y seguido del que toma impulso una nueva aseveración provisional que dará lugar a una nueva pregunta, en un encadenamiento obsesivo interminable. (Mengs, 2004, p. 67)

Stalker los conduce en su viaje y les transmite fe. Solamente fe en que la Zona los puede hacer mejores. Son las únicas palabras que este guía dirige junto a su movimiento corporal, y lleva a los desengañados, a los olvidados, a aquel lugar del mundo que no sabemos

si existe realmente o si es solamente producto de la imaginación de este hombre marginado y alienado. El tiempo que transcurre durante el viaje hacia la Zona nos presenta a los personajes en su propia soledad, conteniendo una sola motivación silenciosa, el llegar a este lugar –quizás una suerte de paraíso– donde tal vez sea posible recuperar el sentido, los recuerdos, la memoria. Sus cuerpos, individualizados en la pantalla de frente o de espalda a nosotros los espectadores, se toman todo el espacio, trasladándose al ritmo del coche en el que viajan y luego en el carro. Los acercamientos de cámara nos aproximan a ellos mismos; son sus miradas las que hablan, nos enfrentan e interpelan, en un largo silencio emparentado con el tiempo y la búsqueda del lugar, y con esos cuerpos nos identificamos, porque son los nuestros, cuerpos reales, que no ficcionan un envoltorio que los distancie de quiénes somos nosotros, como espectadores de una realidad que cruza el formato de la pantalla. Y desde el interior hacia el exterior vivenciamos la Zona, situada en una concepción de tiempo, asociada a la memoria y al recuerdo:

El tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro, son como dos caras de una sola moneda. Está absolutamente claro que fuera del tiempo tampoco puede haber recuerdo. Y el recuerdo, a su vez, es un concepto terriblemente complejo. () Un hombre que ha perdido sus recuerdos, ha perdido la memoria, está preso en una existencia ilusoria. Cae fuera del tiempo y pierde así su capacidad de quedar vinculado al mundo visible. Lo que quiere decir que está condenado a la locura. (Tarkovski, 2002, p.78)

Una vez en la Zona, el paso del tiempo se hace tangible a través de las imágenes, en ellas aparecen objetos que hablan de existencias ¿pasadas? ¿presentes? No lo sabemos, pero sin duda, ahí están, problematizando(nos) con su materia la verdad de su existencia. Stalker intenta convencer por todos los medios a sus acompañantes, de que es necesario transformar en energía del alma la pasión, en contraste con lo que la Zona exhibe, deben realizar en sí mismos las ruinas, debe situarlos en una disposición mental adecuada, para que la experiencia allí, les permita alcanzar un conocimiento

más profundo de sí mismos. Así, la ruina visual que es poesía de la materia, aparece en el entorno y dignifica la conciencia. Los diferentes objetos que aparecen y que salen al encuentro de la cámara se nos revelan como naturalezas muertas, habitando un mundo en permanente ruina (aquella secuencia rodada en sepia que muestra un río y el paso del tiempo-memoria en los objetos-recuerdos que bailan en el agua). «El hombre está más desnudo entre la ruina, su palabra resuena con mayor intensidad. () La fragmentaria realidad subyacente se nos graba en la memoria con recuerdo imborrable» (Mengs, 2004, p. 91). El tiempo y las remembranzas que aparecen simbolizadas en el estado de la ruina, propician la mirada hacia el fondo: el del agua y el de la existencia humana. Hay que disolver la materia, hay que permitir que hable la voz del agua, ella porta en las imágenes y en el sonido un potente protagonismo. La Zona es un lugar líquido, lo visualizamos en charcos, en ríos, a través de la lluvia, en la atmósfera, en la humedad, en el tratamiento del color. A veces aparece límpida, en otras ocasiones se ensucia, se tiñe y sigue un curso violento, también apacible, sereno, un agua que nos permite asistir a un «[...] bautismo de nuestras naturalezas muertas» (Mengs, 2004, p.57). El agua de la Zona nos sorprende, nos inquieta, como en las obras de Bill Viola, artista contemporáneo, que propone en sus videoocreaciones, imponentes visiones líquidas, goteos interminables que se precipitan y en fracción de segundos nos mojan completamente, transformándose en caudales torrentosos de ríos, en tormentas, en lluvia: metáfora poética del contenido existencial de los personajes y de la Zona misma.

