

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 3



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 3



RiL editores

709 Cinelli, Noemi
C Apuntes y reflexiones sobre las artes, las historias y las metodologías, Vol. 3 / Compilación: Noemi Cinelli. – – Santiago : RIL editores • Universidad Autónoma de Chile, 2019.

306 p. ; 23 cm.

ISBN: 978-956-01-0721-3

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 3
Primera edición: octubre de 2019

© Noemi Cinelli, 2019
Registro de Propiedad Intelectual
N° 309.323

© 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 978-956-8454-52-4
ISBN OBRA COMPLETA 978-956-8454-49-4

Composición, diseño de portada e impresión: RIL® editores

Impreso en Chile • *Printed in Chile*

ISBN 978-956-01-0721-3
ISBN OBRA COMPLETA 978-956-01-0718-3

Derechos reservados.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
PRESENTACIÓN.....	11
USOS DEL ARCHIVO. VISUALIDAD Y POLÍTICA EN LA PRODUCCIÓN ROSARINA DE LOS SESENTA	15
<i>María Elena Lucero</i>	
LA MODALIDAD DE AGENCIAMIENTO DE LOS ARTISTAS-GESTORES EN UNA SELECCIÓN DE ESPACIOS AUTOGESTIVOS CULTURALES DE LA CIUDAD DE LA PLATA.....	43
<i>María Cristina Fukelman • María Victoria Trípodí</i>	
LA IMAGEN ARDE POR EL DESEO QUE LA ANIMA: «FUERA!», FOTOGALERÍA A CIELO ABIERTO.....	61
<i>Noelia Zussa</i>	
TALLER DEL CALEIDOSCOPIO Y DIONISIA: DOS ESPACIOS CULTURALES EMERGENTES EN LA CIUDAD DE LA PLATA, ARGENTINA	75
<i>Clarisa López Galarza • Elisabet Sánchez Pórfido</i>	
MUSEALIZACIÓN DE LA NATURALEZA, HISTORICIDAD Y EXPERIENCIAS DEL TIEMPO.....	99
<i>Mannuella Luz de Oliveira Valinhas</i>	
CUERPO Y BELLEZA EN LA DANZA. LA INFLUENCIA DE LA NECESIDAD INTERIOR EN EL CUERPO DANZANTE.....	125
<i>Grit Kirstin Koeltzsch</i>	
MÁS ALLÁ DE LOS SAMBAS-EXALTACIÓN: OTRAS VOCES BAJO UN RÉGIMEN DICTATORIAL	149
<i>Adalberto Paranhos</i>	

«CABRA MARCADO PRA MORRER»?:
FERREIRA GULLAR, MILITANCIA, CREACIÓN ARTÍSTICA Y PRODUCCIÓN
TEATRAL EN EL BRASIL DE LOS AÑOS 60171
Kátia Paranhos

DE «IRREVERENTE E INVENTIVO» A «EL CAZADOR DE MUSICALES»:
EL DIRECTOR TEATRAL LUÍS ANTÔNIO MARTINEZ CORRÊA
POR LA CRÍTICA187
Cássia Abadia da Silva

VASOS COMUNICANTES. LA POÉTICA SURREALISTA
EN EL CINE DE BIGAS LUNA.....207
Gonzalo M. Pavés

LA CONSTRUCCIÓN FOTOGRÁFICA DEL TURISMO:
EL CASO DE COSTA BRAVA.....233
Carmelo Vega de la Rosa

IDENTIDAD CULTURAL EN EL OBJETO SOUVENIR.
EL CASO DE CHILOÉ259
Claudio Andrés Petit-Laurent Charpentier

FOTOGRAFÍA Y CULTURA VISUAL PUNTANA: LA CONSTRUCCIÓN
DE LA IDENTIDAD Y EL ESPACIO LOCAL EN EL
ARCHIVO FOTOGRÁFICO JOSÉ LA VÍA281
Carlos Andrés González

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 UA 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 UA, 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 UA, 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.

Gracias a un recorrido por 13 capítulos abordaremos varias temáticas, en particular las nuevas tendencias en el cine y en la fotografía europea contemporánea, el arte, su conceptualización y experiencia en la historia contemporánea, el paisaje de dominación y el de representación.

Seguiremos con una serie de reflexiones sobre el mundo de las artes entre tránsitos culturales y compromiso político en el teatro y la música popular en Brasil; en relación a la autonomía y emergencia de las nuevas escenas locales, de los artistas, y de los gestores en el panorama de las artes argentinas. Se abordará el tema siempre actual de las prácticas y los procesos artísticos vinculados a los procesos de construcción de la identidad cultural en el mundo contemporáneo.

MARÍA ELENA analiza el Archivo Graciela Carnevale como un instrumento que permite indagar la producción visual rosarina del siglo pasado y los relatos de las intervenciones de carácter conceptual llevados a cabo en la misma época.

MARÍA CRISTINA y MARÍA VICTORIA, con la intención de conocer la conformación del campo cultural de la ciudad en relación con la emergencia de numerosos espacios artísticos y culturales autogestionados, examinan el campo de acción expandido de los artistas en el caso concreto de La Plata. En la misma ciudad, CLARISA y ELISABETH centran su análisis en los espacios emergentes *Dionisia* y *Taller del Caleidoscopio*, a través de una labor de relevamiento de sus actividades, registros fotográficos de los sitios y entrevistas a gestores, curadores y artistas, abordando los modos de articulación, selección y producción artística, agenda estipulada, estrategias de difusión por redes sociales, registro de eventos y formas de articulación con otros espacios.

NOELIA propone una investigación sobre las fotografías exhibidas en la vía pública de la ciudad de La Plata por el colectivo autogestivo «Fuera!», cuyas exposiciones están compuestas por un corpus de cuarenta y cinco fotografías de gran tamaño que no pasan desapercibidas ante el transeúnte ocasional.

MANUELLA investiga sobre el Museo de Historia Natural de la Universidad de Ouro Preto y en su colección de ejemplares taxidermizados, relacionando la trayectoria de los «animales-objeto» allí expuestos con las diferentes perspectivas temporales que la institución musealística decide mostrar a lo largo de su vida.

GRIT profundiza sobre los cuerpos y la belleza en la danza, considerando la belleza como construcción cultural sujeta a cambios, así como cambian en la misma cultura las percepciones y las formas de articularla.

ADALBERTO destaca sambas que en ámbito teatral, directa o indirectamente, pusieron en circulación valores que no calzaban con el espacio de la ideología del laborismo que alababa el “Estado Nuevo” en Brasil en el período 1937-1945.

KÁTIA enfoca el tema de las relaciones entre teatro y política en Brasil, a partir del análisis de la trayectoria del dramaturgo Ferreira Gullar y del binomio teatro social/teatro comprometido.

CÁSSIA revista la carrera artística del director de teatro Luís Antonio Martínez Corrêa, con el propósito de analizar el lugar que

los críticos brasileños han construido y elegido para enmarcar su trayectoria y sus trabajos.

GONZALO evidencia los lazos existentes entre el grupo de vanguardia surrealista y el director de cine Bigas Luna, y profundiza en la manera en la que este asimiló y resemantizó los puntos de contacto que los unieron para convertirlos en parte esencial de su propia obra.

Revisando e interpretando críticamente las publicaciones turísticas (guías, folletos) y los ensayos fotográficos sobre Costa Brava, CARMELO determina el modo en que la fotografía contribuye a crear y reforzar la imagen de un destino turístico.

CLAUDIO se detiene en el souvenir –objeto concebido para la industria del turismo– que funda su *raison d'être* en la identidad cultural tradicional de su lugar de procedencia; describe el caso específico del Archipiélago de Chiloé, estableciendo las formas en que opera el diseño en la mediatización de significados culturales actuales y tradicionales del territorio chileno.

CARLOS centra su atención en la producción fotográfica de José La Vía y su articulación con procesos de construcción de sentido vinculados a la elaboración y re-elaboración de la memoria y el imaginario visual puntano.

USOS DEL ARCHIVO. VISUALIDAD Y POLÍTICA EN LA PRODUCCIÓN ROSARINA DE LOS SESENTA

María Elena Lucero

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades,
Universidad Nacional de Rosario, Argentina
elenaluce@hotmail.com

RESUMEN

En este artículo se analizarán los usos del archivo como una vía posible para el estudio tanto de la producción visual rosarina ligada a la geometría como de los relatos que dieron cuenta de las intervenciones de carácter conceptual. En 1967, a partir del impulso del crítico argentino Jorge Romero Brest, se llevó a cabo la Semana del Arte Avanzado, auspiciada por el Instituto Torcuato Di Tella. Como parte de las actividades programadas se realizaron dos muestras, «Rosario 67» en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y «Estructuras Primarias II» en la Sociedad Hebraica Argentina. En ambas participaron artistas rosarinos, entre ellos Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Norberto Puzzolo y Juan Pablo Renzi. A su vez llegó al país Sol LeWitt para asistir al V Premio Di Tella. Con el tiempo LeWitt inició un intercambio epistolar con Graciela Carnevale. Advierte que las estructuras primarias locales derivan en una propuesta radical y politizada a diferencia del sesgo matemático que identificó a las corrientes artísticas norteamericanas.

La metodología aplicada se apoya en la búsqueda de documentos, fotografías, bocetos y publicaciones que forman parte del Archivo Graciela Carnevale. A partir del estudio comparativo de los materiales se establecerán proximidades

o divergencias entre las diferentes concepciones artísticas, considerando sus posicionamientos críticos y los contextos culturales en que se inscribieron. Por otro lado se examinará el enfoque teórico adoptado por la revista francesa *Robho* de 1971 para referirse a las acciones de los artistas argentinos.

Para concluir, se destacarán dos tipos de efectos que se desprenden de la investigación en el archivo: el efecto de distinción y/o especificidad vinculado a la tensión entre las obras argentinas y el canon minimalista estadounidense, y el efecto de torsión política que surge en la interpretación de «Tucumán Arde», marcando un rol destacado dentro del conceptualismo latinoamericano.

Palabras clave: Archivos; conceptualismo; estructuras primarias; política

ABSTRACT

In this article, we will analyze the use of an archive as a possible way of studying both the visual production linked to geometry made in Rosario, Argentina, and of the stories that accounted for interventions of a conceptual nature. In 1967, driven by Argentine critic Jorge Romero Brest, the Semana del Arte Avanzado (Advanced Art Week) was held, sponsored by Instituto Torcuato Di Tella. As part of the programmed activities, two exhibitions were organized: «Rosario 67», at the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Buenos Aires Museum of Modern Art), and «Estructuras Primarias II», at Sociedad Hebraica Argentina (Argentine Hebraic Society). Both exhibitions gathered artists from Rosario, including Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Norberto Puzolo and Juan Pablo Renzi. Sol LeWitt happened to visit Argentina to participate at the V Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella (Fifth International Prize of Instituto Torcuato Di Tella). Eventually, LeWitt started an epistolary exchange with Graciela Carnevale. He noticed that local primary structures led to radical politicized proposals, as opposed to the mathematical bias that characterized American artistic currents.

The methodology applied is based on the search for documents, photographs, sketches and publications that are part of Graciela Carnevale's Archive. Drawing on the comparative

study of materials, we will identify similarities and differences between the various artistic conceptions, considering their critical positions and the cultural context in which they occurred. We will also examine the theoretical approach adopted by French magazine Robho of 1971 to refer to the actions of Argentine artists.

Lastly, we will outline two types of effects resulting from the research of the above archive: the effect of distinction and/or specificity linked to the tension between Argentine works of art and the American minimalist canon, and the effect of political torsion that emerged from the interpretation of «Tucumán Arde», marking a prominent role within Latin American conceptualism.

Keywords: *Archives; conceptualism; Primary structures; politics*

IRRADIACIONES DEL ARCHIVO

A partir de una investigación localizada en el Archivo de Graciela Carnevale, este trabajo recupera tanto el intercambio epistolar entre Sol LeWitt y la propia artista, como la lectura que desde las páginas de *Robho* se efectuó sobre la acción colectiva «Tucumán Arde». De este modo se pueden establecer los acercamientos o las disimilitudes entre las diferentes concepciones artísticas, considerando sus posicionamientos visuales y los contextos sociales, políticos y económicos. Hacia los primeros años de la década del sesenta, el movimiento minimalista había generado importantes transformaciones en el medio cultural estadounidense, con correlatos visuales en las manifestaciones neovanguardistas de los países latinoamericanos.¹ Un aporte fundamental de la estética minimalista fue la modificación

¹ Desde los comienzos de esa década, los artistas del minimalismo desafiaron el límite impuesto por la abstracción, deslizándose hacia el espacio y la dimensión arquitectónica a través de un lenguaje reducido y sintético. Se aproximaron a la concepción de la obra-objeto subrayando los procesos y materiales más que la apariencia final. Posteriormente y bajo el nombre de neovanguardias se difundieron tendencias como el *land art*, las formas artísticas arraigadas en el paisaje natural y el arte conceptual, priorizando la idea más que el objeto en sí. Por entonces, en 1967 Sol LeWitt afirmaba que «la idea en sí misma, incluso sin

del estatuto vigente de la escultura al recurrir a materiales industriales. De acuerdo a James Meyer (2006), la exhibición «Primary Structures: Younger American and British Sculptors» en el Jewish Museum de Nueva York (inaugurada el 27 de abril de 1966 con la curaduría de Kynaston McShine), consolidó el minimalismo en la esfera internacional. Al año siguiente, en 1967, Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, desarrolló la Semana del Arte Avanzado. Como una actividad que formó parte del evento se inauguró «Estructuras Primarias II», un homenaje a la exposición neoyorquina bajo la coordinación del crítico Jorge Glusberg. La muestra se llevó a cabo desde el 27 de septiembre al 21 de octubre de 1967, en la Sociedad Hebraica Argentina de Buenos Aires. En su breve prólogo firmado en París, Otto Hahn reconoce a la Argentina como «exportadora de artistas» (Hahn, 1967, s/n). El anhelo de internacionalización comenzaba a extenderse entre la comunidad de artistas latinoamericanos, cuyas producciones visuales evidenciaban aristas conceptuales o de corte geométrico y espacial. En el texto del catálogo, Glusberg caracterizó a la exposición como «yuxtaposición de expresiones distintas, pero que tienen la intención común de recrear una nueva estética», la cual desembocaba en un nuevo arte, «la manifestación integral de artistas, sociólogos, sicólogos, economistas, arquitectos e ingenieros, en cuyo urbanismo tetradimensional la mayor parte de nuestras pinturas actuales serán piezas de museos» (Glusberg, 1967, s/n). Describió a las estructuras primarias como formaciones visuales ligadas al método estructuralista representado por Claude Lévi-Strauss, por el cual todo lenguaje (incluso el artístico) implica un sistema de signos. Las formas concebidas como signos adoptarían determinados contenidos de acuerdo al contexto en el cual son contempladas. Desde esa perspectiva existían dos abordajes teóricos para su análisis, los códigos y los sistemas de comunicación. De esta manera «Estructuras Primarias II» se identificaba con códigos conceptuales novedosos que modificaban los sistemas de comunicación

hacerse visual, es tanto una obra de arte como un producto acabado» (Harrison y Wood, 1999, p. 200).

tradicionales. La exhibición estuvo integrada por artistas de Buenos Aires y de Rosario, entre ellos Graciela Carnevale, Norberto Puzzolo, Noemí Escandell, Tito Fernández Bonina, Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Lía Maisonnave y Carlos Gatti. Las construcciones escultóricas mostraron las tensiones entre el *minimal art* angloamericano y los emergentes locales: «La información que circulaba sobre los desarrollos minimalistas o conceptuales de LeWitt, Judd o Kosuth abría interrogantes sobre la producción en el ámbito latinoamericano» desde el cual «surgirían apuestas sólidas que enfatizaron los rasgos estructurales de nuevos enunciados plásticos» (Lucero, 2013, 68).

El 29 de setiembre de 1967 se lanzaba el V Premio Internacional Di Tella, con la presencia de extranjeros como Sol LeWitt, Robert Morris, Jules Olitsky o Bridget Riley. LeWitt entabló un diálogo con los artistas rosarinos que exponían obra en clave minimalista. En esos días, compartió una cena de camaradería con quienes participaron en «Estructuras Primarias II». Incluso Norberto Puzzolo recuerda que el grupo fue a cenar a una cantina cerca de Retiro, y que el estadounidense mencionaba las «Primary Structures». Puzzolo conserva dos gráficos dedicados: «To Norberto» con su firma, plasmados en fragmentos papel color madera que formaban parte del mantel de aquella cena. En uno de los dibujos se observan diagramas sobre la inconfundible grilla geométrica minimalista con dos espacios remarcados que recuerdan obras con variantes matemáticas como *Serial Project I (ABCD)* de 1966. Aparecía el nombre de Carl André (posiblemente, señalizando el lugar de una escultura emplazada) junto a un esquema lineal con números (50, 150, 36, 14) y operaciones de sumas (40 + 80, 120). En el otro dibujo, se observan las palabras «objeto», «modular», «cultura», «formalismo», «código», los nombres de Morris y Judd y bosquejó algunas configuraciones geométricas (dos prismas unidos o círculos intersectados), todos ellos gráficos o términos-clave que integraban el lenguaje propio del minimalismo. Estos conceptos refuerzan la argumentación de Jorge Glusberg en el catálogo de «Estructuras Primarias II», al invocar el

enfoque semiológico como una perspectiva teórica adecuada para examinarlas.

Receptivo de la producción rosarina Sol LeWitt inició un intercambio escrito con Graciela Carnevale. En octubre de 1967, le escribió a la artista relatando su viaje a Buenos Aires y detallando un proyecto de trabajo para la Dwan Gallery de Nueva York del 28 de febrero de 1968 titulado «Tres tipos de cubos en 46 variaciones».² Para dar detalles específicos, incluyó los datos de las piezas, sus tamaños y correspondencias geométricas. La instalación estaba construida con cubos huecos de metal, los que tenían sus laterales opuestos abiertos. En ciertas piezas la apertura se observaba en el frente y detrás, en otras a la derecha y a la izquierda. Según las variaciones empleadas en cada agrupamiento de cubos la instalación adoptaría diversas formas (Fig. 1). La complejidad del conjunto se apoyaba en ecuaciones matemáticas, una dimensión recurrente en su itinerario plástico. En la misma carta, se adjuntaba un plegable con gráficos e información específica perteneciente a una exposición individual efectuada un año atrás.

² Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale (New York, 19 de octubre, 1967). Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Traducido del inglés.

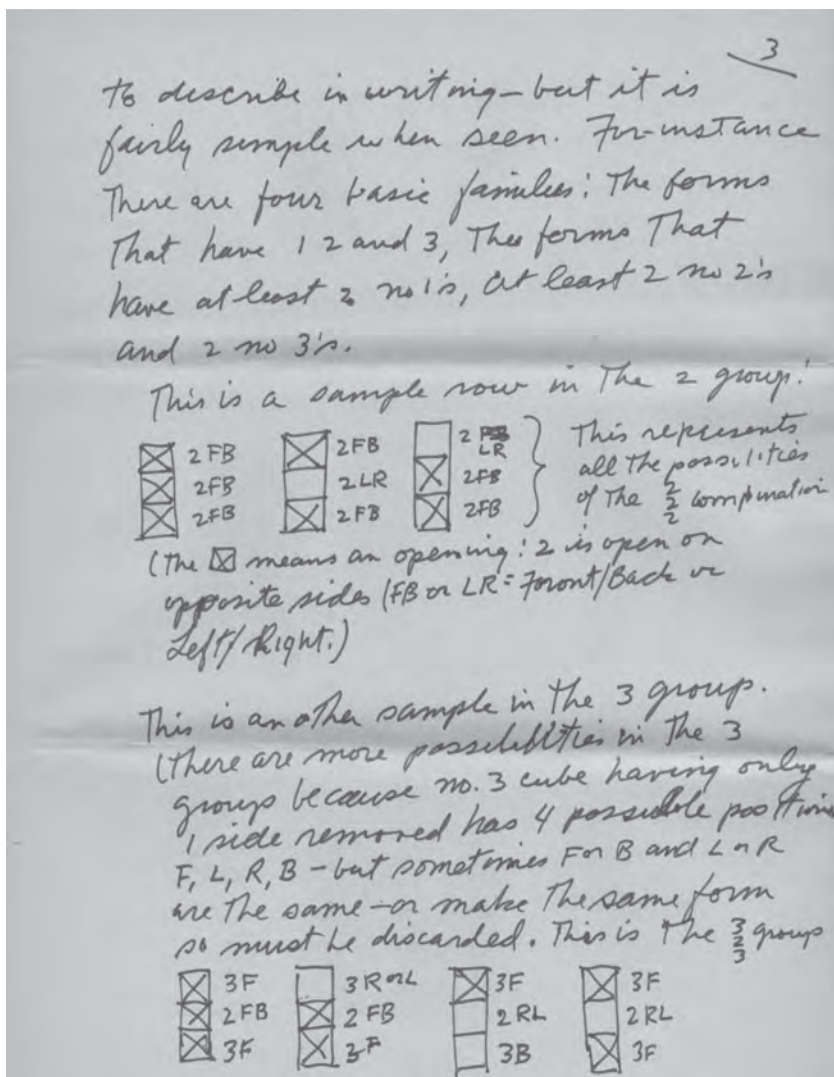


Fig. 1. Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale (New York, 19 de octubre, 1967)

Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Cortesía de la artista.

LeWitt se interesó por el grupo rosarino con curiosidad y expectativa. Según Graciela Carnevale, «Él vio en el 67 las Estructuras Primarias, sentía que había una afinidad que se estaba produciendo al mismo tiempo, porque también notaba esa relación

de contemporaneidad».³ En otra carta enviada en abril de 1968, el artista le pregunta por la beca Guggenheim, para la cual él mismo le firmó un aval de recomendación (Fig. 2).⁴ Carnevale le había transmitido a través de sus comunicaciones información sobre la concepción del Ciclo de Arte Experimental en Rosario, y él opinaba que esas nuevas acciones perfilaban un tipo de obra «mejor que la tercera generación de Estructuras Primarias»,⁵ por su viraje politizado y su faceta productiva, superadora de una posible tercera versión de las estructuras.⁶ En el mismo escrito se menciona a Yvonne Rainer, una bailarina y coreógrafa que planteaba un lazo cercano entre intérprete y público como prolongación del *happening*.

³ Graciela Carnevale (comunicación personal, 6 de mayo, 2014).

⁴ Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale (New York, 19 de abril, 1968). Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina.

⁵ Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale (New York, 19 de abril, 1968). Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Traducido del inglés.

⁶ A partir de estas expresiones, entendemos que el estadounidense concebía como una primera versión a la muestra de 1966 «Primary Structures: Younger American and British Sculptors» en New York, la segunda versión sería «Estructuras Primarias II» en la Sociedad Hebrea en 1967.

April 19

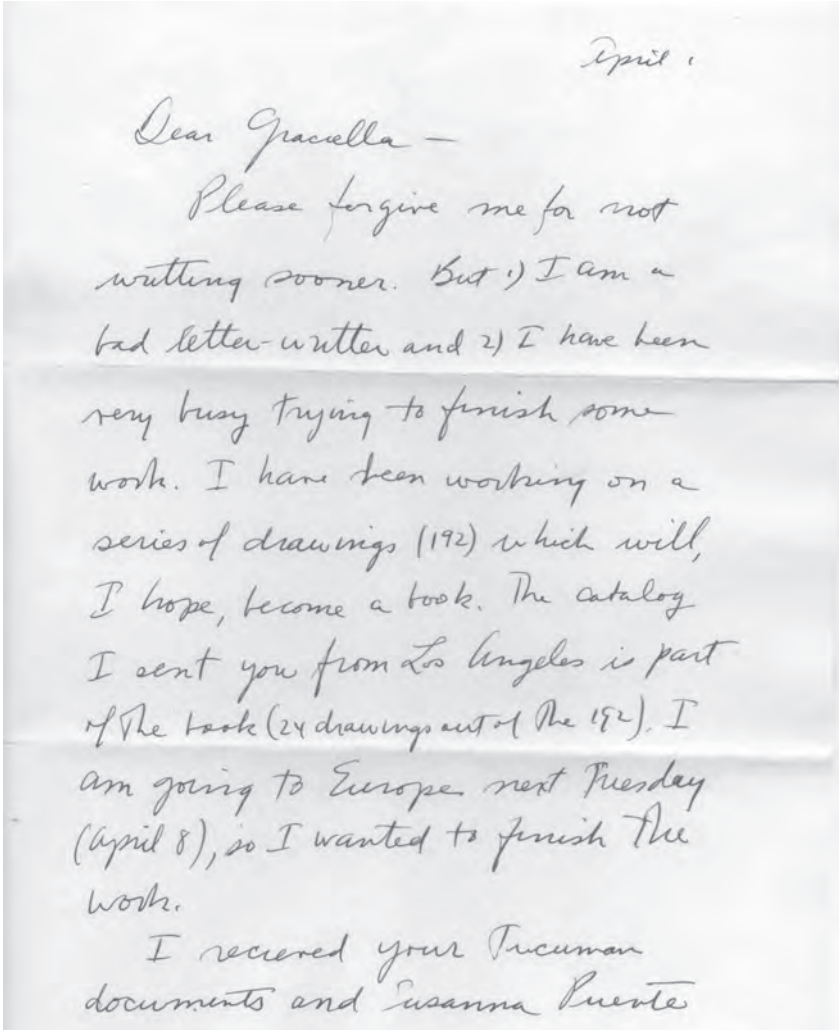
Dear Graciella,

I have sat down right after getting your letter and will write about my work to you right now! First, though I hope you have good luck with the grants you applied for. I have written to the Guggenheim Foundation recommending you go to New York. I like the idea of a gallery of "experiences" Please let me know about it. There is a very series of dance theater pieces being done here (They just finished) by Deborah Hay and Yvonne Rainer. They were excellent - sort of extensions of the idea of "Happenings", but much tighter and more conceptual. They are not like either traditional dance or "modern" dance but a new genre. Let me know what your group will be doing to do. It sounds better than Third generation "Primary Structures"

Fig. 2. Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale (New York, 19 de abril, 1968) Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Cortesía de la artista

En abril de 1969, el estadounidense había tomado conocimiento sobre «Tucumán Arde». Basándose en la lectura de los documentos pertenecientes a aquella acción colectiva y gracias a la traducción al inglés por parte de Susana Puente, esposa de Alejandro, advierte el compromiso de los artistas respecto a ciertas problemáticas políticas

(Fig. 3).⁷ A partir de estos diálogos, se cuestionaba si los artistas deberían hacer propaganda o usar su prestigio para denunciar la guerra, el racismo o la pobreza.⁸



April 1

Dear Graciella -

Please forgive me for not writing sooner. But 1) I am a bad letter-writer and 2) I have been very busy trying to finish some work. I have been working on a series of drawings (192) which will, I hope, become a book. The catalog I sent you from Los Angeles is part of the book (24 drawings out of the 192). I am going to Europe next Tuesday (April 8), so I wanted to finish the work.

I received your Tucuman documents and Susanna Puente

Fig. 3. Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale (New York, abril, 1969) Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Cortesía de la artista

⁷ Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale (New York, abril, 1969). Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina.

⁸ También en dicha nota, LeWitt le preguntó a Graciela si le había enviado material gráfico a Lucy Lippard, quien estaba compilando el volumen *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.

De este modo, Sol LeWitt se convertía en un seguidor de las experiencias argentinas e interlocutor activo a partir de lo que la propia Graciela Carnevale iba relatando. El 3 de junio de 1969 envió otra carta donde se mostraba pendiente de los sucesos argentinos en base a las noticias que recibía sobre Rosario, Buenos Aires y otras ciudades (Fig. 4).⁹ Las manifestaciones visuales de gran parte del Grupo de Rosario se desplazaban desde una apuesta minimalista hacia acciones de tinte conceptual y político.

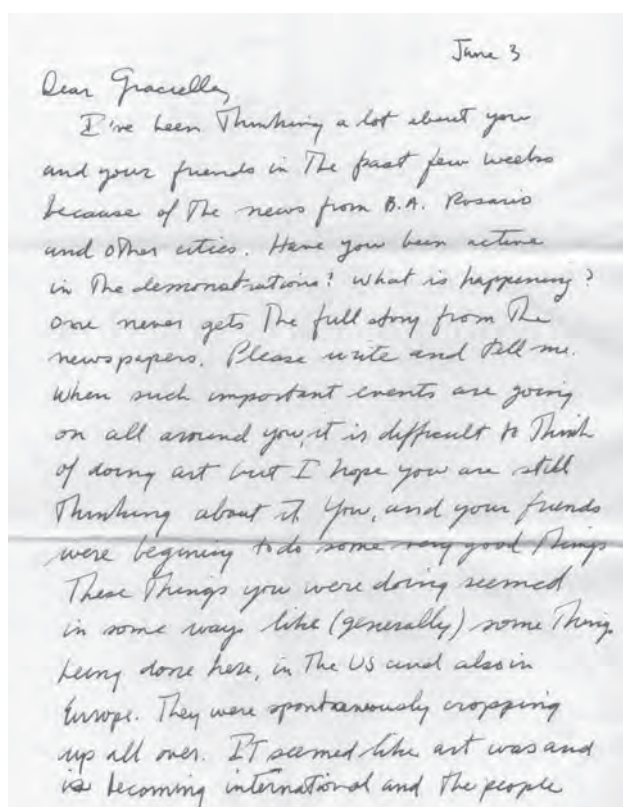


Fig. 4. Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale (New York, 3 de junio de 1969) Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Cortesía de la artista

⁹ Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale (New York, 3 de junio, 1969). Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Los sucesos a los cuáles se refería LeWitt estarían vinculados a episodios como el *Rosariozo* o *El Cordobazo*, revueltas sociales en las que los sectores populares (obreros, estudiantes, militantes políticos) se alzaron contra la opresión de la dictadura de Juan Carlos Onganía.

ACCIÓN, REACCIÓN Y RADICALIDAD

En el marco de la Semana del Arte Avanzado se desarrolló el Ciclo de Arte Experimental, con acciones «que determinaron zonas claves de una actitud crítica y discrepante hacia el medio cultural» (Lucero, 2014, 84). El día 7 de octubre de 1968, Graciela Carnevale efectuó en un local de la Galería Melipal «El Encierro» una intervención pública que revelaba la opresión colectiva y la censura dominante (Fig. 5). Los espectadores ingresaban a un local vidriado y la artista cerró la puerta con llave. Al comienzo el público intentó quitar los afiches pegados en las vidrieras, otros esperaban sentados en el piso. Pasaba el tiempo y nadie les abría, entonces comenzaron a arrancar las varillas de la abertura de entrada. Desde afuera un joven quebró el vidrio para que, quienes estaban encerrados, pudiesen escapar. Transcurrida la acción, los artistas que participaron del proyecto debieron dejar el local en alquiler donde desarrollaban sus presentaciones, quedando sin exponer Juan Pablo Renzi y Aldo Bortolotti.

**GRACIELA
CARNEVALE**

**7 AL 19
DE OCTUBRE**

El espectador no elige, se ve obligado violentamente a participar. Su reacción positiva o negativa, es siempre una participación. El final de la obra, impredecible tanto para el espectador como para mí está sin embargo intencionalmente soportará la situación pasivamente? Un hecho imprevisible —el auxilio exterior— lo sacará del encierro? ¿o se animará a presionar violentamente y romperá el vidrio?

La obra llamada a provocar, mediante un acto de agresión, la zona de conciencia por parte del espectador del poder con que la violencia se ejerce en el mundo cotidiano. A diario nos sometemos pasivamente por miedo, por conveniencia, por complacencia, a todos los grados de la violencia, desde el más sutil y degradante con que se coborcan nuestro pensamiento a través de los medios de información que mediatizan contenidos falsos provisionales por aquellos que los detentan, hasta el más provocante y escandaloso que se ejerce sobre la vida de un estudiante.

Esta realidad de la violencia cotidiana en que estamos sumergidos me obliga a ser agresiva, a ejercer también yo un grado de violencia —menor pero eficaz en este caso— a través de una obra. Para ello necesité antes violentarme a mí misma. Quiso que cada uno de los espectadores experimentara el encierro, la incomodidad, la ansiedad, por último la asfixia y la opresión y viviera un acto de violencia imprevisto. Previo de antemano las reacciones, los riesgos, los peligros que esta obra podía implicar y asumí conscientemente la responsabilidad de lo que esto suponía. Pienso que fue elemento importante en la concepción de la obra la consideración de los impulsos naturales reprimidos por un sistema social dirigido a crear seres pasivos, a generar la resistencia a actuar, a negar, en suma, la posibilidad de cambio.

El «encierro» ya ha sido propuesto a través de la imagen verbal (literatura) y a través de la imagen visual (cine). Aquí es propuesto no ya mediatizado por un imaginario sino como una plena vivencia, visual y artística a la vez. Considero que, a nivel estético materializar un acto agresivo como hecho artístico implica necesariamente un gran riesgo. Pero es precisamente este riesgo el que clarifica artísticamente a la obra, el que le da un claro sentido de arte relegando a otros niveles de significación lo que la obra pudiera tener de experiencia psicológica o sociológica.



CICLO DE ARTE EXPERIMENTAL ROSARIO 1968/CORDOBA 1365 LOCAL 22

Fig. 5. «El Encierro», acción de Graciela Carnevale, 7 de octubre de 1968
 Texto del catálogo del Ciclo de Arte Experimental, Galería Melipal, Rosario

Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Cortesía de la artista

Por entonces, algunos integrantes del Ciclo de Arte Experimental planearon un viaje de relevamiento e investigación a la provincia de Tucumán en el norte argentino. Tras reuniones, debates y discusiones acerca del sentido del arte en un momento de creciente turbulencia social, surgieron ideas sobre «Tucumán Arde», una propuesta colectiva organizada por artistas de Rosario y Buenos Aires. El programa conceptual abarcaba la compilación de documentos sobre la realidad tucumana, entrevistas a los pobladores locales, la confirmación de los hechos de miseria, falta de trabajo, hambruna y desnutrición infantil y luego el procesamiento de todo el material recolectado. El plan efectuado por los artistas argentinos fue elaborado en tres fases: el preámbulo, la acción en el sitio y el funcionamiento de la acción. La documentación sería exhibida en las sedes de la CGT (Confederación General del Trabajo de los Argentinos) en las ciudades de Rosario y de Buenos Aires, con el objetivo de crear «imágenes desalienantes de la realidad tucumana» apoyándose en los medios masivos, agitando un tipo de información que contradecía la «intoxicación oficial», tal como se formulaba posteriormente en el artículo de la revista *Robho* de 1971. De acuerdo a la investigación de Ana Longoni y Mariano Mestman (1999) los artistas pudieron concretar hasta la tercera etapa. Dada la censura propia de la dictadura argentina, la muestra en Buenos Aires fue clausurada a las pocas horas de inaugurarse. El 5 de agosto de 1969 el crítico francés Jean Clay envió una carta, dirigida al Grupo de Rosario (llamados por el crítico «dear friends») y recibida por Graciela Carnevale, anunciando la preparación de la revista *Robho* N° 5-6 (Fig. 6).¹⁰

¹⁰ Carta de Jean Clay a Graciela Carnevale (París, 5 de agosto, 1969). Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. El artículo sobre «Tucumán Arde» había sido anunciado en el número 4 de la revista. En septiembre de 1968 Jean Clay y Lucy Lippard estuvieron en Argentina, invitados para integrar el jurado del premio «Materiales: Nuevas técnicas, nueva expresión», auspiciado por la Unión Industrial Argentina. Se organizó un encuentro con la artista junto a Juan Pablo Renzi, Eduardo Favario y Aldo Bortolotti en San Nicolás, punto geográfico intermedio entre ciudad de Buenos Aires y Rosario.

Clay 55 Av du Maine
Paris 14e

robho 55, avenue du maine, paris-14* 5/8/69

~~Dear~~ Dear friends,

We are now preparing the publication of the whole dossier you sent us a few months ago. The translation has been done by Geneviève ~~Sprino~~, the wife of the painter, and I must say that the result is very good and very striking for the French who try to go in that direction.

It will take about six pages in Rhobo 5. The largest part will be on the Tucuman affair. But we also publish the whole story of "Experiences 68" the Suarez letter, the Braque Prize, etc.

If it was so ~~long~~ long to do it, ~~it is~~ it is because I was stupid enough to hope the writing and the printing could be done directly in ~~Buenos-Aires~~ Buenos-Aires through the professional help of Glusberg. Then nothing happened and we lost a year.

I also wrote some letters to Bony, Paksa, and to Carnevale at the above address. I sent to all the ~~people~~ people Robho 4 in which we were mentioning your action. Then no answer again. Several months after I got at last a letter from Rosario asking what was becoming of me. It made me understand that you had received nothing.

If you had something to add to ~~the~~ the Tucuman dossier or some other action, you ^{can} still send it to me, as soon as possible, for publication.

Did you hear something about the Sao Paulo boycott? We also sent you a letter ~~about~~ about that. At last it was rather a success. Americans resigned, French too (two selections) and many other countries. If ~~you~~ you are interested I could send you the whole letters about that story. It is interesting to see the way artists are ~~now~~ now entering political problems.

So I hope to get some news from you

Friendly yours
Jean Clay

P.S. Robho 5 will be out in sept.

Fig. 6. Carta de Jean Clay dirigida al Grupo de Rosario (París, 5 de agosto, 1969) Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Cortesía de la artista

La publicación abarcaría reflexiones críticas y documentos sobre «Tucumán Arde» en base al *dossier* que los artistas argentinos le habían enviado, por lo cual se le dedicó la sección más amplia. También se incluyeron referencias a las «Experiencias 68» del Di Tella, a la

carta de Pablo Suárez a Romero Brest y a los sucesos acaecidos durante en el premio Braque.¹¹ Jean Clay les consultaba a los rosarinos si querían agregar otros datos al «*dossier Tucumán*». Tras algunos incidentes para concretar la edición impresa, la revista se publicó recién en 1971. El artículo sobre «Tucumán Arde» aludía al grupo de argentinos como «los hijos de Marx y de Mondrian» (Fig. 7).¹²



Fig. 7. «Dossier Argentine: Les Files de Marx et Mondrian», en *Robho* N° 5-6, París, 1971
 Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Cortesía de la artista

¹¹ En la convocatoria del Premio Braque 1968 se anexó un apartado donde se aclaraba que los organizadores tenían permitido realizar cambios en las obras, punto sistemáticamente rechazado por artistas como Margarita Paksa y Roberto Plate. En junio de ese mismo año se publicó el manifiesto «Siempre es tiempo de no ser cómplices». En el acto inaugural del Premio, artistas de Buenos Aires y de Rosario organizaron una acción de repudio, con incidentes entre la policía y algunos artistas que quedaron detenidos.

¹² Véase en el «Dossier Argentine: Les Files de Marx et Mondrian», en *Robho* N° 5-6, París, 1971, p. 2. Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Traducido del francés.

Desde *Robho* se remarcó la posición ideológica del grupo argentino durante 1968 (año en el que también aconteció el «Mayo francés») mediante un análisis de carácter semiológico sobre las modalidades de circulación y difusión de la información y la manipulación por parte de los medios masivos. Frente al desconocimiento oficial sobre la labor de estos artistas, el texto señaló que la posición crítica y politizada en el campo de las artes no obedecía a una falta de talento, sino a la urgencia de dar a conocer aspectos corruptos y/o perjudiciales de índole neo-colonial que asfixiaban la economía del país en el marco de un gobierno de facto. En el afán de trascender la antinomia entre la investigación pura y la *praxis* política, los artistas iniciaron un conjunto de acciones cuyos objetivos se centraban en denunciar la «explotación del hombre por el hombre» de un modo diferente a las representaciones políticas visuales de tono narrativo o realista. El artículo establecía además una comparación entre el trabajo de los argentinos y una típica campaña de agitación. Esta semejanza se apoyaba en las dimensiones políticas del material desplegado durante la muestra donde se revelaban las consecuencias de la opresión económica, como la mortalidad infantil, la figura del padre de familia forzado a buscar trabajo en otros sitios o las condiciones insalubres de vida.

«Tucumán Arde» fue considerada en *Robho* una experiencia argentina excepcional en la esfera del arte internacional en un contexto de agitación y conmoción social. Acorde a las tres dimensiones del arte señaladas en dicho texto, el arte como metafísica, el arte como lectura de lo real y el arte como práctica, los argentinos fueron identificados como «hijos de Mondrian» (la labor de taller y laboratorio de ideas) e «hijos de Marx» (la acción directa que incide en el plano real), defensores de un arte pragmático que no se desligaba de la resolución visual. Los artistas pugnaban por un arte revolucionario tendiente a «destruir la vitrina, sembrar el desorden». La aspiración de hacer, concretar y materializar estableció la denominada «fisura geológica» entre un arte del tener o del consumo y aquellas experiencias vinculadas al accionar colectivo, entre las que se encontraban el teatro vietnamita, el portorriqueño de Nueva

York, los tropicalistas de Brasil¹³ y los activistas argentinos. Por otro lado, «Tucumán Arde» constituyó una obra potente con una notable injerencia estético-política en el ámbito internacional por el hecho de desmontar el sometimiento desde el Estado hacia las clases sociales más humildes y postergadas, valiéndose de códigos lingüísticos sobre-informacionales.

Además de mencionar el «Texto del asalto a la Conferencia de Romero Brest», el artículo de *Robho* detalló ciertos sucesos en Buenos Aires, previos a la emergencia de «Tucumán Arde» (Fig. 8). El 13 de mayo de 1968, Pablo Suárez repartía en las puertas del Instituto Di Tella una carta dirigida a Romero Brest, en la cual se manifestaba incapaz de realizar una producción para ser exhibida en dicha institución, cuestionando la legitimidad de un público que no llegaría a comprender su obra. Mención aparte merece el llamado «calendario de una toma de conciencia», un minucioso itinerario donde se detallaban desde enero hasta noviembre los distintos sucesos que desembocaron en «Tucumán Arde». Entre ellos, la presencia de Eduardo Ruano en el premio Ver y Estimar, el Ciclo de Arte Experimental en Rosario, la intervención en el Premio Braque, el Asalto a Jorge Romero Brest en Amigos del Arte, la campaña sobre Tucumán, el viaje de los artistas y finalmente la exposición en la CGT de Rosario, experiencias que impulsaban nuevas tácticas de intervención pública.

¹³ En alusión a los artistas brasileños Hélio Oiticica y a Lygia Clark, a quienes también les dedicaron unas páginas en el mismo número de *Robho*.

norme montre quelques-unes des con- sciences économiques et humains.

Mais qu'est-ce que cela ? se demande- raient les lecteurs qui ne sont pas les derniers jours à la C.G.T. argentine. C'est TUCUMAN BRILLE une exposition d'art révolutionnaire réalisée col- lectivement par 40 créateurs, et que l'on voit jusqu'au samedi 20, après 19 h.



Affiche pour la parade à Buenos Aires pendant l'été 1968.

TROIS ACTES

A plusieurs reprises en 1968, les artistes argen- tins ont cherché à inscrire en évidence les contradictions de la culture de classe. Leur objectif, retourner contre l'assimilation la pseudo-liberté qu'elle prétendait offrir...

Le 12 juillet 1968, Jorge Romero Brest, critique d'art et principal manager de l'Avant-garde officielle en Argentine, donna une conférence dans le cadre ressur- tant, confortable, du Cercle des amis des Arts de Rosario.

Nous sommes ici au moment où l'on se demande contre quels axes nos œuvres — mais aussi nos vies pour ce qui vous en parle, pour consacrer les réclams, assemblés et dispersés de notre travail.

riture des hommes, des femmes et des enfants. Ensuite, 10 minutes restées sont consacrées à la projection de diapositives de visages humains, des enfants aux grands yeux qui regardent la caméra, c'est-à-dire le spectateur, avec un mélange de curiosité et de crainte. On peut écouter simulta- nément un reportage enregistré à Tucuman, sur le fils de Hilda Guerrero, la femme assassinée pour avoir défendu le pain de sa famille, la dignité des aïeux, la souveraineté de sa patrie.

Enceinte de l'art ? C'est la question que se posent les photographes, peintres, sculpteurs, sociologues et réalisateurs qui produisaient TUCUMAN BRILLE. Ils savent qu'ils touchent avec des traditions et préjugés très anciens, qu'ils vont à l'encontre d'intérêts très puissants. Ils cherchent un art nouveau, qui s'adresse aux travailleurs et montre les problèmes qui inquiètent tous les Argenti- nés conscients et patriotes.

Ces artistes ont compris un fait essen- tiel : où ils peuvent remplir un rôle révolutionnaire, être utiles, se convertir en armes pour la lutte. L'art est tout ce qui mobilise et agit. L'art est tout ce qui radicalise et agit. Ce n'est pas le fait de nous quelque chose pour le changer.

« La grève fut finalement stoppée par le règlement d'un conflit de professeurs et d'ouvriers, qui compagna l'occupation de la ville, mais son vrai fait est une puissance de 7.000 hommes à fait résonner sur la Plata et sur tout le pays... »

Un aspect de la campagne d'agitation pour Tucuman.

Four nous y opposer, pour démontrer notre attitude d'indépendance et de liberté en face de ceux qui veulent transformer l'art en « agneau de sacrifice », pour cela nous offrons cet acte à vos consciences, et nous le présentons, COMME ŒUVRE D'ART DE CREA- TION COLLECTIVE, et ainsi comme départ d'une nouvelle esthétique.

« Ici la salle fut soudain plongée dans l'obscurité, pendant que la voix continuait : « Nous croyons que l'art n'est pas une activité pacifi- que, ni la dévotion de la vie bourgeoise de personne. »

Nous croyons que l'art implique un affrontement actif avec la réalité ; actif parce qu'il aspire à la trans- former.

Nous croyons, en conséquence, que l'art doit con- tinuellement remettre en question les structures de la cul- ture officielle.

DUKE ELLINGTON ET TOUTANKHAMON

L'organisateur d'un somptueux Festival d'Opéra de chambre, la présentation spectaculaire de Duke Ellington, la réalisation d'un Salon d'art plastique « San Pablo » financé par les maîtres de la sacro- te « San Pablo », la famille Nougués) ont paru soule- ver la ville la plus triste de la République dans une vague monumental de luxe culturel.

Les critiques ont été élogieuses, mais l'œuvre a été perçue comme un acte purement esthétique, sans aucune portée politique ou sociale.

Après Torres, ce fut Raimundo Ongaro qui parla. « Nous avons parcouru tous les pays, notre terre, comença-t-il. Nous étions aux « marmelles populaires ». Nous avons vu le degré d'humiliation et de venaison qu'ils signifient. Nous vous ne pouvons transmettre tous ces drames ; non seulement le manque de pain, mais la cause de ce manque de pain, non seule- ment la fermeture des usines, mais pourquoi on ferme les usines ? Grâce à ces artistes, il est maintenant possible que davantage de travailleurs, dans tout le pays, sachent ce que se passe en Ar- gentine.

Le 25 mars, lors du Congrès normalis- teur, nous avons rompu violemment des organisations populaires, avec leurs tambours, leurs slogans et leurs paroles in- terdites. En face, ils ont les tanks, les mitrailleuses, les chiens. Nous, nous avons au-dessus de ce petit morceau de drap et cette maison modeste et il suffit que nous montrions ces images pour qu'ils aient peur, parce qu'ils savent qu'ils ne peuvent rien faire contre le réveil des consciences que nous suscitons pour nous libérer. Ici personne n'a payé de violence, personne ne touche un centime. Nous nous sommes libérés, la foi révolutionnaire, ici tout est donné, rien n'est vendu. Ceci est un symbole, contre la vieille ci- vilisation de l'argent qui veut laisser place à une nouvelle civilisation, du tra- vail et de travailleurs.

« Que ceci ne soit pas un geste de plus qui ajouta Ongaro. N'oublions pas ces semaines, ces affronts. Que notre cri de combat s'organise, en faisant dis- soudre les décrets par lesquels on a libé- ration de notre patrie n'est le principe de la parole. Nous nous sommes or- ganisés et nous préparons très bien, car la lutte sera longue et dure. »

(Ongaro affilié à la C.G.T., Union 1, n° 31).



NOUS DECLARONS DONC QUE LA VIE DE CHE GUEVARA ET L'ACTION DES ETUDIANTS FRAN- CAIS SONT DES LEVURES D'ART PLUS IMPORTAN- TES QUE LA PLUPART DES NUISANCES ACCRÉ- DITÉS DANS LES MILLIERS DE MUSEES DE PAR LE MONDE.

Nous aspirons à transformer chaque moment de la réalité en un objet artistique qui se mesure à la con- science du monde, révèle les contradictions latentes de cette société de classe.

QUE MEURENT TOUTES LES INSTITUTIONS BOURGEOISES ! VIVE L'ART DE LA REVOLUTION !

Simultanément, à Buenos Aires, plusieurs artistes, issus de ce qu'on appelait le Groupe Di Tella (1), pre- nant conscience de leur situation d'otages de la cul- ture officielle et assésiment l'occasion d'une expo- sition « d'avant-garde » pour affirmer leur position.

« Ce qu'ils mettaient en cause, désormais, c'était jus- qu'à l'idée d'une participation » contestataire aux ex- positions du système. Contester « dans la vitrine », c'é- tait encore faire partie de la vitrine. Se battre sur le terrain préparé en avance par la bourgeoisie, c'était li- miter les dégâts pour celle-ci tout en lui offrant l'oc- casion de mettre à l'épreuve son « libéralisme ». Le 13 mai 1968, Pablo Suroz invitait à Jorge Romero Brest, président de l'Institut Di Tella, la lettre suivante, qui marque une étape dans cette prise de conscience.

« Je vous ai écrit voilà une semaine pour vous faire connaître l'exposé que je pensais développer à l'Insti- tut Di Tella. Aujourd'hui, à peine quelques jours plus tard, je me sens incapable de le réaliser par impos- sibilité morale. Je continue à croire qu'elle était utile, en ce qu'elle pouvait mettre en conflit quelques-uns des artistes invités, ou du moins mettre en cause les conceptions dominantes de la culture officielle.

Mais voilà qu'aujourd'hui je ne crois plus à l'utilité de tout ceci. Je me demande : est-ce important de faire des chaises à l'Institut de l'Université de Buenos Aires, au point que les expositions organisées sans leur concours allaient prendre, par la suite, un caractè- re singulièrement restreint.

(1) Le groupe Di Tella rassemblait la plupart des jeu- nes chercheurs, les plus conscients d'Argentine, au point que les expositions organisées sans leur concours allaient prendre, par la suite, un caractè- re singulièrement restreint.

Fig. 8. «Dossier Argentine: Les Filles de Marx et Mondrian», in Robbo N° 5-6, Paris, 1971. Archiver Graciela Carnevale, Rosario, Argentina. Cortesia de la artista

Ante la insistente recuperación contemporánea de «Tucumán Arde» mediante los numerosos textos, análisis y estudios teóricos por parte de investigadores, críticos y curadores, Ana Longoni (2014) advierte sobre la probable mistificación que terminaría opacando o neutralizando su real potencial político. Este ejercicio poético/político dejó un legado fundamental dentro del campo artístico, articulando experiencia artística e ideología. La revista *Robho* había caracterizado a «Tucumán Arde» como un desborde de las fronteras del arte, con el consecuente impacto estético y político. Lejos de neutralizar su radicalidad, en este escrito pretendemos reactualizar esas lecturas acudiendo a algunas herramientas de los estudios visuales, en pos de reivindicar su valor estratégico y reconsiderarla en una perspectiva temporal.

ARCHIVO, VISUALIDADES Y GIRO POLÍTICO

Los archivos como dispositivos visuales son utilizados a menudo en las producciones modernas y contemporáneas. Charles Merewether (2006) asevera que el uso y puesta en valor de los archivos posibilitó el almacenamiento y resguardo del conocimiento histórico y de las formas de la memoria. Integrantes de repositorios, bibliotecas o colecciones, los archivos constituyen fuentes primordiales para la investigación desde la cual las historias (plurales, desconocidas, heterogéneas) pueden ser escritas y registradas. En el ámbito cultural, los archivos han sido examinados o reinventados de acuerdo a las diferentes visiones de los artistas o agentes culturales. Como partes de un todo mayor, pueden reconstruir narrativas alternativas o subalternas, excluidas de los discursos dominantes. La dimensión constitutiva del archivo dentro una obra artística es un signo visible de la contemporaneidad, identificándose como rasgo analizado por críticos, historiadores y estudiosos del arte. Hal Foster (2004) se refiere a esta tendencia del arte contemporáneo como el «impulso archivístico», y lo localiza en artistas como Thomas Hirschhorn, Sam Durant o Tacita Dean. A través de las intervenciones sobre la imagen, el texto o el objeto, estas producciones artísticas visibilizan

informaciones compartidas, referencias colectivas o documentación histórica. Con precedentes en las vanguardias del siglo XX (como los fotoarchivos de Alexander Rodchenko, los fotomontajes de John Heartfield o los *combine-paintings* de Robert Rauschenberg), para Hal Foster este impulso se ha generalizado con un rasgo distintivo de la contemporaneidad. De acuerdo a Andrea Giunta (2010) el uso innovador e intensivo de los archivos cruza no solo la labor académica de los estudiosos del campo sino gran parte de las prácticas artísticas actuales. En un contexto que estimula el furor de los archivos las nuevas poéticas/políticas se enlazan con una dinámica democratizadora que incentiva la apertura de la información, sea visual o escrita. Estas posibilidades conllevan a repensar la injerencia de los archivos en el terreno de las manifestaciones visuales, las exposiciones y en las políticas implementadas en la estructuración de los mismos. La circulación de contenidos dentro de los procesos globalizadores colaboró con el desplazamiento de materiales archivísticos, en muchos casos son organizados *in situ*, reproducidos, alternados, compaginados. De este modo se implementan decisiones museográficas e institucionales por las cuales los archivos adquieren diversas modalidades expositivas, colocados en plataformas para ser observados, leídos o decodificados por los espectadores. Giunta menciona el ejemplo del Archivo Carnevale el cual, en ocasión de celebrarse en 2007 la Documenta 12 de Kassel, funcionó como sitio de diálogo, reflexión y debate. Junto a la presentación de un texto-manifiesto el acervo documental de Graciela Carnevale proponía, más que adentrarse en datos históricos sobre «Tucumán Arde», el intercambio de opiniones y visiones en el seno de una misma comunidad artística que reflexiona sobre una acción colectiva. Por otro lado, Anna María Guasch afirma que la lógica del archivo constituye un paradigma funcional del siglo XX que atravesó las prácticas artísticas de quienes materializaron sus obras en base a los archivos, es decir, el archivo como tema y como problema, refiriéndose también a artistas que organizaron sus propios archivos particulares. La voluntad contemporánea de acumular, elegir, utilizar y/o descartar originó laboratorios visuales integrados por diversos

soportes y materialidades. Según Guasch a fines del siglo XIX e inicios del XX los archivos, más allá de conformar acopios de objetos o documentos históricos, se identifican con un sistema discursivo capaz de conectar el pasado, presente y futuro, lo cual les asigna una temporalidad no determinada por una cronología sino por el énfasis en «el papel activo del presente a la hora de definir y dar forma al pasado» (Guasch, 2011, 10). En términos históricos, fue a partir de los años sesenta y con la irradiación del conceptualismo que la utilización de inventarios o repositorios en las prácticas visuales creció de manera notable, apuntalando una epistemología del archivo visible en numerosas manifestaciones plásticas, poéticas y teóricas. Desde los años noventa se ha incentivado la lectura de la obra de arte «como archivo» por parte de la crítica y la curaduría, tendencia que crecerá en paralelo con el giro etnográfico o micropolítico. Este impulso de archivo¹⁴ se advierte tanto en la estructuración de los materiales como en la presencia de una lógica archivística que funciona como paradigma conceptual de la obra.

Los usos de los archivos de artistas habilitan la reconstrucción de las visualidades como ecos, desprendimientos y/o derivaciones de las imágenes que constituyen el campo artístico. Nos referimos al conjunto de obras, catálogos, cartas, documentos, esquemas lineales, dibujos y artículos con fotografías en publicaciones especializadas, elementos que integraron la cultura visual que funcionan como sustentos materiales y conceptuales que posibilitan la investigación de esa coyuntura específica. Los lazos entre Sol LeWitt, artista emblemático del minimalismo norteamericano, y los rosarinos instituyeron un episodio diferente en las relaciones culturales estipuladas durante los sesenta entre los centros del *mainstream* y aquellos sitios de menor presencia en las historiografías occidentales. Si bien los diálogos se iniciaron en un encuentro circunscripto a una reunión de artistas luego de la inauguración del V Premio Di Tella, fue fundamental el intercambio sostenido con Graciela Carnevale posteriormente. La secuencia de cartas escritas nos permite establecer de qué modo desde una exterioridad se advertían las transformaciones de las propuestas

¹⁴ Rasgo antes señalado por Hal Foster.

visuales argentinas. En relación con el medio artístico internacional este viraje poético-político fue reconocido por Jean Clay, quien en 1969 se contactó con los argentinos a través de su carta a Carnevale para materializar la revista *Robho* N° 5-6, edición que abarcó un extenso análisis sobre «Tucumán Arde».

En breve tiempo los artistas pasaron de experiencias estéticas ligadas a la espacialidad geométrica a una obra de alta radicalidad. Las piezas exhibidas en «Estructuras Primarias II», en Buenos Aires atrajeron la atención de Sol LeWitt y en gran medida activaron una comunicación escrita entre él y Graciela Carnevale. A partir del uso de archivos se establecen tensiones productivas entre perspectivas culturales distantes, dado que estos intercambios revelaron puntos de contacto y discrepancias entre el artista norteamericano y la producción latinoamericana. En todo caso, mediante «la labor paciente de Graciela Carnevale y la tarea asumida en el proceso de armado y difusión de su archivo es posible revisitar estos episodios desde una posición crítica renovada y desenterrar datos sustanciales para comprender zonas poco exploradas de aquel período» (Lucero, 2018, 62). Invitada a la Trienal de Chile 2009, la artista rosarina señala que sus archivos se construyeron «como parte de una historia personal y por años no tuvieron trascendencia. Son las miradas de los otros las que activan la potencia que esos documentos e imágenes poseen cuando se vuelven referenciales y únicos» (Carnevale, 2009, 157). En la actualidad, este *corpus* importante de documentos, manifiestos, fotografías y gráficos proporciona un núcleo visual y teórico que nos permite comprender los procesos que identificaron el trabajo de estos artistas hacia fines de los sesenta e inicios de los setenta. Elaborándose por afuera de las estructuras convencionales, para André Mesquita este archivo circunscribió «um período de intensa experiência estética e ativista de uma obra que produziu potentes desdobramentos sobre as relações entre arte e política na América Latina» (Mesquita, 2011, 56).

Volviendo a las cartas de Sol LeWitt, encontramos que en abril de 1968 el artista se refería a las nuevas experiencias del grupo como

un logro que «suena mucho mejor»¹⁵ que la mera continuación de los planteos visuales geométricos, notando que las prácticas artísticas locales adquirirían un semblante cada vez más radicalizado. Las conceptualizaciones, esquemas minimalistas y análisis teóricos que LeWitt relataba en la correspondencia escrita se acercaban a planteos matemáticos, marcando diferencias con el despliegue visual de Graciela Carnevale. Por otro lado, la mirada hacia los integrantes de «Tucumán Arde», plasmada en el texto de la revista francesa, dejó entrever el sesgo fuertemente revolucionario que le fuera adjudicado por entonces a un foco de irradiación local del arte argentino. En dicho artículo se enfatizó el desconocimiento oficial hacia este trabajo colectivo en el ámbito mundial, se rescató la actitud política de sus integrantes, basada en la necesidad de exteriorizar los conflictos y frente al peligro del neocolonialismo, remarcando la «fisura geológica» entre un arte que apostaba al tener/consumir *versus* el hacer auténtico. «Tucumán Arde» se concibió como una obra argentina excepcional, una acción capaz de cambiar el entorno. Tanto para Sol LeWitt, en los Estados Unidos, como para Jean Clay en Francia los argentinos se direccionaban hacia un arte radicalizado, donde la agresión como forma deliberada constituyó una cualidad fundante de la propia práctica artística. En ese aspecto los materiales documentales adoptan una fuerza crítica que hacen del archivo un principio ampliatorio, productivo y transmisor de las historias locales y de las hipótesis que guiaron las acciones artísticas.

Los archivos activan imágenes. Como áreas de información vital y reservorios documentales, crean tramas de enunciados que impulsan reconstrucciones visuales y teóricas. José Luis Brea define a los Estudios Visuales como «estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad» (Brea, 2015, 7). Dicho marco teórico permite revisar la eficacia de los archivos como un tejido de imágenes y textos que generan lazos subterráneos con la trama artística a nivel local e internacional, forjando posiciones ideológicas definidas, sólidas y concluyentes en el plano social.

¹⁵ Carta de Sol LeWitt a Graciela Carnevale (New York, 19 de abril, 1968). Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina.

Desde ese enfoque toda acción visual es el producto una construcción cultural, por ende, políticamente implicada. Brea ha hecho hincapié en la «fuerza performativa» de los actos de ver u observar, configurando una producción singular e identificatoria de lo real. Estas derivaciones performativas generan otras redes de significación que derivan en una comprensión de los materiales visuales como «territorio de problemas». Desde una perspectiva similar, Susan Buck-Morss (2015) descubre las modalidades hegemónicas que han estructurado el pensamiento occidental eurocéntrico y que se han enfocado básicamente en los procesos culturales correspondientes a los centros artísticos dominantes. Superando las limitaciones impuestas por la historiografía del arte canónica, los Estudios Visuales intentan desarmar el campo disciplinar recuperando narrativas periféricas o fragmentarias que tiendan a dar visibilidad a nuevos actores culturales. Las visualidades (efectos irradiados por las imágenes en la esfera social) conforman un enlace en el cual entran en conflicto la historia del arte más tradicional y los Estudios visuales. Como advierte Buck-Morss, el lenguaje se encuentra atravesado por imágenes y tanto las palabras como sus ecos semióticos adquieren un perfil visual. En ese sentido los archivos proporcionan tejidos de imágenes y textos que emergen, al ser estudiados y explorados, en nuevos significados culturales. Así los archivos operan como fuentes de información visual y escrita desde los márgenes, abriendo senderos teóricos más allá de las historias convencionales del arte y gracias a la labor comprometida de los protagonistas que asumieron y asumen la tarea de resguardar, conservar y preservar esos micro-relatos. En esa plataforma micropolítica podemos ubicar los desarrollos visuales, performáticos y discursivos de los artistas del Grupo de Rosario y en sincronía con expresiones neovanguardistas de corte político, destacando su resistencia al aparato estatal y militar hegemónico. Dicho rasgo es claramente percibido en la denominada «fisura geológica» mencionada en la revista *Robho*, presente en los tropicalistas de Río de Janeiro, en los «radicales» de Rosario y Buenos Aires, en el *Exploding Galaxy* en Londres o en el teatro vietnamita y portorriqueño.

CONCLUSIONES

Es necesario demarcar al archivo como un conjunto de fuentes y documentos que permiten revisar determinados períodos históricos para acceder y comprender el valor, la contundencia y la proyección de las obras inscritas en ciertos segmentos temporales. En esta investigación nos hemos circunscrito a las estructuras primarias locales (1967) y a la acción «Tucumán Arde» (1968) a partir del relevamiento en el Archivo Graciela Carnevale. A partir de los usos del archivo se reconstruyeron visualidades en dos dimensiones específicas:

- Efecto de distinción y/o especificidad.
- Efecto de torsión política.

En primer lugar, la distinción y/o especificidad remite al desplazamiento establecido entre la tendencia minimalista del *mainstream* y las búsquedas estéticas nacionales con dislocaciones y desvíos respecto al canon dominante, un giro advertido por Sol LeWitt. Segundo, se insinúa un efecto de torsión política cuando, tras el Ciclo de Arte Experimental, los integrantes del grupo deciden avanzar en un programa estético-político que confluye en «Tucumán Arde», acción registrada en el texto de la revista parisina. Estos efectos colectivos son examinados a partir del material archivístico que rearma los ecos culturales de estos episodios en el campo del arte. Jacques Rancière (2011) ha señalado que el arte crítico torna conscientes los mecanismos de dominación por el hecho de conducir al espectador a interactuar y ser partícipe de las transformaciones sociales. En ocasiones, esa misma sustancia crítica del arte ingresa en una zona opaca que neutraliza la radicalidad del gesto estético y político, pudiendo quedar atrapada por excesivas interpretaciones teóricas. Los archivos justamente posibilitan la recuperación de esas expresiones radicales, potentes y dinamizadoras de la escena artística, forjando tensiones productivas entre lo que se muestra, lo que queda y lo que ocurrió. Entre dimensiones temporales e históricas diferentes se van tejiendo mecanismos críticos que trazan nuevas lecturas sobre el pasado.

La compleja trama que involucró las actividades de los artistas tanto de Rosario como de Buenos Aires dejaron numerosos interrogantes acerca de los propósitos del arte, sus alcances y secuelas, sus aciertos, dudas o las posteriores distancias individuales como modo de preservación física ante un panorama riesgoso y amenazador de las libertades cívicas. De lo que no quedan dudas es del poroso y fluctuante límite entre el semblante estético y el giro político, un pasaje sabiamente explorado a través de gestos concluyentes en el trayecto final de aquel 1968.

BIBLIOGRAFÍA

- Brea, J. L. (2015). Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp. 5-14.
- Buck-Morss, S. (2015). Estudios Visuales e imaginación global. *Op. Cit.*, pp. 145-159.
- Carnevale, G. (2009). Pensar el archivo. *Trienal de Chile 2009, Catálogo*, Ticio Escobar/Curador General. Santiago de Chile: Fundación Trienal de Chile, pp. 157-159.
- Dossier Argentine: Les Files de Marx et Mondrian (1971). *Robho*, 5-6, París, pp. 16-22. Archivo Graciela Carnevale, Rosario, Argentina.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, pp. 3-22.
- Giunta, A. (2010). *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Glusberg, J. (1967). *Estructuras Primarias II*, Catálogo. Buenos Aires: Sociedad Hebraica Argentina, s/n.
- Guasch, A. M. (2010). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Hahn, O. (1967). *Estructuras Primarias II*, Catálogo. Buenos Aires: Sociedad Hebraica Argentina, s/n.
- Harrison, C. y Wood, P. (1999). 1967-1972: nuevas vanguardias. En P. Wood et al. *La Modernidad a debate. El Arte desde los Cuarenta*. Madrid: Akal, pp. 200-230.
- Longoni, A. y Mestman, M. (1999). *Del Di Tella a «Tucumán Arde»*. Buenos Aires: El Cielo por asalto.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Lucero, M. E. (2013). Guiños geométricos y paisajes minimalistas: preludios de una síntesis visual. En A. Longoni et al. *Norberto Puzzolo*.

- Rosario: Castagnino+macro/Institute for Studies on Latin American Art, pp. 61-109.
- Lucero, M. E. (2014). Controversias estéticas y radicalidad en la escena rosarina del 68. *Anuario 2013, Registro de Acciones Artísticas*. Rosario: Yo soy Gilda, pp. 84-89.
- Lucero, M. E. (2018). Intercambios, fusiones y politización. El Archivo Graciela Carnevale. *Separata*, segunda época, XVI(22), Centro de Investigaciones en Arte Argentino y Latinoamericano, pp. 55-75.
- Mesquita, A. (2011). *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume/Fapesp.
- Merewhether, C. (edited by) (2006). *The Archive. Documents of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press/Whitechapel Gallery.
- Meyer, J. (2004). *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. Connecticut: Yale University Press.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

LA MODALIDAD DE AGENCIAMIENTO DE LOS ARTISTAS-GESTORES EN UNA SELECCIÓN DE ESPACIOS AUTOGESTIVOS CULTURALES DE LA CIUDAD DE LA PLATA

María Cristina Fukelman • María Victoria Trípodí

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes,
Universidad Nacional de La Plata

mcfukelman@gmail.com / victoria.tripodi@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo se realiza en el marco del proyecto «Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016)», con la intención de conocer la conformación del campo cultural de la ciudad, con relación a la emergencia de numerosos espacios artísticos y culturales autogestionados.

A su vez, el trabajo analiza el rol de los artistas en la contemporaneidad, entendiendo que su campo de acción se encuentra expandido, lo que deviene en la realización de tareas vinculadas al área de gestión cultural. De esta manera se observa que los artistas suelen desarrollar proyectos artísticos relacionados al contexto y coordinar actividades dentro de espacios culturales.

Esta investigación indaga en el caso de la ciudad de La Plata, focalizando el análisis en tres espacios culturales: «En Eso Estamos», «Espacio Índigo» y «El Hormiguero». Estos espacios son gestionados mayoritariamente por artistas y colectivos de arte, trabajan de forma autogestionada, tienden a la participación colectiva y fundamentalmente constituyen nuevos espacios de sociabilidad.

En los diferentes casos analizados se observa que cada espacio cultural se integra por una cantidad significativa de

artistas, lo que manifiesta la relación entre la actividad de productor artístico con el rol del gestor cultural. En este sentido, se puede indagar en el rol del artista en tanto gestor cultural, dimensionando la nueva configuración del actor social a partir del análisis de las actividades que realiza y propone. Este replanteamiento de su figura, que deviene en la profundización de una serie de aspectos que exceden la producción de una obra, permiten entenderla a partir de la noción de lo colectivo, comprendiendo su acción desarrollada como una tarea fundamental de mediación entre diferentes propuestas culturales, prácticas artísticas y público.

Palabras clave: Gestión cultural; artista; La Plata

ABSTRACT

This work belongs to the investigation project «Exploration and analysis of contemporary art flow in self-managed spaces in La Plata city (2010-2016)» and its purpose is knowing the conformation of the cultural field, in relation to the unfolding of many cultural spaces.

At the same time, this work analyzes the role of artists in the contemporaneity considering that their actions are expanded, which generates cultural management projects. It is noted that artists often develop artistic projects linked to the context and coordinate activities inside these cultural spaces.

This investigation inquires in La Plata city, focusing the analysis in three spaces: «En Eso Estamos», «Espacio Índigo» y «El Hormiguero». These spaces are managed by artists and art collectives, they work in a self-managed way, tend to cooperative involvement and constitute new spaces of sociability.

In the different instances analyzed it is observed that the spaces are integrated by a large number of artists, which shows the relationship between the activity of the artist and the cultural manager. The role of artists as cultural managers shows the new configuration of this social actor from the activities carried out. This rethinking of their figure exceeds the exclusive production of works of art, and conceives its actions as a task of mediation between contemporary art and the public.

Keywords: Cultural management; artist; La Plata

INTRODUCCIÓN

El trabajo analiza el rol de los artistas en la contemporaneidad, entendiendo que su campo de acción se encuentra expandido, lo que deviene en la realización de tareas vinculadas al área de gestión cultural, materializándose en la gestión de proyectos artísticos relacionados al contexto y a la coordinación de espacios culturales autogestionados. Esta investigación recorta espacialmente el campo artístico para analizar el caso de la ciudad de La Plata, enmarcando el estudio de la escena local de los últimos años.

La presente investigación parte de la hipótesis que en la actualidad la figura del artista adquiere un rol vinculado al del gestor cultural, que deviene en la profundización de una serie de aspectos que exceden la producción de una obra. En este sentido, se concibe la figura del artista desde la noción de lo colectivo, comprendiendo su acción desarrollada como una tarea fundamental de mediación entre diferentes propuestas culturales y el público.

A partir del año 2001 en Argentina, numerosos grupos y artistas comenzaron a organizarse en colectivos, visibilizando nuevos fenómenos como la reemergencia de la sociedad civil en la formulación de proyectos culturales. A partir de la proliferación de experiencias asociativas surgen nuevos espacios autogestionados como los llamados centros culturales, que pueden pensarse como enclaves culturales-barriales (Wortman, 2009). Desde hace varios años el espacio público de los grandes núcleos urbanos se presenta como un escenario contenedor de múltiples prácticas artísticas, dando lugar a un cambio en la figura tradicional del artista.

Según Andrea Giunta, la imagen del artista individual cerrado en su estudio se disolvió con el renovado llamado de la responsabilidad social, para dejar paso a la consolidación de colectivos de artistas, que forman parte de la escena pública, buscando generar debates y reflexiones a través de sus producciones (Giunta, 2009, p. 73). De esta manera, puede pensarse una nueva característica en la producción de los artistas, quienes eligen encauzar su producción artística a través de la gestión de proyectos de índole cultural tales como la propuesta de acciones colectivas o gestión de sitios culturales.

Pamela Desjardins explica que en las últimas décadas han proliferado iniciativas asociadas a lo colectivo, expresando importantes modificaciones en las formas de producción y circulación de las prácticas artísticas, redefiniendo los procesos de producción de subjetividad desde la perspectiva de su colectivización. Según la autora, «las prácticas (...) no se centran necesariamente en la producción de obras (objetuales), sino en el diseño y en la gestión de proyectos colectivos que trabajan en función de generar espacios (físicos, editoriales o virtuales) para circulación de la producción y el pensamiento artístico. Los artistas buscan generar nuevos canales de distribución para desarrollar proyectos expositivos, crear eventos, intervenir en el espacio público, generar encuentros e intercambio de pensamiento» (Desjardins, 2012, s/p). De esta manera, la gestión cultural se entiende como un pilar central en la cotidianidad de los artistas contemporáneos, quienes se agrupan, realizan proyectos colectivos que impulsan el desarrollo de espacios físicos como los centros culturales autogestionados.

De acuerdo a lo expuesto en el Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas, las necesidades de las estrategias de producción artística y discursiva del arte contemporáneo requieren otro tipo de complejidades, otro tipo de formas de circulación y de visibilidad de las obras. Desde esta propuesta y atendiendo a las peculiaridades del campo artístico de la ciudad de La Plata –el cual posee ciertos puntos de contacto con otras ciudades del país donde se radican y organizan múltiples actividades culturales– es relevante realizar un estudio de la escena local con el fin de observar las variables y los rasgos comunes de los artistas gestores. También es preciso destacar el concepto que define la escena local como el establecimiento de un sistema de arte contemporáneo como campo de conocimiento. La escena local está formada por agentes e instituciones culturales claramente individualizables y bien definidos que generan procesos de identificación; establecen relaciones entre ellos; poseen un contexto específico de producción y tienden redes que contribuyen a la consecución de las prácticas y los objetivos.

En la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, surgieron en los últimos años espacios destinados a la realización de actividades culturales, dando lugar a que el acontecimiento artístico ya no se produzca exclusivamente en los espacios tradicionales tales como museos y teatros. Las casas particulares se transforman en espacios destinados a la realización de actividades culturales, encontrando en estos nuevos sitios un ámbito propicio para su realización. Los centros culturales, entendidos como espacios que se abocan a diferentes actividades culturales, involucran múltiples disciplinas artísticas desempeñando un rol fundamental en la interacción entre los actores sociales y las producciones del arte contemporáneo. Estos centros culturales emergentes son gestionados mayoritariamente por artistas y colectivos de arte y trabajan de forma autogestionada, tienden a la participación colectiva y al cruce de disciplinas, constituyendo nuevos espacios de sociabilidad.

En este sentido, el presente trabajo analiza el desarrollo de tres casos de espacios culturales de la ciudad de La Plata (Argentina) con el fin de indagar en el rol del artista como gestor cultural, en tanto agente que desarrolla proyectos artísticos vinculados al contexto que lo rodea, tales como la acción de gestionar espacios culturales donde se desarrollan y difunden las producciones artísticas locales. En este sentido, se analizarán los espacios culturales denominados «En Eso Estamos», «Espacio Índigo» y «El Hormiguero».

De esta forma, el análisis planteado en esta investigación parte de las experiencias radicadas en los espacios autogestivos analizados, con el fin de indagar en diferentes aspectos, tales como los objetivos iniciales de los espacios, la forma de gestión. A su vez, el análisis busca abordar ciertos interrogantes como la problemática vinculada a que, si los artistas pueden producir agenciamientos y desempeñarse entre la obra y la gestión sin confundirse, o si confundirse puede entenderse como una intención manifiesta, de manera tal que la gestión se convierta en la obra. En este sentido, si se parte de la premisa que en el arte contemporáneo la obra es un proceso, es pertinente reflexionar acerca de ese proceso de producción entendiéndolo entonces como parte de la gestión que desarrollan los artistas gestores. Otro tema

para abordar refiere a la necesaria interacción entre los distintos agentes culturales de los diversos espacios, así como el diálogo que se puede producir con el entorno y el público.

CENTROS CULTURALES AUTOGESTIONADOS: EL ROL DE LOS ARTISTAS COMO GESTORES DE PROYECTOS

En los espacios culturales surgidos en los últimos años en los grandes núcleos urbanos del país, y particularizando el análisis en el caso de la ciudad de La Plata, puede observarse que la gestión cultural desarrollada en ellos, en muchas ocasiones es llevada adelante por la tarea de artistas o productores artísticos. A raíz de esto se puede pensar en una nueva configuración del artista que se genera a partir de un replanteamiento de su figura y en la expansión de las tareas que desarrolla, tal como se mencionó anteriormente.

El artista realiza otras actividades que no sólo tienen que ver con la producción de obras de arte, sino que también se involucra en otras prácticas, vinculadas a la gestión cultural, desarrollando nuevas funciones de mediación entre las producciones artísticas, propias o de terceros, y el público.

A continuación se describe el funcionamiento de tres espacios culturales situados en el casco urbano de la ciudad de La Plata, cuya gestión cultural está a cargo por gestores artistas o colectivos integrados por artistas. En todos los casos la información se obtuvo a partir de la realización de entrevistas a los gestores culturales y a la recopilación de información de sitios de difusión como sus redes sociales.

Espacio Cultural «El Hormiguero»

Situado en calle 35 n° 1158 e/ 18 y 19 de la ciudad de La Plata, «El Hormiguero» abrió sus puertas el 11 de julio de 2008 como un proyecto compartido para crear un lugar de encuentro para el barrio, en el que se desarrollan diferentes actividades culturales para grandes y chicos.

Este surgimiento puede entenderse como la respuesta que encontraron sus fundadoras a la necesidad que tenían en aquel momento de encontrar un espacio para exponer sus obras y dictar talleres de su interés. El espacio cultural «El Hormiguero» en la actualidad realiza diferentes actividades, encontrándose entre las principales la realización de talleres educativos, exposiciones y venta de obras de arte de pequeño formato a partir de la presencia de una feria de arte o trastienda.

Los orígenes se remontan al año 2008, cuando Micaela Trucco y Josefina López Muro –por entonces alumnas de la carrera de Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes (UNLP) y actualmente profesoras egresadas de la citada institución educativa– sintieron la necesidad de construir un espacio propio con el objetivo de poder desarrollar su práctica docente vinculada a la enseñanza artística.

En este sentido, el espacio comenzó con el dictado de talleres artísticos destinados a un público habitante del barrio en que se halla emplazado, abocándose principalmente a llevar a cabo talleres orientados a niños. Las estrategias de captación de estudiantes para los talleres oscilaron entre la difusión de los mismos a través de internet así como la realización de difusión con volantes impresos por el barrio, que entregaban en mano a los transeúntes o se depositaban en las casas.

Con el paso del tiempo se proyectó la realización de otros talleres dictados por docentes ajenos a la gestión del espacio. Se realizaron convocatorias de profesores para los talleres y también se dio lugar a artistas y docentes conocidos por las gestoras. El acuerdo monetario establecido con los docentes consiste en cobrarles un monto fijo por hora, independientemente de la cantidad de alumnos que tenga el taller. De esta manera, se les cobra el uso del espacio y no un porcentaje por alumno, lo que permite recibir un monto fijo de dinero por mes y agiliza la organización de la economía del sitio. En los últimos dos años se realizaron talleres anuales que abarcaban las disciplinas de arte y experimentación para chicos, dibujo y pintura para adultos, moldería y diseño de indumentaria, clown, fotografía, ilustración, entre otros. A su vez, se realizaron seminarios intensivos

de algunas de las disciplinas antes enumeradas, cuya duración era más breve y se destinaba a un público que no podía realizar el taller durante todo el año.

Desde el inicio del espacio se han realizado numerosas exposiciones, que varían en la duración, disciplinas convocadas y la cantidad de artistas que exhiben sus obras. Las inauguraciones son acompañadas generalmente por un espectáculo musical que incluye una banda en vivo. Además, hay que destacar la realización de exposiciones finales de las producciones visuales de los talleres, que surgen como transferencia de las experiencias desarrolladas durante los mismos, abarcando aproximadamente cuatro muestras de talleres por año. Las gestoras culturales suelen contribuir al montaje, pero no se observa la presencia de textos curatoriales o textos de sala producidos para ellas. Respecto al criterio de selección de los artistas, las gestoras explicaron que se modificó a lo largo de los años, iniciando la propuesta a través de una convocatoria difundida en las redes sociales a partir de la cual se establecía el cronograma anual de exposiciones. A partir del año 2015 la estrategia de trabajo se modificó, debido a la cantidad de tiempo que demandaba la propuesta anterior, por lo que se decidió acotar la cantidad de exposiciones y extender la duración de ellas, con el objetivo de facilitar la visita a las exposiciones por parte del público. En este sentido, las exposiciones se organizan de acuerdo a la demanda de artistas que se contactan con el espacio para poder exhibir su producción.

Además de los talleres y las exposiciones antes mencionadas, cabe destacar la realización de una feria de arte denominada «Trastienda», que inauguró el 4 de abril de 2014. La feria está ubicada en el sector de ingreso del espacio, estableciendo una conexión con la vidriera del sitio y la vereda, buscando propiciar el interés por parte de los transeúntes. La «Trastienda» se encuentra integrada por obras de artistas cercanos a las gestoras, que en muchos casos han expuesto o dictado talleres previamente en el espacio. Las obras, mayoritariamente de pequeño formato, se ofertan en precios bajos, ya que el objetivo es poder concretar ventas con un público local que no suele ser coleccionista de arte. La propuesta de la «Trastienda»

deriva del perfil del espacio en lo relativo a la búsqueda de un nuevo tipo de comprador de obras, que usualmente se encuentra alejado del mercado del arte tradicional. Según las gestoras, plantear la «Trastienda» como exposición sirvió tácticamente para activar la venta, actualizar las obras, mostrar otras que normalmente no estarían allí y renovar el público. En este sentido, la «Trastienda» está abierta en cada exposición y evento realizado en el espacio, por lo que el público que asiste a los talleres puede recorrerla y adquirir piezas en diferentes momentos de la agenda del sitio. Vinculado a esto, la disposición de las obras como una exposición situada al ingreso del espacio propició la reserva de numerosas obras y la venta de otras diez durante el primer día de su exhibición.

Espacio Cultural «En Eso Estamos»

El centro cultural «En Eso Estamos», ubicado en las calles 8 entre 41 y 42, en la zona céntrica de la ciudad de La Plata, desarrolla distintas actividades culturales desde el año 2010. Funciona en lo que originalmente fue la vivienda particular de un grupo de jóvenes marplatenses que decidieron trasladarse a la ciudad para formarse en distintas carreras de la Universidad Nacional de La Plata, transformando su vivienda en un espacio cultural.

Actualmente, se encuentra gestionado por un grupo de personas cuya formación se vincula a diferentes áreas, tales como la comunicación social, sociología, música, artes plásticas, historia del arte y teatro, la mayoría de ellos con formación universitaria o terciaria. A su vez, se gestiona por las actividades de algunos grupos pertenecientes a distintas disciplinas: «La joda» (teatro), Pan de Remolacha (gastronomía) y «Club de Samba y Choro de La Plata» (música), a la vez que participan otros colectivos de manera periférica, «Pañuelos en Rebeldía» (educación popular).

La metodología de organización de los gestores culturales para llevar adelante las diferentes actividades consiste en la realización de asambleas semanales o quincenales compuestas por integrantes de los diferentes colectivos antes mencionados. En dichos encuentros

abiertos se discuten, entre otros temas, el sostenimiento del espacio, la programación de las actividades, la organización de la gestión y el proyecto cultural y político llevado a cabo, dando cuenta de un modo de funcionamiento participativo, asambleario y horizontal para la toma de decisiones y gestión del espacio.

Una de las principales actividades realizadas en el centro cultural se vincula al dictado de talleres de disciplinas artísticas, entre los que se destacan talleres de teatro, plástica, tango, samba brasilera, educación popular, yoga, entre otros. La administración económica de ellos consiste en destinar un porcentaje del total de la cuota al espacio, cuyo fin se vincula a contribuir al pago del alquiler de la casa y otros gastos como impuestos, mantenimiento, etc.

Otra de las actividades significativas para el espacio se vincula a la realización de eventos artísticos donde se involucran diferentes disciplinas, entre las que se destacan la música y el teatro, que se combinan con la venta de comida y bebida. El dinero recaudado por dichas ventas y el ocasional cobro de entrada se destina también a solventar los gastos del alquiler.

Dentro de los colectivos que han integrado el espacio se encuentra un grupo destinado a la gestión de exposiciones de artes visuales, que durante los años 2014 y 2015 realizó quince exposiciones de artistas locales. Las disciplinas fueron fotografía analógica, fotografía y arte digital, video, pintura, instalación, escultura y dibujo. Las exposiciones fueron tanto individuales como colectivas, incluyendo el desarrollo de exposiciones con producciones de estudiantes de talleres artísticos. El perfil de las gestoras es resultado de la formación universitaria de grado en las áreas de artes plásticas e historia del arte. Por su parte, entre los artistas expositores se puede localizar una gran parte de estudiantes y egresados de diferentes carreras de la Facultad de Bellas Artes. A su vez, un rasgo predominante consiste en funcionar como un espacio de iniciación para el desarrollo de exposiciones para los artistas, ya que las nuestras realizadas, en la mayoría de los casos formaban parte de las primeras experiencias de exposición de su producción. La convocatoria para los artistas expositores se realizaba a través de la página del sitio dentro de la

red social Facebook y a partir de la difusión personal hacia amigos o conocidos posiblemente interesados en exhibir su producción. Todas las exposiciones eran de acceso gratuito para los visitantes y a los artistas tampoco se les cobraba dinero. Un aspecto a destacar era el interés, por parte de las gestoras culturales, de integrar en los eventos de inauguración o cierre, las artes visuales con otras disciplinas artísticas como la música, potenciando la difusión de ambas disciplinas.

En la mayoría de las exposiciones se presentaron un texto de sala y folletos en formato pequeño con los datos de la exposición. Los textos fueron escritos en su mayoría por el colectivo de gestoras del espacio, a excepción de las exposiciones en las que el o los artistas ya habían abordado la exposición con un curador. Cada una de las exposiciones tenía una identidad propia, aunque la manera de abordar cada proyecto se cimentaba en la misma dinámica de trabajo, que consistía en un diálogo y negociación constante entre el espacio cultural «En Eso Estamos», las gestoras del espacio de artes visuales La Salita y los artistas invitados. En el conjunto de experiencias llevadas a cabo hubo heterogeneidad en las propuestas que llegaban al espacio, ya que algunas poseían un corpus de obra o idea de exposición definido, mientras que otras propuestas eran más abiertas y flexibles. Esta diferencia de inicio de los proyectos generaba una búsqueda permanente de diálogo para poder llegar a un consenso y resultado favorable, en términos de realización de las exposiciones, respetando el funcionamiento y las actividades del espacio y la propuesta curatorial generada. Según una investigación realizada previamente acerca del espacio cultural,

[...] las gestoras materializan la exposición a partir del trabajo en conjunto con el artista, estableciendo criterios curatoriales flexibles que permitan instancias de intercambio y reflexión en articulación con los productores. Las exhibiciones deben, por otro lado, adecuarse a la dinámica propia de En Eso Estamos. La Salita ocupa la habitación principal del inmueble, en la que se registran también otros usos del espacio: es allí donde se llevan adelante los talleres y las actividades nocturnas organizadas por el conjunto de colectivos que

gestionan el centro cultural. Es así que el espacio expositivo, durante la inauguración de una muestra pueda disponerse un modo singular, pero que avanzada la semana, de acuerdo con las distintas actividades de los talleres, puede variar su disposición, pueden eventualmente correrse de lugar algunos componentes de la muestra para dar espacio a las otras actividades. Este espacio expositivo que se puede considerar como experimental, tiene una particularidad más cercana a un espacio compartido –relacionado con la idea cooperativista del centro cultural y de casa habitada por muchos– más cercano a lo familiar, con otros y no tanto como un espacio profesional en cuanto a lo museográfico. (Fukelman, Galarza & Ortiz, 2015, p. 8)

La investigación previamente citada analiza, a su vez, la necesidad de articulación constante entre el sitio y sus actividades con la propuesta e intenciones de los artistas. En este sentido, el grupo de investigadores recupera lo propuesto por Cuauhtémoc Medina y el concepto de periferia, donde se entiende a la curaduría como una necesidad de negociación. En este sentido, el funcionamiento de La Salita, en términos de negociación de las decisiones curatoriales de las gestoras respecto de los artistas, los miembros del espacio cultural ajenos al proyecto de exhibiciones y los visitantes de las muestras, converge en una acción de articulación permanente por el trío de gestoras. Vinculado a esta negociación entre agentes y a la maleabilidad de la práctica curatorial, Medina explica que la estabilidad de la disciplina encuentra nuevas formas de llevarse a cabo y de reinventarse, cuestionando las bases tradicionales y buscando adaptarse a las necesidades de cada proyecto:

[...] Hay ciertas modalidades de práctica curatorial más o menos estables, especialmente en el caso del curador de museo, el llamado curador institucional. Éste define políticas de exhibición y colección, negocia el flujo de discursos y recursos entre públicos, patrocinadores, burócratas y artistas, y procura asegurar que la sociedad tenga una bitácora confiable de los corrimientos del arte contemporáneo con cierta diversidad. Sin embargo, hay toda una franja que se define por reinventar continuamente el dispositivo de producción y circulación cultural, induciendo nuevos retos de visibilidad

artística, imbricándose con el radicalismo de los movimientos culturales, cuestionando los espacios, canales y métodos de comunicación, y apoyando apasionadamente una facción de artistas. Juzgar a la curaduría sobre la base de preguntarse quién deja entrar determinada cosa al museo es una ingenuidad: lo monstruoso de la curaduría estriba en no tener una tarea predefinida, sino establecerse de acuerdo con las necesidades de cada proyecto o circunstancia. También por esa maleabilidad es una actividad política (Medina, 2008, s/p).

Espacio «Índigo Arte y Delicias»

«Índigo Arte y Delicias» surgió en julio del año 2014 y se encuentra ubicado en la calle 54, entre 15 y 16, muy cercano al centro neurálgico de la ciudad de La Plata. El espacio no se define como un centro cultural o un taller de producción, sino que es un mix de diversas actividades dado que la primera opción de generar un espacio con objetivos vinculados a abordar la temática de la discapacidad se fue completando con las otras. Este objetivo inicial, vinculado a conformarse con un espacio que propicie la inclusión y difusión de la situación de discapacidad, aborda la temática desde diferentes aristas, generando una relación con el arte que se evidencia a partir de la realización de talleres, charlas y eventos.

Los gestores de este espacio son María Paula Padegimas, Deborah Moscoso, Belén Carzolio y Fernando Bossi, quienes consideran que la función de los espacios autogestivos en La Plata surge ante la necesidad de construir nuevas experiencias y más posibilidades a partir de la creación de nuevos ámbitos para generar un cambio, a pensar lo cultural como una expresión comunitaria de la mano de los artistas donde también se intenta generar redes. La formación de los gestores es universitaria, participan de una franja etaria entre los veintiocho y treinta y dos años, dos gestoras han estudiado una especialización en gestión cultural y son egresadas de la Facultad de Bellas Artes, donde trabajan en diferentes cátedras. En la entrevista realizada explicaron que la necesidad de formarse a través de la realización de cursos de gestión cultural se vincula a poder organizar

su actividad en Espacio Índigo, entendiendo que es un trabajo de tiempo completo, de gran autoexigencia. En el sitio trabajan como gestores con actividades comunes abarcando la gestión del espacio, la organización de los eventos, la atención al público, difusión, etc. A su vez, Déborah lleva adelante una investigación en arte con la finalidad de dar a conocer los fines del espacio para que surjan otros lugares con el fin de inclusión social para la discapacidad.

El sostenimiento económico de Espacio Índigo se vincula directamente a las actividades que se realizan en el sitio, debido a que no poseen ningún tipo de subsidio. Relacionado a los aportes de entes ajenos al espacio, los gestores mencionaron que recibieron asesoramiento por parte del Centro Metropolitano de Diseño, donde recibieron ayuda para organizar las actividades de talleres a través del análisis y pautar objetivos sobre la cantidad de los mismos y los estudiantes, a organizar seminarios y ampliar la cantidad de horas en que el espacio debería estar abierto al público. En el segundo año cuentan con seis talleres: dibujo y pintura para adultos, cerámica, arte para niños, el jardín resonante, coro, fotografía, y otros funcionan en algunos cuatrimestres. El arreglo económico establecido con los talleristas es que aporten al espacio un 40% de lo que se cobra a los estudiantes, lo que se destina a pagar el alquiler y mantener el espacio en condiciones.

Otra de las actividades usuales es la realización de exposiciones de artes visuales, que se desarrolla principalmente en el sector de ingreso al espacio. También suele utilizarse una sala ubicada hacia el final del sitio, pero sólo en los casos que el evento lo requiera. La selección de los artistas para las exposiciones se realiza de acuerdo a la oferta recibida y a las propuestas que llegan al espacio a partir del sitio web o el contacto directo con alguno de los gestores. Dentro de las propuestas que llegan al espacio se prefiere la perteneciente a los artistas jóvenes, ya que se busca propiciar el desarrollo de artistas emergentes que no suelen encontrar sitio para exhibir su producción. El criterio para la elección de las obras a exponer se vincula a que la obra esté debidamente montada, facilitando la tarea de montaje y la preservación y cuidado de los muros del sitio. Por

otro lado, el espacio prevé como posible actividad la presentación de tesis de estudiantes de la Facultad de Bellas Artes, entendiendo que la búsqueda de sitios para presentar estos trabajos finales de las carreras de grado suele ser una tarea compleja.

Las exposiciones se realizan son de entrada libre y gratuita. El hecho que los artistas puedan exponer sin tener que abonar dinero al espacio permite una apertura e inclusión de artistas emergentes. Por otro lado, esta gratuidad de la actividad imposibilita recaudar fondos para la elaboración e impresión de catálogos, en el ofrecimiento de un *vernissage*, etc. Las exposiciones realizadas en el espacio tienen una periodicidad de un mes aproximadamente. Analizando los artistas que expusieron en Índigo, se evidencia que la mayoría son egresados de la facultad de Bellas Artes, de los cuales muchos no habían realizado exposiciones previamente. En este sentido, se entienden a estas exposiciones como un momento inicial en la práctica expositiva de sus obras. La tarea de la curaduría usualmente es realizada por los mismos gestores, aunque también hubo casos donde se invitó a otros artistas que también realizan prácticas curatoriales. Vinculado a esto, es pertinente mencionar que para los gestores la función principal de la exposición tiene que ver con propiciar la difusión de la producción artística de los artistas expositores, debido a que el objetivo de venta de obras suele ser difícil de alcanzar. En este sentido, explican que uno de los objetivos a largo plazo de todos los espacios culturales de la ciudad tendería a procurar que esta realidad se modifique, proponiendo un comercio de obras de artistas platenses.

Las convocatorias se realizan en las redes sociales y también a través de una radio denominada «Altavoz», que funciona solo por internet, quienes también publicitan los eventos a realizar en el espacio. En ciertas ocasiones realizan *flyers* de gran formato, así como los volantes en papel. Otras de las actividades que se han sumado son las ferias de artistas y artesanos con una trastienda, las obras se venden a un precio módico entre 200 y 800 pesos. El público que accede a la trastienda es femenino, casual.

Los eventos que se realizan de manera reiterada son karaoke literario y un grupo de cuenta cuentos en los terceros sábados de cada mes. Las presentaciones musicales tienen la característica de ser acústicas, se cobra derecho de espectáculo, y estas actividades suelen tener una duración máxima de hasta las 2:00 AM.

Analizando la interacción que se produce entre todos los agentes que transitan «Espacio Índigo», los gestores relataron en la entrevista que se tienden redes entre los talleres, se comparten los artistas con la finalidad de colaboración con otros espacios y con instituciones referentes en la temática de inclusión y discapacidad. Por otro lado, se observa que la circulación del público fluctúa en cantidad de visitantes de acuerdo a la difusión y al tipo de actividades, a la motivación que manifiesta quienes participan en cada actividad del espacio, exposición, feria y taller.

REFLEXIONES FINALES

En los diferentes casos analizados en el presente trabajo se observa que cada espacio cultural posee, entre quienes gestionan el sitio, una cantidad significativa de artistas, lo que manifiesta la relación entre la actividad de productor artístico con el rol del gestor cultural.

En este sentido, a partir del análisis realizado se puede indagar en el rol del artista en tanto gestor cultural, dimensionando la nueva configuración del actor social a partir del análisis de las actividades que realiza y propone. Este replanteamiento de su figura, que deviene en la profundización de una serie de aspectos que exceden la producción de una obra, permiten entenderla a partir de la noción de lo colectivo, comprendiendo su acción desarrollada como una tarea fundamental de mediación entre diferentes propuestas culturales, prácticas artísticas y público.

Vinculado a esto, la noción de colectivo se puede observar también en la dimensión social que adquiere la práctica artística. El artista ya no produce sus obras en solitario, sino que su planteo se vincula a agruparse, formar redes y sostener espacios culturales donde se realizan diversas actividades y se llevan a cabo proyectos

que se sostienen en el tiempo. Estos proyectos, que se originan a partir del debate y la construcción grupal con agentes de otras disciplinas, proponen un diálogo con el público al que interpelan, buscando propiciar un desarrollo colectivo del proyecto que incluya a la ciudadanía. Esta búsqueda de lo participativo, de convocar al público a ser parte de los espacios desde la acción de habitar los mismos, puede entenderse como una nueva manera de pensar la gestión cultural autogestionada en la ciudad que busca interpelar y acercar a los visitantes.

De esta forma, las acciones desarrolladas por estos artistas gestores, abarcan otros aspectos por fuera de la producción de una obra, ya que avanzan hacia la teoría, la crítica, la curaduría y la gestión cultural, dando como resultado la construcción de espacios de creación colectiva y la coordinación de proyectos culturales.

Vinculado con el rol de gestión cultural traducido en las actividades desarrolladas en los espacios culturales, y el constante interés por establecer instancias de intercambio de aprendizaje con el público y otros agentes, vemos que la acción de gestión no se circunscribe a los límites del espacio que conforman, sino que se tiende a fomentar diálogos con otros espacios y agentes culturales del escenario artístico platense. De esta manera, se observa la conformación de una red local que agrupa un gran número de centros y gestores culturales y que dialogan constantemente en favor del derecho a la cultura y la su difusión.

BIBLIOGRAFÍA

- Albero, M., Di María, G., Trípodi, M. V. (2016). El Hormiguero: espacio artístico autogestivo. En Octavas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP), «Debates críticos y perspectivas contemporáneas de las artes y los diseños». La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Desjardins, P. (febrero 2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y rede de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino. *Arte y sociedad. Revista de investigación*. 2(1). Recuperado de <http://asri.eumed.net/1/pd.html>

- Fukelman, C., Galarza, C., Ortiz, J. (2015). Consideraciones sobre el circuito artístico platense y los espacios autogestionados. Estudio de caso: «En Eso Estamos». En X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina «Historia e historias del arte: microrrelatos, escenas locales y circuitos regionales». La Plata: IHA-AyA, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Medina, C. (2008). *Sobre la curaduría en la periferia*. Recuperado de http://salonkritik.net/0809/2008/09/sobre_la_curaduria_en_la_perif_1.php
- Wortman, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporáneo*, (1° ed.). Buenos Aires: Eudeba.

LA IMAGEN ARDE POR EL DESEO QUE LA ANIMA: «FUERA!», FOTOGALERÍA A CIELO ABIERTO

[...] Hoy podemos afirmar que los ciudadanos somos constituidos, sobre todo, por el mundo de la calle, por las industrias culturales y por los objetos simbólicos: es allí donde se produce nuestra educación sentimental y donde se van afianzando nuestras estructuras de sentimiento. (Vich, 2014)

Noelia Zussa

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA),
Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
noeliazussa@gmail.com

RESUMEN

La presente investigación propone establecer un diálogo con fotografías exhibidas en la vía pública por el colectivo autogestivo «Fuera!». Promueve un modo de acceso ágil y democratiza las producciones artísticas con respecto a los circuitos de exhibiciones convencionales. Las intervenciones en el espacio urbano se realizan a partir de acciones de reapropiación y recuperación y nos interpelan como sujetos sociales e históricos.

La fotogalería creada por editores y fotógrafos platenses Emilio Alonso, Lisandro Pérez Aznar y Santiago Gershánik (2012) muestra ciertas particularidades, dado que el espacio intervenido oficia de galería callejera, a cielo abierto.

Se realizaron estudios de varias exhibiciones, el impacto frecuente en el público/transeúnte y las posibilidades y vicisitudes de la prácticas autogestivas.

Las muestras de «Fuera!» están compuestas por un corpus de 45 fotografías de gran tamaño, no pasan desapercibidas ante el transeúnte ocasional, ubicadas en el muro de mampostería que conforma el cerramiento perimetral del Liceo Víctor Mercante de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). La exposición se acompaña de un texto curatorial y fue promovida por la Secretaría de Arte y Cultura (UNLP).

Los proyectos expositivos de «Fuera!» procuraron insertarse en un espacio de diálogo para abrir grietas en sus representaciones e interpretaciones discursivas. Plantean una dimensión de intervención crítica involucrada al ocupar un espacio público. Analizar estos proyectos expositivos conduce a reflexionar el modo en que el arte participa de la compleja trama de negociaciones de sentidos que se articulan en torno a la construcción de memorias, identidades culturales, vínculos, etc., provenientes en este caso de un colectivo autogestivo. Los integrantes de «Fuera!» sostienen que las políticas culturales deberían apuntar a la democratización de las imágenes e incorporar estrategias para sumar espectadores eventuales que puedan apropiarse de la acción cultural; para ello es necesario políticas de financiación y acompañamiento genuinos que respondan a un plan nacional de cultura.

Palabras clave: Fotogalería; autogestión; exposición a cielo abierto

ABSTRACT

This research proposes to establish a dialogue with photographs displayed on the public highway by the collective self-managed «Out!». It promotes a flexible access mode and democratizes the artistic productions with respect to circuits of conventional displays. Interventions in urban spaces are made from reappropriation and recovery actions, and calls us as social and historical subjects.

The photo gallery created by editors and photographers La Plata Emilio Alonso, Lisandro Pérez Aznar and Santiago

Gershánik (2012), shows certain peculiarities, given that involved space Street Gallery, open office.

Various displays, the frequent impact studies were conducted in the public / non-resident and the possibilities and vicissitudes of the convenient self-managed.

The exhibition «Out!» are composed of a corpus of 45 photographs of large size, does not go unnoticed to the casual passerby, located in the masonry wall which forms the perimeter of the Liceo Víctor Mercante enclosure of the National University of La Plata (UNLP). Assisted the exposure by a curatorial text and promoted by the Ministry of art and culture (UNLP).

The exhibition projects «Out!», attempted to insert into a space of dialogue, to open cracks in their representations and discursive interpretations. They pose a dimension of critical intervention involved when dealing with a public space. Analyze these exhibition projects, leads to reflect the way in which art was part of the complex plot of negotiations of senses, articulated around the construction of memories, cultural identities, links, etc. from in this case of a collective autogestivo. The members of «Fuera!» argue that cultural policies should aim at the democratization of the images, incorporating strategies to add any spectators, who can appropriate cultural action and this is necessary policy of financing and accompaniment genuine conforming to a national plan of culture.

Keywords: Photo gallery; self-management; exposure to open sky

INTRODUCCIÓN

El presente texto se propone establecer un diálogo con fotografías exhibidas en la vía pública por el colectivo autogestivo «Fuera!», el cual promueve un modo de acceso ágil y democratiza las producciones artísticas con respecto a los circuitos de exhibiciones convencionales. Las intervenciones en el espacio urbano se realizan a partir de acciones de reapropiación y recuperación, interpeándonos como sujetos sociales e históricos.

Esta fotogalería creada por editores y fotógrafos platenses Emilio Alonso, Lisandro Pérez Aznar y Santiago Gershánik en el año 2012 revela ciertas particularidades, entre las cuales destaca el espacio intervenido que oficia de galería callejera, a cielo abierto.

Sus muestras están conformadas por un corpus de 45 fotografías; por su gran tamaño no pasan desapercibidas ante el transeúnte ocasional. Ubicadas en el muro de mampostería que conforma el cerramiento perimetral del Liceo Víctor Mercante de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), la exposición incluyó un texto curatorial y fue promovida por la Secretaría de Arte y Cultura (UNLP).

«FUERA!», CUANDO LAS IMÁGENES TOCAN LO REAL

Los murales, los graffitis, el comercio callejero y los sonidos de la circulación vehicular, entre otras expresiones sociales urbanas, son el reflejo de un poder sobre un espacio significado por su uso que no es sólo el de transitar. El sujeto se apropia y relaciona con el territorio a través de representaciones, significaciones y simbolizaciones. En la presente investigación del espacio autogestivo a cielo abierto «Fuera!», las obras están en relación y acceso directo con el contexto inmediato ciudadano, poseen una excepcionalidad y diálogo que se construye de elementos morfológicos y simbólicos. La propuesta abre el cubo blanco: «las salas se abren a la ciudad» (Emilio Alonso, comunicación personal, noviembre 2015) integrándose al tránsito cotidiano. El proyecto busca el equilibrio entre el espacio expositivo, viabilizado por la estructura arquitectónica de la pared perimetral del Liceo Víctor Mercante, y un corpus de 45 fotos montadas sobre el mencionado muro modernista. Convoca a espectadores ocasionales que quizás no irían a un museo. Los relatos curatoriales atraviesan desde la historia argentina hasta contrariedades de la sociedad contemporánea nacional; se convierten en un lenguaje visual que se apropia del espacio e interpela al transeúnte. Son relatos en imágenes, dispuestos con una estética remitente a la galería moderna controlada, con la pretensión del estar fuera de tiempo, esa eternidad que hace que el espacio expositivo se asemeje

al limbo (O'Doherty, 2011)¹. La fotogalería está posibilitada a ser intervenida eventualmente por diferentes tipologías gráficas; esta apertura ha sido el desafío que ha dado forma al proyecto «Fuera!», abierto a la ciudad.

En definitiva, el acto creativo no lo lleva a cabo el artista por sí solo; el espectador también contribuye, ya que es él quien pone la obra en contacto con el mundo externo al descifrar e interpretar sus características internas (Duchamp, 1957)².

La fotogalería fue creada en el año 2012 por tres fotógrafos y editores platenses, Emilio Alonso, Lisandro Pérez Aznar y Santiago Gershánik. El propósito fue exponer trabajos fotográficos que completasen su sentido en la convivencia con el espacio urbano. Emilio Alonso declara en la comunicación personal efectuada en noviembre de 2015 que «las fotos están ahí. Si alguien las rompe es parte del juego». La expresión sitúa el interés en el público como parte constitutiva del relato expositivo.

[...] La idea de una fotogalería a cielo abierto, en la vía pública, propone un puntapié inicial en el resquebrajamiento de este sistema exclusivo, e indaga en el camino de la democratización de los circuitos culturales, acercando la obra a un público masivo y heterogéneo, proponiendo así un diálogo diferente entre autor, obra, público y paisaje urbano. No sólo es un espacio nuevo y accesible para la comunidad, sino también para el artista y la proyección de su obra. La ciudad puede pensarse como un conjunto de múltiples ciudadanías en constante movimiento y formas de vincularse entre sí y con su entorno. Los circuitos tradicionales de exhibición artística, en general, dan cuenta sólo de una forma sesgada de esta pluralidad de subjetividades que conforman la ciudad, imponiendo, la mayor de las veces, un código de interpretación proveniente de la posición dominante del campo artístico. Con el fin de

¹ O'Doherty Brian; Centro de Documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo [...] El espacio ya no es solo el lugar en el que suceden las cosas. Las cosas hacen que el espacio suceda. El espacio no solo se ha clarificado en el cuadro, sino también en el lugar donde este se cuelga. En la posmodernidad, la galería se une al plano pictórico para constituir una unidad discursiva (p. 43, 2011).

² Duchamp M. (1957). El acto creativo en Circo. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/226052351/El-Acto-Creativo-Duchamp>

fortalecer los lazos y la comunicación entre el autor y el público, las exposiciones se completan con una charla-debate abierta con los autores sobre su trabajo, su producción y la experiencia de exponer en la vía pública. De dichos debates se desprenden memorias audiovisuales, las cuales están al acceso público para su consulta en la web. (Supera, 2015)³

«Fuera!» apunta a una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen (Richard, 2011),⁴ que se presenta en términos de exposición controlada, adhiriendo a la estética de la galería tradicional pero que apunta a quebrantar las formas de mercado globalizado. Las impresiones fotográficas se presentan alineadas simétricamente. Corteja el corpus de obra un texto curatorial que de igual forma se expone en la vía pública y cada inauguración es acompañada con un catálogo plegable que se reparte al público asistentes y muchos de ellos son transeúntes ocasionales. El desacomodo de estas imágenes responde al diálogo y confrontación que cada una de ellas plantea desde su poética ideológica y su puesta en valor en la vía pública. Conviven con la erosión propia del tiempo (las exposiciones permanecen aproximadamente tres meses) y la superposición de representaciones realizadas por manifestaciones individuales o colectivas sobre el relato expositivo, es decir sobre las impresiones fotográficas y sobre el texto curatorial. Algunas intervenciones responden al sentido común, otras a la memoria colectiva, a la representación de otros lenguajes artísticos como el dibujo, la pintura, el estencil, a los medios masivos de comunicación, etc., es decir una forma de representación donde seguramente se proyectan elementos simbólicos y cualitativos. Este tipo de intertextualidad solo es posible en el discurso de relatos, en este caso fotográficos, que conviven con la calle, por ello requieren ocuparse de la imagen-imaginación. La imagen no existe por sí sola, es decir, no hay una imagen en sí, pues se toma la imagen no como un objeto o soporte

³ Supera, José (2015). Fotos a cielo muy abierto, en columna Séptimo día, diario El Día. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2015-7-19-fotos-a-cielo-muy-abierto> (19 de julio de 2015).

⁴ Richard, Nelly (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. Universidad ARCIS, Santiago de Chile. Recuperado de <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard> (19 de julio del 2011).

sino como un concepto operativo: una operación, proceso o devenir que es plástico y dialéctico; por ello la imagen siempre es plural, remite a otras imágenes y a sus respectivos encadenamientos según secuencias variables, pero siempre yuxtapuestas, por lo cual no hay imagen sin una secuencia que haga posible su determinación singular: no hay imagen sin montaje. Para comprender este montaje, tomaré como referencia el relato del periodista José Supera, al transitar por la muestra «Territorio» del fotógrafo Daniel Muchiut, realizada y en el espacio «Fuera!» el 26 de junio de 2015.

[...] Y entonces, un día de estos últimos, pasé caminando y veo la última muestra de «Fuera!». La foto de un hombre viviendo en la calle. A medida que avanzo, veo cómo avanza la vida de Oscar. Camino y Oscar ya no está en calle. Tiene otra realidad. Camino y Oscar se va haciendo viejo. Ahora tiene la mirada más decente. Oscar, Oscar, me repito en mi cabeza mientras camino. ¿Quién sos, Oscar? Las fotos están dispuestas en el sentido que va discurriendo su vida. Hasta que freno. Clavo las guampas. No camino más. No quiero que Oscar se muera. Desaparezca. Temo encontrar que la última foto que está expuesta sea su velorio, su entierro o una tumba. Cruzo la calle. No termino de ver la muestra. (Supera, 2015)⁵

El testimonio de José Supera deja al descubierto los montajes en la construcción de las imágenes. En este caso la posible finitud de la vida de Oscar encuentra afinidades entre elementos diversos que lo llevan a declarar, no querer terminar de ver la muestra, por lo que «hablar de imagen sin imaginación es, literalmente, separar la imagen de su actividad» (Didi-Huberman, 2004, p. 170).

Distingo la línea teórica de Didi-Huberman en el análisis de las imágenes de la fotogalería «Fuera!» a cielo abierto porque nos permite vislumbrar la importancia del sujeto no en términos de espectador emancipado sino el transeúnte que opera y dialoga con el devenir temporal del relato de las muestras y del espacio autogestivo. La emoción, el dolor, la angustia, los afectos que produce la imagen,

⁵ Supera, José (2015). Entrevista a Emilio Alonso. Fotos a cielo muy abierto, en columna Séptimo día, diario El Día. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2015-7-19-fotos-a-cielo-muy-abierto> (19 de julio de 2015).

no quedarán excluidos del conocimiento que la imagen ofrece, nos deja más que una huella de su impacto. En lo que constituye un extraño abordaje epistemológico, la imagen quema:

[...] Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras. Pues en ese sentido la imagen quema. Quema con lo real, a lo que por un instante se ha aproximado... Quema con el deseo que la anima, con la intencionalidad que la estructura, con la enunciación, incluso con la urgencia que manifiesta... Quema con la destrucción, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, ese del que escapó y del cual, por eso mismo, es capaz hoy de ofrecer aún el archivo y la posibilidad de imaginarlo. Quema con el brillo, es decir, la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad preciosa pero pasajera, destinada a extinguirse (como la vela, que nos ilumina y al hacerlo se consume a sí misma). Quema con su movimiento intempestivo... Quema con su audacia, cuando vuelve imposible todo retroceso, toda retirada... Quema por el dolor del que ha surgido y que ella a su vez produce a quien se tome el tiempo de involucrarse. Finalmente, la imagen quema por la memoria, es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por él a pesar de todo. (Didi-Huberman, 2012)

Al mirar las imágenes, el sujeto está percibiendo la dialéctica que les es propia a esa imagen. Se podría decir que la imagen se le impone al sujeto, lo excede, le señala las historias que debe narrar, los conflictos que debe denunciar, el relato que puede generar sobre estas.

«FUERA!», MEMORIA ENUMERATIVA DE LAS EXPOSICIONES

La agenda de exposiciones comenzó en septiembre del 2012, en el espacio cultural de La Estación Provincial de la ciudad La Plata, en el marco del festival F11. En diciembre de 2012 expusieron el trabajo «Desapariciones» de Helen Zout, inaugurando oficialmente el espacio «Fuera!» a cielo abierto. En abril de 2014 tuvo lugar la muestra «Aguanegra», en conmemoración del primer aniversario de la trágica inundación de la ciudad de La Plata; para ello propusieron una memoria fotográfica colectiva con los aportes fotográficos de

Matías Adherman, Ignacio Amiconi, Eva Cabrera, Daniela Camez-zana, Hemando Ceregido, Cooperativa Sub, Yuri Deambrosi, Santiago Hafford, Fernando Lanza, Marina Lozada, Sebastián Lozada, MAFIA, Gonzalo Mainoldi, Cesar Marini, Paula Mastrolia, Alex Meckert, Marco Noya, Constanza Nicovolos, Agustín Piana, Pablo Piovano, Oski Rodríguez, Rocío Ruscelli, Leo Vaca y Helen Zout. En junio de 2014 invitaron artistas plásticos a realizar intervenciones sobre las fotografías que componían la muestra Aguanegra. En octubre de 2014 realizaron la muestra titulada «La calle: fotografías 2001/2004» del fotoperiodista Rafael Calviño. En abril de 2015 expusieron la muestra «Representaciones», donde confrontan el dialogo de dos corpus fotográficos: «América» de Santiago Hafford y «Artigas» de Martín Atme. En junio de 2015 inauguraron la muestra «Territorio» de Daniel Muchiut, la exposición está conformada por tres ensayos, «La vida de Oscar», «Historias de bares» y «Hombres de barro». En noviembre de 2015 exponen el trabajo de Alfredo Srur en la muestra titulada «Zona Sur». En septiembre de 2016 inauguran la muestra «Fufú/Zafa» de la fotógrafa Julia Sbriller. En diciembre de 2016 inauguraron la muestra «En eso estamos», compuesta por la obra de 24 fotógrafos: Matías Adherman, Pablo Adrover, Emilio Alonso, Martín Bonetto, Paola Buontempo, Nico Freda, Santiago Gershánik, Santiago Hafford, Lariza Hatrick, Estela Izuel, La 7, Sebastián Losada, Gonzalo Mainoldi, Ataúlfo Pérez Aznar, Lisandro Pérez Aznar, Rubén Romano, Ayelén Ruiz de Infante, Rocío Ruscelli, Maximiliano Salvatierra, Estefanía Santiago, Julia Sbriller, Flavia Schuster, Leo Vaca y Helen Zout. En julio 2018 inauguraron la exposición «Welcome to the top of the world» del fotógrafo Leonardo Vaca.

«FUERA!», MIRADA DESDE LA AUTOGESTIÓN

La gestión autónoma, concebida como principio organizativo de colectivos de artistas, se ha convertido en las últimas décadas en un fenómeno recurrente dentro del arte contemporáneo argentino. Los artistas generan nuevos dispositivos de circulación y exhibición

de sus prácticas fuera de los espacios tradicionales. Las causas de este fenómeno se inscriben en modificaciones globales en el arte contemporáneo, pero sobre todo en sucesos de ámbito local. La configuración de una especie de tradición que asocia a los artistas con la gestión de proyectos culturales y colectivos en la historia del arte argentino, la crisis económica y las modificaciones intrínsecas del campo artístico influyeron en el desarrollo de la autogestión colectiva de artistas contemporáneos. Se desarrollan estrategias particulares de financiamiento que están ligadas a fondos económicos pertenecientes al Estado. Habitualmente estas fuentes de subsidio, préstamos, becas y demás formas de financiamiento instalan el debate respecto de hasta qué punto una actividad autónoma es totalmente independiente de capitales provenientes del Estado.

Otro de los factores que deben enfrentar los espacios y acciones culturales autogestivos es la gestión de públicos; en palabras de Bourdieu, la correspondencia entre estratificación social y cultural está fuertemente determinada porque las clases sociales muestran distintos patrones de gusto y consumo cultural de acuerdo a sus estilos de vida. Desde las políticas culturales, la gestión de públicos depende del objetivo que se persiga. En primer lugar, el interés por ampliar los públicos de la cultura está en estrecha relación con las políticas de democratización de la cultura y la garantía de acceso de la ciudadanía; parte de la idea de que la cultura es un bien universal que se debe difundir y acercar a toda la población. Tiene, por tanto, el eje en el producto y busca aumentar su consumo. La práctica de estas políticas de lógica descendente pasa por acercar la oferta cultural, reduciendo las barreras de acceso. En muchos casos se han limitado a disminuir las barreras económicas mediante políticas de precio genéricos. En segundo lugar, generan vínculos con los públicos, integrándolos a las acciones que promueven la participación activa para la defensa de la vida cultural. Desde la autogestión cultural se suscita que las políticas culturales deben favorecer el desarrollo económico y propiciar los derechos necesarios para reconocer al hacedor/ autor artístico cultural como un trabajador. Su lógica ascendente refiere los procesos de reconocimiento, respeto y estímulo

a la cultura. Por último, el público es el termómetro de impacto de evaluación de las políticas culturales, la principal referencia para la asignación de recursos públicos como privados que se destinan a la cultura autogestiva. Desde el espacio «Fuera!» sostienen que las políticas culturales deberían apuntar a la democratización de las imágenes, incorporar estrategias para sumar espectadores eventuales que puedan apropiarse de la acción cultural. Para ello, es necesario que los espacios puedan estar habilitados.

Actualmente, la ciudad de La Plata cuenta con un registro único de espacios culturales alternativos, dependiente de la Secretaría de Cultura. En teoría, dicho registro permite a los espacios culturales acceder a beneficios transitorios hasta conseguir su habilitación municipal, que fue reglamentada por la ordenanza 11301, decreto 1376/16 y promulgado el 6 de septiembre de 2016 (Ordenanza 11301, 2016)⁶. El caso analizado «Fuera!» queda exento de la mencionada reglamentación porque es un espacio cultural a cielo abierto. Los gestores del espacio «Fuera!» aluden en 2015 a las vicisitudes que debieron atravesar para sostener económicamente la fotogalería. Explican que el alquiler de carteles en la vía pública, como posibilidad de montaje de obra fotográfica a cielo abierto, tiene un costo inalcanzable, por eso únicamente las grandes empresas pueden empapelar la ciudad durante todo el año. El espacio donde desarrollan las muestras son las paredes ubicadas en calle 47 entre 4 y 5, correspondientes al muro perimetral del colegio Liceo Víctor Mercante. En el año 2012, presentaron a las autoridades del colegio un ensayo fotográfico para montar en dichos muros. El gran número de audiencia y la repercusión de la muestra llevó al colectivo a gestionar fondos económicos para contar con una agenda de muestras permanentes.

Mapeando su zona de ubicación, centro neurálgico de la ciudad, podemos registrar que cuentan con la proximidad de varios espacios culturales, entre ellos la residencia de artistas Corazón, la librería

⁶ Digesto Municipalidad de La Plata, Ordenanza 11301, reglamentado por Decreto 1376/16. Recuperada de http://www.concejodeliberante.laplata.gov.ar/digesto/decmun/dm1376_2016.html (6 de septiembre, 2016).

y galería Big Sur, El Puente Arte y Cultura, Espacio 44 Laboratorio Creativo y Crumb.

En 2013 obtuvieron la beca del Fondo Nacional de las Artes y desde el mismo año cuentan con el apoyo de la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata. Las actividades que desarrollan son: muestras fotográficas que se renuevan aproximadamente cada tres meses, participan en las bienales dependientes de la universidad, editan y realizan venta de catálogo de imágenes correspondiente a cada muestra, diseñan y entregan de manera gratuita, catálogos plegables monocromáticos, que resumen el espíritu de la exposición. Al finalizar cada inauguración, las autoridades del colegio ceden el salón auditorio para que el artista fotógrafo convocado, junto al equipo «Fuera!», puedan disponer de una instancia de conversatorio con el público. La selección de obras se realiza a través de convocatorias abiertas a la comunidad de fotógrafos, difundidas en su página de Facebook, y el relato curatorial es desarrollado en todas las exposiciones por ellos.

Desde un análisis de redes, vínculos y mapeo cultural colectivo (Ares, 2013, p. 7),⁷ el espacio «Fuera!» sostenido económicamente por sus gestores, fuentes de financiamientos y estrechos vínculos con redes colaborativa, promueven un territorio, a partir de la institución y renovación de la forma espacial de circulación artística, enmarcado en una galería a cielo abierto, con mecanismos de percepción del tiempo y elaboración de relatos colectivos en un entorno común. Mantienen estrecha relación con la librería-bar-galería Big Sur, donde ubican la venta directa de los catálogos de imágenes. Generaron vínculos con el colectivo y espacio Tormenta; encargados de la realización e impresión serigráfica de las cajitas y packaging que contenían los catálogos de alguna de las muestras; también mantienen estrecha relación con el centro cultural de la Estación Provincial, Morpurgo, Bazaar, Phi Digital y una extensa lista de fotógrafos.

A principios del año 2017, Santiago Gershánik y Emilio Alonso, ambos integrantes de «Fuera!», fueron convocados por Creadores de

⁷ Ares, P. y Risler, J. (2013). *Manual de mapeo colectivo*. Buenos Aires: Tinta y Limón.

Imágenes para coordinar «Las Formas Posibles», un taller de edición de proyectos fotográficos, estudiando el contexto de circulación y montaje como parte constitutiva del sentido de la obra. Comenzaron a gestionar el taller de imagen y relato fotográfico, junto a Julia Sbriller que, además que coordinadora de Creadores de Imágenes, fue una de las artistas que expuso en el espacio «Fuera!». Concretamente el 9 de septiembre de 2016, con una muestra titulada «Fufú/Zafa», cuyo catálogo fue editado en colaboración con la editorial Morpurgo. La muestra era un ensayo fotográfico inédito realizado en el sudeste asiático.

Oriente representa, en el imaginario occidental, lo lejano, lo diferente, lo otro. Las fotografías de Julia Sbriller que componen el ensayo «Fukú/Zafa» desgarran el velo de la diferencia, trastornan el planisferio, destruyen la distancia. Ya no tenemos que pasar por Europa para llegar a Asia («Fuera!», 2016).⁸

En junio de 2017 recibieron una beca, otorgada por el programa PAR dependiente de la Prosecretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata. Esta beca financio parte de los costos de la muestra fotográfica titulada «Welcome to the top of the world». La exposición pertenece al artista platense Leonardo Vaca y es un trabajo realizado entre agosto y septiembre de 1996, en la terraza de la Torre Sur del World Trade Center de Nueva York.

CONCLUSIÓN

El modo de intervención estratégico del espacio a partir de acciones de reapropiación y recuperación por parte del grupo «Fuera!», nos interpela como sujetos sociales e históricos. Por eso resulta necesario desplegar el deseo que anima los relatos de las imágenes, Interpretarlo como ámbito para dar cuenta de nuestra identidad cultural, para consolidarla, para ponerla en cuestión, para recrearla y democratizarla.

⁸ «Fuera!» (2016) Recuperado de <https://es-la.facebook.com/fuera.fotografia/> (9 de septiembre, 2016)

Los proyectos expositivos procuraron insertarse en un espacio de diálogo para abrir grietas en sus representaciones e interpretaciones discursivas, planteando una dimensión de intervención crítica involucrada al ocupar un espacio público. Analizar estos proyectos expositivos conduce a reflexionar el modo en que el arte participa de la compleja trama de negociaciones de sentidos que se articulan en torno a la construcción de memorias, identidades culturales, vínculos, etc., proveniente en este caso de un espacio autogestivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, E. (11 de noviembre de 2015). Comunicación personal.
- Ares, P., Risler, J. (2013). *Manual de mapeo colectivo*. Buenos Aires: Tinta y Limón.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Arde la Imagen*. España: Ediciones Ve.
- Desjardins, P. (febrero de 2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y rede de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino. *Arte y sociedad*, 2, 1. Recuperado de <http://asri.eumed.net/1/pd.html>
- Fuera! (2012). Fotogalería y sitios web. Recuperados de <http://fotogaleriafuera.tumblr.com/> , <https://es-la.facebook.com/fuera.fotografia/> , <https://vimeo.com/fuerafotografia>
- O'Doherty, B. (2011). Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo. *Centro de Documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo*.
- Richard, N. (2011). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*, Universidad ARCIS, Santiago de Chile. Recuperado de <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>
- Supera, J. (2015). Fotos a cielo muy abierto. Suplemento «Séptimo día», *El Día*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2015-7-19-fotos-a-cielo-muy-abierto>
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

TALLER DEL CALEIDOSCOPIO Y DIONISIA: DOS ESPACIOS CULTURALES EMERGENTES EN LA CIUDAD DE LA PLATA, ARGENTINA

Clarisa López Galarza • Elisabet Sánchez Pórfido

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata
clarisalopezgalarza@gmail.com / esanchezporfido@speedy.com.ar

RESUMEN

Los nuevos centros de exhibición autogestionados dinamizan la variada y amplia escena artística en la ciudad de La Plata (Argentina). El presente escrito se enmarca dentro del proyecto de investigación titulado «Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016)», aprobado por la Facultad de Bellas Artes y la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de La Plata, desarrollado entre los años 2015-2018. El análisis se centra en los espacios emergentes *Dionisia* y *Taller del Caleidoscopio*. A través de una labor de relevamiento de sus actividades, registros fotográficos de los sitios y de entrevistas a gestores, curadores y artistas, el trabajo aborda los modos de articulación, selección y producción artística, agenda estipulada, estrategias de difusión por redes sociales, registro de eventos, y formas de articulación con otros espacios.

Nos proponemos indagar sobre las estrategias y prácticas de gestión de exhibiciones que se hallan vigentes en la ciudad, adquiriendo en cada uno de ellos su propio perfil, y recuperaremos aquellos aportes que tienden a exaltar nuevas tipologías de relaciones y búsquedas que aluden al cambio, a lo novedoso y a la socialización.

En los casos explicitados, los jóvenes optan por ambos lugares como canales de comunicación e intercambio, como una nueva forma de exhibir y de concebir el arte. Suelen ser espacios más pequeños, con actividades e intereses particulares, en relación a las artes visuales contemporáneas y a grupos de productores específicos. Sus estrategias de gestión cultural están ligadas a redes afectivas y vínculos de parentesco y de amistad.

Palabras clave: La Plata; centros culturales; autogestión; exhibiciones

ABSTRACT

The new independent exhibition centres invigorate the broad and varied art scene of La Plata City (Argentina). This paper is part of the research project named «Exploration and analysis of contemporary art circulation in independent art spaces of La Plata (2010-2016)», approved by the Fine Arts Faculty and the Department of Science and Technology of the National University of La Plata, which was developed between the years 2015-2018.

This analysis focuses in the emerging spaces Dionisia and Taller del Caleidoscopio (kaleidoscope workshop) Based on the collection and analysis of activities, photographic record and interviews with cultural managers, curators and artists, the work addresses the articulation, selection and artistic production, stipulated agenda, social media diffusion strategies, events recording, and forms of articulation with other spaces.

We propose ourselves to inquire about the strategies exhibition management that are in force in the city acquiring in each one of them their own profile and we will recover those contributions which tend to enhance new types of relationship and search that allude to the change, to the novelty and to socialization.

They use to be smaller spaces, with activities and particular interests, in relation to contemporary visual arts and specific producer groups. Their strategies of cultural management are bound by affective networks, kinship and friendship ties.

Keywords: La Plata; cultural centre; autogestion; exhibitions

Los nuevos centros de exhibición autogestionados dinamizan la variada y amplia escena artística en la ciudad de la Plata. El presente escrito se centra en los espacios Dionisia y Taller del Caleidoscopio. El trabajo aborda los modos de articulación, selección, producción artística, agenda estipulada, registro visual, entrevistas a integrantes y formas de articulación con otros espacios.

Nos proponemos indagar sobre las estrategias y prácticas de gestión de exhibiciones que se hallan vigentes en la ciudad, adquiriendo en cada uno de ellos su propio perfil, y recuperaremos aquellos aportes que tienden a exaltar nuevas tipologías de relaciones y búsquedas que aluden al cambio, a lo novedoso y a la socialización.

BÚSQUEDA DE VISIBILIDAD EN LOS ESPACIOS ARTÍSTICOS PLATENSES

Los espacios a indagar y los ya analizados se pueden definir como culturales, autogestionados y emergentes. Estos escenarios nuevos en la ciudad de La Plata¹ y en localidades y barrios circundantes se han incrementado de una manera asombrosa, aproximadamente hasta fines del año 2015. Actúan desde los márgenes del canon establecido, aunque en su gran mayoría atentos a los diferentes ámbitos del circuito del arte.

El estudio abordado aportará datos de gran magnitud sobre los espacios de arte contemporáneo y sus diferentes etapas por las que transitan, convirtiéndose en nuevos territorios de una generación que oscila entre los 16 y 45 años aproximadamente.

Los registros de los centros que expondremos son fruto del trabajo grupal, proyecto que emprendimos en el año 2015, aprobado por la Facultad de Bellas Artes y el Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNLP.

¹ La Plata, prestigioso polo universitario y capital de la Provincia de Buenos Aires de la cual dista 55 km, fue fundada en 1882 por el Dr. Dardo Rocha. Desde su origen fue pensada como ciudad única, por su trazado urbanístico, emplazamiento, labor comercial portuaria y sede de las instituciones gubernamentales.

En el transcurso del relevamiento se constató que los espacios culturales-artísticos difieren y nuestro análisis se focalizará en conocer las peculiaridades de los dos casos enunciados.

Se sostienen estos lugares bajo lógicas particulares internas y externas, en palabras de López, «en esos umbrales se puede apreciar el devenir de vidas individuales y colectivas» (2013, p. 8).

Tienden a compartir fragmentos de vivencias, experiencias individuales y grupales donde prima el debate y el aprendizaje. Se observa un interés constante en la conformación de redes que funcionan como espacios de diálogo y reconocimiento entre pares (Valente, 2014, p. 9).