El agua que siembra de charcos la Zona, que genera las cascadas, que inunda pasos y habitaciones, no procede del río, sino de esa agua que cae del cielo. Si la Zona, como señalamos, es el lugar del agua, en el que el agua es omnipresente como sustancia del camino, la cualidad de esta lluvia luminosa a modo de ofrenda de pequeñas joyas, que procede de lo alto, que al bajar forma un tesoro visual, un espacio crepitante, produce un fuerte impacto en nosotros al asomar de súbito la comprensión. Literalmente hechizados, asistimos al espectáculo con la sensación de participar en un fenómeno de comunión en el que se dan cita lo que hay a uno y otro lado

de la pantalla, lo real y lo imaginario, los personajes, el autor y el espectador, lo pensado y lo sucedido hasta el momento y una indescriptible quietud de fondo que parece haber estado siempre ahí. Mientras llueve, los personajes están sentados, dándose la espalda y sumidos en sus cavilaciones. (Mengs, 2004, p.103)

La película en su totalidad está custodiada por un curioso ritmo. Un ritmo que se explicita a través de los cambios de color en relación a los pasos dados, a los acontecimientos: así, el encuentro y el viaje aparecen matizados por la presencia de valores, el blanco y el negro. Una vez que llegan e ingresan a la Zona, todo se vuelve color. Dentro de la ella hay imágenes en sepia, que subliman los momentos y traen el olor y el color de los recuerdos. Al regreso, se vuelve al blanco y al negro. «Todo ello orientado hacia una entidad global, un ser humano que piensa, siente, intuye, se emociona y no en última instancia colabora de forma activa poniéndose a sí mismo en juego» (Mengs, 2004, p.81). *Stalker*, se nos presenta como una instancia de reflexión, como la urdimbre de un largo hilo que teje misteriosas conexiones entre la vida, el cuerpo y la existencia. El viaje, los personajes, las acciones, los matices, los encuadres, las sensaciones, la tensión, la presión, los momentos de intimidad, los espacios de ruina, las cadencias musicales que amplifican la literatura visual de todo el film, nos acercan a nuestra vida contemporánea, donde surgen tantas preguntas en relación a los vertiginosos cambios a los que estamos expuestos y que continúan inexorablemente. Ciertamente, una aceleración –tónica de nuestro tiempo– en la que nos vemos insertos como protagonistas. El lugar de las preguntas ¿y las respuestas? se extiende en el quehacer artístico, en la provocación, transgresión, narración, reflexión, en el remecer, sorprender y exponer a partir de las imágenes, en el hacerse cargo de la tecnología, en el hacerse cargo del imaginario individual y colectivo, en la alimentación del corpus individual y colectivo. Tarkovski, visionario en su poética, nos invita a viajar en el fluir del agua, un agua renovadora, purificadora, esperanzadora, como la que circula en estas imágenes, y que bebemos, haciéndonos uno con nuestra propia corporalidad líquida, móvil, viajera en imágenes y metáforas.



Figura 3. Stalker, Andréi Tarkovski, fotograma.

Tarkovski une mundos, ata y desata nudos, que tienen que ver con raíces profundas y paisajes situados en el horizonte visual de la propia existencia, y en ese escenario nos hace actuar, configurando un mundo que oscila entre la realidad y la ficción; nos lleva hacia un centro, para luego desconfigurarlo, y allí nos pone a prueba, como aquel cuerpo depositado en el centro del anfiteatro anatómico, cuerpo que será diseccionado por el médico y dibujado en detalle, cada una de sus partes y miembros, por el artista en estricto rigor; un cuerpo que todos portamos y que creemos conocer, pero que oculta el misterio de lo no conocido. Este cuerpo-experiencia, asociado a un mapa para recorrer y conocer, es el que nos ha impulsado durante 15 años de docencia universitaria en carreras vinculadas, en general, a la creación artística; hacia la creación de un modelo didáctico en la enseñanza teórica y de taller, donde reside el estudio, la observación, la reflexión y el levantamiento –desde nuestra experiencia en el mundo hoy– de situaciones vivenciales que propongan y sostengan un aprendizaje valórico y significativo, a partir de la utilización del propio cuerpo como lugar de los acontecimientos de un ser histórico, que no ha dejado jamás de crear a partir de sus impulsos, pulsiones, reflexiones y necesidades, obras de arte. Cito a continuación fragmentos de una tesis dirigida en la Escuela de Cine