Como objeto de estudio se propuso indagar sobre dos centros culturales, Taller del Caleidoscopio y Dionisia. Primeramente, se generó la necesidad de realizar un registro aproximado de centros activos en la ciudad desde 2010 a 2015. El estudio arrojó resultados de gran valor, se informó de la existencia de alrededor de 270 espacios, hoy la cifra asciende dado que no sólo se han diseminado en el casco urbano sino en la periferia de la ciudad y localidades aledañas. En el primer Foro Regional de Espacios Autogestivos se realizó el mencionado relevamiento. Fue organizado por tres coordinadoras de espacios culturales de la ciudad de La Plata: UCECAA (Unión de Centros Culturales Alternativos y Artistas), RECA (Ronda de Espacios Culturales Autogestivos) y la Red de Espacios Culturales. Tuvo lugar en la Facultad de Trabajo Social, sita en calle 9 y 63, el día 4 de julio de 2015. En este foro se abordaron cuatro ejes de trabajo: «Derechos culturales (Cultura y Estado)», «Cultura fuera del cuadrado (Territorialidad y trabajo cultural por fuera de los espacios)», «Autogestión (Sostenibilidad organizativa, económica y social)», «Comunicación (Medios populares y alternativos, hacia la construcción de una red de comunicación y cultura)»².

El estudio se genera a partir de relevamientos y a priori selección. La indagación parte de la confección de una o varias entrevistas divididas en ejes conceptuales, dirigida a los gestores. Asimismo,

² Para más información, visitar <https://www.facebook.com/events/834389599979017/> [en línea], [2019].

realizamos un registro del material gráfico y fotográfico, diseñado para la difusión y eventos. Los dos casos fueron seleccionados por las autoras a fines del año 2016. La propuesta metodológica de carácter cualitativo intenta descubrir sus polaridades, sus analogías y sus peculiaridades que median entre lo público y lo privado.

Los espacios abordados se clasificaron como emergentes dado que han abierto sus puertas a lo largo de la última década. Se trata de espacios privados, mayormente ubicados en inmuebles propios o alquilados, gestionados colectivamente por pequeños grupos de individuos, a los que los unen vínculos afectivos.

Todos tienden a exhibir producciones de diferentes disciplinas artísticas: instalaciones, mural, pintura, grabado, arte efímero, dibujo, fotografía, intervenciones, historieta, graffiti, estencil, video, performance, danza, diseño, música y canto. Albergan también talleres y eventos de diversa índole, erigiéndose como espacios de sociabilidad. Buscan darle visibilidad y difusión a los eventos por medio de sitios de la web, blogs, las redes sociales, afiches y catálogos, convirtiéndose la ciudad de La Plata en un *nuevo escenario cultural* (López, 2013).

Su carácter emergente puede definirse, también, a partir de las estrategias de relaciones entre sus actores. Se trata de espacios en los que la articulación entre artistas, talleristas y gestores es más fluida que en las propuestas institucionalizadas; los vínculos no suelen responder a estructuras predefinidas y jerárquicas, sino que suelen estar vinculadas a estrategias y redes afectivas de trabajo colectivo. Esta nueva generación de productores y gestores comparte códigos de interpretación y lectura, en los que se trazan relaciones, alianzas y exclusiones.

Las iniciativas que llevan adelante no pretenden reemplazar las instancias de visibilidad institucional: «son espacios autónomos, particulares, que apuestan por el autofinanciamiento», afirma López (2013, p. 191).

Las experiencias mencionadas se ubican por fuera de las lógicas de circulación y exhibición tradicionales. Son espacios que se autolegitiman y, en su articulación, proponen la creación de un

circuito artístico paralelo. Se caracterizan por la multiplicidad de disciplinas que muestran nuevas prácticas de gestión y curaduría, extensas agendas y consumo de producciones.

Se constituyen como instancias de legitimación para artistas, en su mayoría jóvenes, cuya producción no forma parte del circuito institucional. Si bien se trata de espacios privados, puede señalarse que su funcionamiento es similar al de espacios públicos, ya que se promueve la participación de múltiples actores (Gentile, 2013).

ANTECEDENTES Y ACTUALIDAD

Los espacios culturales autogestionados y el espacio público se han vuelto una alternativa que empodera a los actores, relegando a la institución-arte.

El desborde de las fronteras territoriales del arte no es actual, «...en los años 80 el arte de acción cobra un nuevo impulso en la obra de los artistas jóvenes desarrollándose preferentemente en una multiplicidad de espacios alternativos» (Alonso, 2005). Sin embargo, es a partir de los años '90 que proliferan iniciativas de circulación y difusión de prácticas artísticas gestionadas por los propios productores.

Este fenómeno puede inscribirse en transformaciones globales del arte contemporáneo, vinculadas a «importantes modificaciones en las formas de producción y circulación de las prácticas artísticas, generando una redefinición de los procesos de producción de subjetividad que no se entienden ya como un monopolio del individuo creador, sino desde la perspectiva de su colectivización» (Desjardins, 2017).

No obstante, pueden señalarse, también, algunas causas vinculadas al ámbito local. Más allá de la existencia de una tradición de artista-gestor que puede trazarse desde fines del siglo XIX, en las últimas décadas las iniciativas de autogestión artística se han multiplicado en nuestro país.

Con la implementación de políticas neoliberales en los años '90 y especialmente con el debilitamiento de la intervención del Estado en

la acción cultural, se amplió el alcance de espacios y eventos gestionados por los propios artistas, que implicaron formas experimentales de difusión, interacción y exhibición (Alonso, 2005).

De esta manera, asistimos a una diversificación del campo artístico, a partir de nuevas estrategias de circulación, legitimación y consumo. En este proceso, surgen los denominados Centros Culturales, de una marcada impronta activista y territorial, en cuya agenda tienen lugar diversas actividades artísticas³.

En la última década, han surgido en la ciudad de La Plata iniciativas que se identifican mayormente con los términos de *Casas culturales* o *Espacios culturales*. En ellos decrece el activismo y la función estética es la principal (Gentile, 2013).

Estos lugares se acercan más a la idea de taller abierto, galería y espacio de arte. Suelen ser más pequeños, con actividades e intereses particulares, por ejemplo, en relación a las artes visuales contemporáneas y a grupos de productores específicos. Como mencionamos anteriormente, sus estrategias de gestión están ligadas a redes afectivas y vínculos de parentesco y de amistad. Por otro lado, es válido mencionar que el surgimiento de estos espacios, en un período de reactivación económica, está relacionado con la generación de sustento económico para gestores y talleristas, así como también a una revalorización de la producción artística como *trabajo*.

TALLER DEL CALEIDOSCOPIO

El Taller del Caleidoscopio⁴ abrió sus puertas en el año 1995. Gestionado por la profesora Estela Casalaga, alberga clases de música, talleres de artes visuales y ensayos del coro Cantate Donne, dirigido por la misma Casalaga. En sus inicios, su actividad se enfocó principalmente en el ámbito de la educación musical no formal, con el dictado de clases de canto, piano, guitarra, violín e iniciación

³ Para más información, remitimos a los trabajos de Valente y Gentile citados en el presente escrito.

⁴ Para mayor información sobre el espacio, recomendamos visitar las páginas <http://tallerdelcaleidoscopio.blogspot.com.ar/> (blog); <https://www.facebook.com/tallerdelcaleidoscopio/> (facebook), [en línea], [2017].

musical; aunque también se brindaba formación en el campo de las artes visuales. De acuerdo con lo expresado por su hijo, Santiago Candelo, Taller del Caleidoscopio es un espacio atravesado por lo familiar: tanto él –fotógrafo profesional– como su hermano –profesor de violín– han participado activamente en la coordinación de clases y talleres.

En el año 2010, luego de terminar su formación en la Universidad de Palermo, Candelo inicia su colaboración en la gestión del espacio, produciendo actividades relacionadas a las artes visuales, principalmente, instancias de formación y de exposición, con especial énfasis en la fotografía⁵. Han funcionado también un estudio fotográfico, una trastienda de obras y una librería autogestiva, «Supermercado Libros»⁶.

El espacio es sostenido por Casalaga, Candelo, y también por el profesor Pablo Cassano. Las exposiciones son gestionadas por Santiago, quien realiza una convocatoria abierta de artistas, organiza la agenda y asiste a los expositores en la difusión y puesta en escena. Este espacio cuenta con una sala y una más pequeña –que anteriormente funcionaba como trastienda, ahora en desuso–, una cocina, un pequeño patio y una terraza, actualmente ocupada por la librería.

⁵ Nos referimos específicamente a las cinco exposiciones del Ciclo Fotógraf@s, dedicado a productores platenses contemporáneos; entre otras exposiciones de la disciplina.

⁶ Para mayor información, recomendamos visitar las páginas <http://instidy.com/spm.k2> (instidy) y <https://www.facebook.com/supermercadolibros/> (facebook), [en línea], [2017].

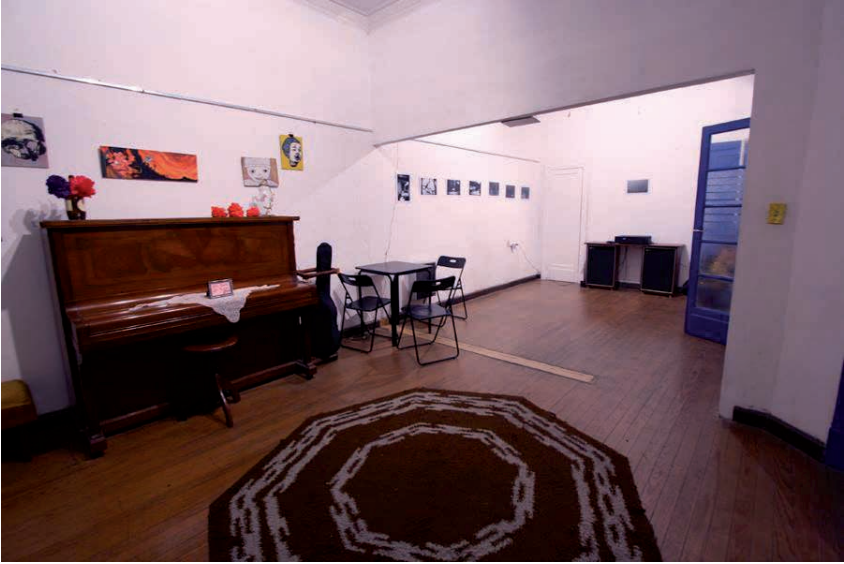


Fig. 1. Vista de la sala principal de usos múltiples de Taller del Caleidoscopio, donde se realizan las exposiciones. (Fotografía: Santiago Candelo, 2015).

Entendido como un espacio en el que se desplieguen las producciones de artistas noveles, la propuesta de Taller de Caleidoscopio es ser «medio, un lugar para hacer experiencia, aprender, conocer gente y proponerse para alguna convocatoria en otros lugares, como las del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti⁷, o el Centro Cultural Municipal Islas Malvinas»⁸. Algunos de los artistas o colectivos de artistas que han expuesto son Florencia Sánchez, Maia Gattás Vargas, Aminta Espinoza, Candelaria Mele Helguera, Emilia Recchia Paéz, Victoria Torres Moure, Mariel Uncal Scotti, Matías Alemán, Liz Light, Daniela Silicz y Lucía Fioriti.

⁷ Museo de artes visuales ubicado en la ciudad de La Plata –cuya colección de arte argentino es de gran relevancia– y que alberga en su programación una sección dedicada a las artes visuales contemporáneas; más información en <http://www.gba.gob.ar/cultura/museos> y en <https://www.facebook.com/MuseoProvincialBellasArtesEmilioPettoruti/>, [en línea], [2017].

⁸ Centro cultural municipal que funciona en el predio que fuera ocupado por el Regimiento 7 de Infantería de la ciudad de La Plata. Actualmente se realizan exposiciones de artes visuales, proyecciones audiovisuales, festivales de música, entre otras actividades; más información en <http://www.cultura.laplata.gov.ar/lugar/centro-cultural-islas-malvinas>, [en línea], [2017].

Debido a que las exhibiciones conviven con otras actividades del espacio, las inauguraciones son el momento de mayor activación de la exposición. Estos eventos combinan artes visuales con música –DJs y pequeños grupos en formato acústico– y con lecturas en vivo de literatura y poesía. Asimismo, son de especial relevancia para el sostenimiento de las actividades: se ofrecen comidas y bebidas cuya recaudación se destina a sostener los gastos del funcionamiento del taller. Como advierte Candelo, la propuesta de exhibiciones de Taller del Caleidoscopio busca conformar un espacio de circulación de la producción de los artistas y la generación de redes de productores, sin un interés en la compra-venta de piezas.



Fig. 2. Intervención de graffiti en la terraza de Taller del Caleidoscopio en el evento de I & XII, realizado el 22 de agosto de 2014, que articuló exposiciones de artes visuales, de los artistas Daniel Diteruggi, Miguel Cruz y Julián Solís; lecturas de Micazul, María Queirel, Camilo Ciampi y Frey Chinelli; música en vivo, por Jotaking y Aylu y sets de los DJs Gabriel Conti y Cora & Mat. (Fotografía por Alejo Serrano, 2014).

Por lo general, la agenda de exposiciones se arma a partir de la convocatoria anual a fotógrafos y productores de artes visuales. La selección se cimienta en la actividad previa del artista, y su relación con el circuito del arte contemporáneo. Además del estudio del material provisto por los postulantes, se busca generar acuerdos de confianza y compromiso para la gestión conjunta de la producción, montaje y difusión del evento. La trama de artistas vinculados al espacio propone y produce exhibiciones que completan el calendario. Las exposiciones suelen tener una duración de 15 a 20 días; una vez que se inaugura comienzan los preparativos para la próxima inauguración. La puesta en público privilegia las obras bidimensionales y en pequeño formato, que colaboren en la co-existencia de las diversas actividades del taller. Es así que se ha albergado una variedad de producciones: instalaciones, ilustración, graffiti, arte impreso, fotografía, entre otras.

A partir de los proyectos y solicitudes de artistas, Candelo organiza la programación de artes visuales, caracterizada por su diversidad, no sólo en lo referido a los lenguajes artísticos puestos en juego, sino también a sus modelos de gestión. A modo de ejemplo, citaremos algunos eventos producidos enteramente por colectivos de artistas, que articulan diversas disciplinas –como es el caso del evento organizado por el colectivo *I & XII*, que incluyó exposiciones de artes visuales, intervenciones en graffiti de muros, música en vivo y *sets* de *DJs*– o por colectivos de artistas visuales –como es el caso de la instalación *Doncella*, de *Escuadrón Uranio*, que ocupó las salas de exposición del espacio–. No obstante, Candelo también gestiona y produce exposiciones colectivas de artistas que se han postulado a la convocatoria, a partir del estudio y selección de productores con potenciales relaciones entre sí, como ha sucedido con las exhibiciones *Constelaciones sobre la posibilidad del olvido* (2014), de las artistas Maia Gattás Vargas, Aminta Espinoza y Candelaria Mele Helguera; y *Triplette* (2015), en la que participaron Rosa de Los Vientos, Mercedes Videla Dorna y Manuela Villanueva Fernández.



Fig. 3. Montaje de la exhibición *Doncella*, de Escuadrón Uranio, integrado por Constanza Marchini, Julien Antoine, Coco Obregoso Gygli y Melanie Huenchuman, realizada en noviembre 2014 en Taller del Caleidoscopio. (Fotografía por Santiago Candelo, 2014).

Las exposiciones no cuentan con textos curatoriales ni catálogos: en las inauguraciones suelen ofrecerse imágenes autoadhesivas que reproducen fragmentos de las piezas exhibidas. Esta decisión se empalma con la existencia de registros incompletos y asistemáticos de las actividades realizadas.

Cuanto la trastienda se encontraba aún en funcionamiento, se ofrecían obras en pequeño formato de los artistas expositores, cuya ganancia era íntegramente para los productores. Así, el taller funcionaba como intermediario, sin percibir una comisión por el

intercambio, como afirma Candelo, es una instancia de retribución del trabajo del artista.

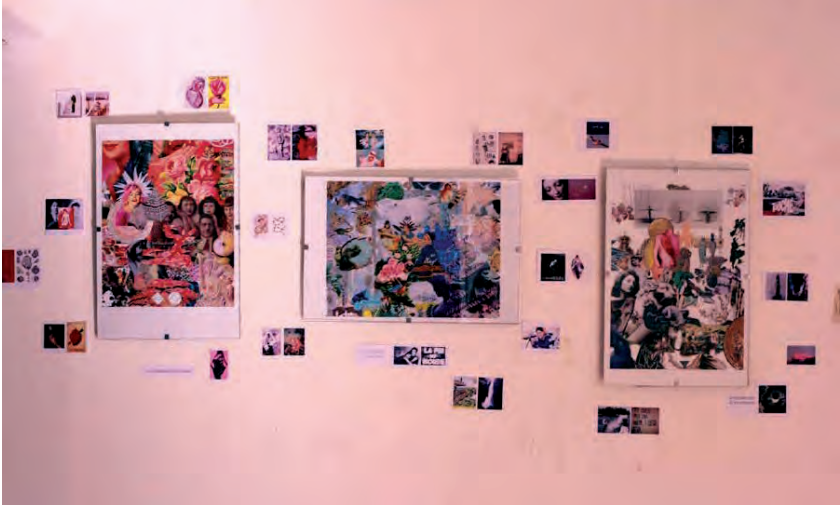


Fig. 4. Instalación de fotografías de la artista Midori Mai, en la muestra *Constelaciones sobre la posibilidad del olvido*, inaugurada en noviembre 2014 en Taller de Caleidoscopio. (Fotografía por Santiago Candelo, 2014).

Las actividades que llevan adelante en Taller del Caleidoscopio son difundidas a través de publicaciones en redes sociales, así como también a partir de afiches –que reparten en otros espacios culturales y en facultades– y de boca en boca. En este sentido, puede señalarse que el público asistente a las exposiciones de artes visuales está conformado, en su mayoría, por jóvenes estudiantes y profesionales formados en disciplinas afines; como apunta Santiago, «es gente que está metida en este circuito, que expone acá o en otros lugares. Veo que hay un circuito de gente, del que yo también soy público. Voy a exposiciones en NN⁹, en Cosmiko¹⁰, Trémula¹¹ y veo al mismo círculo: gente que está activando el ver el arte contemporáneo de la

⁹ Galería de arte contemporáneo de la ciudad de La Plata, más información en <http://nngaleria.com/> [en línea], [2017].

¹⁰ Espacio de artes visuales en la ciudad de La Plata, más información en <http://cosmikogaleria.blogspot.com.ar/> [en línea], [2017].

¹¹ Galería de arte contemporáneo de la ciudad de La Plata, que ha cerrado sus puertas en diciembre de 2016, más información en <https://www.facebook.com/casatremula/> [en línea], [2017].

ciudad» (Candelo, entrevista personal, 2016). Por otro lado, el gestor señala que los vecinos del espacio no suelen acercarse a estos eventos.



Fig. 5. Registro de la inauguración de la exposición *Triplette*, de las artistas Rosa de Los vientos, Mercedes Videla Dorna y Manuela Villanueva Fernández, que tuvo lugar en mayo de 2015. (Fotografía por Santiago Candelo, 2015). En esta imagen se observa un montaje que articula las producciones de las tres artistas.

DIONISIA

Ha sido el nombre escogido para este nuevo centro autogestionado, que se define como *espacio de arte*, inaugurado en el mes de marzo del año 2014, ubicado en Diagonal 80 nro. 156, entre las calles 39 y 40 en la ciudad de La Plata.

La directora, Natalia Famucchi, es Licenciada en Diseño Gráfico y Comunicación Social y Ángela Icardo, gestora, Licenciada en Filosofía y Letras, ambas egresadas de la Universidad Nacional de La Plata.

En el año 2013 las gestoras alquilaron una casa restaurada, aunque debieron hacer algunas reformas edilicias para adaptarla a un espacio de arte. La propiedad es de la década de los años 20 aproximadamente, remite al estilo Art Decó austero, la fachada consta de dos aberturas y pórtico principal. Se accede a un vestíbulo que comunica a dos amplias salas de exposiciones, una escalera de madera conduce a la planta alta encontrándose una sala más pequeña, un estudio y una biblioteca con vista a los espacios inferiores. Los techos altos acompañan la ubicación de la iluminación con luz focal y dicroica. Los muros pintados de blanco amplifican el espacio y las aberturas internas de doble hoja de madera de roble armonizan con los pisos de pinotea, encontrándose en muy buen estado de conservación.



Fig. 6. Fachada de Dionisia, estilo Art Decó. La Plata, Argentina. Noviembre de 2016. (Fotografía por Elisabet Sánchez Pórfido).

En la planta baja, una puerta distribuye el espacio social del privado. La casa está preparada para albergar diversos formatos de exhibiciones. En la muestra inaugural presentaron *Insidia* (marzo de 2014), con obras pictóricas del artista Juan José Kaufmann (galardonado en salones provinciales).

Natalia Famucchi, primeramente se abocó al periodismo, más tarde obtuvo el cargo de gestora cultural en la Dirección de Cultura

de la UNLP, espacio que funcionara en el Museo Azzarini¹². Posteriormente ejerció la Dirección Operativa del Centro Cultural Islas Malvinas, dependiente de la Municipalidad de la ciudad¹³.

Dionisia se caracteriza por una agenda muy nutrida y variada de artistas con trayectoria y de jóvenes emergentes. Invita a exhibir sus producciones especialmente a platenses con escasos antecedentes y alterna con otros de mayor experiencia en el campo del arte, como el mencionado Juan Kaufmann, Mariano Lucano, Gustavo Salas, Pedro Mancini, Ricardo Cohen, Malena López Aranguren, Dolores Pardo, Florencia Melo, entre otros destacados.

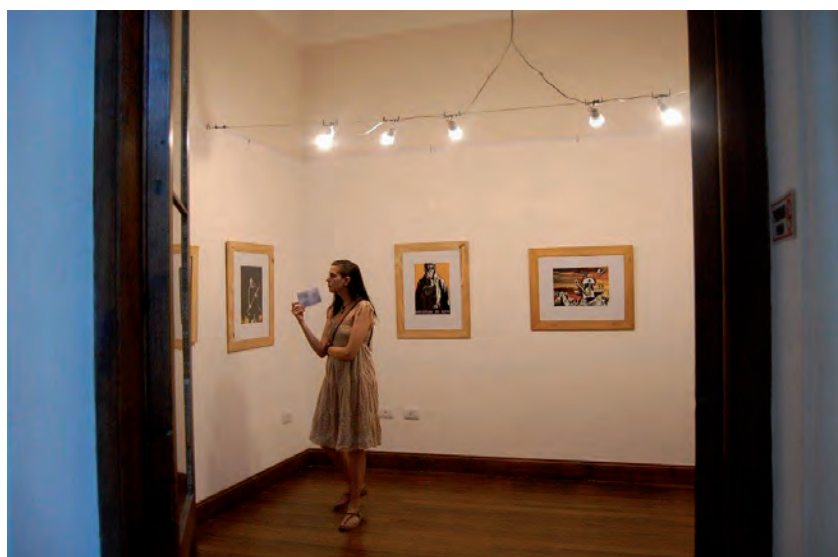


Fig. 7. Registro de la exposición y presentación del libro *De regreso a Oktubre. Lo que quedó en el tintero*, del artista Ricardo Cohen, realizada en diciembre de 2016 en Dionisia. (Fotografía por Natalia Famucchi, 2016).

¹² Museo de instrumentos musicales más importante de Argentina perteneciente al coleccionista Dr. Azzarini, Actualmente de la UNLP, calle 45 entre 6 y 7. La Plata. El Museo celebró 30 Aniversario en el año 2015. Atesora una colección de instrumentos representativos de cientos de países. Cuenta con una excelente biblioteca y archivo.

¹³ Inaugurado en 1998. El edificio restaurado y remodelado fue testigo de hechos históricos. En homenaje, hoy es un Centro Cultural y despliega variadas actividades artísticas-culturales y lúdicas.

Como señala Shaw (2000), «el encuentro entre el artista reconocido y el novato es importante... A veces tomas cosas que el otro ni se da cuenta que te está transmitiendo. Es la capacidad de uno de poder ver, de poder tomar, de encontrarse y dialogar con el otro». La concepción del autor coincide con la propuesta de Dionisia en la presentación de muestras de productores conocidos en el circuito del arte provincial y de jóvenes en formación.

El proceso de selección y conocimiento de las obras surgen por diversas vías, primeramente a partir del acercamiento de los productores al espacio con carpetas y sus respectivos antecedentes. Asimismo toman contacto con ellos en inauguraciones recomendados por amigos o detectados por las redes sociales.

La búsqueda es incesante por parte de las gestoras, ellas se ocupan de asistir a los talleres de los jóvenes, observan los trabajos, debaten y sugieren durante el proceso creativo y tiempo de producción. Esta modalidad les permite conocer la obra, consensuar fechas de inauguraciones y organizar la agenda anual.

Se interesan por los diferentes ámbitos del campo de arte, entrevistan a artistas visuales, asisten a conferencias, cursos y exposiciones. Preferentemente son atraídas por las exhibiciones en espacios institucionales de gran circulación, como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el Museo Nacional de Bellas Artes y Fundación Proa. Realizan visitas con el objetivo de interiorizarse sobre el circuito del arte nacional e internacional.

El lugar no es necesariamente una galería de arte, las gestoras lo definen como un *espacio de arte*. Desde sus inicios se impusieron no lucrar con la venta de las obras, dado que no se encuentran en condiciones de valorar y subvalorar. Si bien todas las producciones exhibidas están a la venta, no obtienen comisión como un galerista o marchante. Lejos están de ingresar en el mercado del arte, se identifican como gestoras y curadoras, pero no como galeristas.

Desde el año 2017, Natalia es la única gestora de la casa, organiza y produce eventos de arte, y por razones de tiempo ha logrado tener varios colaboradores, entre ellos, jóvenes que pertenecen a otros espacios emergentes.

Las muestras individuales y colectivas son consensuadas a partir de la elección y análisis de la tipología de obras. Las piezas de gran tamaño se exhiben en la planta baja y en la sala de la planta alta las de pequeño formato, video o instalaciones. Las disciplinas seleccionadas para la exhibición son variadas, aunque Dionisia tiene especial predilección por el dibujo, presentan óleos, técnicas mixtas, grabados, cerámica, mural, fotografía, collage, serigrafía, instalaciones, vitral y mosaico. La escultura ha quedado relegada por los gastos de transporte y los soportes. La convocatoria a exponer es abierta a todos aquellos productores que les interesen las propuestas de la casa, se organiza un cronograma de muestras individuales y colectivas de acuerdo al productor o grupos de productores, e intercalan producciones según la tipología elegida. Alternan las muestras y priorizan según las disciplinas, formato, soporte, técnicas, paleta tonal, entre otras variables.



Fig. 8. Registro del montaje de la obra de Malena López Aranguren en la exhibición colectiva *Fase REM*, en la que participaron Manuela Sosa, Juanjo Kaufmann, Pablo Peralta y Malena López Aranguren, inaugurada en marzo de 2017. (Fotografía por Natalia Famucchi, 2017).

El espacio ha convocado a curadores, aunque el número de propuestas recibidas fue muy escaso (Famucchi, entrevista personal, 2016). Por tal motivo sólo fueron invitadas Fabiana Chiani y Ana Contursi, y, posteriormente, Federico Ruvituso y Ezequiel Colombo, curadores jóvenes de trayectoria local.

La música está omnipresente en todos los eventos de los centros artísticos-culturales, y Dionisia no está exenta, cuenta con un gran equipo de sonido que comparten los músicos invitados. Los días sábados actúan tres bandas, entre los más conocidos en el medio local y provincial mencionamos *La ira del manso*, *Los acoples*, Cubero Díaz y Sergio Toli, entre otros.

El financiamiento del espacio se focaliza en la barra de bebidas y alimentos, como lugar de consumo, de encuentro, se encuentra abierta durante cierta hora y sus precios son elevados. Las actividades que despliegan a la comunidad le permiten sostener el espacio. Ferias de Arte y ciclos de lectura, coordinados por los escritores y profesores Horacio Fiebelkorn, Facundo Martínez y Ángela Icardo; cursos sobre Diseño de Proyectos, Portfolio, Diseño Gráfico, Programas de Diseño y Gestión Cultural, dictados por Famucchi.

Debemos destacar que la veta literaria es de gran relevancia en este espacio: durante los años 2015 y 2016 se realizaron durante tres días una innumerable variedad de actividades relacionadas con el Día del Escritor, establecieron un cruce entre música, danza, artes visuales y un ciclo de lectura que han titulado *Enlazador*.

La Prosa
del Mundo
segunda edición

Programa de actividades:
semana de arte, literatura, música danza

DIONISIA
Diagonal 80 N° 156 entre 39 y 40, La Plata
espacio.dionisia@gmail.com | 221-4223874

Programa de actividades:
semana de arte, literatura, música danza

Es el segundo año que en el marco del Día del Escritor (que concretamente se celebra el 13 de junio de cada año), nos proponemos hacer dialogar en este espacio la literatura, las artes visuales, la música, la danza. Este 2016 priorizamos tres propuestas visuales cuya factura permite establecer un inevitable vínculo a la palabra. Y a su vez recuperamos los ciclos que venimos desarrollando en el año y sumamos a ello una serie de nuevas actividades. El ingreso y participación en todas las instancias es libre y gratuito. También habrán sorteos los dos últimos días de La Prosa del Mundo (18 y 19/6). Obras, piezas de diseño y más. Los esperamos.

Coordinación general: Lic. Natalia Famucchi

Sábado 11 | 19.00 hs. Inauguración de muestras

*El Cuerpo Pensando | Ana Clara DiAmico
Marafioti | Anahí Lucalle
Diccionario Apócrifo | Cristina Bonnet -Papel Plegado*

Domingo 12 | Literatura

De 15 a 18.00 hs. | Derrama tinta-experiencia de escritura

De 18.00 a 22.30 hs. | Micrófono abierto y cierre musical
Leen todos los que deseen compartir sus producciones de Derrama Tinta y público que se sume.

Sábado 18

19.00 hs.
*«La Caja Musical en dos tiempos» | Música: Nico Capra de *Matchque Tango*; bailan Rocio Passarelli y Leon Rapy. Leen Laura Rapallini, Marina Dubin con acompañamiento de guitarra de Matías García*

18.00 hs. a 22.00 hs.
«Micrófono abierto» | lectura y cierre musical

Domingo 19 | cierra La Prosa del Mundo 2

19.00 hs.
*«Enlazados» | ciclo de lecturas y música | Leen: Ivonne Blanchet, Priscila Vallone, Daniel Quintero, Yamila Bégre, Franu Casco, Facundo Martínez, Catalina Cangolani, Matías Medeler. Música: Porra Ultravioleta cerrando la noche. **Coordina: Angela Icardo***

Fig. 9. Programación del festival *La Prosa del Mundo (semana de literatura, artes visuales, música, danza y diálogo)*, segunda edición, llevada adelante entre el 11 al 19 de junio de 2016 (Diseño por Natalia Famucchi, 2016).

El ámbito de difusión es primordial, de este modo se le otorga visibilidad a los variados eventos programados, se valen de Facebook e imprimen grandes cantidades de volantes y los distribuyen en las Facultades de Humanidades, Periodismo y Bellas Artes, de la Universidad Nacional de La Plata.

Otra de las figuras que involucra al campo artístico es el público, Dionisia ha logrado que asista un público estable, convocado y autoconvocado, un público crítico o especializado y barrial. La tipología de público se vincula con la exhibición del momento, en muestras de carácter tradicional concurre un público de mayor edad y mayor poder adquisitivo.

Analizamos dos casos relevantes que, en los últimos años ha movilizado a productores y a jóvenes en formación. Dionisia se halla involucrado en el ámbito de las artes visuales, es la que despliega una agenda vertiginosa de exhibiciones y actividades, asimismo la

ubicación coadyuva a establecer vínculos con otros espacios barriales como La Bicicletería y el Centro Cultural Daniel Omar Favero¹⁴. Por su parte, el Taller del Caleidoscopio trama su actividad de artes visuales en un circuito ligado a las artes visuales contemporáneas y a un conjunto específico de productores, relacionándose con otros espacios de circulación de la ciudad.

Los espacios emergentes fueron impulsados por gestores, curadores, grupos de artistas o colectivos de artistas y han generado un modo de producir por los márgenes, el énfasis está puesto en el deseo de exaltar la atmósfera epocal, la sinergia y el espíritu del tiempo o *zeitgeist* (Stallabrass, 2010, p. 71).

Ambos lugares promueven a productores emergentes, se trata de espacios abiertos cuyos colaboradores no son estables, sino cambiantes.

Con su apertura han adquirido estos sitios gran importancia en su posicionamiento social, político y cultural. Cabe aclarar que por su intenso desarrollo han logrado una relevancia que dinamiza la escena artística platense, constituyendo un circuito artístico de importancia, que mantiene estructuras de organización que se distancian del circuito artístico institucional. Como hemos planteado anteriormente, sus estrategias de trabajo están ligadas a vínculos afectivos, redes de colaboración y trabajo colectivo y no jerárquico.

Ambos generan una atmósfera de sociabilidad y un estrecho vínculo con la Universidad. Establecen intercambios continuos gracias a la intensa circulación de público.

En la exploración de fuentes y trabajo de campo advertimos la disparidad de los dos centros abordados, en función a los años de su constitución, experiencia y actividades. Se diferencian en sus modos de gestión, perfil y manera de exhibir.

Dionisia se define como un espacio de arte, las muestras permanecen durante quince días, inaugurándose en el mes de marzo

¹⁴ Ambos espacios ubicados en el Barrio Hipódromo. Consignamos sus sitios web para mayor información. La Bicicletería: <https://www.facebook.com/La-Bicicleter%C3%ADa-Creaci%C3%B3n-Colectiva-395295487295738/> ; Centro Cultural D. O. Favero: <https://www.facebook.com/culturalfavero/> [en línea], [2017].

y clausuran en el mes diciembre. Estos nuevos espacios privados surgen en momentos de recomposición institucional, que se traducen en la posibilidad de pensar políticas anfibas, de entrar y salir de las instituciones, se conciben como instituciones no oficiales. Pensadas sobre todo en términos de autonomía, que «en un grupo corresponde a la capacidad de operar su propio trabajo de semiotización, de cartografía, de injerir en el nivel de las relaciones de fuerza local, de hacer y deshacer alianzas, etcétera (Guattari y Rolnik en Valente, 2014, p. 2).

En los casos explicitados, los jóvenes optan por ambos lugares como canales de comunicación e intercambio, como una nueva forma de exhibir y de concebir el arte. Suelen ser espacios más pequeños, con actividades e intereses particulares, por ejemplo, en relación a las artes visuales contemporáneas y a grupos de productores específicos. Sus estrategias de gestión cultural están ligadas a redes afectivas y vínculos de parentesco y de amistad. En relación con la hipótesis de López aseveramos que estos son espacios para tejer relaciones y nutrirse de un cierto *capital simbólico* en relación a la pertenencia, y a un grupo pequeño de élite cultural.

Taller del Caleidoscopio, Dionisia y otros de la misma magnitud fueron adquiriendo visibilidad y presencia local y provincial, hasta tal medida que nos llevan a repensar y a revisar la réplica.

En este sentido, cabe aclarar que, en los casos estudiados en general, excepto Dionisia, el registro de los eventos en su gran mayoría suele ser incompleto y asistemático: podemos señalar, por un lado, que se debe a los devenires propios del trabajo autogestivo, pero también podríamos preguntarnos si no se trata de un énfasis en el presente, en el aquí y ahora de las prácticas, que permite transformar y complejizar la escena artística local.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, R. (2005). Entre la intimidad, la tradición y la herencia. En J. Alcázar y F. Fuentes (Eds.), *Performance y arte-acción en América Latina*. Ciudad de México, México: Ex Teresa, Ediciones sin Nombre y CITRU.

- Desjardins, P. (2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y rede de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino. *Arte y sociedad, Revista de investigación*, 2(1). Recuperado de <http://asri.eumed.net/1/pd.html>.
- Gentile, L. (2013), *Nuevos modos de gestión cultural en el campo artístico platense*. Ponencia presentada en VII Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- López, M. D. (2013). Lugares de vida. Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata. En M. Fernández y M. D. López, *Lo público en el umbral: los espacios y los tiempos, los territorios y los medios* (pp. 189-218). La Plata, Argentina: Ediciones de Periodismo y Comunicación, Universidad Nacional de La Plata.
- Oliveras, E. (2008). *Cuestiones del arte contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Sánchez Pórfido, E. y Zussa, N. (2016). *Nuevos escenarios culturales en la circulación de Arte Contemporáneo de La Plata: Escala Vagón y Búm*. Ponencia presentada en VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP). Facultad de Bellas Artes, La Plata, Argentina.
- Shaw, E. (2000). *Ser artista hoy, Tercer Seminario de Arte*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Torcuato Di Tella.
- Stallabrass, J. (2000). *High Art Lite. The Rise and Fall of Young British Art*, [*High Art Lite. Esplendor y ruina del Young British Art*]. Madrid, España: Brumaria.
- Valente, A. (2014). Casas y espacios culturales. Formas poético-políticas de habitar. *Lindes* 8, recuperado de http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero8/nro8_art_valente.pdf

MUSEALIZACIÓN DE LA NATURALEZA, HISTORICIDAD Y EXPERIENCIAS DEL TIEMPO

Mannuella Luz de Oliveira Valinhas

Departamento de Museologia, Universidade Federal de Ouro Preto
mannuellaluz@yahoo.com.br

RESUMEN

Según Gumbrecht, nuestro presente no es comprendido como un momento entre dos tiempos –pasado y futuro–, sino como aquello que es capaz de retardar la llegada del futuro siendo, pues, un tiempo eminentemente trágico. Por medio del cambio en la percepción del tiempo, la posibilidad de «cambiar el pasado» por la simultaneidad y la presentificación se vuelve algo atractiva y deseable. La emergencia cada vez mayor de un «deseo de presencia», traducida como voluntad, o necesidad, de la presentificación de mundos pasados altera sustancialmente las formas de entendimiento de las instituciones que tradicionalmente tratan con el pasado y sus representaciones. Así, cabe preguntarse cuáles son las técnicas o las condiciones que intentan producir la sensación de que mundos del pasado pueden volverse de nuevo tangibles, y cómo esas técnicas y nuevas concepciones pueden manifestarse institucionalmente, en nuestro caso, privilegiando los museos de Historia Natural, que tradicionalmente reconstruyen ambientes distantes en el tiempo o en el espacio. Para ello, investigamos en este estudio el Museo de Historia Natural de la Universidad de Ouro Preto, particularmente su colección de taxidermizados. Por medio de ella, pudimos percibir las diferentes maneras como la trayectoria de esos «animales-objeto» nos dan una perspectiva de las diferentes maneras como instituciones museológicas se relacionan con las diferentes perspectivas temporales en sí. Creemos que el acceso y el conocimiento de dos modelos de relación con el

pasado nos ofrecen la posibilidad de pensar en las relaciones de convergencia y divergencia establecidas por concepciones de tiempo que tienen que lidiar con las diversas demandas de cada presente.

Palabras clave: Museos de Historia Natural; Simultaneidad; Presentificación

ABSTRACT

According to Gumbrecht, our present isn't comprehended as a moment amongst two times –past and future– but as what is able to detain the arrival of the future being therefore an eminently tragic time. Through the change in the perception of time, the possibility of «changing the past» by simultaneity and presentness becomes something attractive and desirable. The growing emergence of a «desire for presentness», translated as will or need of the presentness of past worlds, significantly alters the means of understanding the institutions that traditionally deal with the past and its representations. Therefore, it is worth asking what are the techniques and conditions that attempt to produce the sensation that worlds of the past can again become tangible, and of how these techniques and new conceptions can manifest themselves institutionally, in our case, privileging the Natural History Museums, which traditionally remake environments that are distant in time and space. For that purpose, we focus this study at the Museum of Natural History of the University of Ouro Preto, particularly its collection of taxidermates. Through it, we were able to perceive the different ways in which the trajectory of these «object animals» give us a perspective of the different ways in which museological institutions relate to the different temporal perspectives themselves. Access and knowledge of two models of relationship with the past offer us the possibility of thinking about the relationships of convergence and divergence established by conceptions of time that have to deal with the diverse demands of each present.

Keywords: Natural History Museums; Presentness; Simultaneity

*Ser contemporáneo significa volver a un presente
en el cual nunca hemos estado.*

Giorgio Agamben

INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la ampliación del presente histórico es, según Hans Ulrich Gumbrecht, el resultado del fin de la posibilidad de aprender de la historia (fin de la *Historia Magistra Vitae*). Esto significa que, a partir del siglo XX, basar las acciones del presente en los conocimientos del pasado se ha vuelto imposible. Tal imposibilidad llevó a una actitud de desconfianza hacia el sentido y la utilidad del tiempo histórico, y se acompaña de un cambio en la comprensión del pasado, del presente y del futuro. Así, nuestro presente no se entiende como un momento entre dos tiempos (pasado y futuro), sino como aquello que es capaz de retardar la llegada del futuro, es decir un tiempo eminentemente trágico.

Por medio del cambio en la percepción del tiempo, la posibilidad de «cambiar el pasado» por la simultaneidad y la presentificación se vuelve algo atractiva y deseable. La presentificación del pasado tiende a enfatizar la dimensión espacial, favoreciendo el interés por los lugares que ofrecen la experiencia de compartir el mismo espacio físico con objetos de otros tiempos, especialmente los museos. La emergencia cada vez mayor de un «deseo de presencia», traducida como voluntad o necesidad de la presentificación de mundos pasados, altera sustancialmente las formas de entendimiento de las instituciones que tradicionalmente tratan con el pasado y sus representaciones.

Así, cabe preguntarse cuáles son las técnicas o las condiciones que intentan producir la sensación de que mundos del pasado pueden volverse de nuevo tangibles, y cómo esas técnicas y nuevas concepciones pueden manifestarse institucionalmente, en nuestro caso, privilegiando los museos de Historia Natural, que tradicionalmente reconstruyen ambientes distantes en el tiempo o en el espacio. El Museo de Historia Natural y Jardín Botánico de la UFMG, en Belo Horizonte-MG, será el punto de referencia para nuestro estudio, que tuvo como método de trabajo las visitas al museo y la verificación

de la pertinencia de los conceptos sobre presentificación, que tiene como método de trabajo las visitas al museo y la verificación de la pertinencia de los conceptos sobre presentificación.

PRESENTIFICACIÓN Y MODERNIDAD

El epígrafe de Agamben nos sirve de punto de partida para pensar cómo las nuevas configuraciones temporales surgidas en la contemporaneidad se articulan de manera particular con las concepciones de museos y de historicidad. La problemática del papel de los museos y su reconfiguración contemporánea suscita cada vez más debates, tanto dentro de la academia y en las praxis de los profesionales de museos y del patrimonio.

Todo este debate forma parte de un tiempo histórico específico, un cronotopo que comparte la idea de que el pasado consiste en la experiencia y el futuro en espera; como la definida por Koselleck, en *Crítica y crisis*, la noción de tiempo histórico sería fruto de los modos de articulación entre dos esferas: el «espacio de experiencia» y el «horizonte de expectativa». El tiempo de la Modernidad tenía como horizonte de expectativa un futuro prometedor, por lo tanto, una concepción de tiempo orientada hacia el futuro apuntado como lugar de realización de las potencialidades del hombre en desarrollo: o sea, una idea de progreso continuo lastreaba el cronotopo historicista (o historicista).

De acuerdo con Hans Ulrich Gumbrecht, las ciencias humanas utilizaron ese modelo hasta mediados de los años '60; a partir de los '70 se verificó un cambio de perspectiva en el universo social. Desde entonces, el futuro no se presenta más como espacio privilegiado o de realizaciones, sino como un horizonte incierto y, a menudo, adverso. La crisis de este modelo de mundo, sobre todo la crisis de la idea de progreso y la adopción de un «horizonte de expectativa» negativo en relación al futuro, son las marcas de nuestro tiempo presente.

En el texto «Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir» (2010), Gumbrecht pretende definir lo que él entiende por presentificación, cómo se desarrolló en las humanidades

y cómo se presenta para la configuración social y epistemológica de nuestro tiempo.

El paradigma de la presencia, tal como es entendido y definido en el texto, no trata de una relación temporal con los objetos, sino de una relación espacial con el mundo y las cosas del mundo. Una cosa presente debe establecer una relación física con el cuerpo (debe ser tangible por manos humanas). Uno de los motivos para la investigación sobre una cultura de presencia es la verificación de un intenso deseo de presencia de la contemporaneidad –los efectos de presencia han sido tan completamente descuidados que regresaron en la forma de un intenso deseo de presencia.

En una reconstrucción histórica de cómo ese paso fue dado, Gumbrecht retorna al cambio operado al final de la Edad Media, cuando los hombres pasaron a autodescribirse como fuera del mundo sensible (sujeto observador, inicio de la dicotomía fundante sujeto-objeto). Esta alteración, además del cambio en el lugar ocupado por la humanidad en el mundo, todavía es responsable de hacer del sujeto una entidad intelectual e incorpórea, cuya única función es observar el mundo (a su vez tornado todo y completamente material). Tal vez una de las frases que mejor ejemplifique esta condición es la reflexión final del hombre del subsuelo dostoiévskiano:

Incluso nos es difícil ser gente –gente con su propio y verdadero cuerpo y sangre; sentimos vergüenza de ello, creemos que es un demérito y nos esforzamos por ser una especie inexistente de hombres en general. Somos natimueertos, y desde hace mucho tiempo nacemos no de padres vivos, y eso nos agrada cada vez más. Le estamos tomando el gusto. En breve vamos a querer nacer de una idea, de algún modo. (Dostoiévski, 2000, p. 30)¹

¹ «Até mesmo nos é difícil ser gente – gente com seu próprio e verdadeiro corpo e sangue; sentimos vergonha disso, achamos que é um demérito e nos esforçamos para ser uma espécie inexistente de homens em geral. Somos natimortos, e há muito tempo nascemos não de pais vivos, e isso nos agrada cada vez mais. Estamos tomando gosto. Em breve vamos querer nascer de uma idéia, de algum modo.»

Siendo aquello que se observa puramente material, necesitaba ser interpretado –e interpretación significa, en sí misma, ir más allá de la superficie material de las cosas. Este modelo fue fundamental para la «cultura de sentido»: modelo afincado en la atribución de sentidos a las cosas del mundo. Esta cultura de sentido ha dado lugar –o está cada vez más cediendo lugar a la «cultura de presencia», que hace de los cuerpos y su relación con las cosas del mundo el principal modo de estar en él y conocerlo.

Para la Historia, esto se presenta en la voluntad o necesidad de la presentificación de mundos pasados; cabe preguntarse cuáles son las técnicas o las condiciones que pueden producir «la sensación (o mejor, la ilusión) de que los mundos del pasado pueden volverse de nuevo tangibles» (Gumbrecht, 2010, p. 27, tda).²

La ampliación del presente histórico es, aún según Gumbrecht, uno de los resultados de la caída del modelo *Historia Magistra Vitae* y del entendimiento de la imposibilidad de aprender de la historia: a partir del siglo XX, basar las acciones del presente en los conocimientos del pasado ya no tiene más lugar. Tal desconfianza hacia el sentido y la utilidad del tiempo histórico se acompaña de un cambio en la comprensión del pasado, del presente y del futuro. Así, el presente extendido no es un momento entre dos tiempos –como en el cronotopo historicista– pero es aquello que es capaz de retardar la llegada del futuro, entendido como un tiempo eminentemente trágico.

Por medio del cambio operado en la percepción de las dimensiones temporales –pasado, presente y futuro rearticulados en nuevas configuraciones–, la posibilidad de «tocar el pasado» por la simultaneidad y la presentificación se vuelve algo atractiva y deseable. Este fenómeno tiende a enfatizar la dimensión espacial: sólo en contacto físico podemos tener la ilusión de tocar el pasado por medio de objetos que asociamos al pasado:

Este deseo de presentificación puede estar asociado a la estructura de un presente amplio, en el que ya no sentimos que estamos «dejando atrás el pasado» y el futuro está

² «a sensação (ou melhor, a ilusão) de que mundos do passado podem tornar-se de novo tangíveis»

bloqueado. Un presente tan amplio acabará por acumular diferentes mundos pasados y sus artefactos en una esfera de simultaneidad. (Gumbrecht, 2010, p. 152)³

PRESENTISMO: EXCESO DE PASADO EN EL PRESENTE

El tema de la ampliación del presente es también objeto de investigación hecha por François Hartog en el texto «Tiempo y Patrimonio» (2006), a partir de una investigación sobre el inmenso crecimiento de la categoría presente, que creció hasta convertirse en algo omnipresente. Hartog da el nombre de presentismo a tal omnipresencia del presente en las sociedades occidentales contemporáneas.

Con el objetivo de entender las consecuencias de este fenómeno, el autor echa mano de la noción de «régimenes de historicidad», que trata de la modalidad de conciencia de una comunidad sobre su tiempo histórico (lo que Gumbrecht llama autorreferencia). La cuestión a la que el texto se dedica es pensar de qué régimen de historicidad la patrimonialización puede ser la marca, como queda claro en el siguiente pasaje:

¿Este gusto por el pasado venía a testimoniar repentinamente un tipo de nostalgia por un antiguo régimen de historicidad, sin embargo, desde hace mucho tiempo de uso? Por el contrario, ¿cómo podía todavía ajustarse a un régimen moderno, que había puesto, desde hace siglos, todo su fervor de esperanza en el futuro? (Hartog, 2006, p. 265, TDA)⁴

El siglo XX, después de haber convocado el futuro como justificación para las acciones del presente, habiendo llevado la promesa

³ «Esse desejo de presentificação pode estar associado à estrutura de um presente amplo, no qual já não sentimos que estamos ‘deixando o passado para trás’ e o futuro está bloqueado. Um presente assim amplo acabará por acumular diferentes mundos passados e seus artefatos numa esfera de simultaneidade.»

⁴ «Este gosto pelo passado vinha testemunhar repentinamente um tipo de nostalgia por um antigo regime de historicidade, contudo, desde há muito fora de uso? Inversamente, como ele podia ainda se ajustar a um regime moderno, que tinha posto, há séculos, todo seu fervor de esperança no futuro?»

de felicidad futura a alturas inimaginables con las posibilidades del progreso técnico, se ve obsesionado con las raíces y la memoria. Se desea musealizar el propio presente para que no se convierta, y movilizar el pasado para evocar la sensación de un mundo estable. Se pretende hacerlo, pero manteniendo vivas las cosas del mundo. El pasado, entonces, atrae más que la historia: «la presencia del pasado, la evocación y la emoción predominan sobre la toma de distancia y la mediación» (Hartog, 2006, p. 272).⁵ Tales son las marcas de un regalo que destruyó su futuro y que desea «marcar paso en el presente a rumiar un pasado que no pasa» (Hartog, 2006, p. 265, tda).⁶

Paul Zumthor en *Performance, Recepção, Leitura* (2000) también utiliza la noción de historicidad y define cada encuentro con el pasado (o con otros presentes históricos) como un encuentro entre historicidades:

[...] mi historicidad se encuentra con la historicidad de la obra, estableciendo un lugar singular que parte de un doble origen. Esta obra obra sobre nosotros como un emisor de mensajes barajados por los siglos y cuya decodificación envuelve mi propia historicidad: operación no arbitraria, pues ella implica también la consideración de la historicidad de aquella obra. Pero apropiando de ella, yo en vivo, y al vivirla le doy, mucho más allá de todas las significaciones recuperadas, un sentido. ¿Puedo decir su sentido? ¿O es el mío? Suscitado por el propio acto de esa traducción, de esa *translatio studii* que es inevitablemente el tiempo de la humanidad. (Zumthor, 2000, p. 107, TDA)⁷

⁵ «a presença do passado, a evocação e a emoção predominam sobre a tomada de distância e a mediação»

⁶ «marcar passo no presente e ruminar um passado que não passa»

⁷ «[...] a minha historicidade se encontra com a historicidade da obra, estabelecendo um lugar singular que parte de uma dupla origem. Esta (a obra) age sobre nós como um emissor de mensagens embaralhadas pelos séculos e cuja decodificação envolve minha própria historicidade: operação não arbitrária, pois ela implica também a consideração da historicidade daquela obra. Mas apropriando-me dela, eu a vivo, e ao vivê-la lhe dou, muito além de todas as significações recuperadas, um sentido. Posso dizer o seu sentido? Ou é o meu? Suscitado pelo próprio ato dessa tradução, dessa *translatio studii* que é inevitavelmente o tempo da humanidade.»

Un poco más animado en relación al tiempo presente, Zumthor prosigue definiendo la condición de posibilidad de formación de un saber producido a partir de la historicidad de ese tiempo:

su única calidad es la histórica, el hecho que poseemos (...) una historicidad propia, por la cual y en la cual existir. Es en el seno de esta condición común que el presente se convierte en el lugar de un saber: sin curiosidad verdadera ni pasión por el actual ninguna memoria del pasado puede ser viva: a la inversa, la percepción del presente se atenúa y se empobrece cuando se apaga esa presencia cambia, pero insistente, del pasado. (Zumthor, 2000, p. 98, TDA)⁸

HISTORICIDAD Y PATRIMONIALIZACIÓN

La inversión del modelo historicista, que hace al pasado parecer más interesante que cualquier futuro imaginable, viene acompañada del fenómeno de la patrimonialización de la cultura, sustituyendo el de la historización de la cultura; el concepto de patrimonio se hipertrofia y, en las palabras de Hartog, salimos de una «historia-memoria para una historia-patrimonio». Un nuevo modelo de experiencia del tiempo, ligado radicalmente al presente emerge de esa nueva configuración: el presentismo.

La novedad mayor de esta experiencia del tiempo, en lo concerniente a los objetos y su reunión en ambientes organizados especializados (museos), es el deseo de mantener presente el pasado, o radicalizando, un deseo de abandonar el tiempo. Si antes el imperativo del mantenimiento o conservación de las cosas operaba en una expectativa de atender a las generaciones venideras, ahora podríamos decir que lo que está en foco es suplir de pasado el propio presente en un intento de dilución de las fronteras entre esas dos esferas.

⁸ «a sua única qualidade é a histórica, o fato que nós possuímos (...) uma historicidade própria, pela qual e na qual existir. É no seio dessa condição comum que o presente se torna o lugar de um saber: sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual nenhuma memória do passado pode ser viva: inversamente, a percepção do presente se atenua e se empobrece quando se apaga essa presença muda, mas insistente, do passado.»

Así, queda clara la articulación entre la teoría de la presentificación –ligada a una concepción tragicofóbica del futuro– al presentismo y a las nuevas configuraciones museológicas.

MUSEALIZACIÓN Y CONTEMPORANEIDAD

Las teorías sobre el museo rápidamente se posicionaron en relación a las nuevas concepciones temporales emergentes y participaron activamente en las discusiones disciplinarias en el ámbito académico desde los años ‘60; las prácticas también se reorientaron a partir de los debates acerca de las funciones museológicas y museográficas articuladas a los nuevos anhelos de la población en general y a los motivos de asistir a un museo.

La noción de museología patrimonial fue la primera en romper con el patrón tradicional de museo como mero repositorio cultural, que entendía «cultura» como «alta cultura», a diferencia de la noción más relacionada a toda actividad humana en una sociedad dada. A partir de las discusiones sobre la naturaleza de este conocimiento específico hubo una ampliación de la noción de museo incorporando, incluso, prácticas mercadológicas, y fue el primer paso para una nueva dirección en el área.

Acompañando el cambio paradigmático de las ciencias humanas tal como apuntó Gumbrecht, los paradigmas fundamentales de lo que hoy es la Museología tuvieron sus contornos especificados y delineados durante el período 1970-1980. Estos cambios pueden ser percibidos, sobre todo, a partir de las principales resoluciones del Consejo Internacional de Museos (ICOM), sobre todo en las Cartas Patrimoniales (instrumento que delibera la actuación y prerrogativas de estas instituciones) de 1972, 1984 y 1992.

En estas resoluciones se encuentran los fundamentos de lo que se ha convenido designar por Nueva Museología. Una gran tendencia general verificada es la constatación y la recomendación de que la actuación de los museos debe extrapolar los límites meramente conservadores de otrora y provocar, instigar y exponer conflictos

sociales y culturales; reitera, además, la noción de que los objetos no hablan por sí mismos, sino que son interpretables y polifónicos.

La Carta de Chile (1972) trae algunas deliberaciones que nos parecen venir al encuentro de nuestras opiniones: 1) el museo debe tomar conciencia de la situación del presente y de las posibilidades de mejorarla; 2) el museo es una institución al servicio de la sociedad y puede contribuir al compromiso; 3) la esfera de actuación más adecuada debe ser una acción a nivel local; 4) las técnicas museográficas deben ser modernizadas insistiendo en la comunicación entre objeto y visitante. Y destacamos sobre todo la recomendación de la UNESCO: una definición y proposición de un nuevo concepto de acción de los museos, basado en la idea de un Museo Integral que proporcione a la comunidad una visión de conjunto de su medio material y cultural.

Los museos «tradicionales», cuyo foco se volvía a la idea de cultura –entendida como «alta cultura»– y que eran responsables de conservar la memoria y los valores de los grupos sociales de élite, no fueron simplemente descartados. Aunque permanecen físicamente «inalterados» con el cambio del foco de la museología (y más, con un cambio de la base teórica orientadora de las acciones museales), lo que se transforma es la razón misma de ser de esas instituciones.

EL MUSEO DE HISTORIA NATURAL O DE CIENCIAS Y SU MODO DE «PRESENTIFICACIÓN»

La Historia Natural, tal como fue definida por David Hultman en 1753,⁹ sería capaz de unir el conocimiento de los tres reinos de la naturaleza, convirtiéndose, por tanto, de todas las ciencias, en «la más útil y la más necesaria». La modernidad del siglo XVIII articula la idea de que hay mucho que conocer con la de la imposibilidad humana de guardar el conocimiento, y así se hace necesaria

⁹ Hultman, D. *Instructio musaei rerum naturalium*. Upsala: Exc. Laur. Magnus Hojer, 1753. In: Segantini, Verona Campos; Oliveira, Bernardo Jefferson de. «Maneira decente e digna de expor aos olhos do público»: modos de exibição da história natural (séc. XVIII e XIX). 280 f. Tese (doctorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, 2015.

la institución de otros modos de garantizar la acumulación y el aumento de lo que la humanidad puede conocer:

Sin embargo, recorrer todo el orbe de la Tierra, sondear los lugares, contemplar todos los objetos, observar las marcas por las cuales se distinguen y aún guardar todo eso en la memoria excede a la industria humana, por mayor que sea; de donde se concluye necesariamente que esta ciencia, que supone el conocimiento de tantas cosas tan distantes entre sí, en mucho nos tienta, siendo muy difícil. Por esa razón, los hombres versados en la naturaleza pasaron a crear Museos, donde maravillas recogidas por todas partes pudieran ser vistas, como un anfiteatro del mundo. (Hultman, 1753, p. 63, TDA)¹⁰

En su instrucción de cómo montar un pequeño museo (una colección de cosas muertas, en su definición), Hultman recomienda que «el animal sea colocado en su posición natural», así como define metódicamente las reglas para conservar de manera adecuada los elementos botánicos, de modo que «todas las partes de la planta retengan la postura natural, ni que sea su figura acomodada en flexión rara»¹¹ (Hultman, 1753, p. 68, TDA).

Las recomendaciones y descripciones anteriores son ejemplos del modelo de conocimiento del mundo moderno, estándar que Gumbrecht¹² identifica por el establecimiento de un papel activo del sujeto en la construcción del conocimiento, que implicaría la capacidad y el derecho de producir nuevos conocimientos, haciendo atractiva la idea de acumular y ampliar la cantidad de conocimiento que

¹⁰ «Contudo, percorrer todo o orbe da Terra, sondar os lugares, contemplar todos os objetos, observar as marcas pelas quais se distinguem e ainda guardar tudo isso na memória excede a industria humana, por maior que seja; donde se conclui, necessariamente, que esta ciência, que supõe o conhecimento de tantas coisas tão distantes entre si, em muito nos ultrapassa, sendo difícilima. Por essa razão, os homens versados na natureza passaram a criar Museus, onde maravilhas recolhidas por toda parte pudessem ser vistas, como um anfiteatro do mundo.»

¹¹ «[que] todas as partes da planta retenham a postura natural, nem que seja sua figura acomodada em flexão estranha»

¹² Gumbrecht, Hans Ulrich. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Río de Janeiro, Contraponto: Ed. PUC Río, 2010. Y también: Gumbrecht, Hans Ulrich. Em 1926: vivendo no limite do tempo. Río de Janeiro: Record, 1999.

podrían ser inteligibles a un individuo. Se trata de una redefinición de la relación establecida entre humanidad y mundo. El fenómeno del coleccionismo y del anhelo de reunir todo aquello que era posible conocer ilustra bien el paso a la Modernidad con su deseo serial, ordenador, racionalista y enciclopédico.

La producción de presencia, entonces, sigue articulada a la del dominio de la naturaleza: el conocimiento de la naturaleza del animal informa el modo de lidiar con él: por eso las innumerables instrucciones de recolección y remesa de animales supone una descripción detallada de sus hábitos y patrones. Este conocimiento de la fauna se une, aún, a las posibilidades de dominio geográfico y político de los territorios.¹³

El museo de historia natural o un museo de ciencia es un lugar donde se produce el saber, así como donde se anuncia ese saber para la edificación y conocimiento (moral y científico) de los visitantes. Esta relación cercana entre ciencia y poder convierte a los animales, también, en símbolos de status nacional, reedificadores del contorno geográfico de la forma de los estados nacionales, objetos diplomáticos (no era raro regalar al soberano de una nación, reino o imperio) con animales o, aún, emblema y símbolo del *ethos* de una nación.

De modo particular en los museos, el contacto con los especímenes taxidermizados se ha convertido y, durante el siglo XX, espectacularizado: así como ocurrieron innumerables cambios en los sentidos de las colecciones, la transformación de los animales de objetos científicos a objetos de entretenimiento acabó por convertirse en una constante en museos que poseen animales taxidermizados en sus colecciones. Este cambio camina lado a lado con otros cambios en las concepciones de museo de un modo general y en nuestro caso particular, de los museos de ciencia. Estos últimos mantienen la atracción del público en un registro que, si no recae en un carácter

¹³ Sobre esto, ver: L'Estoile, Benoît de. *Le Goût des Autres*. De l'exposition coloniale aux Arts premiers. Paris: Flammarion, 2007, y L'Estoile, Benoît de. «A vida selvagem em vitrine: Reflexões sobre os animais em museu», *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, 1(3), 2011. Recuperado de <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/issue/view/135>. Fecha última consulta: 20 de octubre de 2018.

exótico, se proyecta en los procedimientos y descubrimientos de la cultura científica.¹⁴

La forma de representar auténticamente un animal debe respetar no sólo la forma, el contorno del animal, sino la «esencia» de aquel animal; la naturaleza de un ente va a determinar su forma (concepción aristotélica). Así, la manera de moverse debe figurar la verdadera naturaleza del animal: si es bondadosa, traicionera o feroz, etc. Como es parte integrante de la esencia de los animales, su forma debe ser representada, no la piensa como organización de la materia, sino como manifestación sensible de su ánima.¹⁵

En las taxidermias científicas hay, aún, objetivos de investigación que no pueden ser descuidados: los mamíferos deben estar con las presas a la muestra dado que el formato de la mandíbula y dientes dice mucho sobre cada especie y el investigador debe verificar esas diferencias.

Mucho del interés por los animales taxidermizados se debe, también, al reconocimiento de los aspectos artísticos involucrados en el proceso. Santiago Albillos (2010) menciona que la obra de los hermanos Benedeto –responsables de varios de los animales taxidermizados del sector de animales del Museo de Historia Natural

¹⁴ El uso de dioramas como dispositivos de producción de presencia es convocado con frecuencia: un cierto ilusionismo que produce realidad y domesticación de la vida salvaje articulada a la experiencia de esa misma vida salvaje.

¹⁵ La espectacularización y el uso de los dispositivos tecnológicos contemporáneos en exposiciones en museos de historia natural es presentada por Horacio Higuchi como una de las posibilidades museales que relacionan la presentificación y el mundo natural (sin que al autor utilice estos términos): «Pero ese aspecto estrepitoso y sensacionalista no ha impedido que instituciones más sobrias, como los MHNs, adopten esa tecnología con cierta cautela. En todo el mundo, varios MHNs mantienen hoy algunos dinosaurios animatrónicos en su exposición permanente, algunos sin hacer mucho alarde, empleándolos mucho más allá de una función de mero señuelo. Así, en el egrégio Natural History Museum de Londres, un *Tyrannosaurus rex* animatrónico disputa los flashes de las cámaras de los celulares de los niños con los esqueletos y los huesos en resina de varias especies del Mesozoico, en el mismo pabellón. El hecho de que allí existir también otros recursos mecánicos y digitales que permiten al visitante explorar la anatomía locomotora de la misma especie, además de varios otros dispositivos didácticos, no deja dudas de que el dinosaurio animatrónico no es una atracción en sí, sino sólo uno más varios objetos del pabellón que, en conjunto, cumplen con gran éxito su función educativa». Higuchi, Horacio. *Consideraciones sobre el rugido del dinosaurio y otras realidades museales*.

de Madrid– fue guardada en el Museo del Prado para ser protegida durante la Segunda Guerra Mundial. O como afirma L'Estoile:

Aunque el museo de historia natural representaba el polo opuesto al museo de arte, la transformación de su papel científico, combinado con la preocupación de atraer a los visitantes, lo conduce a menudo a privilegiar la dimensión espectacular, reciclando los animales empalados. (L'Estoile, 2012, p. 10, tda)¹⁶

En esta línea, lanza algunos «desafíos para los museos de mañana» en relación con los acervos de historia natural, e inscribe las posibilidades de los animales en museos como inscritas en los siguientes paradigmas:

1) El paradigma naturalista, en el cual el animal salvaje es presentado en una reconstitución de su ambiente natural, abstrayendo las relaciones con los humanos. 2) El paradigma estético, en el que se enfatiza el espectáculo de la diversidad, por el uso de escenografías e iluminaciones, acentuando la dimensión de deslumbramiento. 3) El paradigma etnológico se esfuerza en restituir las concepciones y los usos de animales en una determinada sociedad humana. 4) Por último, el paradigma relacional (correspondiente a la antropología social contemporánea) se preocupa en reconstituir las relaciones complejas envolviendo animales, tejidas a lo largo del tiempo, entre Europa y los otros continentes. (L'Estoile, 2012, p. 11, tda)¹⁷

¹⁶ «Ainda que o museu de história natural representasse o polo oposto do museu de arte, a transformação de seu papel científico, combinado à preocupação de atrair os visitantes, o conduz frequentemente a privilegiar a dimensão espetacular, reciclando os animais empalhados.»

¹⁷ «1) O paradigma naturalista, no qual o animal selvagem é apresentado em uma reconstituição de seu ambiente natural, abstraindo as relações com os humanos. 2) O paradigma estético, no qual se enfatiza o espetáculo da diversidade, pelo uso de cenografias e iluminações, acentuando a dimensão de deslumbramento. 3) O paradigma etnológico se esforça em restituir as concepções e os usos de animais em uma dada sociedade humana. 4) Por último, o paradigma relacional (correspondente à antropologia social contemporânea) preocupa-se em reconstituir as relações complexas envolvendo animais, tecidas ao longo do tempo, entre a Europa e os outros continentes.»

Obviamente la inscripción preferente en uno u otro paradigma no excluye la posibilidad de lidiar y utilizar otros paradigmas de acuerdo con los intereses y posibilidades de la institución. Es la posibilidad de mezclar varios paradigmas y volver a colocar la historicidad de esas colecciones, así como la de sus relaciones establecidas a lo largo del tiempo, ya sean institucionales, educativas, afectivas, comunitarias o de otro tipo.

A mediados del siglo XX hubo un entendimiento de que había un extremo mal gusto en la utilización predatoria de los animales. Albillos cita la utilización de garzas como luminarias y de manos de gorila para confección de ceniceros. Se generó cierto malestar en relación al uso de estos animales, articulado, aún, a la crítica del imperialismo europeo y las guerras de descolonización. Este ambiente produjo que los museos, que a menudo fueron símbolos de poder y dominación de tierras, o que tienen acervos constituidos por prácticas consideradas perniciosas, propongan otra mirada a sus objetos. Muchas veces empezaron a ser guardados y no participaban más de exposiciones. Pero, al final del siglo XX, un movimiento de autocritica y de pensar el propio proceso de constitución de las colecciones museales sacó a los animales taxidermizados de la condición de inútiles y de mal gusto.

En el caso de los animales de la colección de taxidermia del MCT, parece hasta que hubo un movimiento contrario, el de la retirada de los animales de la exposición en 2012. Pero, esa retirada misma demuestra la atribución de importancia del acervo al retirar de la exposición con el objetivo de conservación y restauración, además de haber mantenido un acceso controlado por parte de instituciones escolares y también para investigaciones.



Figura 1. Búho antes de la restauración.¹⁸

¹⁸ Recuperado de: http://www.ao.com.br/download/AO179_53.pdf. Fecha última consulta: 20 de octubre de 2018.



Figura 2. Búho después de la restauración.¹⁹

EL MUSEO DE CIENCIA Y TÉCNICA DE LA UNIVERSIDAD FEDERAL DE OURO PRETO

A finales del siglo XIX, la capital del imperio portugués se había trasladado a Río de Janeiro. Aquí, el emperador Don Pedro II, deseoso de fomentar la cultura científica del país, y al mismo tiempo preocupado por la extracción de los recursos naturales que este brindaba, cuestiones relacionadas con la necesidad de un conocimiento más profundo del territorio que gobernaba, decide contratar a un científico europeo que pudiera dar cuenta de estas tareas.

El indicado fue Claude Henri Gorceix, que arriba a Río de Janeiro en 1874; después de su llegada, busca un lugar para la instalación

¹⁹ Coleção de Taxidermia - Catálogo. Laboratório de Conservação e Restauração, Departamento de Museologia, Universidade Federal de Ouro Preto.

de una escuela de mineralogía y el lugar elegido fue Ouro Preto, dada la riqueza geológica de la región. La Escuela de Minas fue montada en el propósito de enseñar ciencia de calidad y apurar el conocimiento científico en el que se basaría la explotación mineral de la región. La gran riqueza mineral y el enorme porte de la Escuela de Minas –dedicada, sobre todo, a los estudios en mineralogía– puede ser uno de los motivos de la no proliferación de acervos de historia natural en la región.

Gorceix trajo de Europa objetos científicos necesarios para el desarrollo de una escuela de ciencia; entre esos objetos se encontraban animales taxidermizados, que posteriormente compondrían el acervo de taxidermia del Museo de Ciencia y Técnica de la Universidad Federal de Ouro Preto.

Podemos, entonces, suponer que los motivos de la existencia de una colección de taxidermia en una escuela de mineralogía pueden pasar por las siguientes cuestiones:

1. El conocimiento del propio territorio para identificar mejor posibles lugares de explotación de minerales, así como para la defensa de los investigadores y de los trabajadores. Por medio de los procesos de taxidermización aplicados a los animales traídos consigo, Gorceix podría anticipar la enseñanza de ese procedimiento para la fauna local.

2. La necesidad de que, en cualquier institución con el estatus de «científica», era necesario tener un conocimiento íntegro del mundo natural, donde fauna, flora y minerales componen el mismo mundo dinámicamente organizado.²⁰

El primer momento de esa colección fue el final del siglo XIX, época de la creación e instalación de la Escuela de Minas de Ouro

²⁰ Las formas de ver la naturaleza se transforman continuamente: en el siglo XIX, el mundo natural era visto como dinámico e integrado –una visión más ecológica, llamaríamos hoy– y por eso los animales se ponen en consonancia con los demás elementos de su entorno; proliferan los dioramas, sobre todo en los Estados Unidos. Ver: Albillos, Santiago. En la piel de un animal. Historia de la taxidermia científica. Conferencia realizada en el Museo del Prado al 01-03-2014.

Preto. Más tarde, en los años '40, el profesor de botánica Moacyr Amaral Lisboa, se dedicó a catalogar, clasificar y organizar la colección que contiene, aves, reptiles y mamíferos, taxidermia y esqueletos, caparazones de tortuga, cuernos y pieles.

A mediados del año 2000 se encontraron algunas decenas de pájaros taxidermizados por los armarios de la Escuela de Farmacia, los cuales fueron integrados a la colección de historia natural. A partir de 2012, los animales que se encontraban en exposición fueron retirados y desde entonces toda la colección se encuentra en la reserva técnica II del MCT (Museo de Ciencia y Técnica / UFOP).



Figura 3. Colibrí antes de la restauración.²¹

²¹ Recuperado de: <http://www.ao.com.br/ao179.htm>. Fecha última de consulta: 20 de octubre de 2018.



Figura 4. Colibrí después de la restauración.²²



Figuras 5, 6 y 7. Otros animales de la reserva técnica del MCT/UFOP.²³

²² Coleção de Taxidermia - Catálogo. Laboratório de Conservação e Restauração, Departamento de Museologia, Universidade Federal de Ouro Preto.

²³ Imágenes disponibles en <http://projtaxidermia.wixsite.com/taxidermia-ufop>. Fecha última de consulta: 20 de octubre de 2018.

Hoy esa colección se encuentra en reserva técnica, pasando por procesos de conservación-restauración y rehaciendo la documentación en todo lo necesario.

Así, en la percepción de las diferentes maneras que envuelven la relación con esos animales, se evidencia la historicidad marcada por los diferentes modos de ver y establecer relaciones con la colección. Desde un inicio marcado por el llamamiento de completa científicidad, hasta la historización de esa colección en los años '40 y su «abandono» en una exposición permanente que estaba deteriorando las piezas, o el re-conocimiento de la colección de pájaros y el actual deseo de conservación de esos animales-objetos como piezas museológicas se encuentran, como diría Zumthor, varias historias interactuando de manera propia. Estos animales-objetos museológicos pueden mostrarnos la pátina del tiempo de más de un siglo de contacto con la colección.

EL MUNDO NATURAL EN EL MUSEO Y SU HISTORICIDAD POSIBLE: CONSIDERACIONES FINALES

Las muestras de la naturaleza pretenden representar la manera como la vida se presenta: las poses y los movimientos cristalizados quieren traer, aún, la noción de que no sólo la forma trae la verdad sobre aquel objeto específico: hay que materializar el comportamiento, las relaciones, la manera de existencia de lo que fue vivo o incluso vivificar la experiencia del contacto con el pasado.

Las modernas teorías sobre el cambio de cronotopo nos obligan a pensar en las instituciones que trabajan con temporalidad por definición –es decir los museos– y tratan con la percepción del pasado; y cómo esa percepción se altera y se transforma a partir de nuevas perspectivas surgidas en la sociedad y en las discusiones académicas, además de las incesantes transformaciones en el sentido de los objetos de las colecciones de las instituciones.

El acceso y el conocimiento de dos modelos de relación con el pasado nos ofrecen la posibilidad de pensar en las relaciones de convergencia y divergencia establecidas por concepciones de tiempo que tienen que lidiar con las diversas demandas de cada presente.

Este debate no se agota, pues los cambios en el campo de la museología y sus correlatos ya se encuentran más allá de la disputa entre alternativas. Se trata, antes, de su convivencia. Vaciado de la pretensión de un sentido general y estático, que podría seguir organizando acervos que crezcan como mera acumulación de pasado (comprendido como antípoda del futuro o como su guía), el museo, a condición de aparato en mutación, muchas veces no cuenta más con su justificación, sólo con la esperanza de llenar las lagunas del pasado en descomposición, o en su desvelamiento de lo olvidado y de lo soterrado. Los objetos museológicos tienen sus sentidos apuntados más allá de la conformación en ruinas portadoras de supuestas esencias perdidas: ellos adquieren y disfrutan, en la nueva temporalidad, de una existencia efectiva en el presente²⁴. Los museos-depósitos son destinados a un trágico aumento de volumen frente a las pérdidas, sustituidos por el interés por construir y conocer una máquina de ampliación de una dimensión espacial del presente. Esta dimensión ya ha sido designada genéricamente como «el pasado», pero la novedad es que se trata de un pasado que puede ofrecer expectativas. Lo que hace conjeturar si el éxito de la presentificación (empleando técnicas contemporáneas como la virtualidad, la proyección y la planificación) no puede permitirnos vivenciar futuros entendidos entre otras cosas como «experiencias», en una especie de inversión del orden del modelo koselleckiano.

Aún más importante: esto va en contra de anhelos de una sociedad que se acostumbra a lidiar con información democratizada, accesible y organizada como «experiencia». El museo como institución aristocrática, burocrática, caja fuerte de un conocimiento que se preserva sin que se sepa exactamente para cuándo, se encuentra en un nuevo régimen, en el que, en los términos de Paul Zumthor,

²⁴ La importancia del dominio de las posibilidades epistémicas de este nuevo paradigma, de un museo «vivo» –presente ya en estos términos en el documento «Política Nacional de Museos, publicado por el Ministerio de Cultura en 2007– en la gestión del ministro Gilberto Gil, y que se perpetúa en documentos posteriores, refleja directamente en las políticas públicas para el sector. Sobre esto ver: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf y también https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf

el sentido es preñado de interacción y de «una historicidad propia, por la cual y en la cual existir».

Existe la preocupación en democratizar el acceso y el estudio de esa colección, aun estando en reserva técnica. Por medio de visitas y talleres abiertos al público y, sobre todo como un importante medio de aprendizaje de los estudiantes de museología, ya que esos animales ya no son objetos de estudio de las ciencias naturales (existe un uso pedagógico en relación a las ciencias naturales con las visitas de alumnos de enseñanza fundamental y media al acervo, así como varios proyectos de extensión que involucran la utilización del acervo, como Taxidermia, Educación y Práctica).

Los cambios en las relaciones con estos animales apuntan a diferentes formas de lidiar con los diferentes objetos y su permanencia en el tiempo. La de los animales taxidermizados del MCT no retira su importancia como objetos museales: antes, ellos se convierten en una muestra de un modo de conocimiento científico, historiográfico y museológico desarrollado a lo largo del tiempo.

Finalmente, el paradigma de la presencia, más que el paradigma del sentido, puede ser un interesante modo de abordar esas «permanencias» físicas, que tiene en la colección de taxidermia del MCT-UFOP un excelente ejemplo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2009). *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos Editora.
- Agamben, G. (2012). *A câmara das maravilhas. O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Albillos, S. A. (2014). *En la piel de un animal – história de la taxidermia científica*. Conferência realizada no Museu do Prado a 01-03-2014. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=v1ratK-qP8M>
- Albillos, S. A. (s/d). *Una nueva visión del animal*. Recuperado de <http://www.bib.uab.es/veter/achv/nueva-vision-animal.pdf>
- Brasil. Ministério da Cultura (2003). *Política Nacional de Museus – Memória e Cidadania*. Recuperado de: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/politica_nacional_museus_2.pdf

- Brasil. Ministério da Cultura (2007). «Política Nacional de Museus». Recuperado de: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf
- Departamento de Museologia de la Universidade Federal de Ouro Preto - Laboratório de Conservação e Restauração (s/d). *Coleção de Taxidermia – Catálogo*.
- Dostoievski, F. (2000). *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Editora. 34.
- Ferreira de Vasconcelos, M.; Ribeiro da Cunha, F.; Lopes, L. E. (2014). A esquecida coleção de aves da Escola de Pharmacia de Ouro Preto, com comentários sobre dois obscuros coletores de aves do estado de Minas Gerais e notas sobre importantes registros da avifauna de Mariana. *Atualidades Ornitológicas*, 179, maio e junho de 2014, pp. 53-73. Recuperado de <http://www.ao.com.br/ao179.htm>.
- Floriênski, P. (2012). *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos (2003). «O patrimônio como categoria de pensamento». In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A: Faperj: Unirio. p. 21-29.
- Gumbrecht, H. U. (1999). *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record.
- Gumbrecht, H. U. (2000). *História e Redenção*. Rio de Janeiro, FCRB.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro, Contraponto: Ed. PUC Rio.
- Hartog, F (2006). Tempo e Patrimônio. *Varia História*, Belo Horizonte, 22(36), pp. 261-273.
- Higuchi, H. (2014). *Considerações sobre o rugido do dinossauro e outras realidades museais*. Recuperado de <http://repositorio.museu-goeldi.br/handle/mgoeldi/872>.
- Jotta, C. y Barbosa, C. (2015). Mediação científica e a coleção de Claude Henri Gorceix: gestão da informação em acervos museológicos de ciência e tecnologia. *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, v. 16.
- Koselleck, R. (1999). *Crítica e Crise, uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto.
- L’Estoile, B. de (2012). A vida selvagem em vitrine: reflexões sobre os animais em museu. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, 1(3). Recuperado de http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=332.
- L’Estoile, B. de (2007). *Le Goût des Autres. De l’exposition coloniale aux Arts premiers*. Paris: Flammarion.
- Momigliano, A. (1983). L’Histoire ancienne et l’antiquaire. *Problèmes d’historiographie ancienne et moderne*. Paris: Gallimard.
- Momigliano, A. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venice, XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard.

- Nunes G., et al. (2010). As Coleções do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas/UFOP. In M. Granato, *Coleções científicas luso-brasileiras: patrimônio a ser descoberto*. Rio de Janeiro: MAST.
- Pôssas, H. (2005). Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. En B. Gonçalves Figueiredo; D. Gonçalves Vidal (Org.), *Museus dos gabinetes de curiosidades à Museologia Moderna* (1ra. ed.). Belo Horizonte: Argumentum, 1, pp. 151-162.
- Segantini, V. C.; Oliveira, B. (2015). *Maneira decente e digna de expor aos olhos do público: modos de exibição da história natural* (séc. XVIII e XIX). 280 f. Tese (doutorado), Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.
- Steiner, G. (1993). *Presenças reais: as artes do sentido*. Lisboa: Presença.
- Tamen, M. (2003). *Amigos de objectos interpretáveis*. Lisboa: Assirio e Alvim.
- Van Praet, M. (1996). Cultures scientifiques et musées d'histoire naturelle en France. *Hermès, La Revue*, 20, pp. 143-149.
- Zumthor, P. (2000). *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: EDUC.

CUERPO Y BELLEZA EN LA DANZA. LA INFLUENCIA DE LA NECESIDAD INTERIOR EN EL CUERPO DANZANTE

La danza no es una cuestión de belleza [...] el alma es la que le da elegancia a la danza, la que sigue el ritmo, cada paso animado por el paso siguiente y por el siguiente.
(J. M. Coetzee, 2017, p. 99)

Grit Kirstin Koeltzsch

Universidad Nacional de Jujuy - CONICET

kirstinkoeltzsch@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo propone indagar sobre los cuerpos y la belleza en la danza, considerando que la belleza es una construcción cultural sujeta a cambios, así como dentro de la misma cultura las percepciones y las formas de articular belleza cambian. Para abarcar un amplio panorama de danzas se incluyen diferentes ejemplos, tanto de la danza escénica del siglo XX y XXI como de la danza popular. La investigación se basa en el análisis de las imágenes y videos de performances dancísticas y en un trabajo de campo acerca de diversas danzas populares en el Valle de Lerma (provincia de Salta, Argentina). Aplicando el método de participación observante, no solamente se obtuvo una mirada desde afuera, sino también la propia experiencia corporal del investigador contribuyó a dar cuenta acerca de las subjetividades de la belleza. Para el análisis de este conjunto de información se incluyeron los conceptos teóricos de la antropología de la danza, historia del arte y filosofía. Las conclusiones alcanzadas nos permiten detectar múltiples influencias que operan sobre los cuerpos, incluyendo factores como el contexto cultural, la formación y la situación

emocional de los actores sociales. Ni en la danza escénica ni en el arte popular se aplican modelos únicos de belleza, además los nuevos medios tecnológicos permiten un rápido intercambio de información a partir de la cual cada grupo (re) construye su visión. Sin embargo, detectamos una constante en este tema, y es la que el cuerpo y la danza constituyen un medio privilegiado de expresión de una necesidad interior.

Palabras clave: Cuerpo; belleza; danza; arte; cultura popular

ABSTRACT

This article proposes to inquire about bodies and beauty in dance considering that beauty is a cultural construction, which is subject to changes, but also that within the same culture the perceptions and forms of articulating beauty change. In order to cover a wide range of dances, examples of both concert dance of the 20th and 21st centuries and popular dances are included. The research is based on the analysis of images and videos of dance performances and an extended fieldwork on various popular dances in the Lerma Valley (Province of Salta, Argentina). Applying the method of observant participation, the researcher not only obtained an outsider perspective, the own bodily experience also contributed to realize how subjectivities are related to beauty. For the analysis of this set of information, the theoretical concepts of dance anthropology, art history and philosophy were included. The achieved conclusions allow us to detect multiple influences operating on the bodies, including factors such as the cultural context, formation and the emotional situation of social actors. Neither in concert dance nor in popular art people apply unique models of beauty, in addition, new technological means allow a rapid exchange of information from which each group (re) builds its vision. However, there is a constant feature in this topic; body and dance are a privileged means of expression of an inner need.

Keywords: Body; beauty; dance; art; popular culture

INTRODUCCIÓN

Sin lugar a dudas, el concepto de belleza está vinculado a diversos modelos que han surgido a lo largo del tiempo y dependen de los diversos espacios. Cada grupo humano ha establecido su modelo de belleza a partir de un ideal de proporciones armónicas, de cierta apariencia física y de gustos estéticos. Si observamos la danza, una práctica corporal y artística que existe desde los inicios de la humanidad, podemos pensarla como acto de transmisión de belleza en varios sentidos, por su rol importante en los grupos humanos para la articulación de sentimientos, emociones y pensamiento. Estos aspectos constituyen una base para toda la danza, sin diferenciar entre arte erudito y arte popular. Además, y en acuerdo con Kandinsky (2003, p. 95), consideramos que «el origen de la danza es puramente sexual», por su capacidad de liberar energía, esto significa que toda danza se caracteriza por movimientos e infinitas posibilidades de expresión que permiten configurar múltiples visiones de belleza y estética, así como existen diversas sexualidades.

En este estudio proponemos analizar el concepto de belleza exterior e interior en los cuerpos con relación a la expresión dancística y su representación en el presente. Partimos de la construcción de diferentes modelos de belleza en el siglo XX y XXI, a partir de una mirada tanto hacia la danza artística como las danzas populares como práctica social, para luego observar qué modelos de belleza se desarrollaron en el arte y si son adoptados por los actores sociales. Indagamos sobre los paradigmas de belleza en la sociedad actual, cuáles son las fuerzas que actúan sobre los cuerpos, y cómo se articulan estos factores en las danzas populares locales, considerando que el arte es un reflejo de la sociedad, pero también marca tendencias, por ejemplo acerca de la moda o lo que se considera un cuerpo ideal.

Como ejemplo de danzas populares hemos observado tres estilos de danza que se practican cotidianamente en el Valle de Lerma (provincia de Salta, Argentina), los cuales son la danza folklórica argentina, la danza brasileña y la danza árabe. A pesar de tratarse de una sociedad marcada por valores tradicionales patriarcales en la encrucijada con la modernidad, en el análisis prestamos especial

atención a la agencia y la auto-construcción de los actores sociales acerca de sus cuerpos y su visión de belleza que se reflejan en sus danzas. El registro empírico se ha construido a partir de varios años de trabajo de campo, la participación observante y la práctica dancística de la propia investigadora, tanto de danzas populares como artísticas.

Con este trabajo queremos recalcar que las expresiones dancísticas son cruciales para entender a los actores sociales, porque son la manifestación visual de las relaciones sociales y dan cuenta de cuán detallado puede ser un sistema estético (Kaepler, 1978, p. 32). Es justamente este complejo sistema que incluye también la transmisión de las visiones de los actores sociales, sus percepciones de belleza y su auto-construcción. Por eso, no necesariamente siguen las pautas dadas por su cultura, por los medios de comunicación o por el arte de vanguardia.

El objetivo general entonces es mostrar la importancia de los estudios sobre las danzas, poniendo énfasis en los cuerpos como medio privilegiado de expresión, como reflejo de la vida y el arte en nuestra sociedad, y considerar la danza como medio de transmisión de conocimiento corporal (Rieger, 2017, p. 7). Por lo tanto, indagaremos si los cuerpos danzantes realmente dependen de los modelos de belleza, o como lo señala el Premio Nobel de literatura J. M. Coetzee en la cita al inicio del texto, en la danza importa más la expresión corporal y la articulación de la vida interior a partir de los movimientos, que seguir las pautas de belleza establecidas en cada cultura, espacio o tiempo.

El texto se divide en tres partes. Primero recuperamos algunas cuestiones en general acerca de la relación entre arte y belleza, considerando la noción de belleza en el pasado y en la historia del siglo XX y XXI. Luego analizaremos los aspectos en la danza clásica y los indicadores de diversidad en la danza como arte escénica. En la tercera parte, consideramos la construcción de la belleza en la cultura popular, en este caso, tres danzas en el Valle de Lerma (Salta, Argentina), la danza folklórica argentina, la danza brasileña y la danza árabe. Finalmente, reflexionamos acerca de la danza como

medio de transmisión de una belleza integral y la importancia de considerar las emociones y la necesidad interior de expresión.

CUERPO, ARTE Y BELLEZA

El cuerpo es nuestro vehículo hacia el mundo y es nuestra realidad palpable, por lo tanto, es el referente en cuestiones de estética corporal y belleza, tanto exterior como interior. Como hemos mencionado anteriormente, a lo largo de la historia el concepto de belleza ha cambiado, así por ejemplo lo analiza George Vigarello (2005), quien específicamente trabaja dicha noción desde el Renacimiento hasta el presente, donde no encontramos un modelo único de belleza. En este sentido, ha de tenerse en cuenta la construcción de belleza en cada cultura, los cambios culturales y también las percepciones sociales, aspectos que juegan un rol importante. Además, lo que consideramos bello es una cuestión altamente subjetiva, ya que entran en juego el tiempo y el espacio y factores personales que construyen nuestra visión acerca de la belleza.

Más allá de los criterios que podemos encontrar y que fueron contruidos a lo largo de las diferentes épocas, siempre ha sido difícil hablar de una unidad de las pautas de belleza en relación a los cuerpos. Vigarello hace referencia a la dificultad de lograr proporciones unívocas como lo demostraron pintores como Durero y da Vinci. Analizando las obras de los dos artistas, a veces encontraron la belleza en los diferentes tipos de cuerpos, cada uno a su manera, sea por ejemplo la «mujer aldeana», o sea la «mujer delgada» (Vigarello, 2005, pp. 43-44). Así los artistas señalan la existencia de la diversidad de formas y gustos estéticos. Los pintores concluyen que nunca vamos a encontrar una reproducción perfecta, y tampoco pretenden hacerlo. Un pensamiento similar articula V. Danti en el *Trattato delle perfette proporzioni* en Florencia del 1567: «La medida no tiene un lugar perfecto en el cuerpo humano, pues desde el comienzo hasta el fin es móvil [a diferencia de la arquitectura] y por lo tanto no comporta una propuesta estable» (citado en Vigarello, 2005, p. 44). De esta manera, podemos notar cuán difícil es establecer un patrón

único de belleza y tampoco es posible lograr su restitución. Los modelos de belleza son altamente dinámicos, dependen hasta inclusive de circunstancias políticas. En las cuatro décadas de mi propia vida he pasado desde la imposición de un modelo de belleza de la mujer proletaria en el socialismo, hasta el patrón de consumo capitalista, lo que no significa una adopción automática de ellos por el individuo.

MODELOS DE BELLEZA DEL MUNDO OCCIDENTAL EN LOS SIGLOS XX-XXI

A lo largo de la historia, los referentes acerca de la belleza han cambiado, como consecuencia, en cada cultura y cada época se establecieron diferentes modelos de lo que se consideraba bello. Los autores que trabajan el tema de la belleza desde una mirada histórica, por lo general reconocen un modelo de belleza como tendencia dominante en cada período establecido, a partir de las diversas pautas culturales. Sin embargo, detectan que en la historia reciente del siglo XX la cuestión se ha diversificado en el sentido de que no podemos hablar de una sola línea, sino que, según el planteo de Umberto Eco (2004), hallamos dos grandes direcciones, la «belleza de la provocación» y la «belleza del consumo», o sea, por un lado una mirada vanguardista hacia la belleza, y por el otro, la visión del consumo comercial desde los medios de comunicación. Sin embargo, ninguno de los dos modelos puede considerarse como dominante. Además, dentro de estas dos principales ramas tampoco encontramos un ideal único. Desde nuestro punto de vista, esto tiene que ver con la diversidad cultural y la rapidez en la que se difunden diversas influencias culturales. En el mundo global de hoy, marcado por permanentes cambios, migraciones, nuevas tecnologías y nuevas formas de expresión humana, encontramos prácticas diversas que se incorporan en la cotidianidad y que provienen de diversos orígenes culturales.¹ Hasta los medios de comunicación de masas ofrecen visiones cambiantes en lapsos cortos de tiempo:

¹ Appadurai (2001, p. 6) propone el concepto de «desterritorialización» para tratar de entender la compleja interacción en un mundo global con flujos culturales globales y transnacionales.

[...] ya no presentan un modelo unificado, un ideal único de belleza. Pueden recuperar, incluso en una publicidad destinada a durar tan solo una semana, todas las experiencias de la vanguardia y ofrecer a la vez modelos de los años veinte, treinta, cuarenta o cincuenta [...] (Eco, 2004, pp. 427-428)

Ahora bien, como tercera línea a observar deberíamos incluir una visión de la belleza desde las expresiones populares. Seguramente absorben algo de los modelos anteriormente mencionados y propuestos por Eco, sin embargo, independientemente existen propias construcciones y reconfiguraciones a partir de una población agente de sus propias acciones, la práctica cotidiana y el arte popular.

En toda la discusión sobre lo bello, cabe destacar que en cada época surgen fenómenos que atraviesen de alguna forma toda la sociedad. Así encontramos actualmente una cierta tendencia en cuanto a una estética de lo pulido, lo liso y lo impecable, considerando productos como los *smartphones* y las pantallas planas, entre otros. Es decir, en algunos aspectos de la cotidianidad nos orientamos por un tipo de estética digital, la cual al mismo tiempo lleva a una cierta actitud de hiperpositividad que se refleja en una amplia parte de la población, por el hecho de que aquellos dispositivos atraviesan todas las clases sociales. Por ejemplo, rápidamente pasamos sobre estas superficies táctiles para poner «me gusta» u otros símbolos. Sobre todas estas cuestiones nos hace reflexionar el filósofo coreano Byung-Chul Han, y resultan muy interesantes para pensarlas; además, esta tendencia se refleja no solamente en la vida cotidiana, sino también en las expresiones artísticas, y en relación con la estética de nuestros cuerpos, pensando en la depilación que deja el cuerpo pulido (Han, 2015, p. 21). En el arte encontramos un ejemplo en las esculturas de Jeff Koons² las cuales se caracterizan por superficies totalmente pulidas. Esto significa que:

[...] no hay ningún desastre, ninguna vulneración, ninguna quiebra, ningún agrietamiento, y tampoco ninguna costura.

² Artista estadounidense, actualmente es uno de los más exitosos y más cotizados. Para mayor información consulte: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/jeff-koons>.

Todo fluye en transiciones suaves y pulidas. Todo resulta redondeado, pulimentado, bruñado. El arte de Jeff Koons es un arte de las superficies pulidas e impecables y de efecto inmediato. No ofrece nada que interpretar, que descifrar ni que pensar. Es un arte del «me gusta». (Han, 2015, p. 12)

Las obras de Koons incluyen diferentes objetos banales de la vida cotidiana, reproducciones de personas famosas en forma de esculturas. No falta una escultura de una bailarina, en este caso, reconstruyendo una figura de porcelana utilizando la tecnología de vanguardia.³ Parece tan perfecta, brillante, mágica y sin fricciones que solamente nos queda decir «me gusta», no encontramos atributos «negativos» como en toda la comunicación actual de la positividad. Otra expresión simple que hoy en día frecuentemente escuchamos como comentario es «*wow*», una palabra que el artista Koons también usa a menudo, y espera que el observador la utilice al apreciar sus obras. No obstante, analicemos más adelante si esta positividad realmente termina en eliminar todo tipo de resistencia, o si encontramos en las expresiones dancísticas diferentes maneras de resistir estas corrientes generales. Considerando que al ser humano tal vez no le gusta pensar en grandes profundidades ya que significa un esfuerzo, sin embargo, y en acuerdo con las reflexiones de Kandinsky, «no hay nada más profundo que la superficialidad, pero esta profundidad es la de la ciénaga» (2003, p. 94). En otras palabras, es difícil descubrirla y cuesta penetrar a las profundidades de la superficialidad, sobre todo cuando se trata de interpretar las expresiones del estado anímico y la belleza interior como lo tratamos de hacer en relación a las danzas.

LA BELLEZA EN LA DANZA ESCÉNICA

En cuanto al arte y las danzas, revisaremos diferentes indicadores de belleza en la historia reciente, tomando como punto de partida la danza clásica en los siglos XX y XXI, como uno de los referentes

³ Obra: *Bailarina sentada*, 2016. Acero inoxidable pulido, espejo patinado en color transparente. 210 x 197 x 100 cm. Referencia Museo Malba: <http://www.malba.org.ar/evento/jeff-koons-ballerina/#m1>.

dentro de las artes escénicas y base para diversos estilos dancísticos. No obstante, aclaramos que los cuerpos ideales y la belleza en cualquier género de danza se nutren de una construcción imaginaria y la influencia de los discursos de cada época. Estos ideales se producen, se construyen y se cambian en la praxis junto con los bailarines, además no se trata de imágenes corporales estáticas, o sea, dependen a gran medida del bailarín y su corporalidad (Lampert, 2007).

En términos generales, en la danza clásica de principios del siglo XX encontramos una estética enfocada en el cuerpo de la mujer bailarina más corpulenta, es decir, en aquel momento no predominaron cuerpos extremadamente delgados. Observando algunas imágenes de la época, por ejemplo de Lidia Lopokova,⁴ la estética y la vestimenta parece más bien cotidiana, como un vestido «normal», o sea, no bailaba con un tutú corto con corsé que iba a ser el vestuario típico en las obras clásicas del ballet del siglo XX. En aquel momento aún quedaba la imagen de la bailarina del siglo XIX, cuando la mujer logró ser aceptada como artista, representando una imagen natural y mística en acuerdo con los atributos femeninos, mientras las coreografías fueron realizadas por hombres (Drewniok, 2008, p. 221). Esta situación cambia con la introducción de la danza libre al principio del siglo XX como danza opuesta al ballet, por ejemplo, Isadora Duncan⁵ quien bailó descalza a partir de propias creaciones de movimientos y con una estética muy diferente al ballet clásico. Son las propias mujeres bailarinas con una formación clásica como Palucca, Wigman y Duncan, pero empoderándose de sus cuerpos al introducir una nueva belleza en la danza artística nutrida por un pensamiento más abstracto, movimientos menos rígidos y permitiendo un estilo más alegre, emocional, sensual y despreocupado de las normas.

No obstante, al mismo tiempo en el ballet clásico se dieron algunos cambios acerca de la estética y la expresión que podemos

⁴ Lidia Lopokova (1892-1981) recibió su formación en la escuela del Ballet Imperial en San Petersburgo al principio del siglo XX y fue una de las bailarinas principales del *Ballets Russes* de Serguéi Diáguilev.

⁵ Bailarina americana (1877-1927), para profundizar véase Stüdemann, N. (2008) *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland*.

notar en la bailarina Anna Pavlova.⁶ Ella tempranamente representa el tipo de bailarina clásica que encontramos más adelante en el siglo XX, con un cuerpo delgado, entrenado, además destaca la elegancia de los brazos y manos, algo característico de las bailarinas clásicas formadas en Rusia. La vestimenta: el tutú liviano y corto con corsé ajustado al torso que permite a la bailarina tener mayor control en los giros –cada vez más numerosos–, saltos más altos y más libertad en algunas otras figuras. El mismo tutú sufrió cambios a lo largo del tiempo, desde las versiones más largas, románticas, a aquellos muy cortos que posibilitan mostrar más cuerpo de la mujer bailarina.

En relación con las bellas artes, el pintor Edgar Degas (1834-1917) a menudo observó los cuerpos de las bailarinas desde diferentes perspectivas, ángulos y en distintas situaciones, tanto en el escenario y tras bastidores como en las salas de los ensayos, lo que reprodujo en sus famosos cuadros. A través de su amplia obra encontramos la representación de una variedad de artistas, cuerpos y estéticas (Gombrich, 1997). Al mismo tiempo, podemos notar la nueva articulación emancipadora de la propia mujer bailarina, por un lado, a partir de la creación de la danza libre con un nuevo flujo de movimientos y mujeres coreógrafas, y por el otro, mujeres con agencia como artista y convencida de su arte, parafraseando a Anna Pavlova: «It is useless to dabble in beauty. One must be utterly devoted to beauty, with every nerve of the body.»⁷ Como lo mencionamos anteriormente, la misma bailarina, o los artistas en general participan en la construcción de las diferentes estéticas. Sin lugar a dudas, a lo largo del siglo XX las formas de entrenamiento corporal en el ballet clásico han cambiado y esto también se refleja en los cuerpos, su apariencia y su estética.

En varios sentidos podemos notar importantes cambios en la danza clásica en la segunda mitad del siglo XX que perduran hasta el presente. En términos generales, aún predomina un tipo de bailarina

⁶ Bailarina rusa (1881-1931) reconocida como una de las mejores bailarinas clásicas de todos los tiempos, destacó sobre todo por su capacidad de expresión en las interpretaciones de las diferentes obras clásicas y su dedicación a la perfección de la danza clásica.

⁷ «Es inútil interesarse superficialmente por la belleza. Uno debe dedicarse completamente a la belleza, con cada nervio del cuerpo». (Traducción propia).

extremadamente delgada con alta flexibilidad, ya que las exigencias al cuerpo de la bailarina profesional se han modificado, dirigiéndose más hacia los deportes de alto rendimiento, una tendencia que se irá dando en la segunda mitad del siglo XX, cuando el deporte se convierta en un instrumento político durante la Guerra Fría. Por otro lado, esto también tiene como consecuencia que en los escenarios ahora se permiten cuerpos atléticos y más musculosos, sobre todo de los hombres los cuales llegaron a tener papeles importantes y empezaron a destacar en las obras de danzas clásicas del siglo XX. Tenemos que considerar que en los inicios de la danza clásica los hombres actuaron más bien como acompañantes y todo giraba en torno a la bailarina, mientras a partir de la segunda mitad del siglo XX empezaron a tener un rol sobresaliente. Un pionero en este sentido es el bailarín Vaslav Nijinsky (1889-1950), quien representó mucha fuerza, sobre todo en sus piernas, para realizar aquellos saltos espectaculares. A la vez se destacó por su habilidad en la expresión con las manos, ya que había aprendido técnicas tailandesas de juegos con las manos, celebrando su cuerpo en el escenario como ningún bailarín antes (Van Cronenburg, 2011).

Ahora bien, sabemos que la danza clásica se caracteriza particularmente por sus normas, tanto en los movimientos del cuerpo como la constitución corporal y sus características que incluyen aspectos como el color de la piel. Desde sus inicios como arte escénica, la preocupación giraba en torno a la unidad estética, sobre todo en los *corps* para que las bailarinas no se destacaran la una de la otra, o sea, debían tener la misma altura y la misma apariencia corporal. Muy lentamente se ha desdibujado esta idea, ya que en el siglo XXI las sociedades han cambiado y así también el mundo artístico de la danza. A pesar de un camino difícil para modificar el rígido mundo del ballet clásico, en el siglo XXI el color de la piel, la descendencia étnica y otras normas acerca del género ya no son «obstáculos» para poner en escena una obra de danza clásica como lo fue en el siglo XX. Encontramos tanto a una bailarina afrodescendiente interpretando el rol principal en «El lago de los cisnes» como Misty Copeland,⁸

⁸ Bailarina principal del American Ballet Theatre (ABT).

como un conjunto de hombres bailando los roles principales de la misma obra, donde se reemplazan a las bailarinas por hombres fuertes y sensuales.⁹

Podemos notar que en el arte escénico se producen actos de resistencia acerca de la cuestión de género como lo demuestra el ejemplo, invirtiendo la clásica distribución de los roles hombre/mujer en una de las obras más destacadas de la danza clásica. Esto sucede a partir de diversas fuerzas y la auto-apreciación de las/los mismos artistas, su agencia y su percepción de la situación social. El bailarín del *Royal Ballet* Eric Underwood,¹⁰ por ejemplo, encuentra una ventaja de ser bailarín afrodescendiente, ya que se dio cuenta que «antes de empezar con el entrenamiento clásico, yo había aprendido a moverme». Esto lo ayuda en las expresiones y a lograr ciertos movimientos. Por haber crecido en una familia afroamericana, la libre expresión dancística formaba parte de su vida cotidiana, antes de aprender una técnica estricta como la del ballet clásico.

Con estos casos mostramos que a lo largo del siglo XX y principio del siglo XXI se produjeron diversos cambios en la danza acerca de aspectos corporales y estéticos, además de la influencia de los deportes en el entrenamiento de los bailarines. Demuestra una abertura hacia la diversidad en las expresiones corporales, la mirada hacia la construcción de género y raza, sin que haya una estética unificadora o modelos de belleza únicos. Sin embargo, y volviendo a Umberto Eco, encontramos reflejos de algunas visiones de los medios de comunicación, como «la gracia anoréxica de las últimas modelos, la belleza negra de Naomi Campbell y la nórdica de Claudia Schiffer [...]» (2005, p. 428). A partir de estos patrones observamos diferentes conceptos estéticos y diversas experiencias sensuales, pero también el cuestionamiento crítico de la heteronormatividad en nuestras sociedades a partir de la articulación dancística.

Volviendo a la idea de la estética de lo pulido, en el ideal del cuerpo de la bailarina/bailarín profesional de alguna manera se

⁹ Me refiero a la vanguardista versión de *El lago de los cisnes* del coreógrafo británico Matthew Bourne.

¹⁰ Entrevista en *The Guardian*, 09 de septiembre de 2013. <https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/09/ballet-problem-nonwhite-eric-underwood>.

refleja también la cuestión de un cuerpo totalmente liso, es decir, observamos los cuerpos depilados como norma, igual como sucede con muchos atletas de deportes de alto rendimiento mostrando los músculos perfectos y con una superficie suave y lisa. En este sentido se ha establecido un modelo de la perfección y de vitalidad a partir de los aspectos corporales transmitidos por aquellos representantes-modelos que nos muestran cuerpos casi imposibles de alcanzar en la cotidianidad. Le Breton (2012) lo resume así:

Asimismo, el ascenso social del deporte o de la danza moderna impone un modelo de juventud, de vitalidad, de seducción o de salud. El cuerpo liberado de la publicidad es limpio, liso, neto, joven, seductor, sano, deportivo. No es el cuerpo de la vida cotidiana. (p. 132)

A continuación revisamos cómo se reflejan estos aspectos en las danzas populares y cuáles de los rasgos de la belleza se articulan en la cotidianidad, si son los de los medios de comunicación, de la vanguardia o de los cuerpos deportivos. Indagaremos acerca de similitudes y diferencias con los modelos de la danza artística, pero sobre todo acerca de la construcción de lo bello cotidiano y como los actores sociales lo expresan.

CUERPO Y MODELOS DE BELLEZA EN LA DANZA POPULAR COMO PRÁCTICA SOCIAL

En esta instancia queremos prestar atención a las articulaciones y la percepción de belleza en relación con algunas danzas populares y sus actores, ya que sabemos que el artista de alguna manera es «servidor del arte», y por lo tanto, «ha de expresar lo que le es propio al arte en general» (Kandinsky, 2003, p. 65). En las culturas populares las expresiones artísticas no son tan definidas y suceden mayormente a partir de una consciencia práctica. En nuestro caso, hemos observado un espacio en el Noroeste Argentino, en particular, el Valle de Lerma que se encuentra en el centro de la provincia y al sur de la ciudad capital de Salta. Llamó la atención que se llevan a cabo numerosas y diversas actividades dancísticas en muchas localidades

de este valle. Elegimos tres diferentes géneros de baile que juegan un rol importante en la vida cotidiana de los habitantes.

Primero, la danza folklórica que junto a su música forman parte de la vida cotidiana, además, es un componente cultural muy apreciado por la población local atravesando todas las clases sociales y edades. Hay que tener en cuenta que la enseñanza de estas danzas inicia a temprana edad e incluye la trasmisión de ciertos valores culturales. En este sentido, la educación contribuye a crear valores estéticos y de belleza. Así en la performance de las danzas folklóricas en un escenario las mujeres se presentan normalmente con un vestido largo con poco escote, zapato con taco y el cabello recogido, mientras los hombres aparecen con un pantalón de gaucho, con chaleco, pañuelo, sombrero, botas y algún otro accesorio relacionado a esa vestimenta criolla. Se crean visiones estéticas de una mujer sumisa, cubriendo su cuerpo por completo, y el hombre viril y protector a partir de un modelo único, el de la heteronormatividad. En los bailes espontáneos y en las fiestas populares no siempre se observa exactamente todo el vestuario mencionado, se pueden observar vestimentas más cotidianas y rústicas, pero cierta estética y los valores lo que define a una mujer o a un hombre se mantienen. Este ejemplo hace acordar a lo que Vigarello (2005) asocia con la noción de belleza en los inicios de la Modernidad cuando ella se caracterizaba por un cierto código moral que privilegiaba las partes superiores del cuerpo, por ejemplo, los ojos, el cuello, la frente, los brazos y los labios. Esta visión tiene que ver con las creencias y el orden de la verticalidad, es decir, orientarse hacia arriba, hacia Dios, o en términos de Vigarello: «la visión jerarquizada: el orden estético orientado por el orden cósmico» (2005, p. 21).

Ahora bien, ¿qué pasa con el imaginario mediático de la mujer latina? Considerando Argentina como país latinoamericano, notamos que en el contexto local y en relación a la danza folklórica –la cual podemos considerar como identificador cultural– no encontramos estos rasgos de la visión estereotípica que se difunde sobre la mujer latina y el imaginario que resulta de la construcción mediática. A menudo el cuerpo de la mujer y bailarina latina es representado

como exótico y erótico, frecuentemente comparado con figuras públicas como la artista Jennifer López.¹¹ Vemos claramente que las construcciones mediáticas no siempre se reproducen en la población, no se puede excluir, pero estos imaginarios no encontramos como norma aplicada por las mujeres. Es más, la realidad demuestra un ideal de la belleza muy distinta a esta que circula en los medios. En el entorno estudiado, los pueblos del Valle de Lerma, podemos observar bailando cuerpos de todo tipo, sobre todo en las fiestas populares, cuando hay música todos bailan, y los rasgos o modelos específicos de belleza pasan a un segundo plano en la práctica concreta. Nadie piensa en la dieta de la publicidad, el estilo de vida saludable o en modelos corporales sugeridos. Se come, se bebe y se baila olvidándose de los problemas cotidianos, y así expresando la sensación y emoción interna como eje principal de la actividad.

No obstante, esto no significa que el actor social no tenga preocupación por una cierta estética, simplemente las grandes tendencias que hemos delimitado parecen ser no tan importantes. Por otro lado, en las representaciones en los escenarios, los grupos folklóricos mantienen una preocupación por una estética tradicional y sus valores. En contraste con la danza clásica, no se han registrado grandes actos de vanguardia o cambios radicales en la danza folklórica en el escenario.

Como segundo ejemplo hemos escogido la danza brasileña, practicada mayormente por grupos de mujeres en varias localidades del Valle de Lerma. Aquí se trata de una danza ajena a la cultura local. En relación con la anterior descripción de la mujer latina, sin lugar a dudas, existen muchos imaginarios que relacionan la belleza de la bailarina de *samba* como cuerpo exuberante, expuesto y casi desnudo, muy parecida a la idea del estereotipo de la mujer latina,

¹¹ Brianna Figueroa (2013) profundiza este tema en su tesis: «*Dancing Latina Identity: A Rendering of Contemporary Latina Self-Representation in American Concert Dance*». Describe la visión de la mujer latina así: «The moving Latina body is routinely presented as an exotic food product: labeled hot, spicy, and flavorful. Such descriptions suggest that the dancing Latina is nothing more than consumable, digestible eroticism.» (El cuerpo latino que se mueve habitualmente es presentado como un producto alimenticio exótico: etiquetado como caliente, picante y sabroso. Tales descripciones sugieren que la Latina que baila no es nada más que erotismo consumible, digestible (traducción propia).

una imagen también reforzada por las representaciones mediáticas. ¿Cómo encontramos esta imagen en la realidad local? Algunos de los atributos mencionados están presentes y los actores sociales los asociaron con el baile de *samba* en breves encuestas que realizamos acerca de la percepción de las danzas brasileñas.

Ahora bien, a pesar de ser danzas extrañas para esta región, se han conformado grupos en varios pueblos donde mayormente mujeres siguen esta práctica. Bailan *samba* y otros ritmos brasileños, siempre bailando en grupo, no en pareja. Detectamos que las mujeres están conscientes de que se trata de un baile sensual, tanto en los movimientos como en la apariencia corporal (Koeltzsch, 2016), sin embargo, en cuanto a la vestimenta, no adoptan la misma estética como en el lugar de origen, en Brasil. Mayormente usan ropa deportiva, y por lo general mantienen el cuerpo cubierto, tanto en las prácticas cuando están entre ellas como en el espacio público presentándose a veces en alguna fiesta popular. Sobre todo, en espacios públicos tratan de mantener la imagen de la mujer decente.

Por lo contrario, en Brasil en el gran espectáculo mediático del Carnaval podemos observar esta estética acerca de los cuerpos lisos y la desnudez, exponiendo los cuerpos al público en la manera más perfecta posible, acordándonos a las reflexiones de Byung-Chul Han. Deberíamos preguntar: ¿cuáles pueden ser las razones de que no se reproduce la imagen de la bailarina de *samba*? Por un lado, existen ciertas presiones sociales que tienen que ver con la moral y la sociedad tradicional. Nos referimos al comportamiento de lo que se considera adecuado para una mujer, más aún si está casada, hasta inclusive algunas tienen que pedir permiso al marido para realizar una simple actividad dancística (Koeltzsch, 2016). Por el otro lado, y desde nuestra experiencia del trabajo de campo, está la influencia mediática acerca de las normas de la belleza corporal en la sociedad actual. Al no coincidir con las mismas, a muchas mujeres les vienen dudas sobre el propio cuerpo, evaluando si es apropiada la presentación su cuerpo «imperfecto» en la esfera pública. No obstante, a veces también son articulaciones en broma, riéndose de sus cuerpos, ya que de alguna manera se dan cuenta que los modelos corporales

de la televisión son difíciles para alcanzar. Todo esto significa que siguen con la práctica dancística más allá de las presiones del cuerpo ideal. Superan los imaginarios y encontramos a las mujeres en las actividades dancísticas más allá de las pautas culturales o mediáticas, además la participación se extiende entre un amplio rango de edades, de 17 a 64 años (Koeltzsch, 2016). Encontramos signos de empoderamiento, ya que son ellas que toman la iniciativa de bailar, más allá de los rasgos corporales o barreras de género, o sea, esperando a bailar en pareja hombre/mujer.

Otra vez parece ser que el deseo de bailar precede las influencias mediáticas, lo que importa es experimentar una danza sensual a pesar de las normas tradicionales. Predomina la necesidad de la expresión corporal en vez de la preocupación por la cuestión de una belleza moral cultural y socialmente aceptada. Tal vez lo podemos comparar con el inicio del siglo XX e Isadora Duncan, o sea, un deseo de liberarse de las limitaciones «que contesta tanto a la familia tradicional como la dominación sufrida por la mujer, o la educación autoritaria y disciplinada» (Vigarello, 2017, p. 214).

En nuestro estudio de casos, como tercer ejemplo hemos observado actores sociales que practican danzas árabes, un género de baile muy popular entre niñas, adolescentes y jóvenes adultos en la región. Como en el caso anterior, se trata de una danza ajena de la cultura del lugar. Cabe mencionar que los practicantes no tienen una relación cultural muy particular, es decir, mayormente no se trata de descendientes árabes. Sin embargo, en diferencia a las otras danzas, observamos bailando solamente niñas de cuatro años en adelante, adolescentes o mujeres muy jóvenes, hasta los 25-30 años. Como excepción, en uno de los grupos participa también un adolescente masculino. Según la explicación de una profesora, la práctica de mayormente jóvenes del género femenino se debe a la preocupación por aspectos corporales después de haber sido madre a temprana edad. Aclaramos que en la región encontramos una alta tasa de embarazo adolescente.

Ahora bien, veremos qué visión de belleza nos transmiten las danzas árabes reproducidas por los danzantes del Valle de Lerma.

No es una tarea fácil abarcar toda la cultura árabe en sus espacios de origen, a la vez hay controversias, ya que la cultura árabe tiene una larga historia y comprende un amplio territorio geográfico. En términos generales, podemos decir que la belleza de la mujer árabe está muy ligada a la religión del Islam cuyo libro principal el Corán da algunas pautas para este asunto. A pesar de que hay discusiones sobre su interpretación, hasta inclusive dentro del mundo árabe, aquí queremos mencionar algunas que tienen que ver con la idea de una mujer bella es aquella que respeta las pautas del Islam, que usa la vestimenta con tela gruesa y no transparente para cubrir su cuerpo, preservando de esa manera su belleza para el «futuro dueño». Podemos notar que en el fondo el concepto de belleza está muy relacionado a aspectos morales.¹²

Si observamos los grupos de danzas árabes en el Valle de Lerma, por contrario, nos encontramos con una realidad muy opuesta, ya que en estas danzas las niñas y jóvenes mujeres aparecen con vestimenta de telas livianas, transparentes y brillosas, se utilizan elementos sonoros incorporados en la vestimenta, se juega con el cabello largo y se muestra el vientre. A partir de estos factores se crea un ambiente místico alrededor de los cuerpos danzantes. En este sentido, cumplen más bien con las imágenes muchas veces transmitidas en las películas de Hollywood con bailarinas de entretenimiento, exóticas y sensuales que predominan en aquellos imaginarios de la bailarina del harén (Vermeyden, 2017). Definir la belleza árabe es bastante difícil, ya que dentro de la misma cultura encontramos hasta inclusive visiones muy contrarias acerca de esta noción.

Lo que hacen los actores del Valle de Lerma es tomar algunos elementos reorganizando las diferentes influencias. A pesar de que se trata de bailarinas muy jóvenes, en nuestro caso hemos encontrado los elementos de la bailarina sensual y expuesta al público, pero también elementos tradicionales morales, porque al mismo tiempo en las clases a las niñas se les enseña sobre las virtudes y el rol de la mujer, la maternidad como eje principal, además características estereotípicas como la sensualidad e intuición femenina. Además, en

¹² Para profundizar véase: Nassira Sediri (2014).

la enseñanza se hace hincapié en los beneficios de esta danza para el cuerpo los cuales coinciden más bien con la preocupación corporal desde la visión occidental moderna, como la postura correcta y el fortalecimiento de los músculos (Koeltzsch, 2018). De alguna manera se entrecruzan diferentes aspectos tanto tradicionales como modernos.

Quedaría a considerar la participación de un solo integrante masculino en uno de los grupos observados, empoderándose de su cuerpo a través de una danza que representa la sensualidad y no la virilidad. En este caso se invierte el rol, es decir, el joven bailarín se apropia de las características de la belleza femenina y las interpreta en el escenario, a pesar del entorno de una sociedad tradicional donde no se le otorga un rol sensual con la masculinidad.

Resulta difícil contestar la pregunta por las mujeres de avanzada edad y por qué casi no practican la danza árabe en esta región. Si realmente tienen influencia los factores de belleza corporal de la sociedad capitalista y la preocupación por el cuerpo «perfecto», o si son otras las razones, ya que esta danza también puede ser entendida a partir de la noción de la belleza, pero relacionada al estado emocional. Hemos revisado un estudio de Colombia, donde las mujeres bailan y entienden la belleza de la danza árabe a partir de la mejor auto-percepción del cuerpo y su estado emocional (Botero Cabral, 2016). Esto nos demuestra la diversidad del concepto de la belleza y lo que podemos entender de ella, más allá de la construcción social y la historicidad de la belleza como fue señalado por Vigarello (2017), también existe una construcción personal a partir de la auto-comprensión del cuerpo y el estado emocional individual. En el caso de las mujeres de Colombia debemos admitir que tienen que lidiar con las mismas influencias mediáticas en la sociedad moderna y con los ideales cristianos como herencia histórica en su entorno tradicional, a pesar de esto, encuentran categorías de belleza para sí misma, no en lo externo, sino hacia su interior y lo expresan a través de su manejo corporal en la danza árabe.

En el caso de Valle de Lerma, tratándose mayormente de niñas, la belleza está vinculada a imágenes de princesas y de hadas, de cierta

pureza y perfección. De hecho, en la enseñanza se utilizan a menudo las imágenes de princesas como material didáctico.

En consecuencia, podríamos tomar toda la danza como expresión artística en la cual se refleja el individuo a partir del movimiento, algo que ya los pensadores griegos y a la vez artistas como Sócrates trataban de articular. Como análisis desde la historia del arte, Gombrich (1997) resume que:

Toda obra griega de aquel gran período muestra esta sabiduría y pericia en el reparto de las figuras, pero lo que los griegos de la época apreciaban más aún era otra cosa: la libertad recién descubierta de plasmar el cuerpo humano en cualquier posición o movimiento podía servir para reflejar la vida interior de las figuras representadas. Sabemos por uno de sus discípulos que eso fue lo que el gran Sócrates –asimismo formado como escultor– recomendaba a los artistas que hicieran. Debían representar «los movimientos del alma» mediante la observación exacta de cómo «los sentimientos afectan al cuerpo en acción» (p. 77).

Esto nos demuestra que la preocupación por la expresión de la vida interior se remonta a la antigüedad y ha sido considerada en el análisis de danzas también en la modernidad. Rudolf Laban, un bailarín, coreógrafo e importante teórico de la danza y de los movimientos de origen húngaro, en sus análisis trataba de mostrar esta revelación de la vida interior a partir de la expresión dancística. El autor sostiene que «Each movement originates from an inner excitement of the nerves, caused either by an immediate sense impression, or by a complicated chain of formerly experienced sense impressions stored in the memory» (Laban, 2011, p. 19).¹³ En esta línea de pensar entendemos las diferentes formas de bailar y sus múltiples nociones de belleza. Igual que el pintor, siguiendo a Kandinsky: «Los elementos de construcción del cuadro no radican en lo externo sino en la necesidad interior» (2003, p. 93). En otras palabras, hay que

¹³ Cada movimiento proviene de una excitación interior de los nervios, causada o por una inmediata impresión sensorial, o por una cadena complicada de impresiones sensoriales anteriormente experimentadas, las cuales están almacenadas en la memoria (traducción propia).

buscar las claves en todos los planos y no acostumbrarse a fijarse solamente en el plano más fácil, en el exterior.

CONCLUSIÓN

Como lo hemos sospechado, tanto los artistas como los actores sociales actúan y eligen su forma de expresión y así también su noción de belleza. Operan múltiples influencias sobre ellos, esto incluye factores como el contexto cultural, la formación y su situación emocional. Al analizar las actividades dancísticas, tanto en el arte como en la expresión popular, no encontramos un modelo único de belleza y tampoco los actores sociales siempre siguen las pautas culturales enseñadas. Las influencias provienen de diversos lados, y en la actualidad sobre todo reconocemos el impacto con expresiones de diferentes culturas. Los nuevos medios tecnológicos posibilitan un rápido intercambio de información incluyendo visiones de belleza que se adaptan a una realidad local y se re-transforman en los nuevos contextos. Lo hemos mostrado a partir de los ejemplos de la danza brasileña y la danza árabe, pero podríamos encontrar otros más, pensando en los adolescentes seguidores de K-Pop¹⁴ y su estilo particular, que tiene muchos seguidores adolescentes y jóvenes en el Norte de la Argentina. Los actores sociales se apropian de estéticas de otras culturas, sin embargo, no las reproducen de manera igual, sino son adaptadas según la conveniencia de cada grupo. Por tal motivo estamos de acuerdo con Umberto Eco quien concluye:

Nuestro explorador del futuro ya no podrá distinguir el ideal estético difundido por los medios de comunicación del siglo XX en adelante. Deberá rendirse a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza. (2004, p. 428)

Del siglo XX en adelante encontramos estas múltiples formas de entender belleza, retomando los ejemplos dados en las artes y sus destacados artistas, pero también en la construcción popular.

¹⁴ Pop de Corea.

Hemos encontrado en las danzas signos de no seguir las pautas masivamente difundidas por los medios. Sin embargo, en la sociedad de *smartphones* y de hiperpositividad, las personas sutilmente aplican ciertas tendencias de modelos de belleza, ya que casi todos los teléfonos móviles tienen una cámara con «embellecedor». Se nota la gran cantidad de *selfies* publicados en las redes sociales donde aparecen los rostros lisos y «artificialmente» alargados aplicando dicha función tecnológica.

Finalmente, volvemos a la cuestión del significado de belleza y qué incluimos en este concepto. Tratamos de acercarnos en un sentido amplio a esta noción y encontramos las múltiples visiones incluyendo la belleza emocional como la definen las mujeres que practican la danza árabe en la vida cotidiana en Colombia, pero también está la visión articulada por la gran artista Anna Pavlova, quien consideraba la belleza como un concepto integral, de que es algo que atraviesa el cuerpo en todas sus partes y el alma, lo cual significa es imposible limitar la belleza solamente a lo visible, a nuestro exterior. Tal vez podamos otorgarle a la danza este lugar privilegiado de ser un medio de transmisión de una belleza integral que no solamente pretende expresar sentimientos materiales como el amor o el miedo, típico de las obras del ballet clásico, sino que incluye todas las situaciones emocionales que provienen de nuestras profundidades. La danza está inscrita en nuestro mundo, en nuestro cuerpo y revela nuestra necesidad interior.

BIBLIOGRAFÍA

- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce, Fondo de Cultura Económica.
- Botero Cabral, Á. M. (2016). *Sobre magia, sensualidad y belleza: procesos de subjetividad femenina, sororidad y empoderamiento a través de la danza del vientre en la Academia Anasi de Bogotá* (Tesis de grado), Universidad del Rosario, Bogotá, Recuperado de: <http://repository.urosario.edu.co/handle/10336/12611?show=full> (15 de julio de 2017).

- Coetzee, J. M. (2017). *Los días de Jesús en la escuela*. Buenos Aires: Random House.
- Drewniok, J. (2017). *Zum Selbstverständnis der Tänzerin in der Tanzgeschichte* (Tesis doctoral). Deutsche Sporthochschule Köln. Recuperado de: http://esport.dshs-koeln.de/148/1/Dissertation_Jutta_Drewniok.pdf (17 de julio de 2017).
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: DeBolsillo.
- Figuroa, B. L. (2013). *Dancing Latina Identity: A Rendering of Contemporary Latina Self-Representation in American Concert Dance* (Tesis de Maestría). University of Texas. Recuperado de: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/22463> (10 de julio de 2017).
- Gombrich, E. H. (1997). *Historia del arte*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Han, B-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder Editorial.
- Kaeppler, A. L. (1978). Dance in Anthropological Perspective. *Annual Review of Anthropology*, 7, pp. 31-49.
- Kandinsky, V. (2003). *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Koeltzsch, G. K. (2016). *Prácticas corporales y performance. Danza brasileña en el Valle de Lerma (Provincia de Salta)*. (Tesis de Licenciatura en Antropología). Universidad Nacional de Salta.
- Koeltzsch, G. K. (2018). ¿Liberación o dominación? Prácticas dancísticas como performance social en el Noroeste Argentino. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 43(2), pp. 151-170. Doi :10.1080/08263663.2018.1454690.
- Laban, Rudolf (2011). *The mastery of movement*. Alton, Hampshire: Dance Books.
- Lampert, Friederike (2007). *Tanzimprovisation. Geschichte-Theorie-Verfahren-Vermittlung*. Bielefeld: Transcript.
- Le Breton, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rieger, R. (2017). *Bewegungsfreiheit Tanz als kulturelle Manifestation (1900-1950)*. Bielefeld: Transcript.
- Sediri, N. (2014). *La realidad de la mujer en el islam* (Tesis de maestría). Universidad de Oviedo. Recuperado de http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/27833/6/TFM_Nassira%20Sediri.pdf (18 de junio de 2017).
- Stüdemann, N. (2008). *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Van Cronenburg, P. (2011). *Faszination Nijinsky. Annäherung an einen Mythos*. Münster: Edition Octopus.
- Vermeyden, Anne (2017). *The Popularization of Belly Dance in Toronto, Canada (1950-1990): Hybridization and Uneven Exchange* (Tesis de doctoral). University of Guelph. Recuperado de

http://www.academia.edu/32963903/The_Popularization_of_Belly_Dance_in_Toronto_Canada_1950-1990_Hybridization_and_Uneven_Exchange (15 de julio de 2017).

Vigarello, G. (2005). *Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Vigarello, G. (2017). *El sentimiento de sí. Historia de la percepción del cuerpo (siglos XVI-XX)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

MÁS ALLÁ DE LOS SAMBAS-EXALTACIÓN: OTRAS VOCES BAJO UN RÉGIMEN DICTATORIAL

Adalberto Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia/Brasil e CNPq
akparanhos@uol.com.br

RESUMEN

Este texto parte del supuesto de que el cerco del silencio que armó en Brasil el «Estado Nuevo» (1937-1945), alrededor de las prácticas y discursos que pudiesen desentonar de las normas entonces instituidas, hizo que mucha gente creyera, por mucho tiempo, en el triunfo de un pretendido «coro de la unanimidad nacional». Al moverse en contramano de dicha visión, que extiende su alcance a los dominios de la música popular, este trabajo aspira a levantar una parte del velo que cubre manifestaciones que hicieron desentonar el «coro de los contentos». Para ello, los resultados de esta investigación destacan, básicamente, sambas que, directa o indirectamente, pusieron en circulación valores que no calzaban con el reducido espacio de la ideología del laborismo que alababa el «Estado Nuevo». Desde el punto de vista metodológico, el presente análisis está anclado en la comprensión de que el significado de una canción no se reduce única y exclusivamente a su expresión literal. Al contrario, la música también comporta un discurso desnudo de palabras que, al límite, eventualmente incluso se contraponen al contenido específico de su letra. En dicha perspectiva, aquí se valoriza, en gran medida, la performance, representada sobre todo por la interpretación y los arreglos que recibe la canción. Según el caso, con base en ello se pueden constatar migraciones de sentido, con la consecuencia de que una misma canción, con una misma letra, puede adquirir sentidos distintos, de acuerdo con las fluctuaciones del contexto social y musical en que se

la regrabe/represente. Al fin y al cabo, un artefacto cultural equivale a un ovillo con muchas puntas, que no se atiene a un significado único, inmutable, congelado en el tiempo y el espacio. Todo ello llevó a ampliar la comprensión de las relaciones entre la samba y la política dominante bajo el régimen dictatorial del «Estado Nuevo».

Palabras clave: Estado Nuevo; música popular; samba; malandragem

ABSTRACT

This text is based on the assumption that the siege of silence that the Brazilian «Estado Novo» (1937-1945) built around practices and discourses that could deviate from norms then in force led many people to believe for a long time in the triumph of an alleged «chorus of national unanimity». In moving against this vision, whose reach encompasses popular music domains, the paper aims at partially lifting the veil covering manifestations that defied the «choir of the contented ones» during that dictatorship. To do so, this research results highlight sambas that, directly or indirectly, put in circulation values that did not fit the narrow gauge of the labor ideology praised by «Estado Novo». From the methodological point of view, the analysis herein is anchored in the notion that a song's meaning cannot be reduced solely and exclusively to its literal expression. On the contrary, music also conveys a wordless discourse that ultimately might even contrast with the specific content in its lyrics. Thus, the performance is very much valued here; it is represented mainly by songs interpretation and arrangements. Depending on the case, migrations of meaning can occur, as the same music with the same lyrics can acquire different meanings, according to the fluctuations in the social and musical context in which the song is recorded/ represented. After all, a cultural artifact amounts to a ball of wool with many different yarns, not sticking to a single, unchanging meaning that would be frozen in time and space. All this led to widening our understanding of the relations between samba and prevailing politics under the «Estado Novo» dictatorial regime.