de la Universidad Mayor en la que se materializa esta metodología, y se transforma en una experiencia renovadora, para que un espectador cualquiera, a la hora de visualizar un film, sea integrado a la experiencia cinematográfica, desde un centro que le permite ver y sentir, para tomar decisiones, como si fuera un personaje más que habita la representación en la pantalla. Un acto performativo que involucra al ser social y al ser colectivo, de manera reflexiva y asociativa en función de su propia experiencia en el mundo. Y volvemos a la planta centralizada, al teatro anatómico, a la concepción que une el cuerpo y el cosmos, en un eje que energiza el universo y sus ciclos.

El trabajo de tesis se titula de la siguiente manera: «Posibilidades creativas en el formato cinematográfico: un camino que media entre el cine y las artes visuales» y consiste en una instalación de arte ligada a la cinematografía. Esta instalación recrea de manera arquitectónica la escena de una película y la presenta de forma espacial, en la que el espectador es parte del espacio fílmico donde ocurren las acciones, permitiéndole observar lo que acontece a su alrededor y dejando la posibilidad de decidir a qué prestar atención. De esta manera adquiere facultades similares a las del montajista de la película en cuanto a las decisiones sobre la importancia de cada cosa. Se abordó el tema de la exhibición cinematográfica en base a la experimentación y sus posibilidades, teniendo como centro la experiencia del espectador y su relación con el relato narrativo, volviéndolo una experiencia única y diferente para cada espectador. Es un cruce con la arquitectura y el arte que usa características de la *performance* y las instalaciones. Cito parte del texto:

Desde el momento en que alguien se dispone a escuchar, a visualizar y a intentar comprender un relato, se generan cruces de realidad. Este sujeto, que pretende escuchar, ver, leer o recibir de la manera que sea este relato, debe ceder su tiempo y dejar que se disuelva en él la idea misma del relato, dependiendo de cómo este se encuentra configurado. Existen ocasiones en que el relato cede su tiempo a otro relato interno, y de esta manera, sujetos ajenos navegan por realidades que no les pertenecen como simples observantes. () En mi proyecto existen 3 niveles de relato o 3 realidades paralelas. La realidad del espectador, como ser humano predispuerto

a la experiencia que yo le ofrezco, que por decisión propia llega a este lugar y toma su rol de espectador. Luego tenemos la realidad del relato, que es la experiencia ofrecida por mi parte, lo que llamaremos la ficción, en la ficción ocurre la historia que vamos a contar, específicamente la historia de estos personajes elegidos, los protagonistas. (Jullian, 2015, p.11)

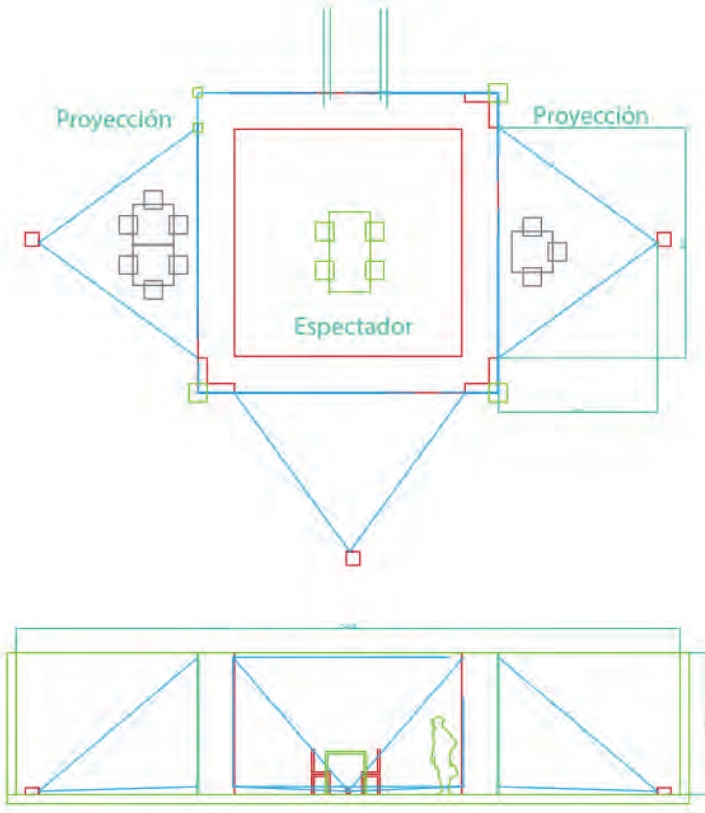


Figura 4. Modelo de instalación cinematográfica.

A MODO DE COROLARIO

«Todo preguntar es un buscar. Todo buscar tiene su dirección que le viene de lo buscado. Preguntar es buscar, conocer «qué es» y «cómo es» un ente» (Heidegger, 1986, p.14), dice el autor en *El Ser y el Tiempo*. Esta pregunta fundacional del propio ser hace referencia al cuerpo, movilizado y vinculado desde el horizonte de los orígenes, hasta la factura del mundo hoy, a través del hilo conductor que traduce en el tiempo, la Historia del Arte. Desde este lugar, podemos participar de los procesos históricos que devienen del hombre-mujer-cuerpo-ancestral, traducido en signos, huellas y en el tránsito de la memoria, como manifestación de la relación del sí mismo con el entorno, «[] el mundo inmediato del «ser ahí» cotidiano que es el mundo circundante...» (Heidegger, 1986, p.79). En la expresión y al comunicarnos configuramos un sentido que nos hace singulares, y desde esa genuina singularidad nos hacemos otro/a en relación a la apertura hacia lo exterior, a aquello que se nos presenta en el mundo del afuera. Allí el cuerpo toma posesión de sí mismo en la medida en que toma posesión de su entorno, vale decir, del otro/a. A través del cuerpo y de su manifestación como gesto⁴, vitalizamos el lenguaje de las emociones, el conocimiento de sí mismo, la experiencia del otro(a), configuramos formas poéticas, nos adentramos en el lenguaje científico, en la estética, la tragedia, el dolor, la exposición, la tortura, la guerra, la creación, el rostro, la mirada, el enmascaramiento, la significación de lo simbólico, la experiencia y las voces del tiempo. En esta evocación se produce la creación del cuerpo mismo como soporte y como lugar de encuentro, a partir de la infinitud de miradas, propuestas y materialización de obras, en autoría de las y los artistas y hacedores que participan en esta reflexión. Este es el núcleo de experiencias desde el cual vivimos nuestro ser en el mundo. Nos descubrimos contemplando el mundo, porque el sentimiento del sí mismo/a y el autoconocimiento, nos permiten elaborar, con elementos de la realidad exterior, y sobre

⁴ Gesto, del latín Gestus. Actitud o movimiento del cuerpo, derivado de gerere, llevar, conducir, llevar a cabo (gestiones) mostrar (actitudes). Referencia de Corominas, 1974, p.26.

todo, con maneras concretas de percibirnos en ella, la certeza de un modo de estar en el mundo, de una conciencia real de pertenencia a un ámbito, a un entorno vital, a una época, y a un cuerpo transversal que nos ocupa, vincula y que nos permite la experiencia del habitar.