Keywords: Estado Novo; popular music; samba; malandragem.

O *cadáver/ Do indigente*
 É *evidente/ Que morreu*
 E *no entanto/ Ele se move*
 Como *prova/ O Galileu*
 Chico Buarque

El Estado brasileño, particularmente luego de 1930, se robó la escena histórica y fue convertido, en medio de una arraigada tradición intelectual, en el gran sujeto de la historia del Brasil. Es como si el foco de luz del pensamiento nacional se proyectara en dirección a ese protagonista sin igual, condenando a los demás actores sociales a adoptar la función de coadyuvantes. Los trabajadores y la masa de la población se resignarían ante la condición de meros figurantes, engrosando las filas del coro. ¿Acaso no era este el espacio reservado en la tragedia griega a los esclavos, las mujeres, los niños, los viejos, los mendigos y los inválidos, de modo general?¹

En el caso de la tradición brasileña a la cual me refiero, lo que sorprende a primera vista, es que su lecho sea lo suficientemente amplio como para acoger contribuciones de las más diversas procedencias, surgidas a la derecha y a la izquierda del espectro político ideológico nacional.² La luminosidad del Estado, desde ese análisis, ofusca la presencia de otros sujetos sociales. La platea sube al escenario –cuando lo hace– sin rostro propio o desfigurada.

La historia se repite cuando se abordan las relaciones entre el «Estado Novo», el *trabalhismo getulista*³ y las clases trabajadoras. El cerco de silencio que se montó alrededor de las prácticas y discursos que desentonaban respecto de las normas instituidas llevó a mucha gente, por mucho tiempo, a creer en el triunfo de un pretendido «coro de la unanimidad nacional» bajo aquel régimen de orden-unido.⁴ Al límite, sería equivalente a decir que la sociedad brasileña

¹ La alusión a la tragedia griega como metáfora de un discurso heroico sobre la política está sugerida por José Nun (1983, pp. 104-105).

² Para una crítica más específica a esas concepciones, ver Marilena Chaui (1978, pp. 19-30 y 49-117).

³ Doctrina populista del gobierno de Getulio Vargas (N.d.T.).

⁴ Para la negación de ese punto de vista, ver Maria Celia Paoli (1987, pp. 87-90 y 1989, pp. 57-65) y Adalberto Paranhos (2007, pp. 201-214).

no pasaría de simple caja de resonancia del discurso estatal, que, a la larga, contó, para imponerse, con el empleo de un sinnúmero de medios coercitivos y de producción de consenso.

El escenario musical, evidentemente, no podría escapar a la regla. A juzgar por buena parte de los escritos sobre la música popular industrializada en el período estadonovista, los compositores populares habrían sido debidamente enmarcados en los nuevos códigos de comportamiento que los hacía dejar a un lado el tradicional elogio a la *malandragem*.⁵ En una palabra, se habrían dejado capturar por las redes de la doctrina del culto al trabajo.⁶

Andando a contracorriente de ese análisis, este texto procura levantar una parte del velo que encubre manifestaciones que desafinan en el «coro de los contentos» durante el «Estado Novo». Apoyada principalmente por el Departamento de Prensa y Propaganda (DIP),⁷ la dictadura estadonovista intentó instaurar un cierto tipo de sociedad disciplinaria, simultáneamente a la fabricación de un determinado perfil de identidad del trabajador brasileño dócil ante la dominación capitalista. Sin embargo, su acción, a través de la ideología del *trabalhismo*, estuvo lejos de alcanzar la unanimidad pretendida. Si no nos aferramos a la superficie de los hechos, que sobrevalora las apariencias, y nos lanzamos a la investigación empírica de la producción fonográfica de esa época, la situación cambia de figura. A pesar de la férrea censura del DIP, se evidencian, entonces, las «luchas de representaciones» que giran alrededor del trabajo y del trabajador.

Si por un lado, hubo un número elevado de composiciones y compositores populares sintonizados con el régimen estadonovista y su valorización del trabajo, por otro lado, despuntaron, como una especie de discurso alternativo, canciones (sambas, en su mayoría) que trazaron líneas de fuga en relación con la «palabra estatal». En

⁵ *Malandragem*: se refiere al ambiente del pillo, la vida fácil y la holgazanería (N.d.T.).

⁶ Es lo que asegura, por ejemplo, Antonio Pedro (1980, cap. II) en su disertación de maestría. Una obra posterior, que guarda diferencias en relación con la anterior, aunque básicamente resalte la adhesión de los compositores populares a la ideología estadonovista, es la de Alberto Moby (1994, pp. 105-127).

⁷ Departamento de Imprensa e Propaganda (N.d.T.).

este caso, por lo menos hasta 1943/1944, no encontramos, obviamente, contestación abierta a los dogmas ideológicos oficiales. Ni por eso dejaron de circular a nivel social imágenes y concepciones que pusieron en movimiento otros valores. Tal constatación equivale a una declaración de que, al intervenir discursivamente en los problemas vinculados con el mundo del trabajo, el campo de la música popular industrializada no se reducía a simple caja de resonancia del discurso hegemónico.⁸ A partir de ahí, se debilitan algunas creencias generalizadas que aún perduran acerca de las relaciones Estado/música popular bajo el «Estado Novo».

Por tanto, me aparto de los consensos idealizados para pisar el terreno que es propio de la vida en la sociedad capitalista, marcada por conflictos que la atañen de punta a cabo. Como se aproximó Chartier (1990, p. 17), «esta investigación sobre las representaciones supone a estas como estando siempre situadas en un campo de concurrencias y competiciones, cuyos desafíos se enuncian en términos de poder y dominación».

Para llevar a cabo el análisis que se presenta a continuación, el punto de partida fue, como se verá, el presupuesto metodológico de que no debe enfocarse el significado de una canción como circunscrito tan solo al ámbito de su expresión literal (letra). Se trata, al contrario, de valorizar, asimismo, la *performance* artística, que abarca la interpretación y los arreglos que recibe y cuyos sentidos pueden fluctuar en ciertas circunstancias históricas, a punto incluso de chocarse con la intención manifiesta de sus autores. Al circular la canción socialmente, pueden añadirse, como a una especie de camaleón sonoro, nuevos e insospechados sentidos que la someten a diferentes procesos de apropiación y resignificación.

⁸ Hegemonía, como antes expusieron Antonio Gramsci, Raymond Williams y E. P. Thompson, no debe confundirse con dominación o imposición absoluta, mucho menos con uniformidad. Tal conclusión se aplica a todos los campos, inclusive al cultural. De ahí se deriva la advertencia de que «en realidad el propio término ‘cultura’, con su cómoda invocación de consenso, puede distraer nuestra atención de las contradicciones sociales y culturales, de las fracturas y oposiciones existentes dentro del conjunto» (Thompson, 1998, p. 17).

EL «LADO B» DE LA HISTORIA

Generar un «nuevo hombre», un ciudadano modelo, ajustado a principios de ciudadanía alabados por el «Estado Novo», era una tarea prioritaria del «Brasil Nuevo» que se intentaba forjar (Gomes, 1982). Se tornaba imperioso espantar de una vez por todas el fantasma de la vagancia o del enfrentamiento al sistema de trabajo reinante.

Afinada por ese diapason, la Constitución promulgada el 10 de noviembre de 1937 equiparaba la ociosidad al crimen, y prescribía, en su artículo 136, que «el trabajo es un deber social»; inclusive, el artículo 139 decretaba la huelga como «recurso antisocial», acto delictivo penado con prisión de 3 a 18 meses, más las penas accesorias oportunas, conforme estipulaba el artículo 165 del Código Penal.

El trabajo disciplinado era la regla mediante la cual se mediría el sentido de responsabilidad social de los ciudadanos, especialmente el de los miembros de las clases populares. Más aún, aquel expresaría parte del sentimiento de gratitud que los trabajadores deberían profesar a la legislación social «otorgada» por el «genial estadista» que presidía el Brasil. En fin, como rezaba uno de los principales ideólogos del autoritarismo, «con las leyes *trabalhistas* de Getulio Vargas, el trabajador brasileño sintió que era, verdaderamente, por primera vez en nuestra historia, un ciudadano» (Amaral, 1941, p. 116).⁹

La cruzada *antimalandragem*, desencadenada por el DIP desde 1940 en adelante, consideró un objetivo interrumpir la relación visceral que unía, históricamente, al samba con los marginales. Esa ofensiva se vinculaba, además, a las reacciones existentes durante los años 30 en el propio *front* de la música popular brasileña. Posición desde la cual se pronunciaban varios defensores de la «higienización poética del samba» o del «saneamiento o regeneración temática» de las canciones populares (Paranhos, 1999, tópico III).

Con la entrada en acción del DIP, de hecho, se apretaron los nudos de la camisa de fuerza impuesta a los compositores. Ellos fueron, por así decirlo, sitiados por las fuerzas conservadoras al

⁹ Para el desmontaje crítico del mito de la donación, ver Paranhos (2007, pp. 15-39).

frente del gobierno de Getulio Vargas: ya sea prodigando favores, ya sea mediante la represión y/o censura, se trató, a cualquier precio, de atraerlos hacia el terreno del oficialismo. Nos adentramos en los dominios de la paráfrasis. Esta, tal como en los sambas-exaltación, actúa, fundamentalmente, como recurso argumentativo de refuerzo y celebración de la identidad. En consecuencia, se distingue radicalmente de la parodia, pues esta última subraya la diferencia, cuando no instituye la inversión.

Aparentemente, el esfuerzo gubernamental tuvo éxito. Una de las estudiosas más destacadas del período llega a asegurar que «el DIP tenía control absoluto sobre todo lo que se relacionaba con la música popular» (Gomes, 1982, p. 159), bloqueando todos los canales por donde se pudiese insinuar un contradiscurso. ¿Las cosas habrían sucedido realmente de esa manera? Después de oír centenares de grabaciones originales de discos de 78 rpm lanzados entre 1940/1945, llegué a la conclusión de que esas afirmaciones taxativas sobre el monopolio del poder estatal precisan ser revisadas. Se trata de dar oídos al «lado B» de la historia del «Estado Novo».

Se impone una observación preliminar. Para mí, que no me limito a trabajar con el par antitético conformismo *versus* resistencia, los sambas aquí examinados no caracterizan necesariamente un contradiscurso. La mayoría de las grabaciones mencionadas se salen, totalmente o en parte, del tono del coro estadonovista, constituyéndose en expresión concreta de modos alternativos de pensar y actuar. En general, no tienen el claro propósito de contestar el orden disciplinario establecido. Tales sambas, eso sí, están impregnados de experiencias vividas bajo la lógica de otros valores y concepciones que, en la práctica, están presentes en las vivencias cotidianas de los sambistas. En fin, a mi modo de ver, hay más entre el conformismo y la resistencia de lo que imagina la política vana.

Sin pretender negar la adhesión espontánea, forzada o interesada de muchos compositores populares a la cantilena estadonovista, lo que se percibe, en decenas de registros fonográficos, es que, a pesar de los pesares, el coro de los diferentes nunca dejó de manifestarse de manera más o menos sutil, conforme las circunstancias.

Sutileza es lo que no falta, por ejemplo, en la grabación de *Onde o céu azul é mais azul* (1940), un samba-exaltación que canta «o meu Brasil grande e tão feliz», donde se «trabalha muito para sonhar depois». Hasta ahí, nada del otro mundo. Lo que sobre todo impresiona en esta es la posibilidad del uso del lenguaje sonoro como metalenguaje. Sin intentar agotar toda la gama de significados del arreglo del maestro Radamés Gnattali, destaco que él parece diseñar un notable contrapunto crítico a tenor nacionalista/ufano del mensaje literal de la composición, escrita según los moldes del modelo estacionovista. La introducción, con la conjugación de metales, contrabajo y batería, suena a *big bands* norteamericanas, con pulsaciones de *jazz* «*made in USA*». Y por ahí va el arreglo, cuya sonoridad, con una instrumentación basada en metales, nos transporta hacia un contexto rítmico-tímbrico ajeno al Brasil,¹⁰ especialmente en el final de la ejecución, configurando como un *approach* pre tropicalista.¹¹

Por tanto, en el trabajo con registros musicales, es necesario que no nos tornemos prisioneros de la literalidad de la canción. Lo que deseo enfatizar es que no basta con atenernos a las letras de las músicas. Primero debemos percatarnos de que aquellas no tienen existencia autónoma respecto de la creación musical. A tal punto que es importante considerar el discurso musical pronunciado de forma no literal, o sea, el discurso desnudo de palabras, que hasta

¹⁰ En aquel tiempo, entre determinados cultores del nacionalismo musical, la canción popular urbana era vista sesgadamente, con una pesada carga de prejuicios, porque estaría «siempre amenazada por la ‘mancilla’ extranjera», como esclarece Orlando de Barros (2001, p. 359). No por gusto, Mário de Andrade (1976, p. 286), aún cuando elogiara el talento de Radamés Gnattali, alegaba en 1939: «es cierto que ‘jazzifica’ un poco más de lo que aceptaría mi gusto defensivamente nacional». Heitor Villa-Lobos no se quedaba atrás: torcía la nariz para todo lo que sonara a «acordes americanizados» en la producción musical, al descompás del «Brasil brasileiro» (Barros, 2001, p. 360).

¹¹ Pienso en arreglos como los concebidos –décadas más tarde– por Rogério Duprat, en plena efervescencia de la Tropicalia. Ciertos comentarios orquestales, que asimilaban procedimientos musicales norteamericanos, contribuían, en una que otra grabación, a echar por tierra las concepciones «tradicionalista» (Caetano Veloso, 1968).

puede entrar en contradicción con la expresión literal inmediata de una composición.¹²

O amor regenera o malandro (1940) es un ejemplo más. En este samba, a semejanza de muchos otros de esta época, se dice: «Sou da opinião/ de que todo malandro/ tem que se regenerar/ se compenetrar (e ainda mais: quiebre¹³)/ Que todo mundo deve ter/ o seu trabalho para o amoe merecer».

La primera impresión se desbarata ante el proceder de los intérpretes, Joel y Gaúcho, en el cierre de la segunda estrofa: «Regenerado/ ele pensa no amor/ mas para merecer carinho/ Tem que ser trabalhador (que horror!: quiebre)».

El uso del quiebre a dos voces –quiebre que en este caso es anunciador del distanciamiento crítico– echa por tierra el *bla bla blá* estadonovista que aparentemente había contagiado la grabación.

Una vez más, abro paréntesis para una observación de naturaleza metodológica. Conviene mantenernos alertas ante el hecho que una canción no existe simplemente en el plano abstracto. Importa su proceder, el formato que toma al ser interpretada/reinterpretada. Desde esa perspectiva, entiendo que interpretar es también componer, pues quien interpreta descompone y recompone una composición, pudiendo conferirle sentidos no imaginados o incluso deliberadamente no pretendidos por su autor. De ahí el peligro de abordar abstractamente una canción, reducida a una fría pieza de texto o de partitura. Su realización sonora, desde el arreglo hasta la interpretación vocal, todo, es portador de sentidos.¹⁴

Ello se verifica en *O amor regenera o malandro*. Quien la tome al pie de la letra, o mejor, quien se proponga investigar solamente a partir de las revistas en las que se publicaban letras de canciones populares, se fijará en lo accesorio y no aprehenderá lo principal de su grabación. Restringir el análisis de una composición musical

¹² Esas y otras reflexiones de carácter metodológico sobre la relación entre música e historia son desarrolladas en *Paranhos* (2000).

¹³ En el original, *breque*. Se refiere a un sentido de freno, parada o cierre (N.d.T.).

¹⁴ Por esa razón, Paul Zumthor (2001, pp. 134 y 228) llama la atención sobre la «riqueza expresiva de la voz» y los «valores que su volumen, sus inflexiones, sus recorridos atribuyen al lenguaje que ella formaliza» y concluye que «el intérprete (...) significa».

exclusivamente a su letra da lugar a la reducción de la canción (por definición, una obra musical revestida de letra) a mero documento escrito, despreciando su campo de significaciones y vaciándola de sonoridad.¹⁵ Ni siquiera es suficiente el acceso a la partitura. En el caso de la partitura de ese samba, aparece la letra de la composición, sin los quiebres que le fueron incorporados posteriormente.¹⁶ Obviamente el último quiebre no incluía la letra sometida al filtro de la censura.

Astutamente, la interpretación de Joel y Gaúcho es sincopada de cabo a rabo. Y ellos, con la discordancia que introducen, quiebran la aparente armonía de la letra, subvirtiendo su contenido original. A propósito, comportamiento éste típicamente *malandro*, como destacan Gilberto Vasconcellos y Matinas Suzuki Jr. (1984, p. 520): existe la aparente aceptación de las reglas instituidas como estrategia de sobrevivencia.

El verbo *malandrar*¹⁷ lo conjugaban con sus actos muchos otros personajes de la música popular brasileña. Algunos de ellos habitaban el mundo del compositor Assis Valente, mulato de origen humilde, que dividía su tiempo entre el arte de hacer prótesis dentales y el arte de componer. *Recenseamento* (1940) ilustra, a la perfección, como se logró burlar la vigilancia de la censura.

Cronista musical de lo cotidiano, Assis Valente aprovecha un asunto que estaba a la orden del día: el censo de 1940. Narra la subida al morro de un agente de censos, intrigante y chismoso, que quiso dilucidar la situación de una pareja de no casados y, entre otras cosas, «perguntou se meu moreno era decente/ e se era do batente¹⁸/ ou era da folia¹⁹». Ante esa interpelación, la mujer, que se declara «obediente a tudo que é da lei», se explica enseguida:

¹⁵ Carlo Ginzburg (1987, pp. 17 y 18) es un crítico severo del excesivo apego de los historiadores a las fuentes escritas, con todas sus implicaciones metodológicas.

¹⁶ La partitura de *O amor regenera o malandro* contó con la edición de *A Melodia*. Incluso para un autor (Furtado Filho, 2004, p. 239) preocupado con la audición de la canción y la apreciación de sus elementos musicales, pasó inadvertido, al punto de que incluyera la grabación de ese samba entre los que engrosaban la corriente estacionovista.

¹⁷ Comportamiento pícaro, astuto, bellaco (N.d.T.).

¹⁸ Batente: trabajo (N.d.T.).

¹⁹ Folia: juerga, diversión (N.d.T.).

O meu moreno é brasileiro
 É *fuzileiro*
 E é quem sai com a bandeira
 Do seu batalhão...
 A nossa casa não tem nada de grandeza
 Mas vivemos na pobreza²⁰
 Sem dever tostão
 Tem um pandeiro, tem cuíca e um tamborim
 Um reco-reco²¹, um cavaquinho²²
 E um violão²³

El remate es digno del maestro Assis Valente: «Fiquei pensando/ e comecei a descrever/ tudo, tudo de valor/ que meu Brasil me deu.../ um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo/ um pano verde-amarelo/ tudo isso é meu!/ tem feriado que pra mim vale fortuna...

He aquí una obra que, aparentando reproducir el discurso dominante del «Brasil grande y trabajador» de los apologistas del «Estado Novo», desmonta con perspicacia los argumentos oficiales, salpicando de ironía el hablar de la mujer que responde al funcionario que la entrevista. Su «moreno», a juzgar por el texto, ni remotamente formaría parte del ejército regular de «trabajadores del Brasil», él que sería, por supuesto, *porta-bandeira* (o mejor, *mestre-sala*) de escuela de samba. En la barraca donde vivían, faltaba todo, imagen que contrasta con la del «Brasil nuevo» vomitada por la propaganda gubernamental. Faltaba todo, excepto los pertrechos que requiere el samba. A fin de cuentas, ¿qué les dio el «Estado Novo»?

A primera vista, la mujer era toda felicidad. Sin embargo, como vimos, dentro de los códigos de la *malandragem*, fingir es fundamental, es más, el arte de la simulación es una cuestión de honra. Por ello, no es señal de inteligencia, ofrecerse como caza al cazador. Noel Rosa e Ismael Silva no habían advertido, en *Escola de malandro* (1932), que «fingindo é que se leva vantagem/ isso, sim, é que é

²⁰ O «nós vivemos na fartura», («vivimos en la abundancia»: N.d.T.) como canta Ademilde Fonseca (1958), para acentuar el efecto de ironía contenido en *Reconhecimento*.

²¹ Pandeiro, cuíca, tamborim, reco-reco: instrumentos de percusión (N.d.T.).

²² Cavaquinho: instrumento de cuerdas pulsadas, similar a una guitarra muy pequeña (N.d.T.).

²³ Violão: guitarra acústica (N.d.T.).

a malandragem»?²⁴ En esas circunstancias, Assis Valente demuestra hábilmente como el discurso y el contradiscurso pueden entrecruzarse, extrayendo de ahí un resultado que choca con las prédicas del gobierno de Vargas. Detalle no desprovisto de significación es que *Recenseamento* es un samba-choro, y el acompañamiento crea una atmósfera musical típica de las *gafieiras*.²⁵

Hubo, no obstante, quien fue directo y recto al mundo de las amarguras del trabajador. Ciro de Souza, sambista de Villa Isabel, sin maquillar el día a día, describe *A vida apertada* (1940) de un estibador: «Meu Deus, que vida apertada/ trabalho, não tenho nada/ vivo num martírio sem igual/ a vida não tem encanto/ para quem padece tanto/ desse jeito eu acabo mal».

Y prosigue en la segunda parte:

Ser pobre não é defeito
 Mas é infelicidade
 Nem sequer tenho direito
 De gozar a mocidade
 Saio tarde do trabalho
 Chego em casa semimorto
 Pois enfrento uma estiva
 Todo o dia lá no 2
 No cais do porto

(Tadinho de mim: quiebre)

Como en otras composiciones de la época, aquí estamos bastante lejos de la asimilación de los principios *trabalhistas* de enaltecimiento al trabajo.²⁶ Todo se opone a la visión del reino de los cielos que habría descendido a la tierra por medio de las manos de Getulio Vargas. Nada remite a la grandeza y a la grandilocuencia que el régimen exhalaba.²⁷ Hasta en los aspectos estrictamente musicales

²⁴ Se conoce que el «autor», Orlando Luiz Machado, en el caso, de compositor se llevó la fama con el estribillo, pues el resto de la canción es de la autoría del dúo Noel Rosa y Ismael Silva (Máximo y Didier, 1990, pp. 275 y 276).

²⁵ Gafieiras: bailes populares. (N.d.T.)

²⁶ Sobre la ideología del *trabalhismo*, v. Paranhos (2007, pp. 141-168).

²⁷ Es en ese contexto que se comprende la afirmación de Maria Celia Paoli (1989, p. 65), al sustentar que, «de ese modo, la naturaleza ambigua de los derechos promovidos por el Estado –su éxito en promover identificaciones y su relativo

es posible atender en ese sentido. El acompañamiento, al contrario de los adornos orquestales que vestían los sambas-exaltación, es confiado a un conjunto regional. Está todo balanceado, entrecortado por quiebres, desde su inicio, con un quiebre al piano. El tono del cantor Ciro Monteiro es más coloquial, diferenciándose claramente del estilo de interpretación más impostado de un Francisco Alves en, por ejemplo, *Onde o céu azul é mais azul*.

Bajo ese mismo prisma, como señaló Santuza Cambraia Neves (1998, pp. 66-141), modernismo y música popular se daban las manos aún por vías transversas. En esta música impera intuitivamente la «estética de la sencillez» –que la aproxima al modernismo literario de Oswald de Andrade, Mário de Andrade o Manuel Bandeira–, en contraposición a la «estética de la monumentalidad» que colma el proyecto musical modernista de un Villa-Lobos.²⁸

Más aún: si, bajo la señal de la Semana de Arte Moderno, asociamos el modernismo, entre otras cosas, al «esfuerzo por tematizar aspectos de la vida moderna», lo cual implica la «valorización de lo prosaico de la vida y de la descripción de lo real cotidiano» (Sant’Anna, 1986, p. 131), sin duda se estrechan las relaciones de aquel con la música popular brasileña. Y, desde una concepción realista, en la canción *Vida apertada* se elabora una rima de pié quebrado: *trabalho*, rima con *martírio* y *miserê*.

Por otra parte, realismo y sueño marchan juntos en el samba de quiebre *Acertei no Millar* (1940),²⁹ de Wilson Batista, sambista que jamás reveló la menor inclinación por el trabajo regular. ¿Cuál es el primer pensamiento que tiene el personaje de la composición, un «vagolino» que echa su suerte en el juego de la lotería?: «Etelvina,

fracaso en producir ciudadanos a partir de la idea de justicia social– muestra una experiencia política de integración social cuyo espacio lo conforman prácticas múltiples, que continúan vivas a pesar de que el espectáculo estatal presentaba un acto único».

²⁸ Añádase que la sencillez estaba presente también en el proceso de producción y/o en la utilización de los instrumentos musicales: el *surdo*, hacho de cuero de buey (conocido como *raspa*); la caja de fósforos o el sombrero de paja, convertidos en artefactos de percusión.

²⁹ Notoriamente, Geraldo Pereira apenas dio su nombre para la composición, era toda de la autoría de su «compañero» (Ferreira, 1985, p. 26).

minha filha!/ acertei no milhar/ ganhei 500 contos/ não vou mais trabalhar».

Eufórico, comienza hacer planes pomposos, inclusive pretende «comprar um avião azul/ para percorrer a América do Sul». Pero de repente sonó el despertador y «Etelvina me chamou:/ está na hora do batente/[...] Foi um sonho, minha gente».³⁰

Pasaba el momento del sueño, y la realidad cobraba sus derechos. La moral de la historia menosprecia las formulaciones habituales que justifican la dominación social y las desigualdades de clase: como regla, el ascenso social mediante el trabajo tiene mucho de quimera.

MUROS DE LAMENTACIÓN

Un torrente de críticas a los *malandros* alcanzaba de lleno las trincheras de la música popular brasileña durante el «Estado Novo». La «bohemia improductiva» era el centro de atención. No por gusto, el dictador Getulio Vargas proclamaría de nuevo, en las festividades del 1º de mayo de 1943, que «la ociosidad debe ser considerada un crimen contra el interés colectivo».³¹ No obstante, aunque fuera sesgadamente, tipos que vivían más o menos al margen del trabajo seguían apareciendo en muchas composiciones.

Es impresionante el número de canciones que se convirtieron en muros de lamentación de mujeres insatisfechas con sus parejas sanguijuelas. Tales músicas, compuestas generalmente por hombres y cantadas por mujeres, a pesar de las dudosas interpretaciones que pudieran sugerir, no dejaban de retratar las figuras masculinas que sobrevivían de espaldas al trabajo.

En esa dirección va *Não admito* (1940), con Aurora Miranda. Enojada, el personaje femenino de ese samba no estaba para mucha

³⁰ Para un análisis pormenorizado y sagaz de esa canción, ver Matos (1982, pp. 114-118).

³¹ Un año antes, el mensaje presidencial a los trabajadores tocaba esa misma tecla, como si se tratara de una especie de samba de un sola nota: «La palabra de orden que debemos obedecer es producir, producir sin desfallecimientos, producir cada vez más» (Vargas, 1942, s/n).

prosa: «Eu digo e repito/ que não acredito/ que você tenha coragem/ de usar malandragem/ pra meu dinheiro tomar». Y, seguidamente, dispara su sentencia de condena: «Se quiser vá trabalhar, oi/ vá pedir emprego na pedreira/ que eu não estou disposta/ a viver dessa maneira/ você quer levar a vida/ tocando viola³² de papo pro ar/ e eu me mato no trabalho/ pra você gozar».

Otra mujer inconforme le habla al mundo en *Inimigo do batente* (1940), samba interpretado por Darcinha Batista. Esa canción deshilta las quejas de una lavandera, cansada de sufrir, «*lesco-lesco, me acabando*»: «Eu já não posso mais/ a minha vida não é brincadeira/ é, estou me desmilinguindo/ igual a sabão na mão da lavadeira».

Una vez más, estamos frente a frente a un «artista» llegado a las artes y habilidades: «Ele diz que é poeta/ ele tem muita bossa/ e compôs um samba/ e quer abafar (*é de amargar!*: quiebre)/ não posso mais/ em nome da forra/ vou desguiar».

La paciencia tiene un límite:

Se eu lhe arranjo trabalho
 Ele vai de manhã
 De tarde pede a conta
 Eu já estou cansada de dar
 Murro em faca de ponta
 Ele disse pra mim
 Que está esperando ser presidente
 Tira patente do sindicato
 Dos inimigos do batente

Más allá del hecho de que ese samba casi habla por sí mismo, hay en él un aspecto bastante significativo. Se apela al uso de la jerga, nacida del habla de la gente simple o de los círculos marginales, lo cual demuestra que ciertos géneros de la música popular están más próximos al «brasileño hablado» que al «portugués escrito». ³³ Es como si estuviéramos a años luz de distancia de los sambas-exaltación que le son contemporáneos, como, por ejemplo, su buque insignia, *Aquarela do Brasil* (1939), dominado por el

³² Viola: instrumento de cuerdas pulsadas, similar a la guitarra (N.d.T.).

³³ Mário de Andrade (s/d, p. 115) se refiere de esa manera, en 1928, a las «dos lenguas de la tierra».

tono oficioso, altisonante y por el culto a expresiones ampulosas, al celebrar la «melancólica luz de la luna», construcción tan gustada por los «celadores de la gramatiquería» y por los «perseguidores de autores de música popular», como nos recuerda Marques Rebelo (2002, p. 179).³⁴

Son múltiples los ejemplos de tipos marginales que despuntaron, allá y aquí, en grabaciones lanzadas entre 1940 y 1945 bajo el reinado del DIP. *Já que está deixa ficar*, de Assis Valente, con los Anjos do Inferno; *Não vou pra casa*, de Antonio Almeida e Roberto Ribeiro, con Joel y Gaúcho; *Quem gostar de mim*, de Dunga, con Ciro Monteiro; *Batatas fritas*, de Ciro de Souza y Augusto Garcez, con Aurora Miranda; y *Faz bobagem*, de Assis Valente, con Araci de Almeida, son sólo algunos otros. Ahora prefiero atacar la cuestión a la inversa.

No hay que ver únicamente la representación de las relaciones de género en la música popular brasileña³⁵ bajo la óptica de la victimización de las mujeres, si bien que las mencionadas hasta ahora no fueran unas «pobrecitas» dispuestas a «padecer en el paraíso». Esa sería una imagen unilateral, distorsionada. Cuando nos ajustamos los lentes para ver mejor la realidad social en movimiento a través de las canciones, percibimos que también hay mujeres que rompen las cadenas de los patrones de comportamiento instituidos.

Además, es interesante constatar cómo la música popular fue y continua siendo campo propicio para expresar –de forma disimulada o real, poco importa analizarlo en este momento– la fragilidad del «sexo fuerte» (Oliven, 1987). Los lamentos, las quejas, las angustias por cuernos, encontraron en ella, de hecho, un suelo fértil. *Oh! Seu Oscar* (1939)³⁶, aunque grabada en el segundo semestre de 1939, ilustra bien lo que digo. Con un añadido precioso: éxito estruendoso en 1940, fue la composición vencedora del concurso de sambas de carnaval que patrocinó el DIP en Río de Janeiro.

³⁴ Sobre el ataque abierto a «la jerga corruptora de la lengua nacional», ver Martins Castelo (1941, p. 331 e 1941, p. 300), cuando ese articulista de la revista *Cultura Política* arremete contra la «degradación» promovida por el «lenguaje bajo».

³⁵ Sobre el asunto, circunscrito al período abordado aquí, ver Paranhos (2008).

³⁶ Sintomáticamente, su título inicial era «Ela é, é da orgia».

¿Sobre qué trata este samba? Seu Oscar, «cansado do trabalho», llega a casa y la vecina le entrega una nota escrita por su mujer. Y «o bilhete assim dizia:/ não posso mais/ eu quero é viver na orgia!». Inconsolable, ante el hecho consumado, se deshace en lamentaciones en la segunda parte de la canción: «Fiz tudo para ver seu bem-estar/ Até no cais do porto eu fui parar/ Martirizando o meu corpo noite e dia/ Mas tudo em vão, ela é da orgia».

Esa mujer y otras tantas que gustaban de juergas, con una vida relativamente liberada de las ataduras convencionales, no eran, ni hipotéticamente, compatibles con la imagen idealizada por el Ministro del Trabajo, Marcondes Filho (1943, pp. 51-55), cuando exaltaba a la «señora del hogar proletario». ³⁷ Mucho menos armonizaban con la mezcla de esposa ideal y real concebida por el jurista Cesarino Jr. (1942) de acuerdo con las «virtuosas tradiciones de la madre de familia brasileña». Esas mujeres «juerguistas» hacían infelices a sus parejas: cambiaban fácilmente las labores domésticas por la orgía, como se escucha en *Madalena*, de Bide y Marçal, con los Anjos do Inferno; y los irritaban profundamente, como se nota en *Acabou a sopa*, de Geraldo Pereira y Augusto Garcez, con Ciro Monteiro.

Detalle relevante, que sugiere una relativa resignificación del mensaje musicalizado, es cuando, en la grabación de *Oh! Seu Oscar*, la palabra orgía es repetida nueve veces; los versos finales de la primera parte («Não posso mais/ eu quero é viver na orgia») son reiterados nada menos que siete veces, asumiendo, sin duda, la condición de versos clave de la composición y sirviendo, igualmente, como desenlace en la grabación. Y más: con certeza, fueron los versos que más entusiasmo despertaron entre los bailadores.

Paralelamente, es válido otro registro. El hombre, desconsolado, insiste en afirmar que «até no cais do porto eu fui parar/ martirizando o meu corpo noite e dia». De nuevo, el trabajo, en total descompás con la ideología del *trabalhismo*, es encarado y vivido como martirio, un fardo que se soporta. ³⁸

³⁷ Disertación «A senhora do lar proletário», transmitida por la radio, en 1942, en la «Hora do Brasil».

³⁸ Sobre el trabajo como sacrificio, ver Salvadori (1990).

Cabe aquí, por último, mencionar otras temáticas de los compositores populares de entre 1940-1945, particularmente la guerra y el racionamiento (de agua, harina, trigo, gasolina). Críticas indirectas con buen humor a veces funcionaban como lema para expresar insatisfacción por el rumbo que tomaban las cosas.

En fin, si nos desprendemos del análisis que privilegia la letra de las canciones, estaremos preparados para percibir que, en el terreno más específicamente musical, se emitían señales sugestivas. Anoto dos ejemplos. En esa época, tenemos el auge creativo de Geraldo Pereira, con su samba sincopado –identificado musicalmente de «andar malandro»–, posteriormente redescubierto por João Gilberto, en los años dorados de la Bossa Nova.

En ese período, el «samba» y la «batucada», como «géneros musicales» etiquetados en los sellos de los discos, formarán parte del mismo campo semántico; convertidos en sinónimos, se confundirán en un sinnúmero de composiciones/grabaciones. A propósito, formalmente, la batucada ganará cuerpo como un «género» muy expresivo en la primera mitad de la década del '40 (jamás se grabaron tantas composiciones bajo ese epígrafe como en aquella época –Santos, Barbalho, Severiano et al., 1982 (v. 2, pp. 127-140, 239-266, 273-274, 367-386, y v. 3, pp. 1-77, 147-184, 289-330), para desagrado de un grupo de intelectuales estadonovistas que defendían la necesidad de un combate sin tregua a favor de la «regeneración social del samba».³⁹

Tal cruzada, impulsada con propósitos «educativos» y «civilizadores», se proponía librar al samba de todo lo que oliese a manifestaciones primitivas, a excesos de sensualidad y a batucada de populacho de los morros. El samba era, por tanto, un enemigo para ser domado, más aún, para ser atraído hacia el radio de influencia gubernamental.⁴⁰ No obstante, véase que no todo transcurrió a las

³⁹ Es por demás esclarecedora la sección de música de la revista *Cultura Política*, publicada con la bendición del DIP entre 1941 y 1945. Ver Vicente (1996).

⁴⁰ Hermano Vianna llama la atención correctamente sobre la existencia de una extensa red de relaciones históricas entre integrantes de las elites y músicos vinculados a la tradición afrobrasileña, lo cual jugaría un papel decisivo en la conversión del samba en icono musical nacional. Ver Vianna (1995, pp. 37-54 y 109-127). Sin embargo, el autor, en el afán de demostrar su tesis, subestima,

mil maravillas, como lo habrían imaginado esos elitistas defensores de la dictadura.

Mal acabó el «Estado Novo», con la deposición de Getulio Vargas, el carnaval de 1946 haría, metafóricamente, un ajuste de cuentas con la ideología del *trabalhismo* que fuera propagada por todo el Brasil. En Río de Janeiro, el samba *Trabalhar, eu não* (1946)⁴¹ obtuvo un éxito rotundo. A esto se suma que esta canción fue entonada por los trabajadores del puerto de Santos durante una huelga en 1946, en un enfrentamiento con la «policía democrática» del gobierno de Dutra). En ella se continuaba protestando contra la brutal distribución desigual de las ganancias generadas por el trabajo en la sociedad capitalista. Sus versos dispensan comentarios: «Eu trabalho como um louco/ até fiz calo na mão/ o meu patrão ficou rico/ e eu pobre sem tostão/ foi por isso que agora/ eu mudei de opinião/ trabalhar, eu não, eu não!/ trabalhar, eu não, eu não! trabalhar, eu não!»

BIBLIOGRAFÍA

A Melodia (s/d). Río de Janeiro.

Amaral, A. (1941). *Getúlio Vargas, estadista*. Río de Janeiro: Irmãos Pongetti.

Andrade, M. de (s/d). *Macunaíma: o héroi sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do Livro.

Andrade, M. de (1976). *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo-Brasília: Martins/MEC.

Barros, O. de (2001). *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Río de Janeiro: Uerj/Funarte.

Buarque, C. (1978). *Ópera do malandro: comédia musical*. São Paulo: Cultura.

Castelo, M. (agosto de 1941). Rádio – VI. *Cultura Política*, 6. Río de Janeiro, pp. 329-331.

a mi modo de ver, los obstáculos que los sambistas hallaron en su camino. Con frecuencia, ellos tuvieron que enfrentar mucho rechazo y oposición por parte de determinados segmentos de la intelectualidad brasileña. De ese modo, aún en los años '40, la nacionalización del samba ya era algo establecido y, al mismo tiempo, estaba en proceso de constitución; objeto de polémicas hasta dentro del propio aparato de Estado de la dictadura.

⁴¹ El éxito popular precedió a la grabación en disco de esa composición.

- Castelo, M. (enero de 1942). Rádio – XI. *Cultura Política*, 11. Rio de Janeiro, ene., pp. 288-301.
- Cesarino Jr., A.F. (1942). A família como objeto do direito social. *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio*, 99. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, nov., s/n.
- Chartier, R. (1990). *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil (trad. Maria Manuela Galhardo).
- Chauí, M. (1978). Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira. En M. Chauí, y M S. Franco, *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Cedec/Paz e Terra, pp. 17-149.
- Furtado Filho, J. E. (2004). *Un Brasil brasileiro: música, política, brasilidade, 1930-1945*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofia, Ciencias y Letras, USP / São Paulo.
- Ginzburg, C. (1987). *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras (trad. Maria Betânia Amoroso).
- Gomes, Â. M. (1982). A construção do homem novo: o trabalhador brasileiro. En L. L. Oliveira et al, *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar, pp. 151-166.
- Gomes, B.F. (1985). *Wilson Batista e sua época*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Marcondes Filho (1943). *Trabalhadores do Brasil!* Rio de Janeiro: Revista Judiciária.
- Matos, C. (1982). *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Máximo, J. y Didier, C. (1990). *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica/Editora UnB.
- Moby, A. (1994). *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta.
- Naves, S. C. (1998). *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.
- Nun, J. (agosto de 1983). «A rebelião do coro». *Desvios*, 2, São Paulo, pp. 105-119.
- Oliven, R. G. (1987). A mulher faz e desfaz o homem. *Ciência Hoje*, 7, Rio de Janeiro, pp. 54-62.
- Paoli, M. C. (1987). Os trabalhadores urbanos na fala dos outros. Tempo, espaço e classe na história operária brasileira. En J. S. Lopes (coord.), *Cultura & identidade operária: aspectos da cultura da classe trabalhadora*. São Paulo-Rio de Janeiro. Marco Zero/Editora UFRJ, pp. 53-101.
- Paoli, M. C. (sep./dic. de 1989). Trabalhadores e cidadania: experiência do mundo público na história do Brasil moderno. *Estudos Avançados*, 3(7), São Paulo, pp. 40-66.

- Paranhos, A. (1999). O Brasil dá samba?: os sambistas e a invenção do samba como «coisa nossa». En R. Torres (Ed.), *Música Popular en América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, pp. 193-232.
- Paranhos, A. (abril de 2000). Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos. *Projeto História*, 20, São Paulo, pp. 221-226.
- Paranhos, A. (jul./dic. de 2004). A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, 9, Uberlândia, jul.-dic., pp. 22-31.
- Paranhos, A. (2008). «A ordem amorosa pelo avesso: música popular e relações de gênero sob o ‘Estado Novo’». En G. Pontes Jr., y V. H. Alder Pereira (Orgs.), *O velho, o novo, o reciclável Estado Novo*. Río de Janeiro: De Letras, pp. 183-199.
- Paranhos, A. (2007). *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*, 2. ed. São Paulo: Boitempo.
- Pedro, A. (1980). *Samba da legitimidade*. Disertación (Maestría), Facultad de Filosofía, Historia, Letras y Ciencias Humanas, USP) - São Paulo.
- Rebelo, M. (2002). *A mudança* (segundo tomo de «O espelho partido»), 3. ed. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- Salvadori, M. A. Borges (1990). *Capoeiras e malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. Disertación Maestría, Instituto de Filosofia y Ciencias Humanas, Unicamp - Campinas.
- Sant’Anna, A. Romano de (1986). *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3. ed. Petrópolis: Vozes.
- Santos, A., Barbalho, G., Severiano, J. et al. (1982). *Discografia brasileira*. 78 rpm. Río de Janeiro: Funarte.
- Thompson, E. P. (1998). *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras (trad. Rosaura Eichenberg).
- Vargas, G. (1942). *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio*, 93, Río de Janeiro, maio, s/n.
- Vargas, G. (1943). *Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio*, 105, Río de Janeiro, maio, s/n.
- Vasconcelos, A. (1982). Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor. *Assis Valente – História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, pp. 1-2.
- Vasconcellos, G. y Suzuki Jr., M. (1984). A malandragem e a formação da música popular brasileira. En B. Fausto (dir.), *História geral da civilização brasileira – III – O Brasil republicano (Economia e cultura – 1930/1964)*. São Paulo: Difel, pp. 501-523.
- Vianna, Hermano (1995). *O mistério do samba*. 2. ed. Río de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ.
- Vicente, E. (1996). Música popular e produção intelectual nos anos 40: uma visão dos artigos sobre música e radiodifusão produzidos pelos

intelectuais do Estado Novo. *Cadernos de Sociologia*, 1(2), Campinas, jul.-dic., pp. 157-172.

Zumthor, P. (2001). *A letra e a voz: a «literatura medieval»*. São Paulo: Companhia das Letras (trad. Amálio Pinheiro y Jerusa Pires Ferreira).

Discografia

Acertei no milhar (Wilson Batista e Geraldo Pereira), Moreira da Silva. 78 rpm, Odeon, 1940.

Aquarela do Brasil (Ary Barroso), Francisco Alves. 78 rpm, Odeon, 1939.

Escola de malandro (Orlando Luiz Machado), Noel Rosa y Ismael Silva. 78 rpm, Odeon, 1932.

Inimigo do batente (Wilson Batista e Germano Augusto), Dircinha Batista. 78 rpm, Odeon, 1940.

Não admito (Ciro de Souza e Augusto Garcez), Aurora Miranda. 78 rpm, Victor, 1940.

O amor regenera o malandro (Sebastião Figueiredo), Joel y Gaúcho. 78 rpm, Columbia, 1940.

Oh! Seu Oscar (Ataulfo Alves e Wilson Batista), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1939.

Onde o céu azul é mais azul (João de Barro, Alberto Ribeiro y Alcir Pires Vermelho), Francisco Alves. 78 rpm, Columbia, 1940.

Recenseamento (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm, Odeon, 1940.

Recenseamento (Assis Valente), Ademilde Fonseca. LP À la Miranda, Odeon, 1958.

Trabalhar, eu não (Almeidinha), Joel de Almeida. 78 rpm, Odeon, 1946.

Vida apertada (Ciro de Souza), Ciro Monteiro. 78 rpm, Victor, 1940.

Yes, nós temos banana... (João de Barro y Alberto Ribeiro), Caetano Veloso. Compacto simple, Philips, 1968.

«CABRA MARCADO PRA MORRER»?:
FERREIRA GULLAR, MILITANCIA, CREACIÓN
ARTÍSTICA Y PRODUCCIÓN TEATRAL EN EL
BRASIL DE LOS AÑOS 60

Kátia Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia/Brasil e CNPq
akparanhos@uol.com.br

RESUMEN

Teatro social y teatro comprometido son dos denominaciones, entre otras, que ganaron cuerpo en medio de un intenso debate que cruzó el final del siglo XIX y se consolidó en el siglo XX. Su punto de convergencia estaba en la tesitura de las relaciones entre teatro y política o incluso entre teatro y propaganda. Para el crítico inglés Eric Bentley, el teatro político se refiere tanto al texto teatral como a cuándo, dónde y cómo se lo pone en escena. Así, pues, a veces condenado como escapista, otras veces alabado como herramienta de liberación revolucionaria, el arte por lo general sigue siendo un tema álgido tanto en la academia como fuera de ella. Este trabajo, fruto de una investigación que recibió el auxilio del CNPq (Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, sigla derivada de su anterior denominación), enfoca el tema del compromiso político en sentido general, tomando en cuenta la trayectoria del dramaturgo Ferreira Gullar como figura singular que interviene críticamente en la esfera pública mediante no solo la transgresión del orden y la crítica a lo existente, sino también la crítica de su manera de insertarse en el modo de producción capitalista y, por lo tanto, la crítica de la forma y el contenido de su propia actividad. Arte y política se mezclan y se contaminan mutuamente. Por intermedio de los textos teatrales, encontramos diferentes expresiones, imágenes, metáforas, alegorías y otros elementos

que, en conjunto, componen un escenario significativo de articulaciones de un modo de pensar y actuar, una visión del mundo. Dicho resultado reitera la noción de que las formas y producciones culturales se crean y se recrean en el entramado de las relaciones sociales, la producción y reproducción de toda la sociedad y sus partes constitutivas.

Palabras clave: Ferreira Gullar; Teatro social; Arte y política

ABSTRACT

Popular theatre and politically engaged theatre are two designations, among others, that gained acceptance through a lively debate that went on throughout the late 19th century and consolidated in the 20th century. It converged around the structure of the relations between theatre and politics or even between theatre and propaganda. According to the English critic Eric Bentley, the term political theatre concerns both theatre texts themselves and when, where, and how these are staged. Sometimes condemned as escapist, other praised as a tool for revolutionary liberation, art generally remains a hot topic both within the academia and without it. This text, result of a research work supported by CNPq (National Council for Scientific and Technological Development, as per its Portuguese acronym), addresses the topic of political engagement in general based on Ferreira Gullar's trajectory. The latter is a play wright, a unique figure who intervenes critically in the public scene, whose work represents not only a transgression of order and a critique of what exists, but also a critique of how his work itself fits into the capitalist mode of production and, therefore, a critique of his own activity's form and content. Art and politics blend and contaminate each other. Through theater texts, we find different expressions, images, metaphors, allegories, and other elements that, together, make up a significant scenario of articulations of a way of thinking and acting, a Weltanschauung. This outcome asserts the notion that cultural forms and productions are created and recreated within the network of social relations, of production and reproduction of society as a whole as well as of its constitutive parts.

Keywords: Ferreira Gullar; Popular theatre; Art and politics

*Como dos y dos son cuatro
sé que la vida vale la pena
Aunque el pan sea caro
y la libertad, pequeña
[...]*

*como un tiempo de alegría
por detrás del terror me saluda*

*la noche se lleva el día
en su regazo de azucena*

*sé que dos y dos son cuatro
y que la vida vale la pena*

*aunque el pan es caro
y la libertad, pequeña.*

«Dos y dos: cuatro» (Gullar, 2015, p. 217).

ESCENA I: «HAY QUE TENER OPINIÓN»

Este trabajo, fruto de una investigación que recibió el auxilio del CNPq (Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico), enfoca el tema del compromiso político en sentido general, tomando en cuenta la trayectoria del dramaturgo Ferreira Gullar como figura singular que interviene críticamente en la esfera pública mediante no solo la transgresión del orden y la crítica a lo existente, sino también la crítica de su manera de insertarse en el modo de producción capitalista y, por lo tanto, la crítica de la forma y el contenido de su propia actividad.

En 1977, afirmó Carlos Guilherme Mota en estudio seminal:

no será difícil imaginarse que, en una futura historia de la cultura en Brasil, el autor de *Cultura posta em questão* (*Cultura puesta en cuestión*) llegue a considerarse como uno de los prototipos de intelectual militante [...]. Dicha clasificación un tanto difusa vehicula, sin embargo, (por lo menos) un dato concreto: la militancia lúcida de Ferreira Gullar. (Mota, 2008, p. 270)

Nacido en São Luís, estado de Maranhão, el 10 de septiembre de 1930, José Ribamar Ferreira –que sólo mucho más tarde vendría a llamarse Ferreira Gullar–, hijo de Alzira y Newton Ferreira (almacenero), estrena como poeta con su libro *Um pouco acima do chão* (*Un poco arriba del suelo*), de 1949, publicado en su tierra natal. *Luta corporal* (*Lucha corporal*), de 1954, es el segundo libro del escritor, lanzado en Río de Janeiro, donde ya está radicado y desarrolla intensas actividades culturales. En 1955, tras trabajar como redactor en *Diário Carioca*, participa en la elaboración del *Suplemento Dominical* del diario *Jornal do Brasil* (*JB*). Dicho cuaderno formó parte de la histórica reforma del *JB*, que introdujo grandes fotos y paginación vertical. El suplemento es un vehículo para la difusión del «Manifiesto de la poesía concreta brasileña», que ya influenciaba otras áreas, entre las cuales están el diseño gráfico y la música popular. En 1958 lanza el libro *Poemas*. El año siguiente, redacta el «Manifiesto Neoconcreto», que suscita amplio debate entre la intelectualidad brasileña. Dicho manifiesto –que firman, asimismo, Amílcar de Castro, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis– sale publicado en el *Suplemento Dominical* en ocasión de la Primera Exposición Neoconcreta. Allí también se publica, en 1959, *Teoria do não-objeto* (*Teoría del no-objeto*).

En la década de los 60, Ferreira Gullar abraza nuevas experiencias. Lo invitan a dirigir, en Brasilia, la Fundación Cultural, que hasta entonces sólo existía en papel. Luego de la renuncia del presidente Jânio Quadros, en 1961, Gullar vuelve a Río de Janeiro y al *Suplemento* y pasa a trabajar también en el Centro Popular de Cultura (CPC).

Cuando Vianninha me invitó a participar en el CPC de la UNE, yo había roto con la poesía neoconcreta y ya no tenía un camino. Brasil hervía con la lucha anti-imperialista y las reivindicaciones por la reforma agraria, y me involucré en esa lucha. (Gullar, 2006, p. 33)

También a su sugerencia [de Vianninha] escribí el primero de esta serie de poemas de *cordel*, «João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer», que debería servir de narrativa a una

obra teatral, que él escribiría, sobre la reforma agraria. La obra no llegó a escribirse, pero el poema se editó, como folleto de feria [...] (Gullar, 2009, p. 8)¹

El personaje João Boa-Morte, de «João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer», trabaja en malas condiciones en las tierras del Coronel Benedito. Tras haberse quejado e incitado a sus colegas a que se liberaran del cautiverio, lo expulsan con su mujer y cuatro hijos. Deambulando por el *sertão*, no consigue trabajo y uno de sus hijos muere. Decide matar a la familia y cometer suicidio, pero se lo impide Chico Vaqueiro, que llega y trata de llevarlo a la Liga Campesina.²

Les voy a contar
 Algo que sucedió
 En Paraíba do Norte
 A un tipo que se llamaba
 Pedro João Boa-Morte,
 Paisano de Chapadinha:
 Tal vez tenga muerte buena
 Porque vida no tenía

(Gullar, 2009, p. 13).

Para Gullar, lo importante en aquel momento era que la poesía se comunicara con el mayor número posible de personas, aunque para ello se tuviera que sacrificar la calidad formal, dejarla en segundo plano. «Son poemas [...] escritos mucho más con el propósito de contribuir para la lucha política que para hacer poesía. Claro, me

¹ Los demás poemas son: «Quem matou Aparecida? História de uma favelada que ateou fogo às vestes», «Peleja de Zé Molesta com Tio Sam» e «História de um valente».

² Ferreira Gullar fue el narrador del documental *Cabra marcado para morrer* y su importancia fue fundamental para el director Eduardo Coutinho, pues el guión de la película se basó en obra homónima de su autoría, el pliego de cordel *João Boa-Morte, cabra marcado para morrer*. En esa película, Gullar narró la historia de un campesino, João Pedro Teixeira, asesinado en 1962, que era integrante de las Ligas Campesinas en Sapé, estado de Paraíba. Era un documental en la línea del cine directo documental, que entonces se proponía, y una película comprometida con la lucha campesina y las reformas de base, que incluían la lucha por la tierra contra los terratenientes.

he valido de la experiencia que tenía con los versos rimados y la métrica» (Gullar, 2009, p. 9).

El *sertão*, lo cambiaremos
Para cambiarles la vida.
[...]
Y mientras Chico le hablaba,
A la cara flaca de João
una luz nueva llegaba.
[...]
Y así se acaba una parte
de la historia de João.
Otra parte de la historia
Ya tendrá continuación
no en este escenario
Sino en el del *sertão*.
[...] la ruta de la victoria
está en la revolución

(Gullar, 2009, p. 13).

Al año de estar en el CPC, Gullar es electo su presidente. A ejemplo de lo que había ocurrido cuando integraba el movimiento neoconcreto, Gullar escribe, en el auge de su militancia, uno de sus estudios teóricos más importantes, que será una referencia para la comprensión del proyecto cultural en juego: *Cultura posta em questão*. Ya había publicado este libro la Unión Nacional de los Estudiantes (UNE) en 1963, pero los militares quemaron la edición luego del golpe de 1964 y la editorial Civilização Brasileira lo volvió a publicar en 1965. Se trata de ocho artículos en los cuales el autor discute la necesaria toma de posición de intelectuales y artistas ante el momento de radical transformación de la sociedad.

Luego del golpe militar de 1964, el grupo de artistas vinculados al CPC (declarado ilegal), se reunió con el objeto de crear un foco de resistencia y protesta contra la situación. Se produjo entonces el espectáculo musical *Opinião* (Opinión), con Zé Kéti, João do Vale y Nara Leão (luego la sustituyó Maria Bethânia), bajo la dirección de Augusto Boal. Dicho espectáculo, que estrenó en Río de Janeiro el 11 de diciembre de 1964, en el Teatro Super Shopping Center, señaló el nacimiento del grupo y el espacio teatral que vino a llamarse Opinião.

Los integrantes de su núcleo permanente eran Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira y Pichin Plá.

Así, en diciembre de 1964, bajo la dirección de Augusto Boal, estrenaba el *Show Opinião* (creación de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes y Armando Costa), una referencia en el teatro brasileño contemporáneo. El espectáculo se organizó en el famoso Zicartola –restaurante del músico y compositor de samba Cartola y su compañera Zica–, en donde se hacían reuniones de músicos, artistas, estudiantes e intelectuales. Ese fue el entorno catalizador de la unión de los intereses de experimentados dramaturgos y músicos, con sus distintos estilos y trabajos en el campo cultural, que resultó en un guión inédito: un espectáculo musical que abarcaba testimonios, música popular, participación del público, presentación de datos y referencias históricas, en suma, un mosaico de canciones funcionales y tradiciones culturales. Tanto el enredo como el elenco eran notoriamente heterogéneos, y tal vez haya sido esta la razón por la cual *Opinião* empezó su trayectoria en forma exitosa. Desde su estreno, el grupo privilegió la forma de teatro de variedades, en una mezcla de apropiaciones y re-significaciones de lo «popular» y lo «nacional», abriendo, asimismo, espacio para presentaciones con compositores de escuelas de samba de Río de Janeiro (*cariocas*).

Pero no sólo la articulación de música y teatro hizo de *Opinião* una referencia. Su relevancia histórica se puso de manifiesto, entre otras razones, debido al momento en el cual se generó: el espectáculo estrenó antes del primer aniversario del golpe militar, y se considera como la primera gran expresión artística de protesta contra el régimen. Llama la atención, asimismo, su configuración general que, en forma de arena, no tenía decorado, sino únicamente un tablado sobre el cual tres «actores» encarnaban situaciones ordinarias de aquel periodo, como la persecución a los comunistas, la trágica vida de los oriundos del noreste del país y la lucha de los que vivían en las barriadas (*favelas*) cariocas por la ascensión social; todo ello, hay que agregar, aderezado con música orientada a punzar la conciencia del público. El repertorio, aunque lo firmaban compositores de

diversos estilos, seguía una línea homogénea de contextos regionales, haciendo hincapié en géneros musicales como el *baião* y la *samba*.

El sentimiento de transformación política está presente en todo el cuerpo de la obra. Sus orígenes musicales, el pasado de sus integrantes en un escenario de oposición e intervención política, así como las particularidades de los actores novicios, se tornan intrigantes piezas de un complejo rompecabezas que hace del espectáculo una referencia importante en la trayectoria militante del teatro brasileño. Según Gullar, el *show* musical era «bien-humorado, divertido, irreverente, planteaba las cuestiones políticas, pero de manera muy discreta» (Gullar *apud* Coutinho, 2011, p. 156).

todo el mundo se daba cuenta, pero la censura no se dio cuenta de lo que allí se estaba planteando; cuando lo hizo, era demasiado tarde, porque el espectáculo ya era un éxito [...] el teatro vendía ingresos, tenía su capacidad agotada un mes antes, así que la dictadura no se animaba a prohibir espectáculo que tanta popularidad disfrutaba, pero ellos aprendieron la lección y desde entonces se pusieron a censurar otras obras (Gullar *apud* Coutinho, 2011, p. 156).

Trás el éxito del *show* *Opinião*, una nueva producción llegaba a la cartelera el 21 de abril de 1965, el espectáculo *Liberdade, liberdade*, colección de textos de autores sobre el tema, recopilados por Flávio Rangel y Millôr Fernandes. A fines de 1965, con *Brasil pede passagem* (*Brasil pide paso*), elaborado por todos los integrantes del grupo, se repite la fórmula del collage. En este caso, sin embargo, el espectáculo es prohibido.

En 1966, bajo la dirección de Gianni Ratto, el grupo pone en escena la obra *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (*Entre la espada y la pared*) (de Ferreira Gullar y Oduvaldo Vianna Filho) en Río de Janeiro, y se gana los premios Molière y Saci. Resulta interesante registrar que el «bicho» abre la colección Teatro Hoje (Teatro Hoy), de la editorial Civilização Brasileira, coordinada por Dias Gomes.

Utilizando lenguaje y temas de los pliegos de cordel, el espectáculo narra en versos la saga de un campesino, Roque, que, en forma

similar a João Grilo (personaje de *Auto da compadecida*), supera sus muchas vicisitudes mediante inventivas estrategias de supervivencia, mostrando que el ingenio popular es capaz de resistir a los golpes de los poderosos.

Hay que recalcar que la obra utiliza ampliamente las canciones. Los diálogos están escritos en versos de siete sílabas, la métrica de elección del pliego de cordel, o, más raramente, de cinco. El uso del verso brinda innumerables oportunidades de juegos verbales en los cuales la intervención de un personaje puede unirse a la de otro por el ritmo o la rima. La música interactúa con la escena, la resume o la explica.

Pese a su éxito de crítica y público, la obra no deja de ser objeto de juicio desfavorable de algunos sectores de la izquierda. Hubo, por ejemplo, quienes la vieran como «un tratamiento romántico de la vida de los malandrines», considerando que cumplía una tarea limitada, aunque importante: «la de gratificar emocionalmente a una pequeña burguesía democrática herida por la decepción y el sentimiento de impotencia» (Maciel, 1966, p. 295). Para Ferreira Gullar, el Grupo Opinião logró hacer «teatro político» de «alta calidad». A su modo de ver, pues, el «bicho» se «tornó una obra prima del teatro brasileño» (Gullar *apud* Coutinho, 2011, p. 225):

esa obra se ganó todos los premios del teatro y hasta la fecha se la sigue considerando como un clásico del teatro brasileño moderno. [...] es algo que está hecho con calidad, porque hay que saberlo, uno puede hacer arte política, en el teatro como en el cine [...]. Lo primero que hay que hacer, si se hace teatro, es, antes que nada, buen teatro, que la obra sea buen teatro; si se hace poesía, que el poema sea buena poesía y luego será político o no, pero lo que tiene que tener antes que nada es la calidad. Esto vale para todo. En cine, si se hace una porquería, será predicación política vacía que no tiene calidad artística, y esto, lo aprendimos, y a partir de [...] *Opinião*, ya no hicimos el tipo de teatro meramente ideológico o propagandístico, pasamos a hacer teatro político, pero de calidad. (Gullar *apud* Coutinho, 2011, p. 225)

Al año siguiente, el mismo grupo pone en escena, en Río, la obra *A saída?* (¿*La salida?*), *Onde fica a saída?* (¿*Dónde está la salida?*) (de Ferreira Gullar, Antônio Carlos Fontoura y Armando Costa), bajo la dirección de João das Neves. Se publica en 1968 el poema de Gullar sobre la guerra de Vietnam, «Por você, por mim» («*Por usted, por mi*»), con el texto de la obra *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, que escribió con Dias Gomes y se puso en escena en los teatros Opinião y João Caetano, en Río de Janeiro, bajo la dirección de José Renato.

2. ESCENA II: «NUNCA HEMOS SIDO TAN COMPROMETIDOS»

Durante ese periodo de resistencia, Ferreira Gullar participa en la *Revista Civilização Brasileira* (RCB), en su sección de artes plásticas. Sin embargo, a diferencia de lo que había ocurrido en los años del suplemento del *JB* (*Jornal do Brasil*), no lo hace como crítico de arte, sino que es como teórico de la cultura que Gullar se hace presente en la revista. En las ediciones 5, 6, 7 y 8, publica el ensayo «Problemas estéticos numa sociedade de massas» («Problemas estéticos en una sociedad de masas») y, en las ediciones 21 y 22, «A obra aberta e a filosofia da práxis» («La obra abierta y la filosofía de la praxis»), ambos más adelante incluidos en el libro *Vanguarda e subdesenvolvimento* (*Vanguardia y subdesarrollo*). En dicho trabajo, Ferreira Gullar pone en telón de juicio lo «nuevo» como parámetro exclusivo y universal para la crítica de arte y la cultura en general, así como el desafío de lidiar con la industria cultural y la sociedad de masas en un lugar como Brasil. *Vanguarda* es un libro escrito en el calor de una intensa batalla:

En el periodo del CPC, escribí *Cultura posta em questão*, texto en el cual planteaba el problema de la cultura popular; en el periodo del Grupo Opinião, escribí *Vanguarda e subdesenvolvimento*, libro en el cual reconsidero las cuestiones planteadas en *Cultura posta em questão*, que es un libro muy radical, muy impregnado de la experiencia y la visión del CPC. En el transcurso de esos años, yo ya había elaborado más mi trabajo de poeta y aquello en lo cual el CPC se había

equivocado –el haber subestimado la calidad en función de la cosa política– y yo, en mi trabajo de poeta, decidí corregir. En el Grupo Opinião, también tratamos de corregirlo, intentando aunar problemática social y política a calidad artística, literaria, estética. Y ello duró, en lo que a mi experiencia se refiere, hasta 1970, cuando me vi obligado a abandonar la vida legal. Entonces me fui a la clandestinidad; viví un año en la clandestinidad y en el 71 salí clandestinamente del país y permanecí en el extranjero hasta 1977. (Gullar *apud* Pereira y Hollanda, 1980, p. 68)³

Para Carlos Guilherme Mota, *Vanguarda* señala que el meollo de la cuestión es político:

[...] *tudo arte es político* y debe tomar en cuenta esas cuestiones, incluso porque el arte es una forma de participación. [...] En el fondo, Ferreira Gullar sigue pensando en una rígida sociedad de *clases* (lo que no es lo mismo que sociedad de *masas*...). De todo modo, ello fue, en aquel entonces, una apertura del marxismo ortodoxo, poco plástico, a la confrontación con Eco, los estructuralismos, el concretismo, Marcuse. (Mota, 2008, p. 279)⁴

En esos momentos, Ferreira Gullar quiere afrontar, al mismo tiempo, la contracultura, el formalismo de las vanguardias internacionales y las concepciones adornianas sobre la industria cultural. Para ello, dialoga con Arnold Hauser, Ernest Fischer, Jean-Paul Sartre y Georg Lukács –clásicos de los estudios literarios que, durante aquellos años, tenían gran auge– (Gullar, 2002). Evidentemente, su trabajo individual expresaba, a la vez, un grupo con el cual compartía (o no) debates, deseos y anhelos.