BIBLIOGRAFÍA

- Balló, J. (2000). *Imágenes del Silencio*. Barcelona: Anagrama.
- Colombes, A. (2004). *Teoría Transcultural del Arte; Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Corominas, J. (1974). *Diccionario crítico etimológico de la lengua española*, Volumen II. Madrid: Editorial Gredos.
- Cortés, J. M. (2001). *La memoria y el olvido. Signos de ausencia y de muerte*, catálogo exposición Lugares de la Memoria realizada en el Espai D' Art Contemporani de Castelló, 20 de abril al 10 de junio.
- Galeno-Ibaceta, C. (2012). *Teatros anatómicos: Padua, Barcelona y París, La conciencia del cuerpo en la arquitectura*. Tesis para obtener el título de Doctor por la Universitat Politècnica de Catalunya, (UPC), Barcelona (directora de tesis: Llorente Díaz, M.), Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura, Departamento de Composición Arquitectónica (DCA) Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB).
- Heidegger, M. (1986). *El Ser y el Tiempo*. México: FCE.
- Jullian, F. (2015). *Posibilidades creativas en el formato cinematográfico: un camino que media entre el cine y las artes visuales*. Tesis para optar al título de Realizador Cinematográfico (profesora guía: Nachar Muñoz, M. de A.) Santiago de Chile: Universidad Mayor.
- López, J. (2008). El espacio como espejo. *Revista Lápis*, 243. Madrid.
- Mengs, A. (2004). *Stalker, de Andrei Tarkovski*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- Moreno-Egea, A. & De la Torre Sánchez, J. A. (2016). *Giulio Cesare Casseri (1552-1616): El anatomista de Padua ensombrecido por la historia*. Murcia: Departamento de Anatomía Humana. Facultad de Medicina, Universidad Católica San Antonio. Recuperado de <http://www.scielo.cl/pdf/ijmorphol/v34n4/art24.pdf>
- Nachar Muñoz, M. (2011). El Cuerpo en Transformación en la Imagen-Signo de Andrei Tarkovski. *Revista Red Cultural*, julio-septiembre, N° 10. Santiago de Chile: Universidad Gabriela Mistral.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el Tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.
- Vasari, G. (1998). *Vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos, de Cimabue hasta el tiempo nuestro*. Capítulo III, De los

cinco órdenes de la arquitectura: rústico, dórico, jónico, corintio, compuesto y del trabajo gótico. Madrid: Editorial Tecnos.

VV. AA. (1997). *Lo TECNOLógico en el ARTE, de la cultura vídeo a la cultura ciborg*. Barcelona: Virus Editorial.

VV.AA. (2003). *Arte, Cuerpo, Tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Wolfhart, H. y Lotter, K. (Eds.). (1998). *Diccionario de Estética*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, S.A.

Este libro se terminó de imprimir
en Santiago de Chile,
octubre de 2019

Teléfono: 22 22 38 100 / ril@rileditores.com

Se utilizó tecnología de última generación que reduce el impacto medioambiental, pues ocupa estrictamente el papel necesario para su producción, y se aplicaron altos estándares para la gestión y reciclaje de desechos en toda la cadena de producción.

El libro que presentamos abre una trilogía que ha ido gestándose a lo largo de dos años (2017-2019), desafiando límites y confines del mundo académico contemporáneo.

El *leit motiv* que subyace a los tres volúmenes es la tríada espacio-tiempo-forma, alrededor de la cual hemos pedido a los autores y las autoras desarrollar sus reflexiones.

En este primer libro se abordarán doce temas relacionados con las Artes y las Historias investigados desde una lógica multidisciplinar y transversal; en particular, nos centraremos en las prácticas, los procesos artísticos y la identidad cultural, en las prácticas institucionales y estrategias histórico-artísticas y los consecuentes cuestionamientos y problemáticas actuales en los procesos historiográficos. Pensaremos en la relación entre Arte, memoria y censura, en la pertinencia de los museos de arte en el siglo XXI. Abordaremos el tema del cuerpo en el arte a través de la performance, del feminismo, del binomio cuerpo local/cuerpo global, y el tema siempre actual de las definiciones nacionales de expresiones artísticas universales.



Instituto de Estudios
Sociales y Humanísticos



Fondecyt
Fondo Nacional de Desarrollo
Científico y Tecnológico

ISBN 978-956-01-0719-0



9 789560 1107190