Respecto de este tema –intelectuales y formas de lectura–, me parece interesante destacar que, en la década de 1960, estaba de

³ El 10 de marzo de 1977, Ferreira Gullar vuelve a Brasil, desempleado, con el *Poema sujo* bajo el brazo. Gradualmente reanuda sus actividades como crítico, poeta, periodista y dramaturgo. Publica en 1978 el ensayo *Uma luz do chão* y la obra de teatro *Um rubi no umbigo*. En 1979, bajo la dirección de Bibi Ferreira, *Um rubi* es puesta en escena en el Teatro Casa Grande, en Río de Janeiro. Cabe señalar que el texto dramático fue escrito en 1970 y leído únicamente por Vianninha y Paulo Pontes.

⁴ (Subrayados del autor.)

moda en diferentes países el modelo de intelectual participante, lo que conllevaba, en muchos casos, una verdadera escisión fáustica: o participaba en el proceso histórico, o se «vacía» en artificios formalistas. Ferreira Gullar utilizaba los textos de Sartre exactamente para entender el lugar del intelectual en la sociedad y su relación con el público. Vale recordar aquí un pasaje de Terry Eagleton. Al discutir el tema del autor como productor, se basa en los trabajos de Walter Benjamin que, sea dicho de paso, se tradujeron por primera vez en Brasil en la *Revista Civilização Brasileira*:

El artista verdaderamente revolucionario, por lo tanto, nunca se ocupa únicamente del objeto artístico, sino también de los medios de su producción. La «participación» no se limita a la presentación de opiniones políticas correctas a través del arte; se revela en el grado en el cual el artista reconstruye las formas artísticas a su disposición, transformando a autores, lectores y espectadores en colaboradores. (Eagleton, 2011, p. 112)

ESCENA III: «ARTE Y POLÍTICA»

El intelectual Ferreira Gullar prima por sus versos, rimas, ideas rigurosas y textos dramáticos:

Antes de ingresar al CPC, yo no era más que un espectador y lector de teatro. El teatro me fascinaba, pero yo no tenía conocimientos de dramaturgia. Tras ingresar al CPC, me involucré con el teatro; luego ayudé a crear *Opinião*, en donde haría mi primera obra. Por cierto, el trabajo en *Opinião* fue un verdadero aprendizaje: yo acompañaba los ensayos, discutía las escenas y así fue como realmente logré dominar la técnica de la dramaturgia, el real instrumento del lenguaje teatral. [...] tengo otras obras teatrales escritas, algunas que ni siquiera las di por terminadas. Una de ellas se leyó recientemente en un ciclo que organizó el grupo Casa Grande. Se denomina *Mal chegava a primavera (Apenas llegaba la primavera)*. Se trata de una historia que transcurre en los últimos días del gobierno de Allende. [...] Tengo otras obras terminadas: una obra con estructura de pliego de cordel y otra sobre los días

durante los cuales estuve detenido en la Villa Militar, una obra tragicómica. (Gullar, 1998, pp. 50-51)

Además, conviene señalar que, según Dias Gomes, desde Anchieta –«nuestro primer dramaturgo [y] también nuestro primer autor político» (Gomes, 1968, p. 13)–, teatro y política están umbilicalmente vinculados a la cuestión de la función social del arte. Por lo tanto, la defensa de la participación política tiene como base el principio de que los autores que hablan sobre la realidad brasileña (desde distintos puntos de vista) están comprometidos. Ello equivale a decir que el teatro es una forma de conocimiento de la sociedad. Así, pues, aun quienes se autoproclaman no comprometidos o apolíticos están, en realidad, tomando una posición que también es política.

Sea dicho de paso que, al referirse a los distintos géneros literarios, Benoît Denis subraya que el teatro es un «lugar» importante de la participación; es exactamente el que propicia las formas más directas de interacción entre escritor y público:

[...] a través de la representación teatral, las relaciones entre el autor y el público se establecen como en un tiempo real, en un tipo de inmediatez de intercambio, un poco a la manera como un orador galvaniza a su audiencia o la involucra en la causa que defiende. (Denis, 2002, p. 83)

Participación «política» o «legítima», como recuerda Eric Hobsbawm (1998, p. 146) en otro contexto, que «puede servir para contrarrestar la tendencia creciente a mirar hacia dentro», en este caso, «el autoaislamiento de la academia», apuntando, por decirlo de alguna manera, más allá de los circuitos tradicionales. La denominada «toma de posición», sea esta cual sea, es exactamente la que trata de expresar la noción de «participación», o sea, la del autor como figura que interviene críticamente en la esfera pública, conllevando no solo la transgresión del orden y la crítica a lo existente, sino también la crítica de su propia inserción en el modo de producción capitalista y, por lo tanto, la crítica de la forma y el contenido de su propia actividad. Por ello, dramaturgos como Ferreira

Gullar, que hablan sobre la realidad brasileña, pueden considerarse como comprometidos.

Arte y política se mezclan y se contaminan, negociando continuamente la resistencia y la gestión de lo que es con relación a lo que puede llegar a ser, poniendo en tensión lo que está «dentro» y lo que está «fuera» del sistema instituido. Por intermedio de sus obras teatrales, Ferreira Gullar fusiona diferentes expresiones, imágenes, metáforas, alegorías y otros elementos que, en conjunto, componen un escenario significativo de articulaciones de un modo de pensar y actuar, una visión de mundo. Dicho resultado reitera la noción de que las formas y producciones culturales se crean y se recrean en el entramado de las relaciones sociales, la producción y reproducción de toda la sociedad y de sus partes constitutivas. Al fin y al cabo,

[...] las historias nunca ocurren en un vacío, claro está. Nos comprometemos en el tiempo y el espacio, en una sociedad específica y una cultura mayor. Los contextos de creación y recepción son tanto materiales, públicos y económicos como culturales, personales y estéticos. (Hutchen, 2011, p. 54)

En 1977, Glauber Rocha –en el diario *Folha da Manhã*– consideró a Gullar como un maldito y lo comparó a Rimbaud y Artaud, «malditos franceses», e incluso al simbolista brasileño Augusto dos Anjos. Glauber clamaba por el hombre que «se quemaba las narices, carnes, cortaba venas». En su artículo, el cineasta gritaba de satisfacción al observar que el literato escupía sobre las «grandezas y miserias de un tercer mundo que pulsaba debajo de las vidrieras del juscelinismo [ideología del presidente Juscelino Kubitschek]» (Rocha *apud* Feitosa y Neto, 1980, p. 23). «Son cosas de la vida/ son cosas de la vida.» (Gullar y Vianna Filho, 1966, p. 113) Como dice el poeta, «sé que la vida vale la pena / aunque el pan es caro y la libertad, pequeña» (Gullar *apud* Bosi, 2004, p. 83).

BIBLIOGRAFÍA

- Bosi, A. (2004). *Melhores poemas de Ferreira Gullar*. 7. ed. São Paulo: Global.
- Coutinho, L. de Freitas (2011). «O Rei da Vela» e o *Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. São Paulo: Dissertação, Maestría en Comunicación Social, Escuela de Comunicación y Artes. Universidad de São Paulo.
- Denis, B. (2002). *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc (trad. L. Dagobert de Aguirra Roncari).
- Eagleton, T. (2011). *Marxismo e crítica literaria*. São Paulo: Editorial Unesp (trad. M. Corrêa).
- Feitosa, D. Corrêa Feitosa y Neto, E. Barbosa Moreira (1980). *O teatro na obra de Ferreira Gullar: dois enfoques*. São Luís: UFMA.
- Gomes, D. (1968). O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, 2, pp. 7-17.
- Gullar, F. (1998). *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Gullar, F. (2002). *Cultura posta em questão / Vanguarda e subdesenvolvimento*, Río de Janeiro: José Olympio.
- Gullar, F. (2006). Aula magna da UFRJ. Río de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação/Divisão de Mídias Impresas/UFRJ.
- Gullar, F. (2009). *Romances de cordel*. Río de Janeiro: José Olympio.
- Gullar, F. (2015). *Toda poesia* (21 ed.). Río de Janeiro: José Olympio.
- Gullar, F. y Vianna Filho, O. (1966). *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Hobsbawm, E. (1998). *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras (trad. Cid Knipel Moreira).
- Hutcheon, L. (2011). *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC (trad. André Cechinel).
- Maciel, L. C. (1966). O bicho que o bicho deu. *Revista Civilização Brasileira*, 7, pp. 289-298.
- Mota, C. G. (2008). *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica* (3° ed.). São Paulo: Editora 34.
- Pereira, C. A. M. y Hollanda, H. Buarque de (1980). *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense.

DE «IRREVERENTE E INVENTIVO»
A «EL CAZADOR DE MUSICALES»:
EL DIRECTOR TEATRAL LUÍS ANTÔNIO
MARTINEZ CORRÊA POR LA CRÍTICA¹

Cássia Abadia da Silva

Universidade Federal de Uberlândia

cassia.hist@gmail.com

RESUMEN

Este texto parte de la instigadora relación entre Historia y Teatro, con la propuesta de analizar la producción teatral (en partes) del director brasileño Luís Antônio Martinez Corrêa (1950-1987) a partir de las críticas de su época, publicadas en el *Jornal do Brasil*, vehículo de comunicación de importante difusión en el país. Él, que conquistó notoriedad en la escena teatral en Brasil y en el exterior, durante las décadas de setenta y ochenta, como dramaturgo, traductor, actor, director, profesor, es una figura importante que no se hace presente en la memoria, en la historia y en la historiografía del teatro brasileño. De esa manera, tomando los escritos críticos como una de las pocas fuentes y documentos sobre la escenificación que resisten al tiempo, mis objetivos son analizar y entender el lugar que los críticos han construido y elegido para Luís Antônio Martinez Corrêa y sus escenificaciones, indagando qué aspectos de los trabajos del director son enfatizados, resaltados y pensando cuáles son las posibilidades de que ese material me permite para visitar la carrera y la trayectoria de Martinez. Mis reflexiones, por lo tanto, se vuelven hacia la escenificación y la dirección. Es importante tener en cuenta que es imposible aprehender el acontecimiento teatral en su

¹ Esta investigación doctoral es financiada por la Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig).

totalidad, por tratarse de un evento que se realiza solo en el tiempo presente. Lo que resta de esa experiencia son los fragmentos, los restos, los vestigios que posibilitan indagar y comprender lo que en otro momento fue una presentación teatral, una trayectoria artística.

Palabras clave: Historia y teatro; crítica teatral; escenificaciones; Luís Antônio Martinez Corrêa

ABSTRACT

This text is based on the instigating relation between History and Theater, with the proposal to analyze the theatrical production (in parts) of the Brazilian theatrical director, Luís Antônio Martinez Corrêa (1950-1987) based on the criticism of the time, published in Jornal do Brasil, vehicle of communication of important diffusion in the country. He who gained prominence in the theater scene in Brazil and abroad, during the seventies and eighties, as a playwright, translator, actor, director, teacher is another important figure, not present in the memory, history and historiography of Brazilian theater. Thus, in taking critical writings as one of the few sources and documents on the staging that stand up to time, my objectives are to analyze and understand the place that critics construct and elect for Luís Antônio Martinez Corrêa and his scenarios, inquiring that aspects of the director's works are emphasized, emphasized and thinking about the possibilities that this material allows me to revisit Martinez's career. My reflections, therefore, turn to the stage and the direction. It is important to bear in mind that it is impossible to grasp the theatrical event in its entirety, because it is an event occurring only in the present time. What remains of this experience are the fragments, the remains, the vestiges that make it possible to inquire and understand what another moment was a theatrical presentation, an artistic trajectory.

Keywords: History and Theater; theatrical criticism; scenarios; Luís Antônio Martinez Corrêa

En 15 años de carrera, él nunca ha sido objeto de tal unanimidad. Ni cuando el éxito de público le permitió que viviera durante cuatro años por cuenta de la taquilla de la pieza *Ópera do malandro*, con guión de Chico Buarque. Ni cuando recibió su primero Mambembe por la dirección de *O percevejo*, de Maiakóvski, en 81. Por primera vez, y con sensación de perplejidad, el director y actor Luís Antônio Martinez Corrêa, 37 años, presencia del escenario la comunión entre crítica y público. No de casualidad. Los aplausos vienen en respuesta a sus dos últimos trabajos: *Theatro Musical Brasileiro 1860/1914*, que estrenó en 85, le rindió tres Mambembes y sigue en exhibición los martes en la Villa Riso, en versión reducida; y *Theatro Musical Brasileiro 1914/1945*, en exhibición hace un mes en la Casa de Cultura Laura Alvim, que hizo la prensa reaccionar con expresiones como «Impardible», «puro placer» y «absolutamente imprescindible». (Carone, 1987, s.p.)

INTRODUCCIÓN

Reunir los restos que pueden evidenciar la trayectoria artística del director teatral Luís Antônio Martinez me llevó a recorrer varios lugares de investigación, donde encontré una diversidad de materiales que demuestran la complejidad del hacer teatral, de la elaboración escénica.

Trabajar con la escena es enfrentar el reto de buscar «una metodología que dé cuenta de su carácter efímero y que sepa lidiar con las fuentes «extradramatúrgicas», como fotografías, testimonios, programas, entrevistas, crónicas, ensayos y críticas sobre el espectáculo» (Assunção, 2012, p. 51).

Las fuentes citadas pueden ser consideradas como evidencias tanto de la escena, cuanto de la dirección; aquí he escogido explorar las críticas teatrales, que permiten visualizar más allá de la escenificación y de la recepción. Sin embargo, manejarlas requiere atender a sus especificidades, como considera la investigadora de la obra crítica de Sábato Magaldi,

La crítica teatral es un documento de recepción del espectáculo, un registro dejado a la posteridad, frecuentemente el único documento de que disponemos para la reconstitución de una escena. Todavía, según Brandão, «respecto a los textos de periódicos –tantas veces descalificados por investigadores en razón de su condición de redacción apresurada– el historiador del teatro necesita superar todo y cualquier juicio de valor eventual, sea positivo, sea negativo». (Assunção, 2012, p. 55)

Quien también contribuye en el abordaje de la temática en este artículo es Walter Lima Torres. Además de dedicarse a la escenificación, dirección y otros temas de la cultura teatral, también se vuelve a la crítica, en uno de los capítulos del libro *Ensaio de cultura teatral*.

El texto emprende de forma panorámica esa práctica, que, en Brasil, empieza a intensificarse en el siglo XIX, escrita por nombres consagrados de la literatura, como Machado de Assis, Artur Azevedo y otros que publicaban en periódicos y folletines de la época. La escritura crítica, según Walter Lima Torres, desde el inicio ha sido «tratada como un vestigio del espectáculo, registro ocasional de una opinión específica, conquistando estatuto de fuente para el conocimiento de una recepción particularizada de una realidad teatral» (Torres, 2016, p. 84).

Como es enfatizado por el autor, y que considero algo importante, hay la necesidad de atender cuándo, dónde y por quién la crítica ha sido producida, a quién ella es direccionada afirma:

Es necesario pensar su tránsito y su inserción en la sociedad como un discurso operador de mediación de la recepción teatral. Al observar la crítica en su relación con la sociedad, somos llevados a preguntar a quién ella se dirige efectivamente y de dónde es enunciada, o sea, de qué medio proviene. El lugar de donde la crítica habla es condicionado por ideologías y permeable, sobre todo, por el poder económico. (Torres, 2016, p. 83)

Al analizar las críticas sobre las escenificaciones realizadas por el director Luís Antônio Martinez Corrêa, yo busco identificar algunos de los aspectos resaltados por Walter Lima Torres, principalmente la cuestión de quiénes son estos críticos, de dónde hablan. A lo largo

del texto, el autor presenta varios críticos, cómo ellos estuvieran conectados a determinados proyectos e ideas, como la modernización del teatro brasileño y la defensa de la libertad de expresión y creación en un contexto de censura, durante los gobiernos militares.

Considerando que la crítica «es agente de un discurso que confiere reconocimiento y prestigio a las obras escénicas dentro de una cultura teatral» (Torres, 2016, p. 81) es que propongo comprender las consideraciones que los críticos han hecho al largo de la carrera de Luís Antônio.² ¿Qué lugar los críticos habrían conferido a su trabajo?

LUÍS ANTÔNIO MARTINEZ CORRÊA Y LA CRÍTICA TEATRAL

El epígrafe usado para iniciar este texto es un fragmento de una crítica sobre la escenificación de *Theatro Musical Brasileiro 1914/1945*, llevada al escenario en 1987. Escrita por Helena Carone, evidencia un momento significativo de los «15 años de carrera» de teatro profesional del director teatral Luís Antônio Martinez Corrêa, en que «presencia desde el escenario la comunión entre la crítica y el público», después de recibir varios premios es objeto de «unanimidad», habiendo la prensa comentado el musical como «imperdible», «puro placer» y «absolutamente imprescindible» (Carone, 2016, s.p.).

Sin embargo, no es casualidad que Luís, con «aires de perplejidad», recibe «los aplausos», pues él y su trabajo no habían sido unanimidad a lo largo de su trayectoria, lo que se nota en las palabras de Helena Carone, cuando menciona las escenificaciones de *Ópera do malandro* y *O percevejo*.

El objetivo es, por lo tanto, partir de ese momento de reconocimiento y volver a las otras escenificaciones del director, con la

² Me gustaría enfatizar que la crítica teatral es un registro documental que siempre ha llamado mi atención y que he podido analizar, con diferentes finalidades. En particular, centré mi atención en cómo la crítica reaccionó frente a la escenificación de la versión brasileña de *O percevejo*, realizada por Luís Antônio Martinez Corrêa, en 1981 y 1983. Los resultados han sido plasmados en un artículo disponible en: Silva, Cássia A. (2016). «Ansiava o futuro, ressuscitame»: a encenação de *O percevejo* sob os olhares da crítica. En *ArtCultura*, Uberlândia, 18, pp. 187-206.

finalidad de observar cuáles son las consideraciones que la crítica realiza acerca del trabajo de dirección de Luís Antônio.

Al revisar los innúmeros materiales que componen el Archivo Martinez Corrêa,³ es posible notar que, de alguna manera, el director tenía interés en saber lo que la crítica decía sobre sus escenificaciones, pues cortaba y guardaba decenas de textos críticos, producidos tanto en Brasil, cuanto en el extranjero. Además, él también había adoptado la costumbre de escoger alguna crítica e insertar en los programas de las piezas.

Entre una significativa cantidad de escritos críticos sobre Luís Antônio y sus piezas, tuve que hacer algunos recortes y opciones que comprenden el teatro profesional con grupo Pão & Circo (inicio de la década de 1970) hasta la muerte prematura del director, en 1987.

Es importante enfatizar que las críticas seleccionadas pertenecen al *Jornal do Brasil*, uno de los más importantes periódicos de Río de Janeiro. Eso porque el director vivió y compuso la gran mayoría de sus piezas en esta ciudad y también por ser un periódico de gran circulación y repercusión en todo el país en la época.

Hasta el periodo en que consideré para esta investigación, los textos eran escritos por críticos de formación o por artistas e intelectuales relacionados a las artes escénicas, contexto en el cual el teatro ocupaba un espacio generoso dentro del periódico diario, con críticas, notas de divulgación, fotografías de los espectáculos.

En casi todas las críticas que leí, pude constatar que los críticos presentaban al director Luís Antônio a partir de su último trabajo, de sus escenificaciones más significativas, a veces con cortas descripciones de su trayectoria. Además, hablaban de la relación inevitable con su hermano, actor y director en aquel entonces, José Celso Martinez Corrêa, uno de los nombres más importantes de la escena teatral brasileña, con su trabajo en el Teatro Oficina.

El dramaturgo falleció en 23 de diciembre de 1987, víctima de un asesinato brutal, muerto en su departamento por más de cien puñaladas de cuchillo producidas por un prostituto, crimen que

³ Acervo personal de Luís Antônio Martinez Corrêa, bajo la custodia de la Fundação Nacional de Artes (Funarte) en Río de Janeiro.

dejó perplejos a los familiares, los amigos, la clase artística y la sociedad. Estaba en escena con la pieza *Theatro Musical Brasileiro II* e inevitablemente la crítica tuvo que anunciar esa gran pérdida sufrida por el teatro brasileño.

«La última escena del director», serie de reportajes publicados en 26 de diciembre de 1987, recordaba su trayectoria, entre otras cosas. En «Do porão ao musical», crítica escrita por Macksen Luís, hay un poco de quien fue Luís Antônio,

El joven de Araraquara, ciudad del estado de São Paulo, mostraría señales de vida teatral en un sótano con apenas 18 años, que mantendría pulsante hasta que la violencia la interrumpiera. Ese lado subterráneo, que su apariencia dulce y calma no escondía, marcó su teatro de manera definitiva. Luís Antônio no fue un vanguardista que tomó la influencia de la estética del rompimiento de los años 70 como emblema de trabajo. Fue arrebatado en su individualidad. (Luís, 1987, s.p.)

Es interesante notar como las experiencias iniciales de Luís Antônio, con el grupo Pão & Circo, han dejado marcas profundas en el modo de ver y hacer teatro. No es casualidad que haya sido «arrebatado en su individualidad» (Carone, 1987, s.p.). Mientras la gran mayoría de los artistas estaba produciendo piezas marcadamente políticas y sociales, incentivando la consolidación de una dramaturgia brasileña, Luís siguió otro camino. No significa que esas cuestiones no le parecieran importantes, pero prefirió dar su contribución de otra manera, abordando textos y perspectivas de dramaturgos consagrados, pero no tan considerados.

Tal vez la principal «individualidad» de Luís esté en su pasión por los musicales, en una época en la cual ese género estaba prácticamente fuera de los escenarios, con excepción de algunos proyectos aislados y también aquellos que conciliaban teatro, música y compromiso político, como *Show Opinião*, de Vianinha, Armando Costa y Paulo Pontes (1964); *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianinha y Ferreira Gular (1966); *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal y Gianfrancesco Guarniere (1965); *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal y Gianfrancesco Guarniere (1967); *Arena conta*

Bolivar, de Augusto Boal (1970); *Gota d'água*, de Chico Buarque (1975); *O rei de Ramos*, de Dias Gomes (1979) y otros más.

Pero el encanto de Luís Antônio estaba en la posibilidad de traer a la escena canciones y autores brasileños que, de alguna manera y razón, fueron olvidados. Así, siguió la línea del musical por medio de la investigación histórica, lo que podemos notar en otra crítica sin autoría, en ocasión de la escenificación de *Theatro Musical Brasileiro I*,

Luís Antônio piensa que «ese es mi camino», enraizado mucho más en los contactos con su hermana, la historiadora Ana Maria, que en las influencias de su hermano Zé Celso Martinez Corrêa, el gurú del Teatro Oficina. «Yo considero óptimos los esquemas modernos que están surgiendo por ahí, pero ellos no necesitaban de mi contribución», concluye Luís Antônio. (Jornal do Brasil, 1985, s.p)

La crítica revela a Luís Antônio como un director muy convencido de sus opciones y proyectos. A pesar de las apreciaciones negativas y hasta del fracaso de algunas escenificaciones, siguió firme con sus principios en gran parte de su trayectoria. Eso es evidente en las consideraciones que Macksen Luís hace en la revisión de su carrera:

Su primer montaje profesional, en el sentido de una producción menos incipiente que las anteriores, fue *A Ópera do Malandro*, en que el espíritu de Brecht estaba presente en la adaptación brasileña de la *Ópera dos três vinténs*, realizada por Chico Buarque de Holanda. La crítica hizo restricciones, pero Luís Antônio se mantuvo irreducible frente a ellas de forma muy propia a conciliar las teorías de Brecht, que tanto cultivaba, con un lado interiorano, un poco guajiro, cargado de lo que se acertó definir como *cursi*. *O Percevejo*, en 1981, fue otro momento decisivo en la trayectoria de Luís Antônio. Equilibró el delirio del poeta ruso Maiakóvski con sus inquietudes y dudas. *O Percevejo* no obtuvo en el público la respuesta que merecía. Otra decepción, que Luís Antônio absorbería con el trabajo. Profesor de la Escola de Teatro de la Uni-Rio y de la Casa de Artes de Laranjeiras, desarrollaba en la actividad didáctica proyectos que, en el ámbito comercial, serían inviables. En el montaje basado en el teatro Nô

japonés, presentado hace menos de un mes en la Uni-Rio, o en el musical *Ataque, Felipe*, que llevó a la escena con alumnos egresados de CAL, que con un temperamento contradictorio se sentía más actuante. (Luís, 1987, s.p.)

Las consideraciones de Macksen permiten visualizar cómo la crítica comprendía las experiencias de creación de Luís Antônio y el grupo Pão & Circo. No es casualidad que *Ópera do malandro*, de Chico Buarque (1978), es vista como su primer montaje «menos incipiente». Aunque la crítica o parte del público consideraron «curiosi» e hicieron «restricciones», la escenificación representa un marco en la trayectoria de Luís Antônio, es su retorno al teatro como director después de la disolución de su grupo. Fue uno de los más grandes éxitos de público; tanto en Rio, como en São Paulo, fueron tres años de exhibición. Probablemente la pieza que le logró más lucro también.

Ópera do malandro despertó en la crítica un interés en desdoblarse: la influencia y la inspiración de los textos de Brecht y Gay, la figura de Chico Buarque y las canciones creadas para el musical, el enredo con su referencia al «Estado Novo», su lucha contra la censura para permitir el texto y el espectáculo. A su vez, Luís Antônio y su dirección han ocupado un lugar secundario de acuerdo con la crítica. Sin embargo, era uno de los componentes que han incitado una gran expectativa alrededor de la pieza, lo que resaltaba el propio Macksen Luís, en una crítica de ese entonces:

Presentando, a partir del día 20 (viernes) en el Ginástico, *A Ópera do malandro*, de Chico Buarque de Holanda, con dirección de Luís Antônio Martinez Corrêa. El interés por el montaje es tan grande cuanto se sabe que *A Ópera* es el primer texto teatral de Chico después de *Gota D'Água* y que trae de vuelta el joven y talentoso director Luís Antônio, que surgió en *O casamento do Pequeno Burguês*, de Brecht, y se consolidó en *Titus Andronicus*, de Shakespeare. La presencia de esos dos nombres ya sería motivo suficiente para que el estreno fuera esperado con gran expectativa. (Luís, 1978, s.p.)

«El joven y talentoso director» seguía con sus proyectos y, después de *Ópera do malandro*, finalmente alcanzó a realizar su versión de *O percevejo*, de Vladímir Maiakóvski (1981/1983). La escenificación, que «no encontró en el público la respuesta que merecía», como enfatiza Macksen Luís (aquí en referencia a la crítica «Do porão ao musical»), también tiene lugar especial en la carrera de Luís Antônio. Ella fue muy comentada y conquistó varios premios. «*O Percevejo* o favorito dos mambembes» tal vez no haya sido «otra decepción», pues la pieza fue invitada para presentarse en el Festival de Nancy, Francia, y después tuvo una temporada/versión más en São Paulo, en 1983.

La escenificación de *O percevejo* fue resultado de un largo estudio de Luís Antônio y un grupo de artistas. *O Jornal do Brasil*, en sus publicaciones, trajo varias críticas, notas sobre la pieza. Entre ellas llama la atención la crítica generosa y atenta de Yan Michalski, «*O percevejo: um confuso ato de amor à poesia*», que presentaba el montaje como «acto de inconformismo y coraje», que exigió mucho de todos los participantes,

Nada menos que 67 libros componen la bibliografía estudiada por el equipo para la preparación del guión del espectáculo. Una amplia variedad de obras de Maiakóvski, así como diversos ensayos críticos y biográficos sobre el autor traducidos para portugués, para enriquecer el estudio. Solamente eso ya permite tener idea de la seriedad de la investigación iniciada en los primeros años de 1980 y que ahora llega a su máximo. El resultado dramático de esa investigación es una adaptación libre, en la cual también son inseridas letras de canciones compuestas por Caetano Veloso, poemas de Maiakóvski traducidos por Boris Schnaiderman y Augusto y Haroldo de Campos. El estreno del espectáculo corona un obstinado esfuerzo del director Luís Antônio, que ya en 1974 ensayó durante dos meses, en São Paulo, un montaje de *O Percevejo*, en la época impedida de estrenar por cuenta de la censura. (Michalski, 1981, s.p.)

Yan Michalski, además de enfatizar y elogiar la iniciativa de larga asociación de Luís Antônio y su equipo para traer Maiakóvski a los escenarios brasileños, tampoco deja de evidenciar las fallas y

los puntos negativos de esa adaptación libre de *O percevejo*. Según el crítico,

cuando las informaciones esenciales están rigurosamente contenidas en el diálogo, y dependen de una manera eficiente de teatralizar ese diálogo, la dirección se revela, en general, tímida y poco inventiva, y el espectáculo pierde mucho de la agilidad que prometía ser una de sus características. [...] El trabajo del elenco refleja las desigualdades de la dirección en todo lo que respecta a la composición visual, a la energía y habilidad corporal, el rendimiento del conjunto es excelente; sin embargo, cuando llega la hora de proyectar el sentido del texto, a través de la manera de decirlo, la interpretación tiende a tornarse pálida e inexpresiva. (Michalski, 1981, s.p.)

Esto discurso del crítico destaca la «desigualdad de la dirección», que, entre otras cosas, no alcanza tanta vitalidad en el modo de expresar el texto, que trae marcas profundas de la coyuntura en la cual fue escrito (1928/1929), tal vez el reto más grande del equipo de Luís Antônio, que contaba con actores no profesionales. Otro aspecto positivo es que, así como en los tiempos de Pão & Circo, Luís Antônio y el equipo de *O Percevejo* intentan desempeñar diferentes funciones en el proceso de creación, además de una postura siempre experimental, que también destaca el crítico:

Apesar de tantas restricciones, un espectáculo significativo. Cuanto más no sea, porque es experimental en el más auténtico de los sentidos, algo cada vez más raro; porque nos propicia un contacto inédito de un gran poeta, obra fascinante, mismo si bajo algunos aspectos sea refractaria a la escenificación; y porque es siempre bonito y generoso, llenando nuestros ojos y oídos con poesía escénica que se empeña amorosamente en ser justo con la esencia poética de Maiakóvski. (Michalski, 1981, s.p.)

Tras el éxito que *O percevejo* conquistó en la escena carioca, el año de 1982 parece no haber sido nada fácil para el director, que tuvo que lidiar con la no concretización de varios proyectos, con la excepción de la escenificación de *Leonce e Lena*, que «a pesar de toda la complejidad del montaje, fue, según el director, una de las

más tranquilas de sus 10 años como profesional» (Michalski, 1982, s.p.). La pieza, que estuvo en exhibición en el Tablado, fue comentada por la crítica como «un matrimonio interesante entre la poética del grupo de Maria Clara y el experimentalismo de un director siempre sorprendente» (Luís, 1982, s.p.).

Yan Michalski reproduce, en su crítica sobre *Leonce e Lena*, todas las «frustraciones» sufridas por Luís Antônio a lo largo del año de 1982. El director resalta que:

Quise hacer A Escola dos Escândalos, de Sheridan, pero no logré éxito. Elaboré un proyecto de montaje de Ubu sur La Butte, de Jarry, que reuniría Renato Aragão, Maria Clara Machado y el grupo Manhas e Manias; tampoco fue posible. Yo estudié en profundidad la obra de João do Rio e intenté montar dos de sus comedias, O Cinematógrafo y Eva, pero no encontré quien las quisiera producir. Pensé en Mão Coragem; estuve al punto de empezar a ensayar Quatro num Quarto, que, tiempos atrás, había sido uno de los más grandes éxitos de público del Oficina; anduve en entendimientos para dirigir la comedia Tudo que Balança Cai, de Mauro Rasi. En cada uno de esos casos busqué los productores posibles, luché, fui atrás, pero siempre sin lograr éxito. (Corrêa *apud* Michalski, 1982, s.p.)

Debido a las particularidades de sus proyectos, Luís Antônio tuvo que lidiar con los retos de la falta de financiamiento y de productores. Ello, sin embargo, no lo hacía cambiar su idea o postura, lo que lo llevó a ver los espacios de enseñanza como una alternativa para realizar muchos de los trabajos que le gustaría hacer para el gran público.

Por otro lado, el director no hacía esfuerzo alguno en realizar montajes que no fueran de su agrado; prefería quedarse con las dificultades y los «fracasos», como resalta la crítica,

Este paulista de Araraquara no llega a los extremos de su hermano Zé Celso, pero sí tiene sus idiosincrasias y no renuncia a lo experimental – lo que es casi sinónimo de dificultades. Él ya no resistió a una invitación de Fernanda Montenegro alegando no haber entendido la pieza *Trivial Simple*, de Nelson Xavier. [...] Otra vez, dijo no al empresario Guilherme

Araújo, quien lo quería dirigiendo *Rock Horror*. Luís Antônio dispensó el viaje para Nueva York y prefirió quedarse aquí para escenificar con su Pão & Circo el gran fracaso que fue *Titus Andronicus*, de Shakespeare. Nada de concesiones a lo convencional. Para sobrevivir, el director, premiado en Brasil e Italia, prefiere dedicarse a las clases para aspirantes a actores en la Uni-Rio y para actores profesionales en el Ciep de Ipanema. Y todavía no se sorprende: «Nadie va a ver mi trabajo, no sé por qué». En el momento, sin embargo, cree «sensacional» tener en la audiencia de su *Theatro Musical Brasileiro*, personas como Joãozinho Trinta, Flávio Rangel y Mauro Rasi («cabezas diametralmente opuestas que adoraron el espectáculo»). (Carone, 1987, s.p.)

La escenificación de *Theatro Musical Brasileiro 1914-1945* (1987) casi no ocurrió por falta de inversión. Luís Antônio creía que, después del éxito de la escenificación de *Theatro Musical Brasileiro 1860-1914* (1985), que ganó 3 Mambembes (premios), sería más fácil conquistar recursos para montar su segunda parte, lo que no ocurrió. La primera fue financiada por su compañero de trabajo, el pianista americano Marshall Netherland, y la segunda parte, después de Luís recurrir hasta la prensa y a órganos culturales, fue financiada por él mismo.

Theatro Musical Brasileiro I y II son frutos de 2 años de investigación, en que Luís Antônio, Marshall Netheland y Annabel Albernaz consultaron los acervos de la Biblioteca Nacional, de la Biblioteca de la Escola Nacional de Música, del Museu da Imagem e do Som de Río de Janeiro, archivos personales de artistas, entre otros en búsqueda de canciones y partituras que comprendían las temporalidades propuestas por los dos musicales.

Considerado el segundo más grande éxito de taquilla, según el periódico *Jornal do Brasil*, el 11 de noviembre de 1987, la escenificación de *Theatro Musical Brasileiro 1914-1945*, en el Teatro da Casa Laura Alvim, recibió un público de 1 mil 256 espectadores en cinco presentaciones, número bastante expresivo para la época.

Macksen Luís presentaba un poco acerca de lo que el espectador podría encontrar en los «escenarios musicalizados» del *Theatro*

Musical Brasileiro. Según el crítico, el espectáculo se estructuraba de la siguiente manera:

La idea del espectáculo es tan simple como la del anterior (Theatro Musical Brasileiro: 1860/1914, presentado por el mismo equipo hace dos años). En una sucesión de canciones, mostradas con una ligera dramatización, el espectador tiene delante de sí un panel musical que retoma, más que la reproducción de un periodo histórico, el espíritu de un tiempo. Es exactamente en la recuperación de ese espíritu de un tiempo que está el más grande encanto de este tipo de montaje, al menos a juzgar por la versión anterior. Luís Antônio, también responsable por la dirección y que todavía participa como actor-cantante (no hay textos conectando las músicas), afirma que «lo importante para nosotros es mostrar al público este material que aún sigue vivo». (Luís, 1987, s.p.)

Luís Antônio siempre ha procurado demostrar el lado «vivo» de dramaturgos, de textos, de canciones que muchos consideraban superados, inferiores o aburridos. Siempre le ha gustado mostrar ciertos aspectos desconocidos o no tan agradables de autores como Brecht y Shakespeare. Como ejemplo, están los montajes de *Casamento do pequeno burguês* (1972, 1973, 1974, 1975) y de *Titus Andronicus* (1975). El primero rindió la inserción de Luís Antônio en el escenario teatral y varias premiaciones; ya el segundo, sin embargo, no fue tan apreciado por el público, tampoco por la crítica.

La escenificación de *O Casamento do pequeno burguês*, de Bertold Brecht (1972), es el segundo trabajo de Luís Antônio y el grupo Pão & Circo. El objetivo del grupo era traer el joven Brecht, poco utilizado en Brasil. Para ello, leyeron varios textos que él había escrito y, a partir de esos estudios, crearon la versión brasileña, que transformaba el pequeño sótano del Teatro Oficina en la casa de los novios, donde ocurría prácticamente toda la pieza, con un promedio de quince espectadores.

Históricamente el país pasaba por la fase más dura del régimen militar, y la censura parecía multiplicarse. En esa coyuntura, la pieza en exhibición del Oficina (*Gracias Senõr*) fue prohibida, y el grupo, con el *Casamento*, salió debajo de las escaleras del sótano para

ocupar el espacio principal del Teatro, empezando ahí la trayectoria del grupo y del director Luís Antônio.

El grupo, después de regresar de algunas presentaciones por Europa, siguió para una temporada más del *Casamento*, en Río de Janeiro, anunciada y aguardada con gran entusiasmo por la crítica. En una nota de divulgación, además de mostrar datos sobre la escenificación, destacan la recepción que ella obtuvo en el extranjero.

Traducido y libremente adaptado por Luís Antônio Martínez Corrêa, *O Casamento do Pequeno Burguês*, «comedia-charge en cuatro rounds» de Brecht, con música de Kurt Weil, estrena, día 15, en el teatro Opinião, después de una larga temporada en el Teatro Oficina, en São Paulo, y de una gira por Europa que incluyó el Festival de Nancy. Según la crítica de L'Express, «es un Brecht puesto al revés, releído por los Hermanos Marx en ritmo de Magic Circus... Las matronas fellinianas y las figuras decadentes son dignas de un Goya». El crítico y ensayista Bernard Dort lo califica como un «Brecht joven, barroco, alegórico... Un espectáculo energético y vivo», mientras el Linus italiano afirma: «El grupo brasileño es lo primero a mostrar que Brecht también tenía sexo! Qué maravilla!». (Jornal do Brasil, 1974, s.p.)

En exhibición de agosto de 1974 a marzo de 1975, la escenificación de *O casamento do pequeno burguês* llamó la atención de la crítica carioca, aunque algunos no se hayan puesto de acuerdo con el modo que Luís Antônio había adaptado la pieza. Otra parte, sin embargo, alcanzó a visualizar muchos puntos positivos. Yan Michalski fue uno de los críticos que apuntó las fallas de dirección y de la escenificación, pero demostró las calidades y la osadía del proyecto. Según dijo,

Susceptible de ser acuñada de herética y antibrechtiana por los brechtianos soi-disant ortodoxos que transformaron, en Brasil, el más grande dramaturgo de nuestro tiempo en un autor frío y sin pasión que él nunca ha sido, el montaje de *O Casamento do Pequeno Burguês* es, sin embargo, una de las más correctas y bien asimiladas escenificaciones de una pieza de Brecht ya realizadas entre nosotros. [...] Y ello es hecho no a través de las técnicas de distanciamiento recomendadas

en los escritos de Brecht, pero a través de recursos libres e inteligentemente seleccionados por el director Luís Antônio, que subordinan todos a un criterio y concepto básico: el de la teatralidad (Michalski, 1974, s.p)

Después del éxito de *Casamento*, el grupo empezó otro trabajo. En poco más de tres meses, estaba otra vez en exhibición con *Titus Andronicus*, de William Shakespeare. Fue el primer montaje del texto en Brasil. Sin embargo, la escenificación, que contaba con los escenarios de Helio Eichbauer, fue un enorme fracaso.

La crítica en general no mostró una buena recepción, y uno de los pocos elementos destacados positivamente fueron los escenarios de Eichbauer. El crítico Yan Michalski, en «Pão e sangue», también hizo una consideración en cuanto al espectáculo y al grupo:

Una calidad, al menos, no se puede negar a la experiencia del grupo Pão e Circo: el coraje. Cuando le hubiera sido bastante fácil seguir usando el camino estilístico de *Casamento do Pequeno Burguês*, con probable repetición de su éxito artístico y comercial, el grupo eligió uno de los textos más difíciles y desagradables del repertorio universal, y lo cumplió con honestidad y dignidad, a través de una fórmula escénica en la cual están, sin duda, incorporadas las lecciones aprendidas del éxito anterior, al mismo tiempo que no se acomoda en la repetición de los recursos aprobados en la comedia de costumbres brechtiana. (Michalski, 1975, s.p.)

La última escenificación del grupo fue *Simbad, o marujo!*, basada en *Mil e uma noites*. El grupo tenía un productor, Guilherme Araújo, que costeara las despensas del montaje de la pieza y mantenía una casa en el barrio carioca de Barra da Tijuca, donde los integrantes del grupo vivían, creaban, ensayaban.

El espectáculo estrenó en São Paulo, en el Teatro Oficina, y, con poco más de un mes con *Simbad* en escena, parte del grupo decidió abandonar la pieza. Ello causó la desintegración del grupo y la interrupción de la pieza. La crítica carioca anunció con consternación el resultado del grupo:

Fue bruscamente suspendida, en São Paulo, la carrera de Simbad, o Marujo, creación colectiva del Grupo Pão e Circo. Desafortunadamente, el motivo de la suspensión fue una escisión del grupo liderado por Luís Antônio Martinez Corrêa, anteriormente responsable por el excelente O Casamento do Pequeno Burguês y por el valiente Titus Andronicus. (*Jornal do Brasil*, 1976, s.p.)

Desde una perspectiva general, las consideraciones de la crítica acerca del trabajo de Luís y su dirección son divergentes. No hay consenso ni en el modo de escribir el nombre del director, como se nota en los fragmentos reproducidos aquí: el nombre de Luís Antônio aparece de diferentes formas.

En la mayoría de los escritos predomina un estilo en que todavía se valoriza más el texto y el dramaturgo. Mesmo en los musicales, frutos de investigaciones de Luís Antônio, hay una preocupación de la crítica en hablar de las canciones y de sus autores. La crítica reserva menor espacio y atención a la escenificación, a la dirección, al trabajo del actor y todo lo relacionado a la escena.

Aún acerca de la dramaturgia, la crítica solía observar y puntuar de qué manera el texto y las ideas del dramaturgo eran «transpuestas» para el escenario, principalmente cuando se trataba de «clásicos» como Brecht, Maiakóvski o Shakespeare. Frente a eso, la crítica ponderaba que las escenificaciones de Luís Antônio eran adaptaciones libres.

Aunque Luís Antônio se haya preocupado siempre en realizar las traducciones de los textos que le gustaría escenificar, en hacer comparaciones con originales, en estudiar la obra, el dramaturgo y la coyuntura histórica, en tener un gran dominio sobre lo que hacía, eso todo servía de punto de partida, un referencial para creación escénica.

Sobresale en los escritos críticos y a lo largo de toda la trayectoria de Luís Antônio la idea de un trabajo «sin pretensiones», «experimental», «irreverente», «inventivo» y, aunque hubiera críticas negativas, todas las escenificaciones para un gran público despertaron el interés y la curiosidad de los críticos del *Jornal do Brasil*. Antes

incluso de los estrenos, muchas escenificaciones eran anunciadas en notas, propagandas y críticas.

«Do porão ao musical», título de la última crítica de Macksen Luís sobre el director, sintetiza la trayectoria de Luís Antônio Martinez Corrêa. Él, quien emergió del sótano del Teatro Oficina, «nunca ha tenido miedo del fracaso, que enfrentó bravamente al largo de una carrera con compensaciones más personales que de reconocimiento general» (Luís, 1987, s.p.). Sale de escena inesperadamente como un «artista original», el eterno «cazador de musicales» (Xexéo, 1987, s.p.).

BIBLIOGRAFÍA

- «O percevejo» o favorito dos mambembes (1981, Setembro 13). Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Assunção, M. de F. Silva. (2012). *Sábado Magaldi e as heresias do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Carone, H. (1987, novembro 11). O musical dos musicais. Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Guinsburg, J., Faria, J. R., Lima, M. Alves (2016). *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, Formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, SESC São Paulo.
- Luís, M. (1978, julho 14). Chico estréia o «Malandro». Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Luís, M. (1982, outubro 4). Conto de fadas no Tablado. Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Luís, M. (1987, setembro 13). Palcos musicados. Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Luís, M. (1987, setembro 19). Puro Prazer. Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Luís, M. (1987, dezembro 26). Do porão ao musical. Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Michalski, Y. (1973, maio 17). Sucesso brasileiro em Nancy. Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Michalski, Y. (1974, agosto 30). Na selva do «Casamento». Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Michalski, Y. (1975, abril 26). Pão e sangue. Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Michalski, Y. (1981, junho 8). O percevejo: um confuso ato de amor à poesia. Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Michalski, Y. (1982, outubro 12). Leonce e Lena: um conto de fadas ao avesso. Río de Janeiro: *Jornal do Brasil*.

- Nota (1976, janeiro 4). Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Nota de divulgação (1974, agosto 10). Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Paranhos, K. Rodrigues, Lima, E. Furquim, Collaço, V. (2014). *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Pavis, P. (2010). *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva (Trad. Nanci Fernandes).
- Silva, C. A. (2016). «Ansiava o futuro, ressuscita-me»: a encenação de *O percevejo* sob os olhares da crítica. *ArtCultura*, Uberlândia, 18, pp. 187-206.
- Silva, C. A. (2016). *Anarquia, beleza e magia: Luís Antônio Martinez Corrêa e O percevejo na cena brasileira*. Dissertação de mestrado em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil.
- Theatro Musical Brasileiro. Mais jovem do que parece (1985, setembro 15). Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*.
- Torres, W. Lima. (2016). *Ensaio de cultura teatral*. Jundiaí: Paco Editorial.
- Xexéo, A. (1987, outubro 11). Comentário. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*.

VASOS COMUNICANTES. LA POÉTICA SURREALISTA EN EL CINE DE BIGAS LUNA¹

Gonzalo M. Pavés

Universidad de La Laguna (Islas Canarias, España)
gpavores@ull.edu.es

RESUMEN

Bigas Luna, siempre que pudo, mostró su particular afinidad con los postulados generales defendidos por Breton y sus seguidores. Como estos, el director catalán buscó también la libre expresión de las fuerzas de lo desconocido y lo reprimido, para recuperar la espontaneidad asfixiada por la razón, el libre ejercicio del pensamiento, a través del cual se nos muestra el lado oculto de la vida, lo verdaderamente maravilloso. Por este motivo, Bigas Luna mantuvo con sus películas, pero también en todos los campos artísticos que cultivó, un diálogo constante con el surrealismo. Las huellas de la admiración que sintió por Buñuel o la fascinación que le provocaba la figura y la obra de Dalí se pueden rastrear en toda su filmografía. Construyó así un universo cinematográfico sobre la base de un pensamiento profundamente influenciado por el ideario surrealista que se concretó en una serie de evocadoras metáforas, de corte onírico, que salpicaron casi toda su filmografía. En este capítulo se pretende poner en evidencia los lazos existentes entre el viejo grupo de vanguardia y Bigas Luna y, la manera en la que este asimiló y reelaboró estos puntos de contacto para convertirlos en parte

¹ El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación I+D+i «Sociedad, democracia y cultura en el cine español de la era socialista (1982-1996) HAR2015-66457-P», financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España.

esencial de su propia obra. Es por eso por lo que, en muchos aspectos, Bigas Luna pueda ser considerado como el último heredero del surrealismo.

Palabras clave: Bigas Luna; Surrealismo; Buñuel; Dalí; Goya

ABSTRACT

Bigas Luna, whenever he could, showed his affinity with the general postulates defended by Breton and his followers. Like these, the Catalan director also sought the free expression of the forces of the unknown and the repressed, to recover the spontaneity suffocated by reason, the free exercise of thought, through which we are shown the hidden side of life, the truly wonderful. For this reason, Bigas Luna maintained with his films, but also in all the artistic fields that he cultivated, a constant dialogue with surrealism. The traces of the admiration he felt for Buñuel or the fascination that Dalí's figure and work caused him can be traced throughout his filmography. He thus constructed a cinematographic universe based on a thought deeply influenced by the surrealist ideology that was materialized in a series of evocative metaphors, of dreamlike cut, that splashed almost all his filmography. This chapter aims to highlight the links between the old avant-garde group and Bigas Luna and the way in which he assimilated and reworked these points of contact to make them an essential part of his own work. That is why, in many aspects, Bigas Luna can be considered as the last heir of Surrealism.

Keywords: Bigas Luna; Surrealism; Buñuel; Dalí; Goya

*Dadme dos horas de actividad
al día y me pasará las
veintidós restantes soñando.*

Luis Buñuel

EL ÚLTIMO ESLABÓN

En el cine contemporáneo español, aquel que se forjó y se desarrolló después de la larga y oscura dictadura, es difícil encontrar una figura con un imaginario tan original y personal. En el panorama cinematográfico de la transición, Bigas Luna irrumpió «como un cineasta insólito por sus orígenes profesionales, forjado como diseñador, artista plástico y fotógrafo de polaroid, entre otros menesteres creativos ajenos al cine y que explican su elaborado y sofisticado sentido de la imagen» (Gubern, 2014, p. 13). En sus comienzos confesaba sentirse ajeno al cine que se hacía entonces en Barcelona –a excepción de Iquino– y de un modo provocador, se autocalificaba como un «degenerado naif» (Font, Batllé y Garay, 1978, p. 24). De cualquier modo, película a película, a lo largo de más de treinta años de carrera, Luna supo forjar un estilo reconocible, una poética personal, única e intransferible. Nunca fue un artista acomodaticio, la búsqueda constante de nuevos retos y derroteros creativos fue una de sus constantes: «Creo que la mente debe ser muy loca y el estómago muy conservador. Yo lo tengo: como siempre lo mismo, me cuido mucho, pero en cambio dejo libre la mente» (Sánchez, 1999, p. 90). El mundo que el cineasta legó a sus espectadores es un mundo habitado por objetos enlazados de un modo insólito y sorprendente, un mundo de imágenes sugestivas, de exquisita sensualidad garbancera, de mujeres fuertes, de belleza tosca, racial y primitiva, y hombres desorientados e inmaduros. Frente a la funcionalidad y la atonía formal de otras propuestas fílmicas coetáneas, el cine de Bigas Luna

siempre ha sido de un gran riesgo en sus propuestas, tanto temáticas como creativas, un revulsivo o un elemento extraño en las carteleras. Su sentido del humor, de la ironía y del sarcasmo, una mezcla de socarronería de tintes negras y abigarradas, y de frescura mediterránea, le han dado a veces

una imagen de director escandaloso que busca la morbosidad, cuando en realidad en casi todas sus películas se encuentra el espectador con más notas líricas y poéticas, aunque esa poesía y ese lirismo no tengan nada que ver con las cursilerías y los tópicos clásicos y blandengues, es decir, una poesía más ibérica, más mediterránea, más a flor de piel. (Sánchez, 1993, p. 43)

Combinando la transgresión y el escándalo con la ironía, el erotismo y lirismo, el cineasta catalán encontró, no siempre con igual fortuna, la fórmula para invitar al espectador a dejar atrás el tiránico dominio de la razón instrumental y dejar abierta, de par en par, la puerta a los sentidos y a los instintos. Precisamente aquí, en este deseo de explorar la profundidad que se esconde más allá de la superficie de las cosas, en «convertir el envase, en filosofía» (Vicent, 2013) es donde los puntos de contacto entre Bigas Luna y los postulados defendidos por André Breton y su grupo se tornan más evidentes. Como estos, el director buscaba la libre expresión de las fuerzas de lo desconocido y lo reprimido, para «recuperar la espontaneidad asfixiada por la razón, el libre ejercicio del pensamiento, a través del cual se nos muestra el lado oculto de la vida, lo verdaderamente maravilloso» (Calvo Serraller, 1983, p. 31). Por este motivo, no descubrimos nada nuevo si afirmamos que Bigas Luna mantuvo con sus películas, pero también en todos los campos artísticos que cultivó, «un diálogo constante con el surrealismo» (Espelt, 1999, p.69)². Intentaremos aquí argumentar en favor de esta filiación, apoyándonos en lo ya apuntado por Ramón Espelt o Emmanuel Larraz que consideran la obra del cineasta como la última expresión de este movimiento de vanguardia en la cinematografía española:

Bigas Luna apparait donc, à l'aube du troisième millénaire, comme l'un des cinéaste espagnols les plus originaux et les plus solides, un cinéaste qui a su recueillir et assimiler l'héritage des surrealisme. Susceptible de toujours surprendre

² Bigas Luna poseía en su casa en El Virgili (Tarragona), la única reproducción de la escultura de Venus con cajones de Dalí y que utilizó para el sueño de *Huevos de Oro*.

les spectateurs par la création d'images d'une nouveauté et d'une forcée bouleversantes³. (Larraz, 2001, p.52)

Desde luego, no fue la estética surrealista la única de sus influencias, Bigas manifestó en algunos momentos de su vida su interés –bastante heterogéneo y ecléctico por otra parte– por pintores como Leonardo, Velázquez, Ribera, Zuloaga, Hockney, Marcel Duchamp, Edward Hopper, Escher, Balthus, David Hockney, Andy Warhol o Joseph Beuys, fotógrafos como Man Ray o Robert Doisneau, o, en el terreno cinematográfico, por realizadores como Stanley Kubrick, Claude Chabrol, William Wyler, Federico Fellini o Alfred Hitchcock. Sin embargo, Bigas Luna, siempre que pudo, mostró su particular afinidad con los postulados generales defendidos por Breton⁴. «El surrealismo siempre me ha interesado. Incluso cuando no hacía cine y me dedicaba a la escultura, a la pintura y al diseño, era el movimiento artístico que, junto con el dadaísmo, siempre tenía presente», confesaba el director en una entrevista concedida a *La vanguardia* (Llopart, 1993, p.39). Pero esta vinculación no era total, absoluta, sin paliativos ni matices. Del surrealismo, como de todo aquello que le llamaba la atención o le obsesionaba, Luna tomó prestado sólo aquello que le interesaba, engulléndolo con voracidad para hacerlo suyo y adaptarlo a su propia poética. El cineasta catalán, sin ir más lejos, no se sentía identificado con aquel surrealismo más radical, aquel que aplicaba el automatismo en su más pura expresión, donde los artistas recreaban sus propios mundos, dándole absolutamente la espalda a la realidad y explorando lenguajes más próximos a la

³ «Bigas Luna aparece, a comienzos del tercer milenio, como uno de los cineastas españoles más originales y sólidos, un cineasta que ha recopilado y asimilado la herencia del surrealismo. Siempre capaz de sorprender a los espectadores mediante la creación de imágenes de una novedad y de una fuerza conmovedora» (Traducción del autor).

⁴ A los veinte años, Bigas vivió su particular *epifanía surrealista*. Según contaba sucedió cuando, por primera vez pudo observar desde fuera este país gracias a Richard Wentworth, un amigo inglés que pasaba unos días de vacaciones en España y que mostró su sorpresa porque tuviéramos piernas de animales colgadas de los techos en los bares: «Desde entonces empecé a darme cuenta de que vivía en una realidad que estaba muy cercana al surrealismo y empecé a fascinarme por cualquier cosa que representara nuestra cultura» (AA.VV., 1992, p. 61).

abstracción. Luna no comulgaba con las estéticas de Ives Tanguy, Max Ernst, André Masson o Joan Miró, él se alineaba con aquellos otros componentes del grupo surrealista que, como Dalí o Magritte, no rechazaban de plano la figuración y consideraban que no era «preciso alucinarse, soñar, hipnotizarse, drogarse, forzar ningún pronto; en definitiva: no es preciso taparse los ojos ante la realidad más cotidianamente vulgar, para que la realidad se acomode al delirio» (Calvo Serraller, 1983, p. 49). El pintor belga, por ejemplo, consideraba que todo acto creativo debía arrancar de lo real, que representando con trazo fidedigno las personas, las cosas y los objetos, que estableciendo entre ellos lazos incongruentes, se podía revelar lo desconocido por medio de lo conocido. En eso el cineasta era muy claro:

A mí me gusta mucho el surrealismo que parte de la realidad. O sea, en *Jamón, Jamón*, la niña con unos cojones de hierro en la cabeza es una imagen surrealista, pero sale de una cosa real. Se produce este hecho poético, mágico, surrealista. Eso me interesa. Un toro volando no me interesa para nada. No sé por qué vuela. Exijo un tocar el suelo. Hay una frase que decía Joan Miró que me gusta mucho: «Para volar alto, hay que tener los pies en el suelo». A mí me pasa mucho esto, me gusta lo poético, lo abstracto, pero si tiene una conexión con el suelo muy fuerte. Mira mis dibujos. Parecen abstractos, pero no lo son. Están tocando mi realidad; son notas mías... materiales de la naturaleza como los cactus que hemos recogido esta mañana. (Camí-Vela, 2000, pp. 255-256)

Para comprender mejor esta posición, es necesario tener en cuenta que en el universo personal del director existían una serie de mecanismos, detonadores de su inspiración, a los que rendía culto y en los que, según él mismo confesaba, residía la esencia de todo su trabajo creativo. Quizá el más importante era esa arrolladora necesidad que tenía de contar historias. Era un fabulador nato: «Siempre hago películas de aquello que me fascina, me conmueve y siento la necesidad irrefrenable de explicar a mis amigos. Y es con esas narraciones con las que mi imaginación se estimula y aparece el mecanismo creativo que me permite recrear mi universo» (Pisano,

2001, p. 240). Un universo que «nunca perdió del todo su conexión con la realidad, lo cual lo consideraba imprescindible. Manipulaba la realidad, la llevaba al límite entre lo posible y lo imposible» (Medina de Vargas, 2017, p. 22). Se entiende así que se sintiera más cómodo con un lenguaje artístico que no tendiera a la abstracción. Esa pulsión narrativa que sentía estaba reñida con un discurso desligado absolutamente de cualquier referencia al mundo exterior. Por esa razón afirmaba que el surrealismo que más le gustaba era aquel que estaba integrado con la historia (Weinrichter, 1992, p. 82). No obstante, Luna nunca quiso cultivar un cine verista porque reconocía que toda su poética estaba dominada por un deseo vehemente, casi genético, de metamorfosear, de inventar, de transformar su universo personal en una nueva realidad: «Mis narraciones sobre cualquier hecho siempre salen alteradas, aumentadas, exageradas, y son automáticamente vinculadas a mi universo personal como partes de mi mundo poético, pictórico o simbólico» (Pisano, 2001, ídem). Este choque entre estos dos impulsos, el narrativo y el de la recreación, quizá expliquen por qué Bigas Luna, que había comenzado su carrera artística como diseñador e interiorista, y había coqueteado con el arte conceptual, terminó desembarcando en el campo cinematográfico. El cine era un arte cuya materia prima es la propia realidad, y le permitía trabajar con ella organizándola y modelándola a su gusto: «Siempre he deseado *tocar* la imagen, y esto constituiría una relación directa que siento mucho. Significa, en un cierto sentido, querer *probar* la vida, su posible profundidad, su fuerza» (Pisano, 2001, p. 193).

Escribió Jean Cocteau que para él una película no era «un sueño que se cuenta, sino un sueño que soñamos todos juntos». De este modo se entiende que para Bigas Luna el cine tuviera mucho de ejercicio hipnótico. Según él, había que sentarse en la oscuridad, mirar y dejarse ir, dejarse entreverar por el torrente de imágenes proyectadas sobre la superficie blanca de la pantalla. Así y solo así se podía conseguir el milagro de que el público se sumergiera en un estado de trance inducido, colectivo que, como sostenía Ricciotto Canudo, le llevara a experimentar una suerte de *olvido estético*,

«un disfrute de una vida superior a la vida, de una personalidad múltiple que cada uno puede darse por fuera y por encima de su propia personalidad» (1998, p. 16). Por ese motivo en todo su cine, a veces oscuro, a veces luminoso, Bigas siempre tuvo presente al espectador bien para escandalizarlo con obras como *Bilbao* (1978) o *Caniche* (1979), bien para envolverlo y atosigarlo como ocurre en *Angustia* (1983), o bien para seducirlo con las amargas gotas de la tragedia que impregnan los argumentos de *Lola* (1986), *Jamón, Jamón* (1992) o *Huevos de oro* (1993). Latía en sus películas el deseo expreso de Bigas de invitarnos a un juego de complicidades y miradas que estimulase una experiencia cinematográfica activa, plena, donde nuestro ojo interior –ese que André Bretón creía que existía en «estado salvaje»– se abriese, a los diferentes niveles de realidad ocultos tras el mundo de las apariencias. Se trataba pues de invitar al espectador, como tan elocuentemente plasmó Buñuel en su famoso plano del ojo segado por la navaja de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), a contemplar el mundo libre de prejuicios y convencionalismo, sin las ataduras de la lógica y la razón. Por eso en Bigas el ojo se convierte en una metáfora visual tan importante –recordemos aquí el papel que cumple en su filme *Angustia*, por ejemplo– como lo fue para el grupo de los surrealistas. Para todos ellos, el ojo era un punto de intersección entre el mundo interior y la realidad exterior:

El ojo, órgano que ofrece una percepción inmediata y que carece de historia personal, se convirtió –abierto y cerrado, despierto y soñando– en una clave omnipresente del surrealismo. En su cosmos deja al descubierto las profundidades del subconsciente y anula todas las coacciones psíquicas. Posibilita la experiencia de una realidad más elevada en la que lo racional y lo irracional se interpenetran. (Doosry, 2013, p.73)

Esta estrecha familiaridad que Bigas Luna mantuvo con el surrealismo la plasmó muy bien, de un modo muy plástico y sutil, en un retrato que se hizo unos años antes de morir. Se trata de una fotografía donde el rostro ensimismado del director es el único protagonista. En ella el cineasta aparece captado en primer plano, con

los hombros desnudos, los ojos cerrados en actitud contemplativa y sosteniendo una brizna seca de alguna hierba entre los labios. No sabemos exactamente cuál fue su intención al hacerse esta foto, pero parece un claro guiño, una especie de homenaje al fotomontaje que, en 1929, Rene Magritte elaboró para la revista *La Révolution Surrealiste*. En esta obra Magritte tematiza ejemplarmente el papel que el ojo tenía para el movimiento, de tal manera que dispuso los retratos de dieciséis escritores y artistas surrealistas –entre ellos Louis Aragon, Max Ernst, Yves Tanguy, Salvador Dalí, André Breton, Paul Eluard, Luis Buñuel y el suyo propio–, «en torno a la reproducción de una pintura que había terminado ese mismo año y que llevaba el título de *La femme cacheé* (*La mujer oculta*). Curiosamente todos los hombres que aparecen en el fotomontaje titulado *Je ne vois pas la [femme] cacheé dans la forêt* (*No puedo ver a la [mujer] oculta en el bosque*), al igual que Bigas Luna, tienen los ojos cerrados, como si al volver la mirada hacia el interior se hiciera visible lo invisible⁵.

DESTELLOS Y REVERBERACIONES

Contaba Bigas que, antes de comenzar a escribir, tenía que visualizar gráficamente primero los complejos vínculos que existían entre sus personajes: «Hasta que no tengo bien dibujado el esquema de las relaciones entre los personajes de la historia (es decir, la tramas) no me pongo a trabajar en el guión» (Angulo Barturen, 2007, p. 66). En ese sentido, se constata que Bigas tenía una especial querencia por la figura del triángulo que utilizó en varias ocasiones para ilustrar algunos de sus argumentos más conocidos. Así, por ejemplo, la alambicada urdimbre emocional sobre la que se sostenía *Jamón, Jamón* quedaba reducida a la intersección de dos triángulos equiláteros que, al cruzarse, terminaba por conformar una estrella de seis puntas. Si se hiciera este mismo ejercicio para representar la geometría de relaciones y préstamos que existió entre la filmografía de Bigas y

⁵ Otro guiño, en este caso fílmico, a la obra «Los amantes II» de Magritte (1928) lo podemos encontrar en la secuencia de *Jamón, Jamón* donde Raúl realiza un cunnilingus a Silvia envuelto en su falda blanca. En este caso, los labios de los amantes implicados son otros.

alguna de las personalidades más destacadas del grupo surrealista, sin duda tendríamos que recurrir también a un triángulo, tal vez invertido (dibujando así uno de esos «erosignos»⁶, de apariencia pública, que tanto gustaban al cineasta), en cuyos vértices superiores debían situarse los nombres de Salvador Dalí y Luis Buñuel. Para subrayar su posición receptora al cineasta le estaría reservado el vértice inferior, sugiriendo de este modo, su innata capacidad de permeabilidad, asimilación e integración.

Luna conoció a Dalí a través de su primera mujer, Consol Tura que, a mediados de los setenta entró a trabajar como creativa en su gabinete de diseño conocido como Estudio Gris. Fue por su influencia que Bigas comenzó a reconducir su carrera profesional primero hacia un arte más conceptual, dejando atrás el puro diseño funcional para crear objetos y muebles que «no pueden ser utilizadas como tales, que reniegan de la utilidad que les corresponden, de aquello para lo que fueron inventadas» (Medina de Vargas, 2017, p. 37). Fruto de esta nueva etapa fue la exitosa exposición *Mesas* (1973), donde Bigas presentó en la Sala Vinçon de Barcelona, su serie de nueve mesas descoyuntadas, una de las cuales fue adquirida por Salvador Dalí para el salón Mae West de su casa museo en Figueras. Durante un tiempo Bigas y Consol mantuvieron un estrecho contacto con el pintor de Cadaqués. De este modo inesperado, Dalí se convirtió en un referente artístico que reverberaría, con mayor o menor viveza, en la obra cinematográfica de Luna. Daliniana son, por ejemplo, las hormigas de *Lola*, las langostas de *Huevos de oro* o los caracoles que, obsesivamente, aparecen inquietantes en *Angustia*. Precisamente el proyecto que dará lugar a *Angustia* nace de la obsesión del realizador por ir más allá de la pantalla, por construir una estructura narrativa que permitiese la incorporación del espectador en la obra y, para ello, encontró inspiración en las experiencias pictóricas llevadas a cabo, en ese mismo sentido, por pintores como Velázquez, Escher y, por supuesto, también Dalí (Peláez Paz, 1997, p. 879). Por otro lado, como el propio cineasta reconoció, el sórdido argumento

⁶ Tomo prestada esta atinada nomenclatura propuesta por Raquel Medina de Vargas (2017, p. 43).

de *Caniche* surgió a raíz de una anécdota que le había relatado el propio artista⁷, y en *Huevos de oro*, Benito, su protagonista, adopta la figura de Dalí como modelo de éxito y de comportamiento. Tal es su fascinación por el pintor que, cuando comienza a enriquecerse, el joven ambicioso adopta como suyas algunas de las señas de identidad más características del artista en su momento más *avida dollars* (barretina y el abrigo de piel de leopardo) y decora sus casas con objetos –la lámpara con un reloj derretido adosado–, muebles –el sofá labios de Mae West (1936-37)–, esculturas –Venus de Milo con cajones (1936) o los huevos blancos que coronan el Museo Figueras– y reproducciones de su obra pictórica –*El gran masturbador* (1929), *Lincoln en Dalivisión* (1977), *Autorretrato blando con beicon frito* (1941), *Jirafa en llamas* (1937) o *La tentación de San Antonio* (1946), entre otras–.

Bigas nunca ocultó sus deudas cinematográficas. Fueron muchos los directores por los que, en algún momento de su trayectoria profesional, se interesó. A veces fue Claude Chabrol, William Wyler o Andy Warhol, otras Federico Fellini o Alfred Hitchcock, pero siempre que pudo no dejó de manifestar su profunda, casi obsesiva, admiración por Luis Buñuel. Aunque nunca tuvo la oportunidad de conversar con él, Bigas sentía como suya la sensibilidad del director aragonés:

⁷ «El inicio del cuento de Caniche aparece a través de una historia que me contó Dalí, que me dejó sorprendidísimo y en ese momento estábamos escribiendo Caniche, y esto fue un poco la fuente de inspiración. La historia es que, antes de que empezara la guerra, él y Gala se tenían que ir, se iban a Francia, y tenían un gatito al que adoraban, era su animal más querido, y ella la noche antes de irse, lo mató y lo coció. Hizo gatito. Y esto lo contaba, la primera vez que veo a Dalí contar una cosa... porque la típica boutade de Dalí sería decir: «No, no, yo me lo comí». Pero no, él lo contaba asustado y dijo que no se lo pudo comer. Y Gala sí. Eso me impresionó. De hecho, esa frase de que, si quieres a alguien, te lo comes, y que es verdad, y que es una cosa que la puedes coger como terrorífica o no, como un acto conceptual que es un acto de amor. Eso me impresionó mucho. Y entonces, a partir de este pequeño relato fue donde empecé a escribir Caniche, este cuento para adultos que nadie, cuando la vea, debe tomar como una historia realista, sino que intente especular en lo que podría ser un cuento para adultos». Declaraciones recogidas en el documental producido por RTVE titulado «Bigas Luna. El buen anfitrión», dentro de la serie *Imprescindibles* (Gemma Soriano y Sergi Castelar, 2014).

Buñuel son los ojos. Lo más interesante de lo que se cuenta en las historias es la manera como lo ve el que lo cuenta. La visión de las cosas que tiene Buñuel es lo que más me fascina. Con Buñuel no sólo me identifico con lo que ve y con cómo lo ve, con él existen muchos más elementos de unión. Entiendo muy bien toda su actitud profesional y personal, y sobre todo su tierra que es también la mía. Es el director que ha hecho las secuencias que más me gustan de la historia del cine y la película que más veces he visto, *L'Age d'Or*. (Weinrichter, 1992, p. 80)

No deja de ser curioso que justo *La edad de oro* (1930) fuera uno de sus filmes favoritos: «Es la gran película... me jodió mucho porque soy un poco ambicioso y salí del cine pensando que nunca podría hacer una película así» (Miñarro Albero, 1978, p. 19). De entre todas las secuencias de la película había una que le hubiera gustado rodar, aquella en la que mientras en el interior de la casa se celebra una espléndida fiesta de aristócratas y burgueses, en el jardín un cazador está liándose un cigarrillo ante la presencia de un niño retrasado que, bromeando, le tira al suelo la picadura del cigarrillo. Enfurecido, el cazador le dispara al niño y lo mata. Alarmados por el disparo, los invitados salen al jardín y vuelven al interior de la casa como si no hubiese sucedido: «Es una escena tremenda, en la que se mezcla el drama y la ironía. [...] tragedia y humor condensados (Soler, 2002, p. 49). Y en la obra de Bigas esos cuatro elementos forman parte de su particular recetario y son ingredientes esenciales, de una forma especial, en su «trilogía ibérica». *Jamón, Jamón, Huevos de oro y La teta y la luna* son el resultado de combinar unas gotas de ironía, una dosis de humor no exento de ternura, drama y mucha, mucha tragedia. En cierto modo, todo «expresa la admiración inteligente y creativa por la inspiración transgresora del cineasta de Calanda» (Torreiro, 1992, p. 33). De Buñuel también le atraía lo que el cineasta catalán denominaba su «surrealismo entomológico» y que le sirvió, por ejemplo, en *Lola*, para diseccionar todos los tópicos de la España más racial: «las mujeres culonas, el amor *desgarrado*, la muerte lenta de los mariscos, el surrealismo entomológico de Buñuel, las pobladas

cejas de la Molina...» (Weinrichter, 1992, p.50). Ambos compartían parecido fetichismo podológico:

Para mí los pies son algo religioso, es como una obsesión. Los pies no sé por qué me hacen pensar en la religión. No me preguntes más, será algún cuadro que vi de pequeño, el clavo en el pie de Cristo, no sé. (Weinrichter, 1992, p. 84)

Así, por ejemplo, el famoso plano de *La edad de oro* de una muchacha chupando con indisimulado placer sexual los dedos de una escultura, aparecen en *La teta y la Luna* (1994) –de Estrellita a su marido Maurice– y en *Volaverunt* (1999) –de Goya a la duquesa de Alba– como reverberaciones *buñuelescas* en el cine de Bigas Luna. De todas formas, el acercamiento creativo de Bigas Luna a Luis Buñuel nunca fue servil, no quiso convertir su cine en una mera versión, en una reproducción fiel de una poética ajena. Para el crítico Alberto Bermejo, el cine de Bigas se retroalimentaba del de Buñuel, «sin que se pueda decir en ningún momento que es un plagio, ni directamente un homenaje, yo creo que es algo muy interiorizado» (Soriano y Castelar, 2014). Según confesaba él mismo, cada vez que repasaba alguna de sus películas, Bigas Luna sentía renovarse con inusitada fuerza su fuente de energía creativa (Espelt, 1999, p. 258). Por ese motivo, Buñuel para Bigas no se convirtió en una meta, sino en un punto de partida, un modelo que le sirvió de apoyo e impulso para desarrollar su particular universo fílmico.

En el incentro mismo de este simbólico triángulo de influencia, emerge con fuerza el nombre de un artista inesperado con el que tanto Bigas, como Dalí y Buñuel, mantuvieron un fructífero diálogo creativo. Francisco de Goya se convierte de este modo en una intersección en la que todos coinciden. Ya en su momento, Breton y su grupo de vanguardia se habían autoimpuesto la tarea de elaborar «una historia del arte de cronología invertida, reescrita desde el arte moderno hacia el pasado, de modo que el pasado es presentado como la culminación del presente, y no al revés» (Lahuerta, 2013, p. 49). Ese deseo se vio institucionalizado años más tarde, en 1936, cuando Alfred H. Barr, director fundador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, organizó la exposición titulada *Fantastic Art, Dada,*

Surrealism. En ella se confrontó, por primera vez, la obra de estos movimientos de vanguardia con los artistas de épocas precedentes como El Bosco, Durero, Archimboldo, Piranesi, Hogarth, Blake, Füssli y Ensor entre otros, con el propósito de «dotar al surrealismo de un árbol genealógico histórico» (Großman y Fontán del Junco, 2013, p.8). Goya fue también uno de los elegidos por Barr como un claro precursor del surrealismo, exhibiendo a modo de prueba algunos de los grabados de su serie *Los caprichos –Los Chinchillas y Ya tienen asiento*, fueron dos de ellos-. Algunos surrealistas pensaban que el pintor aragonés era un visionario, un adelantado de la modernidad, porque, como hacían ellos, había explorado intencionadamente el mundo de los sueños, creando imágenes que habían abierto las puertas a la representación en el arte de lo fantástico y lo onírico. El crítico Enrique Lafuente Ferrari consideraba que no sólo las exploraciones del subconsciente de Goya eran una de sus principales contribuciones al arte moderno, sino que además éstas habían sido más válidas, más honestas y menos autosuficientes, más sutilmente perceptivas que los meandros de los propios surrealistas (Citado por Glendinning, 1983, p. 175).

No parece pues extraño que tanto Dalí como Buñuel, como el propio Bigas Luna se sintieran seducidos por la figura y la obra de Goya. Curiosamente los tres, en algún momento de su vida, acariciaron la idea de trasladar a la pantalla la vida del artista. De los tres, solo Bigas consiguió llevarlo a cabo⁸. El joven Dalí ya había mostrado su admiración y le había dedicado al pintor de Fuendetodos uno de los artículos de su serie «Los grandes maestros de la pintura» que publicó en la revista *Studium* entre enero y junio de 1919. En 1936, a raíz del estallido de la Guerra Civil en España, tuvo Dalí la oportunidad de hacer un nuevo guiño admirativo a Goya

⁸ Se sabe que Luis Buñuel escribió dos guiones, nunca realizados, sobre la vida del pintor. El primero en 1926 por encargo de la Junta regional con motivo del primer centenario de la muerte de Goya y el segundo para la Paramount en 1937 que redactó en inglés y con el título *La duquesa de Alba y Goya* (Sánchez Vidal, 2017, p. 109). Por esas mismas fechas, Salvador Dalí por su parte también estuvo trabajando en su propio proyecto filmico en Hollywood, para el que propuso a Jean Renoir como director y a Bette Davis para encarnar a la duquesa (Sánchez Vidal, 2017, p. 109).

parafraseando pictóricamente su conocida obra *Duelo a garrotazos* con una composición que tituló *Canibalismo de otoño*. Mucho tiempo después, casi al final de su vida, homenajeó la atemporal obra goyesca versionando los ochenta grabados de *Los caprichos*.

Aunque a Luis Buñuel nunca le hizo mucha gracia los paralelismos que, en ocasiones, se hacían entre él y Francisco de Goya (sordos, aragoneses y afrancesados), sin embargo, para Agustín Sánchez Vidal «las afinidades existen, más allá de que los dos fueran grandes creadores de imágenes y valedores de lo irracional, sobrepasando las normas de la Ilustración o la Institución Libre de enseñanza en cuyos postulados se educaron» (2017, p. 101). Curiosos, inconformistas, amantes de la libertad, «ambos quisieron adormecer la razón, que les perturbaba, que les ocultaba el mundo, que no les decía la verdad» (Carrière, 2017, p. 37). Además de sus frustrados proyectos sobre el pintor, Buñuel tuvo también una última oportunidad para hacer un pequeño homenaje a su compatriota en la película *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974), utilizando su obra *Los fusilamientos del 3 de mayo* como fondo para los genéricos del filme y recrearla a reglón seguido, durante la secuencia inicial y a modo de singular *tableau vivant*, mostrando a un grupo de rebeldes españoles —encarnados por el escritor José Bergamín, el productor Serge Silverman, el doctor José Luis Barros y el propio realizador— en el momento de ser ejecutados por un pelotón de soldados napoleónicos (Sánchez Vidal, 2017, p. 111).

En la carrera de Bigas, Goya fue una figura relevante, hasta el punto de considerarlo como uno de sus referentes artísticos más importantes y «uno de mis mitos favoritos» (AA.VV., 1992, p. 61). Prueba de esta afinidad, es el hecho de que no solo rindiera tributo al pintor convirtiéndolo en protagonista de su filme *Volaverunt—thriller* histórico, adaptación de la novela de Antonio Larreta, donde el artista se veía involucrado en el asesinato de la duquesa de Alba—, sino que, con la obra de Goya, practicara en varias ocasiones la apropiación artística. Aunque es de sobra conocida la muy personal recreación que hizo de la lucha a garrotazos de dos gitanos en la secuencia final de *Jamón, Jamón*, las huellas de la influencia del

pintor también se pueden encontrar en *Caniche*, una película que el propio cineasta calificó como claramente goyesca y donde, como sostiene Ramón Espelt:

Muchos de los planos, especialmente los planos cortos remiten directamente a aspectos parciales de algunos de los Caprichos de Goya. Entonces, esto una vez más, no tienes por qué ser consciente cuando ves la película, pero hay una subtrama, una capa de referencias artísticas que subyace y al material le da otra dimensión. (Soriano y Castelar, 2014)

EN MANOS DE UN ESPÍRITU LIBRE

Aunque no fueron Dalí, Buñuel y Goya los únicos espejos en los que Bigas se vio reflejado a lo largo de su trayectoria, sí que constituyeron unos sólidos cimientos sobre los que construyó el repertorio iconográfico de una parte importante de su filmografía. Un cine que, por lo general, no estuvo caracterizado ni por sus estructuras narrativas redondas, ni por sus pulidos acabados. Como consecuencia de ello fue objeto, en numerosas ocasiones, de los ataques de una crítica que no comprendía su desaliño argumental, su desinterés por ajustar al milímetro todos los elementos de sus historias. No obstante, hubo otros que, como Antonio Weinrichter, entendieron mucho mejor la auténtica naturaleza de un tipo de cine que es «más intuitivo que premeditado y se niega a dejarse llevar por lo consciente pero no es un *inconsciente*» (1992, p. 15). Se entiende así que Bigas estuviera más atraído por el detalle que por el conjunto: «[Su cine es un] cine de momentos, de instantes, de situaciones concretas. En el cine de B.L. es frecuente que una frase, la reacción de un personaje, un objeto, un detalle, tengan tal fuerza y valor por sí mismos que acaben dando un significado a toda una escena o una secuencia» (Sánchez, 1999, p. 43). Además, fue un cine que jamás se adocenó, nunca cayó en la complacencia, la carrera cinematográfica de Bigas estuvo siempre sometido a cambios y transformaciones –muchas veces orientados e impulsados de forma voluntaria por él mismo– que han permitido reconocer en ella etapas bien diferenciadas. De

la oscura y grotesca sordidez de sus primeras películas, «una época dura, arrogante, provocadora, donde lo único que me interesaba era la especulación y el juego intelectual, tanto en el proceso creativo personal como con la relación con el espectador, por el que no sentía el más mínimo interés» (Soler, 2002, p. 15), evolucionó hacia un momento más pasional, más humano, donde el juego intelectual dejó de ser agresivo y comenzó a travesear con la pasión, la ironía y la ternura, donde dejó a un lado su obsesión por los primeros planos, por meterse dentro de las cosas para comenzar a utilizar los planos «supergenerales» con los que pretendía, de alguna manera, «colonizar lo que he conquistado» (Castro, 1993, p. 43)

No obstante, en todas sus películas, incluso aquellas que fueron resultado de la adaptación a la pantalla de materiales escritos por otros, es fácil rastrear sus obsesiones personales, su obra posee un sello exclusivo que la distingue de la de otros autores coetáneos. Ese hilo conductor está marcado por un componente dominante de tintes claramente surrealistas. Ramon Espelt ha sido uno de los que, de un modo más certero, ha indicado los puntos de contacto entre la sensibilidad surrealista y la filmografía de Bigas Luna. A su juicio, coinciden en un sentido amplio, en el deseo de explorar todo aquello que escapa a la razón y a la moral establecida. A Bigas también, como a los miembros del grupo de Breton, le interesó difuminar, cuando no abolir, las fronteras entre realidad y ficción. Luna sostenía: «Mi cine es un cine que transforma la realidad, estiliza, manipula la realidad. No tengo obsesión por reproducir la realidad tal cual es, sino todo lo contrario. Tengo una intención de recrear la realidad, de mostrarla como yo la veo» (Camí-Vela, 2000, p. 255). *Angustia* sin ir más lejos, fue un experimento, una propuesta estética radical, donde el objetivo fundamental de Bigas fue desbaratar las expectativas del público presente en la sala real y hacer que se cuestionase la verdadera naturaleza del espectáculo al que estaba asistiendo. En otras películas, la disolución de esos límites se produce porque los protagonistas se adueñan del relato y nos muestran el mundo tal y como ellos lo ven, un mundo alterado en ocasiones por una pulsión escópica de carácter perturbador (Leo en

Bilbao), en otras por la fantástica mente de un niño preadolescente (Teté en *La teta y la luna*) y en otras por la desbordante capacidad para la fabulación de un humilde obrero de la industria siderúrgica (Horty en *La camarera del Titanic*). Esta distorsión de la realidad le permitía a Bigas introducir en sus historias secuencias que, poblados de imágenes insólitas o maravillosas, rompían con la lógica narrativa convencional e irrumpían en el relato como inesperadas intrusiones de un río de lava sobre la superficie de la Tierra. Como Buñuel, Bigas también estuvo interesado en dotar a los objetos de un papel narrativo significativo para subrayar la importancia que «la mirada del espectador tiene para dar sentido a la película y la libertad que el director debe concederle para que esa mirada se introduzca realmente en lo desconocido» (Vázquez, J.J., 2000, p. 22) y permitiendo, al mismo tiempo, la creación de combinaciones «arbitrarias» de objetos seleccionados y asociados para dar lugar a una *metáfora visual* y a un nuevo objeto de efectos sorprendentes (Nieto, 1983, p. 63). Y así Bigas Luna, como había hecho antes Luis Buñuel, construye y narra a través de alusiones, metáforas, sugerencias, signos, símbolos y parábolas. En algunas ocasiones, los personajes aparecen ensimismados dando forma a inesperados *object trouvé*—como son los bodegones surrealistas o dadaístas compuestos con una salchicha en la boca húmeda de un pescado en *Bilbao* o un tapón de corcho a modo de cabeza de una raspa en *Huevos de oro*—, en otras Bigas nos sorprende componiendo un plano cargado de su particular lirismo—la lagartija saliendo del ojo tuerto de una muñeca en *Jamón, Jamón*—. Son imágenes sugestivas, nada obvias, que permiten al espectador dejar volar su imaginación. Por su poderoso impacto visual, Bigas se sentía especialmente orgulloso de algunas de ellas, como la de Tété recibiendo el chorro de leche desde los voluptuosos pezones de Estrellita, la de Silvia resguardándose de la lluvia bajo los testículos emasculados del toro de Osborne y la de la lucha a jamonazos entre José Luis y Raúl, pero toda su filmografía está salpicada de estos momentos surrealistas. Notables son, por poner sólo unos pocos ejemplos, el onanista juego con la miel y el perrito en *Caniche*, el de la madre enana de *Angustia* comunicándose

con su hijo asesino a través de una caracola, el de Goya chupándole con fruición los pies a la duquesa de Alba en *Volaverunt*, el de la protagonista de *Bámbola* (1996) sentada a horcajadas sobre una mortadela gigante mientras es fotografiada, el del toreo de un novillo de Raúl y su amigo, completamente desnudos, y bajo la luz de la luna en *Jamón, Jamón*, el del simulacro de felación con una baguette en *La teta y la luna*, el de los lametones de Juani a la nuez de adán de su novio Jonah o el del sensual baile de Claudia alrededor de una paella sobre la mesa de un chiringuito en *Huevos de oro*.

Otro de los elementos de conexión que Espelt considera que mantuvo Bigas con el surrealismo es el lugar central que concedieron a la sexualidad. Para los surrealistas, el erotismo fue a la vez «un elemento constitutivo de este movimiento, uno de los objetivos y un arma privilegiada entre los múltiples medios que usó para manifestar y volver eficaz su rebelión» (Gauthier, 1976, p. 21). Bigas empuñó su erotismo con ademanes surrealistas, un concepto del erotismo que, por otra parte, fue ciertamente singular, abierto, desprejuiciado y provocador. Probablemente sea el creador de las imágenes eróticas más perturbadoras del cine español. Por esta razón, los estrenos de muchos de sus filmes se vieron envueltos por los comentarios escandalizados del público y de la crítica. Su noción de Eros, sin embargo, no fue rígida e inmutable, sino que evolucionó conforme lo hizo su propio cine. Al principio, especialmente con sus películas *Bilbao* y *Caniche*, sorprendió por la crudeza y la sordidez de sus imágenes. No fueron nunca filmes explícitos, pornográficos, porque Bigas siempre abogó más por la sugerencia, por activar la imaginación del espectador, que por la obviedad y la grosería. Se mostraba el lado animal de la sexualidad humana, desde luego, pero eran películas esencialmente antieróticas, donde el sexo era sólo un vehículo para entrar en el alma de los personajes y mostrar sólo la parte oscura, dura y fría del sexo, incluso con un punto de sadomaso –así ocurre, por ejemplo, en *Bilbao*, *Lola*, *Las edades de Lulú* (1990) o *Bámbola*–. Con el transcurso del tiempo, cuando comenzó a interesarse por un erotismo más racional, más de piel, sudor y polvo, su universo erótico, sin dejar de ser perturbador,

atenuó su agresividad y se iluminó, se estilizó, redondeó algo sus formas, se entreveró de gastronomía⁹. Pero siempre se mantuvo fiel a su peculiar forma de entender la sexualidad, donde los objetos, las cosas más cotidianas (una salchicha, una maquinilla de afeitar, un cepillo de dientes, un pescado, un turrón, un porrón lleno de leche, el toro de las autopistas, los ajos, una mortadela, un palillo, una lata de *Coca cola*) podían convertirse en elementos protagónicos de la historia que se está contando y, en muchos casos, transformarse en inesperados y poco convencionales fetiches eróticos. También le gustaba, en un guiño claramente surrealista, trocear escópicamente los cuerpos de sus personajes, especialmente femeninos, y tratarlos objetualmente. A Leo no le interesa la Bilbao real, sino apoderarse de ella para su cuaderno troceándola fotográficamente. Cuando la cuelga, inconsciente, y atada de manos y pies, para afeitarle su pubis, Bilbao, como sucede en tantas composiciones surrealistas, aparece reducida a la condición de objeto pasivo del deseo de un hombre. El caso más evidente es la obsesión que algunos de sus protagonistas masculinos sienten por el busto de sus compañeras, pechos que, en ocasiones, asocian con un alimento: el jamón y la tortilla con el pecho de Silvia en *Jamón, Jamón*, la leche con el de Estrellita en *La teta y la luna* o la naranja con el de Martina en *Son de mar* (2001). En el universo erótico de Bigas Luna, la mujer ocupa un lugar central. Son figuras femeninas de belleza rústica sin pulir, sensuales e instintivas, a menudo atrapadas en un triángulo de relaciones que las llevan a elegir entre la seguridad y la estabilidad representada por un hombre de costumbres civilizadas, y la pasión y la aventura trágica que le ofrece un hombre animalizado, de sexo loco, desbocado y obsesivo. En ese sentido hay mucho de algunos personajes femeninos de Buñuel –como Susana, Paloma, Severine o la doble Conchita de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)– en Lola, Lulú, Silvia, Bámbola, Martina, o incluso la poligonera Juani.

⁹ Para profundizar, consultar Pavés, G. (2017). Bigas en la boca, Luna entre las piernas. Cine, sexo y gastronomía. *Fotocinema*, 15. Recuperado de <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&cop=view&path%5B%5D=33>. Fecha última consulta: 28 de octubre 2018

Existe un último punto de contacto de Bigas Luna con el surrealismo, una afinidad que se expresó a través de las secuencias oníricas que rodó para alguno de sus filmes más emblemáticos. Es de sobra conocido cuán importantes fueron los sueños para los surrealistas. Para los miembros de este grupo de vanguardia, el sueño constituía una parte esencial de la existencia humana, la otra mitad de la vida, una porción de tiempo no inferior al de la vigilia en el que las poderosas fuerzas ocultas del inconsciente y del instinto se manifestaban con total libertad, sin las ataduras de la moral, de la cultura o la sociedad. Breton consideraba que no existían diferencias entre estos dos estados que, a pesar de ser aparentemente contradictorios, actuaban entre sí como vasos comunicantes. Los sueños no eran otra cosa, como sostenía Buñuel, más que «una continuación de la realidad, de la vida en vigilia (Pérez Turrent y De la Colina, 1993, p.163). En el surrealismo, «el sueño deja de ser considerado como un vacío, un mero agujero de la consciencia, para ser entendido como “el otro polo”, más o menos latente o no completamente explícito, del psiquismo. Lo *real* se amplía en lo *surreal* cuya manifestación más consistente por su continuidad e intensidad sería el sueño» (Jiménez, 2013, p. 18). La poética surrealista tiende, por tanto, a la construcción de un mundo donde el hombre se encuentre con lo maravilloso: «un reino del espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzado una libertad inigualable e incondicional» (De Micheli, 1999, p. 157).

En buena medida, el interés que el cine suscitó entre los surrealistas deviene justamente de su potencial capacidad para traducir los impulsos subconscientes y los sueños. Para los miembros del grupo surrealista, el cine parecía haber sido inventado para expresar la vida subconsciente, porque el mecanismo productor de imágenes fílmicas era, por su modo de funcionar, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parecía al funcionamiento de la mente humana en estado de sueño. En manos de un espíritu libre, defendía Buñuel, «el cine es un arma tan maravillosa como peligrosa» (Buñuel, 2000, p. 67). En la oscuridad de una sala cinematográfica, las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y

fundidos, el tiempo y el espacio se flexibilizan, se encogen y se dilatan, no hay orden lógico en el montaje. Bigas obviamente está en esta misma perspectiva, y las secuencias que representan los sueños de sus personajes son particularmente brillantes y significativas. No en vano, el cineasta se sentía especialmente identificado con su segundo apellido, cuyo significado está ligado al mundo de los sueños y de los cambios disyuntivos. Sin embargo, salvo en el filme *La teta y la luna*, donde toda la narración parece fruto de la fantástica ensoñación de su joven protagonista y, por tanto, las fronteras entre los distintos planos de la realidad se solapan constantemente, en el resto de las secuencias oníricas que concibió a lo largo de su filmografía, Bigas se muestra mucho más conservador, pudoroso, casi clásico, en su representación de los sueños. Al contrario que el Buñuel más radical, el de *El fantasma de la Libertad* o *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972)¹⁰, el cineasta catalán previene siempre al espectador y no lo confunde. En obras como *Lola*, *Huevos de oro*, *Jamón, Jamón* o *Yo soy la Juani* (2006), las angustiosas pesadillas de sus personajes –en la mayoría de los casos, femeninos– se presentan siempre con signos convencionales que los indican (personajes dormidos, disoluciones, cámara lenta, variaciones cromáticas, sobreimpresiones, música minimalista, ruidos inquietantes, etc.), nunca aparecen como desconcertantes elementos invasores del relato. Ahora bien, una vez dentro del sueño, el orden lógico de la narración se subvierte, las imágenes se suceden con ritmo palpitante, el espacio se retuerce y las metáforas visuales fluyen con la fuerza de un torrente de caudal desbordado, en los que el yo más profundo de las protagonistas aflora adoptando formas más o menos enigmáticas. Es entonces cuando los tributos a Dalí, Buñuel o, incluso, a Goya, menudean y se encadenan para dar lugar a secuencias que expresan, con precisión y belleza, la poética del realizador catalán en su estado más puro. En los pocos minutos

¹⁰ Para profundizar en el tratamiento que Buñuel dio a sus secuencias oníricas consultar el artículo de Agustín Sánchez Vidal incluido en el catálogo de la exposición *El surrealismo y el sueño* celebrada en 2013 en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

que duraban sus sueños filmados, Bigas encontraba un espacio de libertad para poder dar rienda suelta a su desbordante imaginación.

Cuando en el documental *Bigas X Bigas*, el cineasta se preguntaba qué era la belleza y dónde podíamos encontrarla, su conclusión fue que la belleza (como también la verdad y la felicidad) se encuentra en las cosas pequeñas, aquellas que pasan desapercibidas; en los pequeños momentos irrumpen, de un modo mágico, agitando nuestra rutina, nuestra anodina cotidianidad. Con su cine nos invitaba a descubrir, agazapados entre los distintos pliegues ocultos de la realidad, esos instantes maravillosos que viven al margen de la lógica y de la razón, esos minúsculos detalles que, cargados de una belleza insólita y poco convencional, trastocan esquemas y dinamitan nuestras expectativas. Y en todo ello hay un gesto artístico que lo acercó al movimiento surrealista.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1992). *Bigas y Luna*. Gijón: Fundación Municipal de Cultura y XXX Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Angulo Barturen, J. (2007). *El poderoso influjo de Jamón, Jamón*. Madrid: El Tercer Hombre.
- Buñuel, L. (2000). El cine, instrumento de poesía. *Escritos de Luis Buñuel*, M. López Villegas (Ed.). Madrid: Editorial Páginas de Espuma, pp. 65-67.
- Calvo Serraller, F. (1983). La teoría artística del surrealismo. En A. Bonet Correa (Coord.), *El Surrealismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 27-56.
- Camí-Vela, M. (2000). Las dos caras de Bigas Luna. El cineasta y el artista. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4, pp. 249-264.
- Canudo, R. (1998). Manifiesto de las Siete Artes. *Textos y manifiestos del cine*, J. Romaguera i Ramio y H. Thevenet (Eds.). Madrid: Cátedra, pp. 15-18.
- Carrière, JC. (2017). Dos silencios que se hablan. *Los sueños de la razón. Goya + Buñuel*. Zaragoza: Gobierno de Aragón-Fundación Bancaria Ibercaja, pp. 34-37.
- De Micheli, M. (1999). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

- Doosry, Y. (2013). El ojo interior. *Surrealistas antes del surrealismo: La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*, Yasmin Doosry (Ed.). Madrid: Fundación Juan March, pp. 73-90.
- Espelt, R. (1999) Introducció. En AA.VV., *Una mirada al món artístic de Bigas Luna*. Barcelona: Edicions Laertes, pp. 3-79.
- Font, D.; Batllé, J.; Garay, J. (1978). Entrevista con Bigas Luna. *La mirada*, 4, pp. 23-24.
- Gauthier, X. (1976). *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor (trad. Oscar del Barco).
- Glendinning, N. (1983). *Goya y sus críticos*. Madrid: Ediciones Taurus (trad. María Lozano).
- Großman, G. U. y Fontán del Junco, M. (2013). Surrealistas antes del surrealismo. En Y. Doosry, *Surrealistas antes del surrealismo: La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*. Madrid: Fundación Juan March, p. 8.
- Gubern, R. (2014). Prólogo. En C. Sanabria, *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona: Editorial Laertes, pp. 13-14.
- Jiménez, J. (2013). Vivir es soñar. El surrealismo y el sueño. En *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 6-24.
- Larraz, E. (2001). Bigas Luna. Le Dernier Surréaliste. En J. C. Seguin, *Le cinéma de Bigas Luna*, Presses Universitaires du Mirail, pp. 41-52.
- Llopart, S. (1993). Entrevista a Bigas Luna, director de cine. *La vanguardia*, 13 abril de 1993, p. 39.
- Medina de Vargas, R. (2017). *El otro Bigas Luna. La seducción de lo tangible*. Barcelona: Ediciones Invisibles.
- Miñarro Albero, L. (1978). Entrevista a Bigas Luna. *Dirigido por*, 58, pp. 17-20.
- Nieto, V. (1983). Surrealismo y máquina: entre la metáfora y el objeto. En *El Surrealismo*, A. Bonet (coord.). Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 57-70.
- Pavés, G. M. (2017). «Bigas en la boca, Luna entre las piernas. Cine, sexo y gastronomía». En *Fotocinema*, 15. Recuperado de <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=view&path%5B%5D=33>. Fecha última consulta: 28 de octubre 2018.
- Peláez Paz, A. (1997). Angustia. *Antología Crítica del Cine Español*. Madrid: Cátedra, pp. 878-880.
- Pérez Andújar, J. (2003). *Salvador Dalí. A la conquista de lo irracional*. Madrid: Algaba Ediciones.
- Pérez Turrent, T. y De la Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones.
- Pisano, I. (2001). *Bigas Luna. Sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

- Sanabria, C. (2010). *Bigas Luna. El ojo voraz*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Sánchez, A. (1999). Entrevista a Bigas Luna. *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, A. Sánchez (Ed.). Huesca: Festival de Cine de Huesca, 83-96.
- (1999). Los pasos de una andadura. *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, A. Sánchez (Ed.). Huesca: Festival de Cine de Huesca, pp. 15-43.
- Sánchez Vidal, A. (2013). Cine, burdel de los sueños. *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, pp. 93-114.
- (2017). Declinando a Goya: Los fantasmas de la libertad. *Los sueños de la razón. Goya + Buñuel*. Zaragoza: Gobierno de Aragón-Fundación Bancaria Ibercaja, pp. 100-115.
- Soler, L. (2002). *3 paellas con Bigas Luna*. Valencia: Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valencia-Ayuntamiento de Valencia.
- Soriano, G. y Castelar, S. (2014). Bigas Luna. El buen anfitrión. *Imprescindibles*. Madrid: RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-bigas-luna-buen-anfitrión/2880777/>. Fecha última consulta: 29 de octubre 2018.
- Torreiro, M. (1992). De pura raza. *El País*, 6 de septiembre 1992, p. 33.
- Vázquez, J. J. (2000). Los enigmas de un sueño. *Luis Buñuel. Los enigmas de un sueño*. Zaragoza: Gobierno de Aragón: pp. 11-23.
- Vicent, M. (2013). Bigas Luna, Eva bajo una higuera del Mediterráneo. *El País Semanal*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2013/04/30/eps/1367341895_345352.htm. Fecha última consulta: 18 de agosto 2018.
- Weinrichter, A. (1992). *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.

LA CONSTRUCCIÓN FOTOGRÁFICA DEL TURISMO: EL CASO DE COSTA BRAVA

Carmelo Vega de la Rosa

Universidad de La Laguna, Departamento de Historia del Arte y Filosofía
cvega@ull.edu.es

RESUMEN

La década de los '60 fue un periodo crucial para el desarrollo de la industria del turismo de masas en España, cuya influencia política, económica y cultural venía apreciándose ya desde principios del siglo XX, con la creación de grandes infraestructuras hoteleras y mejoras en los medios de transporte y comunicación. A partir del estudio del caso concreto de Costa Brava, intentamos determinar el modo en el que la fotografía contribuye a crear y reforzar la imagen de un destino turístico, revisando e interpretando críticamente las publicaciones turísticas (guías, folletos) y los ensayos fotográficos sobre el lugar. Tomando como referencia las ilustraciones gráficas y la literatura turística desde principios del siglo hasta los años '70, se analiza la aparición y evolución de determinados motivos recurrentes de la imagen turística de esta zona del litoral mediterráneo catalán, prestando especial atención a los trabajos fotográficos de Francesc Català Roca, Ramón Dimas y, sobre todo, Xavier Miserachs, con su fundamental libro *Costa Brava Show* (1968), que marcó nuevas pautas de interpretación fotográfica del turismo como fenómeno social y cultural y renovó las visiones pintorescas y costumbristas de España que había ofrecido la fotografía hasta entonces. De esta revisión puede concluirse no solo la importancia del valor testimonial de la imagen fotográfica como instrumento de registro de las transformaciones radicales que el fenómeno del turismo genera sobre el territorio y la cultura local sino también, el papel que la fotografía ha tenido en los procesos

de definición y construcción de estereotipos sobre los paisajes turísticos contemporáneos.

Palabras clave: Fotografía; turismo; Costa Brava; España

ABSTRACT

The decade of the 60s was a crucial period for the development of the mass tourism industry in Spain, whose political, economic and cultural influence had been appreciated since the beginning of the 20th century, with the creation of large hotel infrastructures and improvements in transports and communications. From the study of the specific case of Costa Brava, we try to determine the way in which photography contributes to create and reinforce the image of a tourist destination, reviewing and critically interpreting tourist publications (guides, brochures) and photographic essays on the place. Taking as reference the graphic illustrations and the tourist literature from the beginning of the century until the 70s, the emergence and evolution of certain recurring motifs of the tourist image of this area of the Catalan Mediterranean coast are analyzed, paying special attention to the photographic works of Francesc Català Roca, Ramón Dimas and, above all, Xavier Miserachs, with his fundamental book Costa Brava Show (1966), which set new standards for the photographic interpretation of tourism as a social and cultural phenomenon, renewing the picturesque and traditional views of Spain that had offered the photography until then. From this review can be concluded not only the importance of the testimonial value of the photographic image as an instrument for recording the radical transformations that the phenomenon of tourism generates on the territory and local culture, but also the role that photography has had in the processes of definition and construction of stereotypes about contemporary tourist landscapes.

Keywords: Photography; tourism; Costa Brava; Spain

La publicación en 1966 del libro *Costa Brava Show*, del fotógrafo barcelonés Xavier Miserachs, señaló un punto de inflexión de los proyectos fotográficos y los modelos editoriales habituales de información turística sobre esta región catalana y, por extensión, sobre una España que empezaba a experimentar las mutaciones derivadas del fenómeno del turismo de masas que el régimen franquista favoreció y potenció como fuente principal de «divisas» y de progreso del país. Aunque *Costa Brava Show* se concibió principalmente como un libro de fotografías que reflexionaba sobre las consecuencias del turismo, el trabajo de Miserachs puede integrarse en un conjunto de obras características de este periodo en las que la imagen fotográfica se puso al servicio de la descripción y/o revisión del territorio español bajo la perspectiva de las nuevas condiciones impuestas por esa industria turística. En consecuencia, planteamos aquí una lectura de ese libro como un eslabón crucial del proceso de construcción del imaginario turístico de la Costa Brava.

Como puede suponerse, el libro de Miserachs no fue el primero ni sería el último dedicado a esta zona de la costa catalana que, desde finales del siglo XIX, había ido consolidado su prestigio como destino de ocio vacacional y que ya a mediados de los sesenta fue definiéndose como uno de los principales focos de atracción del turismo en España, sufriendo como otros centros similares de la costa importantes transformaciones urbanísticas y cambios radicales en su entorno natural, cultural y social¹.

ATRAYENDO FORASTEROS

En las primeras décadas del siglo XX, se había dado forma ya a una primera representación gráfica estandarizada de la Costa Brava, que combinaba el entusiasmo poético y sublime de las descripciones literarias y pictóricas sobre las bellezas de su entorno natural —en el que Santiago Aguilar ubicaba, en 1939, «el alma romántica de

¹ Sobre las primeras manifestaciones del «turismo balneario» de élite y los modelos de urbanización de la Costa Brava como ciudad-jardín, véase: Ramos, 2015, pp.114-135. Sobre el uso de la fotografía en la guías turísticas de la Costa Brava, que puede consultarse en Musquera, 2014, pp. 623-634.

Cataluña»: la orografía costera, la geología cambiante, la vegetación desbordada, la bonanza climática o «las arenas de seda de sus playas»-, con las alusiones al carácter pintoresco y a la placidez del paisaje mariner y rural que invitaban a la ensoñación y al sosiego del visitante: «Ningún rincón del mundo mejor preparado para la felicidad. Allí el luchador de las ciudades encuentra la medida exacta de su calma. Allí, el cuerpo fatigado recobra su juventud» (Aguilar, 1936, p. 14).

Esta interpretación optimista y emocionada de la naturaleza, la cultura o la historia local se fue transmitiendo con pocas variaciones en los textos y artículos que empezaron a publicarse en las revistas ilustradas de divulgación general de aquellos años (por ejemplo, *La Esfera*, *Estampa*, *Crónica*, *D'ací i d'allà*), en los primeros folletos turísticos sobre la Costa Brava (entre otros, *La Costa Brava*, escrito por Vicenç Solé de Sojo, y editado en 1929 dentro de la Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona), o en obras más especializadas como la guía de itinerarios *La Costa Brava* publicada, en 1922, por el Centre Excursionista de Catalunya.

La mayor parte de las fotografías que acompañaban a esos artículos o folletos (firmadas, entre otros, por Pedro Cano Barranco, Sabater, Ribera i Llopis, Gaspar o Torrens) insistían precisamente en la belleza del paisaje natural, en el encanto singular de una costa rocosa de «formas absurdas, arbitrarias [que] solo puede concebirlas la Naturaleza o el cerebro desequilibrado de un escultor loco» (Solsona, 1930, pp. 11-13), en las vistas panorámicas y «perspectivas» de poblaciones y en unas playas aún poco transitadas, primero con paseantes deambulando por sus orillas y, más tarde, con bañistas jugando en la arena o refrescándose en el agua.

Fue también en ese periodo en el que comenzó a definirse una primera trama de ordenación turística del territorio, con la construcción, sobre todo, de viviendas vacacionales y de algunos pocos establecimientos hoteleros que irían incorporándose al sustrato urbanístico ya existente de las antiguas poblaciones, siguiendo a veces, directrices de planeamiento y, en otros casos, operando desde la improvisación.

UNA GUÍA GENERAL Y VERÍDICA

En términos generales, ese fue el escenario que el escritor José Pla contempló durante su viaje por la Costa Brava y que describió en el libro *Costa Brava. Guía general y verídica*, una de las obras inaugurales de la literatura turística de este periodo en España. Publicado en 1941 por la editorial Destino, el trabajo de Pla iba a ser uno de los primeros proyectos contemporáneos de edición de libros planteado como guía con información para los turistas que recorrieran la zona². Sin embargo, y como puntualizó Alberto Puig, autor del prólogo, «a pesar del título de Guía, este libro ni por un momento es áspero ni desabrido». El propio Pla negó siempre el carácter funcional de la obra como guía: más bien se trataba de una narración donde los datos y el mensaje turístico se ponían al servicio de un discurso literario que pretendía mostrar una visión personal de estos lugares y ofrecer la experiencia propia y directa del viaje, trufada de anécdotas y de recuerdos, como orientación para futuros visitantes.

Este primer texto fue la base para las sucesivas ediciones que Pla hizo del libro, incorporándose más tarde a la colección Guías de España que Destino siguió publicando hasta finales de los años '70, primero con el título de *Guía de la Costa Brava* (de la segunda a la cuarta edición, entre 1945 y 1955), y, a partir de la quinta edición de 1965, con el de *Costa Brava*.

² De esa misma época es también el libro *Apología turística de España*, de Rafael Calleja, publicado en 1943 por la Dirección General del Turismo, cuyas fotografías sobre la Costa Brava fueron realizadas por W. Conitz, Antonio Campaña, Ilse Steinhof, Oliveres y Adolf Zerkowitz. Esa misma Dirección General del Turismo publicó, por esos años, el folleto *Costa Brava*, con la dirección artística de Calleja, y con nuevas fotografías de Conitz, Jordi Vidal, Kindel, Archivo Más, Marti, Steinhoff, Zerkowitz, y un dibujo de Morell, usado como cubierta. En general, esas fotografías daban una imagen cosmopolita y moderna de los turistas que visitaban y contemplaban los paisajes de una Costa Brava casi virgen e inexplorada: «Día a día fue extendiéndose la fama de estos lugares. Y el millonario, o el artista mundial, o la actriz de cinema, han sabido elegir este ambiente para hundir su espíritu y sus ojos en una calma que difícilmente encontrarían en otro rincón de la tierra [...]. El turismo afluye constantemente, en oleadas fervorosas, que año a año se multiplican».

Desde el punto de vista de la fotografía, estas guías de Ediciones Destino plantearon un modelo que pronto se convirtió en tendencia y que alcanzaría proyectos editoriales de una notable calidad, incluso en otros ámbitos no específicamente turísticos –por ejemplo, la colección Palabra e Imagen de la Editorial Lumen. En todos ellos, la imagen fotográfica fue adquiriendo un protagonismo cada más relevante, pasando de ser una mera ilustración del texto a convertirse en auténticos ensayos complementarios de la parte literaria. De hecho, las sucesivas versiones del libro de Pla muestran también ese nuevo rol editorial que se fue asignando a la fotografía durante los años ‘60, puesto que cada una de esas ediciones incorporaba mejoras sustanciales en el plano visual e incluía el trabajo de nuevos fotógrafos.

La primera edición de 1941 de *Costa Brava. Guía general y verídica* incluía solo diez imágenes fotográficas, con una deficiente calidad de impresión y sin hacer mención al nombre de sus autores. La segunda edición (1945), mejoraba tanto el diseño –con fotografías que ocupaban ya una página entera– como la calidad y cantidad de las imágenes, realizadas por un nutrido grupo de fotógrafos profesionales (entre otros: Archivo Mas, Casas, Gaspar, Roisin o Zerkowitz) y aficionados. La tercera (1948), incorporaba más fotografías, ganando también en calidad de impresión; lo mismo ocurrió en la cuarta edición de 1955, cuyo número de páginas (512) se había incrementado casi el doble respecto de la edición original.

En la quinta edición de 1965 se modificó y actualizó la parte gráfica del libro: además de algunas fotografías de Archivo Mas (13), J. Tous Casals (5) y R. Alsius (1), el resto de las imágenes (273) fueron realizadas por el fotógrafo Ramón Dimas, que ya había ilustrado otros volúmenes de la colección en sus distintas ediciones (*El país vasco*, 1953, con texto de Pío Baroja; *Galicia*, 1957, con texto de Carlos Martínez-Barbeito; *Andalucía*, 1958, con texto de José María Pemán; o, *El país valenciano*, 1962, con texto de Joan Fuster), y que al año siguiente, colaboraría también en la guía dedicada a *Las Canarias orientales* (1966, con texto de Claudio de la Torre). Finalmente en 1978, Pla volvió a presentar con Destino una nueva versión con el título de *La Costa Brava*, esta vez ilustrada exclusivamente con

fotografías de Francesc Català Roca quien, a su vez, como se verá más adelante, ya había publicado en 1958, una excelente selección de su trabajo fotográfico en el libro *Costa Brava* (Ediciones Cid), con texto de Luis Romero.

A pesar de esos continuos cambios en la parte fotográfica del libro, tanto el contenido como su estructura a partir de itinerarios, se mantuvo casi intacta a lo largo de las diferentes ediciones, salvo las pertinentes actualizaciones de datos e informaciones. En su relato del viaje por la Costa Brava, Pla propuso un trayecto que arrancaba en Blanes y llegaba a Port Bou, en la frontera con Francia, es decir el recorrido lógico que haría un viajero desde Barcelona y «las poblaciones industriales de Cataluña». A excepción de algunas publicaciones editadas en el extranjero, esa iba a ser la ruta habitual que plantearon las guías turísticas españolas a partir de entonces y, en consecuencia, ese fue el orden que siguieron la mayoría de fotógrafos para presentar sus trabajos.

Otra estrategia discursiva de su viaje consistió en diseñar un relato paralelo de miradas sobre el territorio desde y hacia el mar, señalando que:

El lector encontrará en esta Guía todas las maneras de llegar a la costa viniendo del interior; pero la novedad de ella consiste en que esta es una guía para navegar la costa. Se ve pues, en ella, el mar desde la tierra; pero aprovechando mi experiencia personal, he tratado de dar también una visión de la tierra desde el mar. (Pla, 1941, p. 12)

Además de las descripciones generales de cada una de las poblaciones y rincones de la costa, de su origen e importancia a lo largo de la historia –con continuas alusiones a los textos de numerosos eruditos locales–, de los aspectos culturales, de las tradiciones populares o de las peculiaridades gastronómicas, la intención del escritor fue trazar, como habría hecho un naturalista decimonónico, la geografía física (o, más bien en este caso, la topografía poética) del lugar, precisando la variedad de su tejido geológico, el color de los paisajes (las coloraciones dominantes, los cambios de color, el color de la piedra, el color del mar), la «riqueza arbórea» y la vegetación

que «llega a flor de agua», la climatología, el aire, los vientos, el olor o los sonidos de la Costa Brava.

Cuando Pla redactó la primera versión de su texto, para la edición de 1941, el turismo era ya una actividad expandida, con claras implicaciones en el territorio. Por supuesto, la *Guía* mencionaba la existencia de fondas, pensiones, pequeños hoteles, tabernas y restaurantes populares, así como indicaciones sobre los medios de comunicación y transportes, con reseñas sobre navegación (refugios en la costa, atraque en las playas, exposición a los vientos) y estado de las carreteras, sobre todo aquellas con interés «desde el punto de vista panorámico –o simplemente turístico–». Sin embargo, sus juicios sobre el turismo en esta zona se movían dentro de lo que podríamos llamar una contradicción paradójica, señalando, por un lado, sus aspectos negativos como un sistema de transformación radical del espacio y de las costumbres, y como un fenómeno de masas global y banal –que, como en el caso de Tossa había desplazado el turismo cosmopolita y artístico de antaño por «una afluencia turística infinitamente más burguesa» (Pla, 1941, p. 41)–, de consecuencias predecibles que daba a la mayoría de sus realizaciones «un tal aire de provisionalidad [de] aspecto un poco suburbial» (Pla, 1941, p. 58). Frente a esta interpretación del poder destructivo del turismo –de la «improvisación moderna»–, el propio Pla se refirió, en ocasiones, a sus efectos positivos como signo necesario de progreso, señalando las condiciones turísticas de algunos enclaves no explotados y recomendando la construcción de hoteles en determinadas poblaciones o la creación de nuevas carreteras y caminos para «abrir» al turismo «trozos de nuestra costa más desconocidos y remotos» (Pla, 1941, p. 262).

Las ediciones sucesivas de la *Guía* de Pla nos ofrecen además un fascinante argumento secuencial cronológico que refleja muy bien las secuelas del turismo sobre el territorio de la Costa Brava, convertido en un paisaje de permanente cambio. Si se compara, por ejemplo, esa primera edición de 1941 con la versión de 1965 ilustrada por Ramón Dimas –la más cercana en el tiempo al *Costa Brava Show* de Miserachs–, se descubre sin dificultad ese proceso incesante de

transformación turística de la costa, con la incorporación o modificación de párrafos del texto original, que actualizaban las impresiones del escritor y creaban una trama de situaciones del pasado frente a las condiciones del presente que le obligaban a rectificar, a veces sutilmente, las palabras e impresiones escritas unas décadas antes.³

ANDAR Y VER

Diez años después de aparecer la primera edición del libro de Pla, se publicó *La Costa Brava* una nueva guía de pequeño formato, redactada por el escritor y periodista Néstor Luján, y editada en Barcelona por Noguer, dentro de su Colección Andar y Ver. Guías de España. En su presentación del libro, Luján –que, por entonces, dirigía la revista *Destino*, de la que Pla fue uno de sus más prestigiosos colaboradores–, reconoció la importancia y la influencia que el texto de este tenía en cualquier aproximación literaria sobre esta zona y, desde luego, tanto la estructura de la guía, organizada según itinerarios «para una visita completa a la Costa Brava», como el estilo descriptivo y las reflexiones sobre el papel del turismo recordaban muchas de las opiniones e ideas ya expresadas por aquel. No obstante, y considerando que el objetivo de la guía era ante todo «señalar y orientar un poco al viajero», Luján incluyó al final de su libro un «suplemento de información práctica», con datos sobre hoteles y restaurantes, automóviles de alquiler y garajes, bancos, oficinas de turismo y agencias de viaje, fiestas mayores, corridas de toros y un

³ Así, por ejemplo, si en 1941 Pla describía Calella simplemente como «un pueblecillo de pescadores», en 1965 lo hacía señalando que «Calella es –o mejor dicho era, antes de que el turismo adquiriera caracteres masivos– un pueblecillo de pescadores». Igualmente, al referirse en la quinta edición del libro a las favorables condiciones de Palamós como centro veraniego, algo que ya había señalado en 1941, añadió: «Como no podía ser de otro modo, el turismo ha invadido la población y le da nuevos días de esplendor. Es mucha la gente que pasa por aquí en verano. Al fin de la temporada, llegan al puerto barcos procedentes del norte de Europa con pasajeros ávidos de sol. Y, en general, no quedan defraudados» (Pla, 1965, p. 155). Este tipo de actualizaciones, que confirmaban la capacidad del turismo para transformar los espacios geográficos y las actividades económicas y sociales de los lugares de destino, se repitieron una y otra vez a lo largo de las páginas del libro.

cuadro de comunicaciones (trenes, autobuses y líneas marítimas) y de distancias desde la frontera francesa y desde Barcelona.

Siguiendo el modelo de guía de bolsillo impuesto por Noguer, la parte literaria del libro no era demasiado extensa, lo que determinaba un uso más conciso del lenguaje. A diferencia de las publicaciones de Destino, estas guías diferenciaban texto e imagen, de modo que el primero servía de preámbulo a las fotografías, que fueron realizadas por varios autores, con importantes diferencias de contenido en las distintas y sucesivas ediciones: así, las dos primeras de 1951 y 1952 fueron ilustradas exclusivamente por el fotógrafo Eugen Haas (con un total de 54 fotografías), mientras que su presencia se redujo a la mínima expresión en la tercera edición de 1957 (con dos imágenes) y en la cuarta de 1963 (solo una), incorporando un conjunto diverso de fotografías (63) de, entre otros, Casas, Campañá y Puig-Ferrán, Archivo Mas y Francesc Català Roca, que aportaron una visión renovada de la zona y, en algunos casos, más adaptada a las nuevas exigencias turísticas.

Además de la relación pormenorizada de los itinerarios que partían, de nuevo, desde Blanes para llegar a Port Bou, Luján incorporó dos breves capítulos finales dedicados a «La cocina en la Costa Brava y Costumbres y tradiciones» (en el que analizaba «el canon luminoso de la sardana» y «la versión catalana de la habanera»). Por otro lado, al tratarse de una publicación de índole turística que aspiraba a ofrecer algo más que meros datos, el texto se detenía en una serie de interesantes reflexiones sobre las posibilidades y las consecuencias del fenómeno del turismo. Tras enumerar los motivos de atracción de la Costa Brava, no dudó en calificar de «milagro» lo que había ocurrido y estaba ocurriendo allí gracias al impulso del turismo de masas, afirmando, en la edición de 1963 que:

En estos últimos años, el prodigioso incremento del turismo internacional ha cambiado la faz de todas las poblaciones de la Costa Brava. Algunas de ellas, antes lugares apacibles, casi olvidados, multiplican ahora copiosamente en verano el número de sus habitantes circunstanciales. Un turismo nutridísimo, ávido de sol y de esas virtudes únicas del mar Mediterráneo que llegan a quintaesenciarse en esta costa

privilegiada, ha producido el milagro de transformarlo todo. El tranquilo acontecer de antaño se ha visto truncado ante la inaplazable necesidad de albergar, atender y complacer a esta densa corriente turística que ha dado lugar, en pueblos y villas del litoral gerundense, a un desarrollo urbanístico y a un despliegue hotelero insospechados. (Luján, 1963, pp. 5-6)

LA «INVASIÓN TUMULTUOSA»

Para Luján la creación de «nuevos núcleos habitados» y la «invasión tumultuosa del paisaje» por el «ciudadano de vacaciones», tenía también sus efectos adversos, pues el turismo generaba un conjunto de contrastes ambientales y espaciales en el propio territorio, coexistiendo poblaciones bien planificadas, urbanizadas y ordenadas junto a otras en las que primaba, según sus propias palabras, lo anárquico, lo improvisado, lo desarticulado, lo abigarrado y lo heterogéneo. Sin embargo, una de las ideas más sustanciales del texto fue la consideración del turismo como espectáculo. Un «espectáculo humano babélico» que daba «color» y «escándalo» al paisaje local y que, en algunos momentos, había llegado a generar, como había ocurrido en Tossa, una suerte de «contraturismo» español:

Tossa fue el primer pueblo de la Costa Brava donde el turismo adquirió una densidad multitudinaria. Por ello, durante algún tiempo, y ante la novedad del fenómeno, Tossa conoció la existencia de un contraturismo: iban caravanas de autocares españoles a ver el mundo prodigioso y pintoresco del turismo playero internacional. (Luján, 1963, p. 15)

Como ya le había ocurrido a Pla, en las diferentes ediciones de la guía Luján se vio obligado a modular y actualizar sus impresiones sobre la Costa Brava, incorporando nuevos fragmentos al texto original, casi todos ellos relacionados con las aceleradas mutaciones que el turismo estaba produciendo en la región. Desde el punto de vista literario, Luján resolvió la cuestión cambiando el relato en tiempo presente que había usado hasta la edición de 1957, por el pasado que utilizó ya en la de 1963: por ejemplo, al hablar de Estartit en

1957, afirmaba que «es un pueblo de pocos habitantes, todos ellos pescadores», mientras que en 1963, escribió que «antes de la gran arremetida del turismo, era un pueblo de pocos habitantes, todos ellos pescadores»; de manera similar, Cadaqués fue descrita en 1957 como una población que «está en absoluta decadencia» mientras seis años más tarde lo haría señalando que «como población estaba en absoluta decadencia antes de ser revalorizada por el turismo».

PERDIENDO PAISAJES

Esta interpretación positiva de la actividad turística como signo de «brillante porvenir» y de «esplendor», compartida por la mayoría de las publicaciones de la época, dejó paso a una visión un poco más crítica de las mutaciones aceleradas del territorio por el turismo, en el texto que Luis Romero firmó para *Costa Brava*, publicado en Barcelona en 1958 por Ediciones Cid, una obra que venía a reforzar un nuevo concepto de libro fotográfico que superaba la condición de guía turística al uso, pues tanto el formato casi cuadrado (26 x 24 cm.) como el sistema de presentación de las imágenes (la mayoría a página completa y sin márgenes), hacían de él, ante todo, un libro para contemplar y leer. El autor de la parte fotográfica de la obra, compuesta por 106 imágenes en blanco y negro, fue Francesc Català Roca, bien conocido ya en aquellos momentos por sus reportajes fotográficos y por algunas publicaciones que, desde principios de los años 50 habían avanzado en esta línea del libro fotográfico, como *Barcelona* (Editorial Barna, 1954, con texto del propio Luis Romero), *Guía de Cuenca y principales itinerarios de su provincia* (Editorial Planeta, 1955, con texto de César González Ruano), o la guía *Madrid* (1958, con texto de Juan Antonio Cabezas) para la colección de Guías de España de Ediciones Destino, a la que más tarde seguirían, entre otros, *Mallorca, Menorca e Ibiza* (1962, con texto de José Pla), *Castilla la Nueva* (1964, Gaspar Gómez de la Serna), *Cataluña* (1971, José Pla), *Murcia* (1971, José Vicente Mateo), o *La Costa Brava* (1978, José Pla), además de otros proyectos editoriales

sobre artistas españoles contemporáneos o el libro *Tauromaquia* (Editorial Nauta, Barcelona, 1968) con texto de Néstor Luján.

Siguiendo de nuevo a Pla, el *Costa Brava* de Romero y Català Roca se planteó como un viaje descriptivo incorporando, por lo tanto, una idea de recorrido y de itinerario (Blanes/ Port Bou), bien por tierra (las carreteras, los caminos), bien por mar (la navegación por la costa). Sobre esa estructura y orden geográfico, se fueron desgranando uno a uno todos los elementos relacionados con la historia, el arte, la arqueología, las industrias, las costumbres, tradiciones y fiestas y, en general, los paisajes naturales de la región (la vegetación, la geología, la orografía costera, las playas).

La entusiasta visión literaria de este «espectáculo» natural que, por ejemplo, descubrió al visitar Fornells, describiéndola como «una perfecta conjunción de mar, árboles y tierra que ofrecen el espectáculo de hermosura femenina» (Romero y Català, 1958, p. 119) chocaba, sin embargo, con una profunda sensación melancólica de pérdida de un paisaje y de un tiempo, ya irrecuperables y mancillados por el turismo y la «inflación veraniega». Como «enemigo de las aglomeraciones», Romero reivindicaba y contraponía en su texto una idea de la naturaleza como purificación buscando la «recóndita quietud», el silencio, la intimidad y el recogimiento de las calas y playas de «soledad perfecta», el placer de la contemplación del paisaje o, «fuera de estación», la impresión invernal «de lejanía, de soledad, mansa y agradable, quizás vagamente nostálgica, pero nunca desesperada» (Romero y Català, 1958, pp. 65-68), frente a la realidad impuesta por esas «nuevas y poderosas hordas pacíficas» del turismo, que modificaban los lugares y las costumbres y hábitos de sus gentes.

Este enfoque crítico presentaba también algunas fisuras: por un lado, señalaba los excesos, la banalidad y las secuelas de la industria turística (la «anormalidad estival», las aglomeraciones de veraneantes y turistas, el «mercantilismo exacerbado», la «muchedumbre que compra *souvenirs* andaluces», las «inevitables tiendas de objetos típicos, donde el mal gusto y la ramplonería hacen su agosto», los «grandes letreros [y] anuncios publicitarios», el «cosmopolitismo en carteles de propaganda, incluso en nombres de locales», con

una impresión de ajetreo y un «aire improvisado» del ambiente que «sugieren en el ánimo la idea de países más nuevos –la Norteamérica de las películas, o tal vez ese Méjico de las fiestas nocturnas en technicolor–»). Pero, por otro lado, le fascinaba la escenografía cromática y el «aspecto brillante y optimista» del nuevo paisaje turístico de las playas en verano con sus «sombriillas de colores», las «manchas policromas de las toallas», el «risueño colorido de los bañistas», o la «perfecta arquitectura de mujeres y de hombres de piel tostada». Pensando en las posibilidades del turismo, y aceptando que las aglomeraciones son un mal necesario», llegó incluso a imaginar ante la playa de San Antonio de Calonge, lo que llamó una «solución valiente», aunque más bien pareciera una traición a sus propios principios: se trataba ni más ni menos, de crear «una media luna de edificios, de quince pisos, o de veinte, y encargando el proyecto a los más audaces arquitectos y urbanistas, levantar un Copacabana de cara al Mediterráneo. Treinta pequeños rascacielos semejantes, con terrazas corridas a lo largo de los pisos y las fachadas pintadas de verde, amarillo, rojo, violeta, añil, siena... Ahora el sol lo incendiaría todo fantasmagóricamente, creando un clima de irrealidad en este paisaje tan clásico, tan antiguo, tan a la medida normal del hombre» (Romero y Català, 1958, p. 73).

Este relato pesimista sobre las consecuencias del turismo, apenas se transmitió en las fotografías de Català Roca. La mayoría de sus imágenes expresaban la vida plácida y relajada en estos lugares, en una especie de grata armonía entre los individuos (locales o extranjeros) y el entorno. De hecho, las fotografías nada nos dicen de esas masas de turistas que tanto inquietaban a Romero; al contrario, las costas y las playas de Català Roca están más bien vacías y sus escasos bañistas parecen disfrutar del placer de una estancia apacible y tranquila. Es muy probable que las imágenes se realizaran durante el invierno o antes del verano y esa elección es tremendamente significativa porque indica cuáles eran los motivos o los aspectos principales que interesaron al fotógrafo, esto es: la representación de un paisaje de la Costa Brava liberado de todos aquellos elementos foráneos que pudieran interferir en una comprensión de su carácter

esencial e idílico. De hecho, solo diez fotografías aludían directa o indirectamente a la presencia de turistas: bañistas tomando el sol en la playa, un extranjero leyendo el cartel de una corrida de toros, un excursionista –con su mochila de viaje y su guitarra– visitando las ruinas de Ampurias, puestos de postales y recuerdos («Espagnolade comercial»), o la llegada de embarcaciones con turistas a la playa. Y poco más. En cambio, abundaban los retratos directos de trabajadores locales (pescadores, campesinos, artesanos, vendedores en el mercado), y las actividades relacionadas con el mundo de la pesca.

Esta renuncia al turista y al turismo como motivos fotográficos tiene, como el texto de Romero, un cierto componente melancólico. Ambos están hablando de un espacio y de una cultura en proceso de cambio. Tal vez por eso, la primera fotografía del libro se titula «La playa» y representa la estructura de una barca, como si fuera el esqueleto de un animal varado. Esa imagen parece dar forma a uno de los párrafos en los que Romero describe, a modo de metáfora del destino de la Costa Brava, una de las barcas abandonadas en la playa de Cadaqués:

Hace tres años, al venderse una antigua casa situada en uno de los puertecillos cadaquenses, fue necesario desalojar los bajos, y sacaron a la playa una hermosa y finísima barca. Se había conservado durante muchos años al abrigo de las intemperies; ahora es un cadáver que se descompone lentamente [...]. [Los viejos de la tertulia veraniega] me han explicado cómo esta barca iba a Tamaríu a cargar anchoas; son ellos los que me han explicado lo audaz de su vela y cómo la maniobraban; son ellos quienes me han hecho el elogio, que la línea confirma, de esta barca que muere con toda una época, con ellos mismos. (Romero y Català, 1958, p. 111)

Las fotografías de Català Roca hacen del libro una constatación de esa metáfora: su *Costa Brava* era el último retrato posible de una Costa Brava idealizada, pero en tránsito de desaparición, un territorio que se resistía a ser sustituido por una mera postal turística en colores, una idea de lugar que se disipaba devorada por las demandas urgentes del turismo.

Otros dos ejemplos preliminares, ambos publicados en 1963, sirven de antecedente inmediato al proyecto fotográfico de Miserrachs: me refiero a *The Costa Brava. The Mediterranean Paradise*, de Friedrich A. Wagner, y a *Costa Brava*, de los fotógrafos Antonio Campañá y Juan Puig-Ferrán.

UNA MIRADA EXTRANJERA

The Costa Brava fue, en realidad, una compilación de 60 fotografías en blanco y negro (más la portada en color) de 16 autores, la mayoría extranjeros, seleccionada por Friedrich A. Wagner que figuraba como editor del libro, con un texto de introducción y una explicación de las imágenes realizados por Eva Maria Wagner⁴. Junto a varios fotógrafos alemanes (Siegfried Harting, Kurt Paul Meier, L. Schumacher, entre otros), Wagner incluyó, aparte de numerosas imágenes realizadas por él mismo, algunas fotografías de Otto Reuss (dos), Adolf Zerkowitz (ocho, incluyendo la portada) y José Ortiz Echagüe (una).

A diferencia de las publicaciones anteriores, el recorrido fotográfico se iniciaba en Port Bou y terminaba en Blanes, es decir, el trayecto que haría un extranjero que entrase en España desde la frontera francesa. Además, asociaba la estancia turística en la Costa Brava con otros puntos de la geografía catalana indispensables en este viaje, recomendando la visita a Gerona, Barcelona y Montserrat. Nuevamente, el paisaje turístico quedaba relegado a un segundo plano, casi podríamos decir, oculto por la atención hacia las bellezas naturales de la región, los aspectos pintorescos de la costa, las actividades tradicionales (la pesca, la industria del corcho) o los múltiples ejemplos del patrimonio histórico artístico o la arquitectura popular. Las escasas referencias al turismo se reducían a algunas vistas generales de playas o calas con bañistas tomando el sol o en el agua, unos turistas ante la casa de Dalí, un «huésped norteño» bebiendo vino en una «posada española», una turista contemplando un mosaico

⁴ La edición original en alemán se había publicado en 1960 en Frankfurt am Main, por Umschau Verlag.

romano en Ampurias, el desembarco de turistas de un crucero en la playa de Tossa de Mar («el más conocido de los lugares de veraneo de la Costa Brava») y un fragmento del Hotel Monterrey, «uno de los hoteles más elegantes de la Costa Brava».

HACIA LA POSTAL TURÍSTICA

A principios de los años cincuenta, los fotógrafos Antonio Campañá y Juan Puig-Ferrán se asociaron para crear en Barcelona una empresa dedicada a la producción de series de postales (firmadas con el nombre de CYP Postales Color) y materiales gráficos turísticos sobre España. Sus respectivas actividades fotográficas se habían iniciado de forma independiente en la década de los veinte: el primero, fue una figura central del pictorialismo catalán y español y, después de la Guerra Civil desarrolló una importante faceta profesional como reportero fotográfico, ámbito este último en el que también había destacado Puig-Ferrán.

Además de la publicación de un amplio y variopinto conjunto de postales sobre la Costa Brava –que se sumaban a otras colecciones creadas por Ediciones Arribas, García Garrabella, Kolor-Zerkowitz, Comercial Escudo de Oro (Ediciones FISA), Colección Perla, Ediciones Fardi, Ediciones Fabregat, Meli-color, J. Ubach Puig o Catalán Ibarz–, Campañá y Puig-Ferrán presentaron también en 1963, *Costa Brava*, un libro de fotografías en color con una introducción de Sempronio (seudónimo del escritor Andreu-Avel·li Artís), dibujos de Juan Soto y un texto descriptivo de los diferentes lugares y poblaciones más significativos de la zona, con anotaciones sobre su origen, historia y evolución⁵. Como en los casos anteriores, y más

⁵ En la introducción del libro, Sempronio realizó una interesante reflexión sobre los roles documentales de la fotografía y sobre el trabajo de ambos fotógrafos: «La fotografía documental, al servicio de la información, es por excelencia el arte popular de nuestros días [...]. J. Puig Ferrán y Antonio Campañá [...] proceden de la fotografía documental, lo que garantiza el respeto a la realidad y la sumisión al tema. Ambos saben que un fotógrafo no es un maquillador, ni mucho menos un mentiroso». En su opinión, con este libro de fotografías, el lector/turista podría acceder al «verdadero y definitivo descubrimiento de la Costa Brava (Sempronio, 1963, pp. 7-8). El libro presentaba 139 fotografías

paradójicamente en esta al ser una obra destinada al consumo turístico, el análisis del fenómeno del turismo pasó casi inadvertido, aunque en la lectura del texto se desvelaba una cierta actitud crítica y amarga de reconocimiento del turismo como un hecho contaminante y distorsionador, pero, al mismo tiempo, como una fuente de desarrollo económico, pues como se advertía al comienzo del libro:

No hablemos de la nueva industria de nuestra costa que, de temporada en temporada, da ocupación a tantos centenares de indígenas por unos meses [...]. El turismo arrastra en su crecimiento una fiebre constructiva que representa por ella misma una nueva industria: da vida y nueva valoración a los productos típicos y auge al comercio; valor a la tierra e interés a la carretera o al monumento. Y todo ello, aparte [de] algunos inconvenientes de contaminación, representa progreso para la Costa Brava, un progreso que la manera de ser de nuestras gentes de mar no repudia, puesto que con ser tradicional no deja nunca de estar 'à la page' en el desconcierto internacional del turismo. (Campañá y Puig-Ferrán, 1963, p. 16)

Algunas referencias colaterales a la descripción paisajística de la Costa Brava insistían en esta idea negativa del turismo como una actividad caótica y anárquica: así, por ejemplo, al referirse a Tossa, se mencionaba el «ingente batiburrillo de nacionalidades, costumbres, atuendos y lenguas que recorren sus calles en la estación estival» y de la batalla constante entre un «tipismo que persiste a pesar de todo y se remoja cada invierno por más que pague su tributo a las influencias viajeras», y ese arrebatado turismo estacional veraniego en el que «todo parece enloquecer y la vieja villa es sacudida por los acordes más modernos o estridentes, un nuevo encanto que atrae más y más turismo». Y casi a modo de parábola sobre el poder alterador del turismo, el texto prevenía: «La taberna ha sido sustituida por la 'boite' más o menos snob y sofisticada. Y sin embargo Tossa conserva

en color (6 de ellas a doble página y sin márgenes), más la portada y una pequeña fotografía en la introducción. A comienzos de los años sesenta estaba ya clara esta asociación entre el uso del color en postales, folletos o libros y la construcción gráfica del imaginario turístico en España.

aún la gracia de sus calles blancas y adquiere nuevos atractivos sobre la marcha de su modificación constante».

En su travesía fotográfica por la Costa Brava, Campañá y Puig-Ferrán apostaron por una interpretación convencional del paisaje, tanto en sus aspectos formales como estéticos, más cercanos a las fórmulas estandarizadas de la postal turística que a una verdadera indagación sobre el territorio y sus transformaciones: en general, el libro brindaba un repertorio de visiones panorámicas que «informaban» sobre los lugares y rincones más representativos entendiendo la función de la imagen como un mirador que se ofrece a la contemplación del lector. En este libro, las fotografías continuaban siendo un instrumento para cifrar el territorio desde los códigos de la belleza y el pintoresquismo: las playas, las costas rocosas, los puertos o los pueblos eran solo escenarios ideales y admirables, siempre vistos desde lejos y enmarcados por la figura de un árbol en el primer plano. Y aunque no se «hablaba» del turismo, su presencia era ya evidente en esas playas abarrotadas, llenas de bañistas colonizando el verano y la arena con sus sombrillas y sus toallas. A pesar de su acabado luminoso y radiante –como postales–, había algo de crepuscular en esas fotografías que, sin poder evitarlo, empezaban a mostrar que el turismo de masas formaba parte ya de un paisaje hasta entonces idealizado. Tal vez por eso, abundaban en el libro las fotografías de atardeceres, puestas de sol y vistas nocturnas: era en esos momentos cuando, en apariencia, todo volvía a estar tranquilo, cuando la noche hacía de la playa un nuevo paisaje de la soledad y el sosiego, embellecido por los reflejos de los pueblos iluminados, aunque esas luces fueran los destellos de los nuevos establecimientos turísticos que surgían por doquier.

COSTA BRAVA SHOW

La aparición de *Costa Brava Show*, en 1966, supuso para Xavier Miserachs la culminación de un proyecto de definición conceptual de sus discursos fotográficos en los que venía trabajando desde hacía casi una década. Para entonces, Miserachs, alejado de las

pretensiones artísticas de la fotografía de Salón promovida desde las agrupaciones fotográficas en boga en aquellos años, defendía los valores comunicativos y psicológicos de la imagen fotográfica, derivando su actividad hacia la práctica profesional de la fotografía de reportaje, en la línea de trabajo de autores como el citado Català Roca o el norteamericano William Klein con sus libros sobre Nueva York (1956) o Roma (1959), cuya influencia fue especialmente evidente en su primer proyecto editorial que presentó en 1964, con el título de *Barcelona blanco y negro*.

Con este bagaje, penetró en la Costa Brava con el objetivo de mostrar los cambios profundos que el turismo estaba provocando en el territorio y en las costumbres locales. No hay que olvidar que el libro fue concebido como un proyecto fotográfico y no como una guía turística lo que, en cierto modo, le liberaba de cualquier compromiso y le permitía adentrarse con un espíritu crítico en la lectura del fenómeno del turismo y sus consecuencias. Por otro lado, diseñó un «guión» previo de la obra que fue la base para la realización de cerca de un millar de fotografías, aunque en el libro solo apareció una selección de 155, de las que 17 eran en color. El libro incorporaba una breve y elogiosa presentación de José Pla y unos textos de Manuel Vázquez Montalbán y Peter Coughtry (seudónimo de Salvador Pániker), que servían de introducción literaria a las tres partes en que se dividía el libro.

Miserachs prescindió del habitual orden geográfico como factor de ubicación de las fotografías, para centrarse tan solo en el discurso narrativo de cada una de las partes, animadas por la agudeza crítica de los textos. En la primera de ellas (El reclamo), se exponía una breve e irónica historia del turismo, la evolución de los gustos culturales y sociales (la invención de la playa, la colonización del territorio) y las consecuencias de la irrupción de una «multitud europea que se ha ido adueñando del lugar», un «alud humano», una «aglutinación» que, en sí misma, era «un espectáculo ya tan importante como el sol, el cielo o la vegetación». Los hitos que daban forma a

ese primer espectáculo⁶ y su «liturgia nueva» eran el sol, la sombra, el agua, la roca (la natural o la arquitectónica), las «muchachas» (protagonistas de la «leyenda de la Costa Brava» y objetos del deseo del «*latin lover*» en su «safari de verano»), la «soledad acompañada», las calles, las casas, el ocio, las corridas de toros, la libertad, el atardecer («Desde el atardecer hasta que anochece, la playa se prepara para un singular relevo: desaparece el colono y un extraño reposo se apodera del paisaje»), la fiesta (bailes modernos, tablaos flamencos) y la vida nocturna.

En la segunda parte (La feria), los protagonistas del espectáculo eran «el comercio, el comerciante y el mirón», y en él entraban todas las actividades vinculadas con las prácticas turísticas que afectaban a las relaciones entre el visitante y la población local, es decir, tanto a las personas como al sistema: «La oferta y la demanda preside el *boom* turístico de la Costa Brava: casas, guitarras, botijos, cacharros, belleza, vida y muerte, todo se compra y se vende para admiración del ingenuo y flagelo del moralista. Solo en los paraísos terrenales es posible hallar tanta espontaneidad transaccional».

Los ejemplos de este *show*-feria serían: el peregrinaje de turistas (la aduana, los aparcamientos, los coches), lo ridículo («la libertad de hacer el ridículo» y la rareza y diversidad de los tipos humanos),

⁶ Como ya se ha mencionado, otros autores (Luján, Romero) habían usado el término espectáculo para referirse a los paisajes naturales o al fenómeno del turismo en la Costa Brava. La utilización de la palabra inglesa *show*, en relación a las prácticas turísticas, también fue frecuente en aquellos años: así, por ejemplo, Julio Manegat publicó, solo un año antes de la aparición de *Costa Brava Show*, su novela *Spanish Show*, en la que pretendía «delatar algunos de los prejuicios que la invasión turística puede suponer para la esencia verdaderamente española» (Manegat, 1965, p. 320).

Con el objetivo crítico de desvelar el lado tragicómico de la sociedad española contemporánea, el periodista Luis Carandell empezó a publicar en 1968 en la revista *Triunfo*, su columna *Celtiberia Show*, con recortes de noticias raras o materiales e informaciones extravagantes que daban cuenta del modo de ser español de la época. Dos años más tarde, y con el mismo título publicó un libro, con una antología de esas columnas, que conoció innumerables ediciones. Como escribió el propio Carandell en el prólogo de la edición de 1994, «aquella España encerrada en sí misma y que se cocía, como suele decirse, en su propia salsa ofrecía una profusión de manifestaciones pintorescas y a veces bárbaras con las que componer un expresivo y también divertido ‘florilegio’» (Carandell, 2002, p.11).

la aglutinación, el amor, la sensualidad, las industrias locales (la pesca, el corcho), los «negocios del boom» (la hostelería, el mercado, el *souvenir*, las peluquerías, los artículos de playa), el caos o los anuncios publicitarios («Costa-Brava-pop-Art»).

La parte final del libro (Un mundo aparte), estaba dedicada al «universo peculiar y autónomo» de Cadaqués, «un lujo mediterráneo y un extraordinario experimento sociológico» que, hasta hacía pocos años, había permanecido «al margen del *boom* de la Costa Brava». Un «universo» natural formado de tierra y rocas («una fantástica geología que a veces parece ultraterrestre»), en el que sobrevivía una «vida del pueblo» («un mundo aparte dentro de otro mundo aparte») y donde «extranjeros y aborígenes mantienen sus estilos respectivos, se miran de reojo y se respetan», una población «polícroma» y variopinta de burgueses, estetas, intelectuales, aristócratas, «jóvenes con suficiente ambigüedad» y «artistas, escritores y celebridades de distinto género» (Salvador Dalí, Marcel Duchamp), en torno a un *cocktail-party*, una fiesta o un picnic en la playa para proyectar al visitante que «este mundo aparte es, ante todo, un estilo».

La simple exposición de estos temas recogidos en el libro señalaba ya diferencias sustanciales respecto a los contenidos habituales de las publicaciones anteriores sobre la Costa Brava. Por supuesto, muchos de los motivos fotográficos que hemos visto hasta ahora, seguían estando presentes, pero planteados de una forma distinta. La costa, las playas, el mar, la vegetación, los pueblos, los monumentos o las calles seguían siendo los mismos, pero ahora eran solo los escenarios donde acontecía lo que verdaderamente le importaba a Miserachs: la vida, las personas, las relaciones, las pasiones y las pulsiones humanas, la alegría y las ganas de vivir, los cuerpos, los rostros, las miradas.

En este sentido, creo que Miserachs comprendió que no podía hablarse del turismo como factor de cambio económico, social o cultural, sin referirse al protagonista principal de ese fenómeno, es decir, al turista. Si hasta entonces los fotógrafos habían representado la Costa Brava como un lugar para ser visitado (convirtiendo sus libros en un catálogo de las bellezas naturales y culturales más

atractivas, en un muestrario de lo que podía ofrecerse al extranjero), Miserachs daría un giro de 180 grados a su cámara para representar no el lugar sino los pormenores de la experiencia turística en ese lugar.

Ya en 1966, Juan Perucho, en su análisis crítico de *Costa Brava Show*, mencionaba esta particularidad, señalando de forma muy elocuente que la estrategia del fotógrafo era ofrecer «una Costa Brava en la que el paisaje se evapora un tanto en favor del curiosísimo y abigarrado elemento humano» (Perucho, 1966, p. 59). En definitiva, y al margen de otras consideraciones de forma y lenguaje fotográficos (imágenes con desenfoces parciales, primeros planos exagerados, distorsiones ópticas), esta sería su gran y renovadora aportación: si, hasta entonces, los fotógrafos habían concebido la Costa Brava desde una perspectiva puramente escenográfica (como un escenario de paisajes panorámicos), Miserachs lo iba a hacer ahora construyendo una gran pieza coreográfica, en la que el paisaje era un fondo –excepcional, pero un fondo al fin y al cabo– donde, en una acción performativa del acontecer turístico, el visitante disfruta, se divierte, se enamora, se emborracha y baila.

Sin embargo, *Costa Brava Show* concluye de una manera decepcionante porque el lector espera un final acorde a los criterios establecidos a lo largo del libro. Pero, en las últimas ocho fotografías, Miserachs suprimió esa distanci: corta al sujeto para ofrecernos visiones panorámicas y abiertas de los paisajes costeros y pueblos de la zona, en las que el rastro del turismo casi ha desaparecido. Es probable que la ubicación de estas fotografías se explique más por una cuestión técnica (corresponden a los pliegos finales en color) que al sentido discursivo del libro, pero lo cierto es que esa decisión le hace perder eficacia narrativa pues, presentados así, la naturaleza salvaje, la historia o el pintoresquismo vuelven a adquirir una trascendencia inesperada y se articulan como el contrapunto a la entropía turística contemporánea.

LA ESTELA DE COSTA BRAVA SHOW

Años más tarde y en esta misma línea, José Pla apuntaba que, a pesar de la anarquía y la destrucción del territorio y de

todos los esfuerzos para desvirtuarla, la Costa Brava si se sabe mirar con ojos de autenticidad, conserva intactos aún, toda su gran belleza, su incentivo y su fascinación [...], unos valores de realidad que todavía subsisten bajo esta voluminosa multitud humana y esta escenografía urbana. (Pla y Català, 1978, p. 5)

Esta afirmación figuraba en el prólogo de la nueva edición en 1978, de su libro ya citado sobre la Costa Brava, publicado esta vez con fotografías actualizadas de Francesc Català Roca. La mirada «auténtica» de Català Roca seguía mostrando esa belleza detenida de algunos parajes y rincones, pero también las consecuencias de un crecimiento turístico brutal de la zona durante los años 70. Conviene resaltar, no obstante, que buena parte de esas nuevas fotografías de Català Roca estaban impregnadas del legado conceptual del *Costa Brava Show* de Miserachs, de modo que el turismo de masas acabó convertido aquí, otra vez, en protagonista central del libro.

Todavía en esta época, en España algunos seguían pensando que el turismo era un *show*, que podía asimilarse con el espíritu escandalizado y la libido alterada o con la sonrisa complaciente de la libertad, sin darse cuenta de que, en realidad, era el fenómeno del turismo el que estaba transformando el mundo, para siempre, en un puro espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, S. (1936). *Costa Brava y sus bellezas*. S'Agaró, la playa de plata. *Estampa*, Madrid, 444, p. 14.
- Cabezas, J. (1958). *Madrid*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Calleja, R. (1943). *Apología turística de España*. Madrid: Dirección General del Turismo.
- Campañá, A. y Puig-Ferrán, J. (1963). *Costa Brava*. Barcelona: Sadagcolor.
- Carandell, L. (2002). *Celtiberia Show*. Ávila: Maeva Ediciones.

- Gómez, G. (1964). *Castilla la Nueva*. Barcelona: Ediciones Destino.
- González, C. (1955). *Guía de Cuenca y principales itinerarios de su provincia*. Madrid: Editorial Planeta.
- Luján, N. (1963). *Costa Brava*. Barcelona: Editorial Noguer.
- Luján, N. (1968). *Tauromaquia*. Barcelona: Editorial Nauta.
- Manegat, J. (1965). *Spanish Show*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Mateo, J. V. (1971). *Murcia*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Miserachs, X. (1964). *Barcelona blanco y negro*. Barcelona: Aymá
- Miserachs, X. (1966). *Costa Brava Show*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Musquera, S. (2014). La fotografía turística, les guies i la publicitat, testimonis arquitectònics de la transformació del paisatge de la Costa Brava entre els anys 20 i 60. *Actas I Seminario Internacional de Investigación Territorios del turismo: el imaginario turístico y la construcción del paisaje contemporáneo*. Girona: Universidad de Girona, pp. 623-634.
- Perucho, J. (1966). La Costa Brava vista por Xavier Miserachs. *Destino*, Barcelona, 1526, p. 59.
- Pla, J. (1941). *Costa Brava. Guía general y verídica*. Barcelona: Destino.
- Pla, J. (1962). *Mallorca, Menorca e Ibiza*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Pla, J. (1965). *Costa Brava*, 5ª edición. Barcelona: Destino.
- Pla, J. (1971). *Cataluña*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Pla, J. y Català Roca, F. (1978). *La Costa Brava*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Ramos, Carolina (2015). Costa Brava, los retos urbanísticos del turismo de masas: la huella de la ciudad jardín y algunos principios racionalistas en el tejido turístico de masas. *QRU, Quaderns de Recerca en Urbanisme*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 5/6, pp. 114-135.
- Romero, L. (1954). *Barcelona*. Barcelona: Editorial Barna.
- Romero, L. y Català, F. (1958). *Costa Brava*. Barcelona: Ediciones Cid.
- Sempronio (1963). Dos fotógrafos de la Costa Brava. En A. Campaña y J. Puig-Ferrán, *Costa Brava*. Barcelona: Sadagcolor, pp. 7-9.
- Solé, V. (1929). *La Costa Brava*. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros de Barcelona.
- Solsona, B. (1930). Bellezas de Cataluña. Nuevo descubrimiento de la Costa Brava. *La Esfera*, Madrid, 878, pp. 11-13.
- Wagner, F. A. (Ed.) (1963). *The Costa Brava. The Mediterranean Paradise*. Barcelona: Editorial Reuter.

IDENTIDAD CULTURAL EN EL OBJETO SOUVENIR. EL CASO DE CHILOÉ

Claudio Andrés Petit-Laurent Charpentier

Universidad Católica de Temuco; Chile

Cpetit-laurent@uct.cl

RESUMEN

El siguiente texto expone una investigación acerca de productos culturales que se fundan en la identidad cultural tradicional del Archipiélago de Chiloé y que se conciben para la industria del turismo. El objetivo planteado ha sido establecer las formas en que opera el diseño en la mediatización de significados culturales actuales y tradicionales del territorio mencionado.

La situación de Chiloé, como territorio insular de trayectoria histórica particular, ha determinado un carácter diferenciado del resto de Chile, es por ello que nos enfocamos en sus productos culturales que los identifican para establecer un análisis acerca de los procesos mediatizadores de la identidad cultural que se reflejan en los souvenirs. Para ello expondremos inicialmente el enfoque metodológico que ha permitido desarrollar el estudio y luego desarrollaremos los conceptos que estructuran la investigación: identidad cultural en Chiloé actual y sus raíces tradicionales, finalmente en una segunda parte expondremos el análisis de algunos objetos artesanales y su carácter mediatizador de significados culturales para el contexto del turismo, estableciendo las reflexiones que desde la intelectualidad chilota se realizan al respecto.

Nos enfocaremos en el diagnóstico del mercado de los productos de diseño tanto industrial como artesanal que se ofrecen en Chiloé, analizándolos tanto desde la perspectiva de la cultura tradicional y la cultura globalizada. De ello podremos evidenciar el choque o conflicto que se produce en el contexto del turismo y su impacto en los procesos de creación,

generando productos ambiguos, híbridos, que se construyen desde la lógica del mercado intentando reivindicar una identidad cultural tradicional, a veces de manera inadecuada.

Expondremos finalmente un caso de producto de diseño que se puede entender como una síntesis entre las dos modernidades, recogiendo la tradición y mediatizándola para el consumo del turismo de manera apropiada, transmitiendo significaciones interesantes acerca de la cultura tradicional chilota que, a modo de conclusión, permitirá comprender el rol del diseño en el encuentro y diálogo entre la tradición y la modernidad.

Palabras clave: Identidad Cultural; Diseño; Souvenir; Modernidad

ABSTRACT

The following text presents an investigation about cultural products that are based on the traditional cultural identity of the Chiloé Archipelago and that are conceived for the tourism industry. The objective has been to establish the ways in which Design operates in the mediatization of current and traditional cultural meanings of the aforementioned territory.

The situation of Chiloé as an insular territory with a particular historical trajectory has determined a differentiated character from the rest of Chile, that is why we focus on its cultural products that identify them in order to establish an analysis about the meditative processes of cultural identity reflect in the souvenir. For this we will initially expose the methodological approach that has allowed us to develop the study and then we will develop the concepts that structure the research: current cultural identity in Chiloé and its traditional roots, finally in a second part we will expose the analysis of some artisan objects and their mediating nature. Cultural meanings for the context of tourism establishing the reflections that the chilote intelligentsia makes about it.

We will focus on the market diagnosis of both industrial and artisanal design products offered in Chiloé, analyzing them both from the perspective of traditional culture and globalized culture. From this we can highlight the clash or conflict that occurs in the context of tourism and its impact on the creation processes, generating ambiguous, hybrid products,

which are built from the logic of the market trying to claim a traditional cultural identity, sometimes in an inadequate

We will finally present a case of design product that can be understood as a synthesis between the two modernities, picking up the tradition and mediating it for the consumption of tourism in an appropriate way, transmitting interesting meanings about the traditional Chiloe culture that will allow us to understand the role of design in the encounter and dialogue between tradition and modernity.

Keywords: *Cultural identity; Design; Souvenir; Modernity*

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se desarrollará el análisis del fenómeno del vínculo de la identidad cultural y el objeto de recuerdo en el Archipiélago de Chiloé, y se hará a la luz de los lineamientos teóricos que establecen los fundamentos antropológicos y culturales que permiten al diseño concebir aquellos objetos. Nuestro objeto de estudio, por lo tanto, corresponde al vínculo entre la identidad cultural y el objeto de souvenir que se concretiza por medio de la acción del diseño.

En consecuencia, para llegar a la construcción de conocimiento a partir de nuestro objeto de estudio, debemos entender la realidad como una realidad «epistémica», como señala Carlos Sandoval (1996), es decir, comprendiéndola desde una perspectiva filosófica interpretativa y constructivista. La realidad «epistémica» requiere de un sujeto cognoscente, el que está inserto en un contexto cultural y social, y es influido por él. En ese sentido, la definición y la comprensión de la realidad depende «del conocimiento de las formas de percibir, pensar, sentir y actuar, propias de esos sujetos cognoscentes» (Sandoval, C. 1996, p. 28).

Bajo esa premisa, el diseño investigativo será de tipo cualitativo, por lo que se construye en el proceso mismo de aproximación al objeto de estudio. En ese sentido «la indagación es guiada por lo que algunos llaman *diseño emergente*» (Sandoval, 1996 p. 30), el

que se estructura en el desarrollo mismo de la investigación y se vale del diálogo, la interacción y la vivencia para generar conclusiones nacidas «del ejercicio sostenido de los procesos de observación, reflexión, diálogo, construcción de sentido compartido y sistematización» (Sandoval, 1996 p. 30).

Lo que se obtiene del proceso de investigación desarrollada bajo el enfoque interpretativo/cualitativo corresponde a una construcción teórica derivada del proceso de reflexión consciente y sistemática de algún aspecto específico de la vida cotidiana, es este caso del Archipiélago de Chiloé. En ese sentido, el trabajo de campo se ha desarrollado a la manera de una investigación etnográfica, lo que se define en términos generales como «el estudio descriptivo ('graphos') de la cultura ('ethnos') de una comunidad» (Aguirre, 1995, p. 3). Por lo tanto nuestro actuar en la indagación se ha asemejado al del etnógrafo, quien «participa, abiertamente o de manera encubierta, de la vida cotidiana de personas durante un tiempo relativamente extenso, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando cosas; o sea recogiendo todo tipo de datos accesibles para poder arrojar luz sobre los temas que él o ella han elegido estudiar» (Hammersley y Atkinson, 1994, p. 15).

Es importante precisar que la esfera en la que enfocamos nuestro estudio corresponde al área de interacción y encuentro de dos conceptos de cultura que son, por un lado, la idea tradicional de ésta, es decir, el relacionado con el patrimonio cultural, y la idea moderna (o posmoderna) que corresponde a la cultura global que se manifiesta a través del turismo.

En ese sentido, el método etnográfico se encarna en una actitud del investigador que se inserta en esa esfera a modo de un *metaturista*, vale decir, como un turista que desarrolla la actividad del turismo de manera analítica y reflexiva, y que a través de esa perspectiva es que se aproxima a la identidad cultural del lugar manifestada en el objeto de recuerdo. En otras palabras, lo que queremos decir con lo anterior es que la forma en la que nos aproximamos a la identidad cultural de Chiloé es a partir de la inserción y vivencia de ella en el campo específico de la cultura del turismo, lo que necesariamente nos

remitirá a los aspectos propios de la cultura tradicional, la historia y el Patrimonio de esa región del sur de Chile.

En base a lo anterior, nuestra observación y participación será ejercida a partir de un rol que no difiere demasiado de la situación social propia, vale decir, que el ejercicio de la labor investigativa no es radicalmente distinta del ejercicio de la simple curiosidad del turista que realiza un viaje y que recoge información y adquiere conocimiento a partir del sentido común. Sin embargo, el matiz que hace la diferencia está dado por la reflexividad incorporada en el ejercicio del rol de turista, por eso lo llamamos *metaturista*, porque se convierte a sí mismo y a su propio actuar en parte de lo observado en cuanto que «al incluir nuestro propio papel dentro del foco de investigación y explotar sistemáticamente nuestra participación como investigadores en el mundo que estamos estudiando, podemos desarrollar y comprobar la teoría sin tener que hacer llamamientos inútiles al empirismo» (Hammerley y Atkinson, 1994, p. 40).

LA IDENTIDAD CULTURAL DE CHILOÉ

La identidad cultural se concibe como un proceso dinámico, de constantes cambios y transformaciones puesto que es fruto de la experiencia, y el devenir histórico y espacial de una comunidad. Entenderla como una forma unívoca y cristalizada responde más a la idea de patrimonialización de la cultura, lo que resulta reduccionista en cuanto deja afuera los procesos vitales propios de esa comunidad. Así lo señalaban Linton (1982), Hall (1996) y Castell (2001) en referencia a que ese proceso es una construcción que implica también la metamorfosis de lo que existe en base a las circunstancias contextuales, es decir en relación a la contingencia.

En lo relativo a la identidad, es importante tener en cuenta que esta existe, se concibe y se define a partir de la diferencia, es decir, en base a la existencia de un otro, ante el cual se contrasta y por el cual se ve interpelado. La identificación es una respuesta que se elabora a partir de aquellos elementos que hacen diferentes a un yo, o un nosotros, de un otro con el cual ese yo, se relaciona. Así

lo vemos en los textos de Valenzuela Arce (1992), de Hall (1996), Dubar (2002), y que Marc Augé aborda latamente en «El sentido de los otros» (1996), donde señala que «Los seres individuales no adquieren existencia más que a través de la relación que los une» (Augé, M. 1996 p. 24), lo que se aplica también a una cultura en cuanto que «cultura e identidad son dos nociones indisociables que se aplican simultáneamente a la realidad individual y a la realidad colectiva» (Augé, M. 1996 p. 50). Así es como se ha construido el devenir histórico del Archipiélago de Chiloé, lugar en el que desarrollamos una investigación acerca de los objetos de recuerdo que comunican la identidad cultural, destinados principalmente a los viajeros.

En Chiloé ha tenido lugar la formación de una cultura a partir del diálogo con otros que han interpelado sucesivamente a los chilotes. O como expresa Nelson Vergara: «...desde el origen mismo –desde las interacciones de sus primeros habitantes– se conjugaron allí cosmovisiones y tratos con los entornos sumamente heterogéneos entre sí y de cuyas tensiones pudo haberse consolidado, siempre circunstancialmente, una primera integración o síntesis cultural» (Vergara, N. 2008 p. 240). En la historia conocida, los chonos eran los chilotes «originales», los primeros habitantes de este territorio, que luego fueron interpelados por otro: los veliche. La intención de estos fue el sometimiento, la expulsión o de la desaparición de los primeros, no obstante, el proceso cultural significó igualmente una transformación y una amalgama de elementos que construyeron una nueva concepción de chilote. Y así, cuando llegó un nuevo otro: los españoles la cultura chilota no era exclusivamente producto de las formas de vida de los chonos, ni tampoco exclusivamente de los veliche, sino de la sociedad que había surgido de ambos pueblos. Así mismo el proceso se repite con los nuevos otros que vendrán después: españoles, chilenos, colonos europeos, sociedad moderna... llegando a formar lo que hoy entendemos por una cultura chilota y que se manifiesta en elementos tradicionales como la arquitectura, la literatura oral, la artesanía; pero también elementos propios de la cultura moderna.

En palabras de un artesano chilote pudimos recoger el testimonio de lo dicho anteriormente. Don Jorge Negrón señala: «nos dimos cuenta que era el llamado de la historia... la historia nos estaba llamando a nosotros» (Entrevista personal, febrero 2012). Un llamado a hacerse cargo del cambio que una vez más llegaba al territorio chilote. Sus palabras explican la situación actual de la cultura chilota como un encuentro más entre dos culturas, y que el desafío está en actuar como sus antepasados que, frente al desafío que implicaron los sucesivos encuentros, han sabido responder, heredándoles una tradición digna y, sobre todo, identitaria.

Sin embargo, el desafío que presenta la cultura global es particularmente complejo. En esta «invasión» no hay una batalla explícita y la cultura a la que se enfrenta la cultura local no es el «enemigo». Por el contrario, la cultura global ofrece oportunidades de desarrollo y de calidad de vida para una población que históricamente había vivido en una situación desfavorable y hostil. Lo interesante de la cultura chilota «pre-moderna» es precisamente que esa condición de lejanía, de desamparo, de dificultad en su integración con el resto del territorio, fue el fundamento de su cultura. La cultura chilota, una cultura luchadora, que se enfrenta contra unas circunstancias adversas y que se sobrepone a pesar de ellas.

El punto de inflexión en el cambio cultural es la instalación en Chiloé de la industria acuícola, que llegó con sus balsas-jaulas de crianza de salmones a apropiarse del mar interior, modificando así el paisaje, y también la vida, de una sociedad que hasta entonces poco había participado del mundo moderno y de los beneficios y males de la industrialización. La transformación de la sociedad chilota se articula como la progresiva urbanización de la población que se tradujo en el surgimiento de un proletariado asalariado casi inexistente hasta entonces en la sociedad chilota. El Archipiélago de Chiloé estaba viviendo su propia «Revolución Industrial». Es indudable que eso iba a tener un efecto en el desarrollo cultural que hasta entonces se había forjado históricamente «en su relación con el entorno natural; casi cuatro siglos de estrechos vínculos con el

mar y la tierra expresados en actividades de recolección, agricultura y pesca, todas prácticamente de autoconsumo» (Yañez, R. 2010).

Las críticas a ese proceso de industrialización y progreso han venido desde la intelectualidad que no habita el territorio, argumentando que ha significado la contaminación de un reservorio de una cultura tradicional preciada para el país y el mundo. Sin embargo, la intelectualidad chilota señala, elocuentemente: «Es muy fácil ser nostálgico de una pobreza que tú no vives» (Mansilla, S., 2007, p. 145) y respecto a las salmoneras y la industria acuícola se destaca que:

Hay que reconocer un hecho importantísimo: la gente recibe un sueldo muy necesario, que le permite seguir viviendo en el archipiélago de Chiloé, en los pueblos rurales, con un sueldo, no sé si digno, pero es un dinero que frenado el desdoblamiento de Chiloé. (Mansilla, S., 2007, p. 145)

Cuando la globalización intenta homologar la identidad cultural del mundo, las sociedades locales reaccionan reivindicando lo propio para distinguirse. Rodrigo Yañez resume esa paradoja de la modernidad diciendo: «justo cuando las formas de vida alrededor del mundo están llegando a ser homogéneas, los pueblos están afirmando su distinción cultural» (Yañez, R., 2010, p. 6). O como también lo afirma Laorden y otros: «el progresivo afianzamiento del sentimiento regionalista y nacionalista en el mundo actual ha contribuido a crear un clima propicio para la puesta en marcha, [...], de iniciativas tendentes a recuperar las raíces culturales, económicas e históricas definitorias de nuestros pueblos» (Laorden et. al., 1982, p. 5). Derivado de ello y de la configuración de una cultura en «capas» superpuestas, se genera una tensión. A diferencia de antes en que las culturas indígenas, española y chilena se relacionaban en colisión, los nuevos referentes de la cultura global generan un escenario en que esas capas se relacionan de manera tensionada, pero no enfrentada. Se vinculan generando roces que provocan distorsiones y desconciertos que derivan en la desviación de ciertos elementos culturales que se diluyen en esa nebulosa liquidez que es tan propia de lo posmoderno, como diría Bauman. Esa tensión resulta en una confusión que se propaga gracias a la ignorancia y

la actitud simplista donde el esfuerzo es desestimado ante la oferta de lo fácil y de lo placentero.

Uno de los mecanismos que permite reforzar la memoria y, por lo tanto, la identidad chilota, han sido los relatos orales, leyendas locales, que materializan esa estrategia a través de lo que se podría llamar un contrato conversacional a partir del cual el chilote establece una especie de código propio con el objetivo de reforzar la diferenciación cultural. Ahora bien, esos relatos han trascendido ya a los campesinos y a los pescadores para convertirse en capital cultural de la intelectualidad chilota que lo ha hecho transitar hacia otros soportes para su difusión incorporándolo al contexto de la cultura moderna. Este aspecto de la tradición chilota ha devenido en «reservorio de imágenes y símbolos crecientemente estetizados, disponibles como material formante del arte, la literatura y de mensajes mediáticos» (Mansilla, S., 2009, p. 288), pero también como parte de la oferta comercial materializada en los diseños de artesanía, y también en los souvenirs hechos en forma industrial.

LA IDENTIDAD CHILOTA PARA EL TURISMO

Sergio Mansilla, así como la mayoría de los intelectuales chilotes, ha sido bastante crítico con la realidad que se vive en relación tanto a los relatos como a otros elementos tradicionales, en cuanto a que la subsistencia de estos se da en gran medida a partir de su conversión en mercancía simbólica destinada a los turistas. Conversión que implica el despojo del alma que les da sentido y la transformación en superficies que no son comprendidas ni vivenciadas realmente por el turista.

Para el autor, el turismo es un factor de la modernidad y del neoliberalismo que ha tenido un importante papel en la mutación de la cultura chilota, y que su efecto sobre los elementos distintivos de Chiloé ha sido su reducción a «fachadas que ocultan las ruinas de un Chiloé ya desaparecido o en retirada» (Mansilla, 2007, p. 149). Pero que, a pesar de eso, siguen siendo marcas identitarias eficaces para la distinción de la cultura chilota, interpelando tanto a nativos

como a foráneos que visitan el archipiélago, «en el sentido de hacerles notar que la cultura de Chiloé no es igual que cualquier otra de Chile o del mundo, por más globalizada que parezca su economía» (Mansilla, 2007, p. 49).

Las circunstancias actuales de Chiloé reflejan coexistencia tensionada de las dos modernidades. Sin embargo, la modernidad que plantea una cultura basada en la memoria y que no abandona la tradición surge y cobra sentido como una reacción ante lo que podríamos llamar la «modernidad del olvido», la del capital y de la fría acción de la industria. El mismo autor que hemos citado ampliamente en estas páginas, Sergio Mansilla, describe con las siguientes palabras lo que sucede respecto a la cultura chilota en la actualidad:

Lo que está ocurriendo en Chiloé en materia de mutación cultural bien podría verse como una respuesta –propuesta eficaz y viable de una comunidad territorial que lucha por construir una modernidad localmente diferenciada justo cuando el Estado nación central, más allá de retóricas a favor del respeto a diversidad étnica, cultural o territorial, en realidad no promueve sino una política de exterminio de las culturas locales en beneficio de un modo de ser y habitar funcional a las políticas de desarrollo económico neoliberal. (Mansilla, 2009, p. 276)

La reacción de la cultural chilota ante la que hemos llamado la «modernidad del olvido», es precisamente la que podríamos llamar, en base a lo señalado por Mansilla, la «modernidad de la memoria», que recoge y genera una cultura «apropiada», entendiendo este concepto tanto como adecuada, como también hecha propia. Pero esa modernidad que recoge y reivindica la tradición y que se niega a verla morir está en gran medida impulsada por una especie de elite intelectual que, de uno u otro modo, también es producto de la modernidad capitalista.

Se plantea entonces que la tradición debe ser objeto de una apropiación que no consiste en tomar los objetos del pasado y ponerlos en el presente, pues esto resultaría incoherente, artificial y forzado, sino que debe ser una apropiación que rescate el sentido humano de los objetos de la tradición, «los modos de ser y existir de ‘los

antiguos' a partir de y con los objetos suyos y nuestro» (Mansilla, S., 2006, p. 16). Estas palabras remiten a la idea de que la continuidad se encuentra en las significaciones, es decir, en lo que los objetos son capaces de transmitir respecto a las formas de vivir de los antepasados, de sus formas de ver y concebir el mundo y de relacionarse con él; las formas en que construyeron el orden y los valores que rigieron su convivencia en sociedad.

En ese sentido, la postura de los intelectuales es no reproducir el modelo colonizador, modelo que puede peligrosamente ser reproducido por los mismos que lo rechazan. En cambio, lo que se pretende es «la apropiación de la modernidad estética y su incorporación al tejido de la cultura local y, a la vez en el mercado simbólico global desde lo local» (Mansilla, S., 2006, p. 18).

Es relevante tener en cuenta lo anterior debido al riesgo que se corre, con una postura eminentemente nostálgica, de estancarse culturalmente, lo que la haría caer en la artificialización y en la incoherencia. Ese riesgo se ve evidenciado principalmente en la cultura del turismo, actividad que es comúnmente sindicada como culpable de una degeneración de la tradición chilota, sin embargo, y paradójicamente, también como uno de los principales difusores de esta. Y en este punto cabe hacer una reflexión respecto al papel que tienen los objetos en ese contexto. La cultura material del turismo está representada, en gran medida, por los objetos de recuerdo, los souvenirs, los cuales son objetos cuya función es eminentemente simbólica y actúan como mediatizadores de la cultura, por lo tanto es necesario hacer la reflexión si los diseñadores de estos (sean profesionales o no, entendiéndose que los artesanos al elaborar sus objetos lo que hacen es diseñarlos) son parte o no de esa intelectualidad chilota que describe Mansilla. En el amplio espectro de la oferta que exhibe el mercado chilote al turista habrá muchos objetos que reflejen esa reflexión necesaria para hacer de estos, objetos culturalmente «apropiados» a la modernidad de la memoria. No obstante, también hay que reconocer que la gran mayoría son parte, y están al servicio, del modelo de cultura neoliberal reproduciéndolo y reforzándolo.

Bajo la lógica del consumo, Chiloé se presenta y oferta al mundo aquello que es tan codiciado por el ciudadano moderno; tanto la idea de la nostalgia de un pasado perdido desarrollada por McCannell (2003), como la idea de la distracción, desarrollada por John Urry (1996); en cualquier caso, el archipiélago resume la idea de huida y escape de la vida estresante de la ciudad y el regreso a una forma de vida de mayor contacto con la naturaleza y con la tierra. Chiloé ha devenido en atracción de turistas ávidos de exotismo y de una diferencia cultural y de una «autenticidad» que los vincule nuevamente con aquello que han perdido en su entorno urbano saturado de modernidad. Esa imagen estereotipada de la isla no deja de estar sustentada en la realidad, pero sin embargo hoy esta se reduce a una fachada, una cáscara o un vestigio escenográfico convertido en un producto más en el mercado.

Todo este análisis que se hace en concreto de la realidad actual de la cultura de Chiloé, remite al análisis de la cultura de masas que desarrolla Umberto Eco en «Apocalípticos e integrados» y que se puede sintetizar en la siguiente cita:

El problema de la cultura de masas es en realidad el siguiente: en la actualidad es maniobrada por «grupos económicos», que persiguen fines de lucro, y realizada por «ejecutores especializados» en suministrar lo que se estima de mejor salida, sin que tenga lugar una intervención masiva de los hombres de cultura en la producción. La postura de los hombres de cultura es precisamente la de protesta y reserva. Y no cabe decir que la intervención de un hombre de cultura en la producción de la cultura se resolvería en un noble e infortunado gesto sofocado muy pronto por las leyes inexorables del mercado. (Eco, 1984, pp. 59-60)

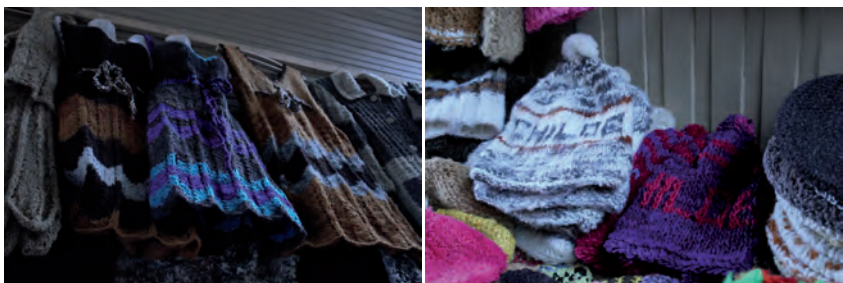
Se entiende por lo tanto que la situación de la cultura global está llegando a Chiloé finalmente, con retraso, pero con fuerza, lo que se evidencia en los objetos de turismo que pasaremos a analizar a continuación. Cabe señalar que, aunque el turismo devenga en una escenificación, igualmente funciona como escenario para mantener vivos algunos símbolos que de otro modo habrían desaparecido. En una primera instancia, podría decirse que existen dos tipos de

souvenir; por un lado, los de origen industrial, propios de lo moderno y por otro los que surgen de procesos de creación artesanales propios de lo tradicional (Imágenes 1 y 2).



Imágenes 1 y 2. Claudio Petit-Laurent, 20 de febrero 2012. Fotografía digital, Castro, Chiloé.

Sin embargo, esa distinción no da cuenta de la complejidad cultural de Chiloé. Ello se evidencia, por ejemplo, en la ropa acorde a las condiciones climáticas, las bajas temperaturas y la lluvia que tienen lugar durante gran parte del año en el archipiélago. Teniendo en cuenta la situación de aislamiento, la población isleña tuvo la necesidad de elaborar gran parte de los objetos cotidianos a partir de las materias primas que se encontraban a disposición en el entorno natural, por ello la lana ocupó un lugar fundamental en la fabricación de la vestimenta tradicional del chilote, incluido los abrigos, chaquetas, pantalones, vestidos y calcetines. Hoy esos elementos constituyen objetos de souvenir (Imágenes 3 y 4).



Imágenes 3 y 4. Claudio Petit-Laurent, 20 de febrero 2012. Fotografía digital, Castro, Chiloé.

No obstante, hoy, para el turista se ofrece una reducción conceptual arquetípica: objeto de lana, despojando al objeto de significaciones que remitan al origen tradicional. La mediatización por lo tanto implica la desarticulación y síntesis del símbolo hasta el límite de dejarlo, en muchos casos, vacío, y siendo objetos incoherentes e inadecuados (Imagen 5). En la imagen vemos chalecos con signos del norte del país. Como plantea Baudrillard: «el mensaje que los objetos transmiten por su mediación ya está simplificado en extremo y es siempre el mismo: su valor de intercambio. Así, en el fondo el mensaje ya no existe; es el medio el que se impone en su pura circulación» (1985, p.194).



Imagen 5. Claudio Petit-Laurent, 20 de febrero 2012. Fotografía digital, Castro, Chiloé.

Los objetos decorativos de madera son otro tipo de objetos en que se ve la hibridez entre elementos culturales modernos y tradicionales. Este material es utilizado en un amplio espectro de productos culturales chilotes, como casas (palafitos), iglesias, embarcaciones y utensilios agrícolas y domésticos, y en el caso de los souvenirs estos elementos son elaborados en miniatura utilizando restos o trozos de madera. La factura técnica de estos objetos es variada, y también

con diferentes niveles de connotación de simbolismos culturales. En el caso de las reproducciones en miniatura de las construcciones arquitectónicas características de Chiloé como son los palafitos y las Iglesias patrimoniales, son interesantes algunos casos en que la reproducción respeta ciertos rasgos significativos para remitir a aspectos particulares de esas construcciones, aunque la mayoría sintetiza también al concepto general (Imágenes 6 y 7).



Imagen 6. Claudio Petit-Laurent, 20 de febrero 2012. Fotografía digital, Castro, Chiloé.



Imagen 7. Claudio Petit-Laurent, 20 de febrero 2012. Fotografía digital, Castro, Chiloé.

También se utiliza la madera como soporte de imágenes, dibujadas con la técnica del pirograbado, en que se representan desde elementos de la tradición oral chilota, hasta elementos culturales modernos. En estos objetos, la gráfica como lenguaje también transmite la influencia de la modernidad presente por ejemplo en el estilo tipo comic de algunos retablos (Imágenes 8 y 9). En estos casos los niveles de significación también son reducidos a connotaciones de primer nivel, es decir, pretendiendo transmitir la idea de rusticidad con el simple hecho de ser de madera.



Imágenes 8 y 9. Claudio Petit-Laurent, 20 de febrero 2012. Fotografía digital, Castro, Chiloé.

Por otra parte, la cestería, utilizada originalmente para elaborar contenedores de alimentos como mariscos y patatas, y también los implementos para tejer, hoy en día se oferta en el mercado de objetos turísticos este tipo de elementos, tanto a escala normal para su uso práctico, como miniaturizado para su representación simbólica (Imágenes 10 y 11).



Imágenes 10 y 11. Claudio Petit-Laurent, 20 de febrero 2012. Fotografía digital, Castro, Chiloé.

La miniaturización es el mecanismo más común para el diseño de souvenirs. Reducir proporcionalmente monumentos y objetos y otorgarles una utilidad accesorio, como por ejemplo de llavero o de imán de nevera es la forma en que el objeto se hace portable. En el caso de los objetos de Chiloé, vemos que, a pesar de su reducción, el objeto mantiene bastantes rasgos de autenticidad debido a su producción artesanal, y a que alude a la función original, presentándose con pequeños ovillos de lana, o con conchitas de mariscos.

Además de los utensilios y herramientas, los materiales propios de la isla eran utilizados para confeccionar juguetes, destacando en particular la muñeca de lana tejida. A mediados del siglo XX, se comenzó a utilizar químicos para el teñido de la lana que tradicionalmente era hecho con elementos naturales, haciéndolos más llamativos para los niños que aún jugaban con ellas. Hoy en día estos objetos perviven en el contexto de la industria turística, teniendo una función eminentemente simbólica, ya que pocos niños juegan hoy con ellas.



Imagen 14. Claudio Petit-Laurent, 20 de febrero 2012. Fotografía digital, Castro, Chiloé.

Hemos podido evidenciar en el trabajo de campo que el impacto de la modernidad y el turismo, ha significado que algunos objetos tradicionales han reorientado su función hacia lo simbólico, y adquiriendo un nuevo sentido en la realidad cultural actual, lo que en gran parte de los casos ha significado una síntesis que ha degradado las significaciones culturales originales. En palabras de Getino:

Al pasar a segundo plano –o directamente a desaparecer– las texturas y los claroscuros que forman parte de la identidad de los pueblos y de los individuos, se jerarquiza en la oferta y la demanda la imagen de los arquetipos. La estandarización de lo simbólico se antepone así a la comprensión y reconocimiento de lo diverso, que es la base de toda cultura y toda comunicación democrática. (Getino, 2002, pp. 66-67)

Todo este análisis, que se hace en concreto de la realidad actual de la cultura de Chiloé, remite al análisis de la cultura de masas que desarrolla Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* y que se puede sintetizar en la siguiente cita:

El problema de la cultura de masas es en realidad el siguiente: en la actualidad es maniobrada por «grupos económicos», que persiguen fines de lucro, y realizada por «ejecutores especializados» en suministrar lo que se estima de mejor salida, sin que tenga lugar una intervención masiva de los hombres de cultura en la producción. La postura de los hombres de cultura es precisamente la de protesta y reserva. Y no cabe decir que la intervención de un hombre de cultura en la producción de la cultura se resolvería en un noble e infortunado gesto sofocado muy pronto por las leyes inexorables del mercado. (Eco, 2006, pp. 59-60)

Ahora bien, entendiendo la lógica del contexto cultural actual, y desde la perspectiva que planteara Sergio Mansilla (2006) respecto a asimilar la modernidad desde la memoria, que recoge y genera una cultura «apropiada», entendiendo este concepto tanto como adecuada, como también hecha propia, encontramos objetos que reflejan esa capacidad de adaptación del pueblo chilote. Es el caso de la empresa de artesanía Ñankú (Imágenes 15 y 16).



Imágenes 15 y 16. Claudio Petit-Laurent, 20 de febrero 2012. Fotografía digital, Castro, Chiloé.

Sobre la base de un proceso productivo inspirado en la modernidad industrial, como es la producción por piezas, esta empresa se organiza con diferentes artesanas y artesanos que se especializan cada uno en una parte del proceso de producción, respetando un lineamiento de diseño, desde el teñido de la lana, hasta los detalles.

Ese diseño responde por su parte a una reflexión respecto a aspectos identitarios de Chiloé, por ejemplo, el fenotipo del chilote y su vestimenta cotidiana, además de entender la nueva función simbólica del objeto, que ya no es un juguete, por lo que incorpora elementos distintivos de la cultura, como es la cestería o tejidos.

De esta manera, y recogiendo las reflexiones de Sergio Mansilla (2006, 2007, 2009), resulta ingenuo pensar que la ola de modernidad se detendrá, siendo además absurdo, puesto que esta ha significado además importantes avances en la calidad de vida. Sin embargo, es necesario que esa modernidad sea asimilada por el chilote desde la memoria, y en ello es importante que los artesanos, que ejercen la labor del diseño de objetos, actúen como hombres de cultura que permitan mantener viva una identidad cultural sustentada en un sentido humano, y no en el vacío del consumismo.

CONCLUSIÓN

El turismo, industria de lo global por excelencia, se ha articulado como paradigma cultural sobre la paradoja de poner en valor aquello que la misma modernidad y globalización ha destruido: la autenticidad y la identidad cultural, que en Chiloé aún lucha por sobrevivir. Lamentablemente, esa lucha no siempre resulta tan exitosa, pues como hemos visto en este análisis, el mercado muchas veces gana e impone la lógica del arquetipo, despojando de profundidad a los significados que el objeto souvenir mediatiza.

Vemos que en el caso de Chiloé, los objetos reflejan el choque cultural entre la tradición y la modernidad, no sólo ofreciéndose objetos que respondan a una u otra, sino que el mismo objeto manifiesta la ambigüedad y la hibridación de signos de las dos realidades culturales.

Sin embargo, debemos concluir también que la responsabilidad es de la sociedad misma, que permite que el olvido se imponga a la «modernidad de la memoria», y que los procesos de creación queden determinados por principios económicos, de consumo, olvidando que el artesano, como parte de la intelectualidad, juega un rol importante

en la preservación de la identidad cultural, enseñando y comunicando al turista, lo que somos, nuestra historia y nuestra forma de ver el mundo en que vivimos.

Para finalizar, cabe citar la reflexión respecto a la labor del diseño que expresa Abraham Moles: «Aquí es donde la función del intelectual –representado por el diseñador– el artista que presta servicio social, se torna simbólica. Si nadie puede escapar a alguna mediocridad, en todo hombre, y más aún en el creador, hay una voluntad de absoluto, una voluntad de escapar a la alienación de la mayoría» (Moles, 1973, p. 243). A partir de estas reflexiones respecto al diseño de souvenirs, que hemos tomado como objeto de estudio para referirnos a la vinculación de la identidad cultural y el objeto, y el actuar del diseño en ese vínculo, podemos extrapolar esas conclusiones a un plano más general consistente en la necesidad de reflexión intelectual respecto a la identidad que debe tener todo proceso de diseño para dar lugar a objetos que no sólo respondan a una realidad cultural marcada por el consumo, sino que se haga cargo de una labor que incide en la difusión y educación de la comunidad y por lo tanto tiene injerencia en los cambios culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, A. (1995). *Etnografía. Metodología cualitativa en la Investigación sociocultural*. Barcelona: Editorial Boixareu Universitaria.
- Augé, M. (1996). *El sentido de los otros. Actualidad de la antropología*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1985). El Éxtasis de la comunicación. En J. Baudrillard et al., *La posmodernidad* (1a. ed.). Barcelona: Kairós, pp. 187-197.
- Castells, M. [2001 (1998)]. *La era de la información (vol. 2). El poder de la identidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dubar, C. (2002). *La crisis de las identidades*. Barcelona: Ballesteria.
- Eco, U. (2006) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Fábula Tusquets Editores.
- Getino, O. (2002). *Turismo. Entre el ocio y el neg-ocio. Identidad cultural y el desarrollo económico en América Latina y el Mercosur*. Buenos Aires: Ediciones La Crujía.
- Hall, S. (1996). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- Hammersley, M y Atkinson, P. (1994). *Etnografía: Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Laorden, C. et. al. (1982). *La artesanía en la sociedad actual*. Madrid: Aula Abierta Salvat.
- Linton, R. (1982). *Cultura y personalidad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- MacCannell, D. (2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Editorial Melusina.
- Mansilla, S. (2006). Chiloé y los dilemas de su identidad cultural ante el modelo neoliberal chileno: la visión de artistas e intelectuales. *Alpha*, 23, pp. 9-36.
- Mansilla, S. (2007). Hay un Dios que todo lo compra: Identidad y memoria de Chiloé en el siglo XXI. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 12, pp. 145-158.
- Mansilla, S. (2009). Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña. *Convergencias, Revista de Ciencias Sociales*, Universidad Autónoma de México, 51, pp. 271-299.
- Moles, A. (1973). *El Kitsch*. Buenos Aires: Paidós.
- Sandoval, C. (1996). Investigación Cualitativa. Especialización en teoría, métodos y técnicas de investigación social, Módulo 4. Bogotá: ICFES.
- Urry, J. (1996). *The tourist gaze. Leisure and travel contemporary societies*. London: Sage Publications Ltd.
- Valenzuela Arce, J. M. (1992). Identidades culturales: comunidades imaginarias y contingentes. En J. M. Valenzuela Arce (Coord.), *Decadencia y auge de las identidades*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Vergara, N. (2008). Complejidad y cultura en la filosofía intercultural latinoamericana (notas para la comprensión de las identidades culturales en el Chiloé del siglo XXI). *Alpha*, 26, pp. 233-243.
- Yáñez, R. (2010). Una aproximación a las transformaciones identitarias del archipiélago de Chiloé. *VIII Congreso Latinoamericano de Sociología Rural*, Porto de Galinhas.

FOTOGRAFÍA Y CULTURA VISUAL PUNTANA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD Y EL ESPACIO LOCAL EN EL ARCHIVO FOTOGRAFICO JOSÉ LA VÍA

Carlos Andrés González

Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes
Universidad Nacional de San Luis
gonzalez.c.andres@gmail.com

RESUMEN

Hacia 1920, el fotógrafo José La Vía (1888-1975) formó parte de una serie de excursiones a través de distintas localidades del interior de la provincia de San Luis (Argentina), recopilando información y documentando las expediciones con imágenes que luego serían publicadas en los primeros libros sobre la geografía local. Estas fotografías pueden considerarse como registros del progreso material y la ocupación real y simbólica de vastas regiones del territorio provincial, a partir de su conocimiento geográfico y su registro visual en el contexto del modelo agroexportador de la Argentina en las primeras décadas del siglo XX. Por medio del presente artículo compartimos el avance de un proyecto de investigación en curso, cuyo objetivo es comprender la producción fotográfica de José La Vía y su articulación con procesos de construcción de sentido vinculados a la elaboración y reelaboración de la memoria y el imaginario visual puntano. El punto de vista teórico desde el cual procedemos se constituye en la articulación de los estudios visuales y los desarrollos de la sociosemiótica. El análisis discursivo, como práctica de investigación de carácter interdisciplinario y enmarcada en el paradigma indiciario, está a la base de la metodología de nuestro trabajo.

Actualmente, el archivo fotográfico conformado a partir de la producción de José La Vía se ha constituido como un espacio simbólico en el que se construye discursivamente la identidad puntana en virtud de la relevancia que el mismo adquiere, al signarse como reservorio cultural provincial. La hipótesis que guía la presente investigación es que la enorme cantidad de imágenes tomadas por La Vía ha participado y forma parte de complejos procesos de construcción y disputa del sentido vinculados a la elaboración y reelaboración de la memoria y el imaginario visual puntano, a través de los distintos contextos discursivos donde estas representaciones son actualizadas. Como supuesto de partida, se entiende aquí a la fotografía como una práctica social que se inserta en campos discursivos más amplios en los que intervienen marcos ideológicos, relaciones de poder-saber y modos de ver.

Palabras clave: Archivo; fotografía; espacio; identidad; cultura visual

ABSTRACT

Around 1920, the photographer José La Vía (1888-1975) was part of a series of excursions through different localities in the interior of the province of San Luis (Argentina), gathering information and documenting the expeditions with images that would later be published in the first books on local geography. These photographs can be considered as registers of material progress and the real and symbolic occupation of vast regions of the provincial territory based on their geographic knowledge and their visual register in the context of the agro-export model of Argentina in the first decades of the 20th century. Through this article we share the progress of an ongoing research project, whose objective is to understand the photographic production of José La Vía and its articulation with processes of meaning construction linked to the elaboration and re-elaboration of memory and the San Luis visual imaginary. The theoretical point of view from which we proceed is constituted in the articulation of the Visual Studies and the developments of the Socio-Semiotics. The Discourse Analysis, as a research practice of interdisciplinary nature

and framed in the indexical paradigm, is at the base of the methodology of our work.

Currently, the photographic archive formed from the production of José La Vía has been constituted as a symbolic space in which the San Luis identity is discursively constructed by virtue of the relevance that it acquires, by signing up as a provincial cultural reservoir. The hypothesis that guides the present investigation is that the enormous number of images taken by La Vía has participated and forms part of complex processes of construction and dispute of meaning linked to the elaboration and re-elaboration of the memory and the visual imaginary of San Luis through the different discursive contexts where these representations are updated. As a starting point, photography is understood here as a social practice that is inserted into broader discursive fields in which ideological frameworks, power-knowledge relationships and ways of seeing intervene.

Keywords: *Archive; Photography; Space; Identity; Visual Culture*

INTRODUCCIÓN

Hacia 1920, el fotógrafo José La Vía (1888-1975) formó parte de una serie de excursiones a través de distintas localidades del interior de la provincia de San Luis (Argentina), recopilando información y documentando las expediciones con imágenes que luego serían publicadas en los primeros libros sobre la historia y la geografía sanluisense. Estas fotografías pueden considerarse como registros del progreso material y la ocupación real y simbólica de vastas regiones del territorio provincial, a partir de su conocimiento geográfico y su registro visual en el contexto del modelo agroexportador de la Argentina a principios del siglo XX.

Actualmente, el archivo fotográfico conformado a partir de la producción de José La Vía se ha constituido como un espacio simbólico en el que se construye discursivamente la identidad puntana en virtud de la relevancia que el mismo adquiere, al signarse como reservorio cultural provincial. La hipótesis que guía la presente

investigación es que la enorme cantidad de imágenes tomadas por La Vía ha participado y forma parte de complejos procesos de construcción y disputa del sentido vinculados a la elaboración y reelaboración de la memoria y el imaginario visual puntano a través de los distintos contextos discursivos donde estas representaciones son actualizadas. Como supuesto de partida, se entiende aquí a la fotografía como una práctica social que se inserta en campos discursivos más amplios en los que intervienen marcos ideológicos, relaciones de poder-saber y modos de ver.

Por medio del presente artículo compartimos el avance de un proyecto de investigación en curso, cuyo objetivo es comprender la producción fotográfica de José La Vía y su articulación con procesos de construcción de sentido vinculados a la elaboración y reelaboración de la memoria y el imaginario visual puntano. Vale mencionar que nuestro trabajo se encuadra en un proyecto de mayor alcance titulado *Mediatizaciones del sentido y procesos socioculturales: identidades, cultura, discursos y poder*¹. En este marco, la pesquisa aquí referida se integra en la problemática general de construcción de las identidades en el contexto de las sociedades mediatizadas, en particular, en el eje de indagación de discursividades locales de tipo visual fotográfico.

El punto de vista teórico desde el cual procedemos se constituye en la articulación de los estudios visuales y los desarrollos de la sociosemiótica. El análisis discursivo (Verón, 1993; Angenot, 2010), como práctica de investigación de carácter interdisciplinario y enmarcado en el paradigma indiciario, está a la base de la metodología de nuestro trabajo. De acuerdo con Valdetaro (2015), la noción de texto presente en los abordajes sociosemióticos no se restringe a la

¹ El Proyecto de Investigación PROICO 4-0116 «Mediatizaciones del sentido y procesos socioculturales: identidades, cultura, discursos y poder», que pertenece a la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis, es la tercera etapa de una experiencia colectiva iniciada en 2010 en el campo de estudios de la comunicación. Tal proyecto se fue consolidando como un espacio interdisciplinario enriquecido con el aporte de diferentes enfoques pertenecientes a las Ciencias Sociales y el Arte. Como parte de itinerarios propios de las ciencias sociales y humanas, los ejes de las discusiones se fueron profundizando y redefiniendo en torno a las mediatizaciones, el discurso, la identidad, la alteridad y el género, entre otros tópicos.

escritura, sino que incluye una variedad de materias significantes, entre ellas las fotografías. Retomamos la propuesta metodológica de Marzal Felici (2009) para el análisis de la imagen fotográfica. Esta aproximación analítica se basa en la distinción de una serie de niveles que van desde la estricta materialidad de la obra y su vinculación con el contexto histórico cultural, hasta un nivel interpretativo. Este último nivel se acerca al planteo de Didi-Huberman (2015), quien afirma que el trabajo con archivos debe ser abordado a partir de cortes y montajes con otros archivos, a modo de comprender su funcionamiento como fenómeno complejo configurador de la realidad. Para nuestro análisis se constituyó un corpus que quedó conformado por las fotografías en soporte digital recogidas de la página web del Archivo Histórico de San Luis, así como aquellas imágenes del fotógrafo incluidas en los libros de geografía e historia escritos por Juan W. Gez.

Antes de avanzar, realizamos una breve referencia al desarrollo profesional del fotógrafo cuya producción aquí abordamos. Entre los años 1905 y 1975, José La Vía (1888-1975), inmigrante italiano llegado a principios de siglo XX a la ciudad de San Luis, desarrolló una carrera como fotógrafo profesional en la que documentó diferentes aspectos de la vida cotidiana de la capital puntana, fotografiando eventos políticos, culturales, religiosos, y sociales. En paralelo al trabajo de estudio llevado a cabo en el ámbito local, el fotógrafo realizó envíos a diferentes publicaciones de alcance nacional, trabajando como corresponsal de las revistas PBT, Fray Mocho, Caras y Caretas, y también el diario La Nación (Alcaraz, 2011).

A partir de la producción de La Vía, estimada en una cifra cercana a los 40 mil negativos, se crearon posteriormente dos archivos; uno dependiente del Archivo Histórico de San Luis (en adelante, AHSL), y el segundo localizado en la órbita de la Universidad Nacional de San Luis. Entre los años 2011 y 2013 se realizó mediante convenio con una empresa particular el proceso de digitalización del patrimonio fotográfico del AHSL. Como resultado de este proyecto, la mayor parte de la colección se encuentra disponible en un soporte digital de libre acceso a través de la página web de la institución.

Asimismo, las imágenes han sido catalogadas en distintas series y cuentan con una referenciación acerca de su contenido y fecha de datación estimada. Por su parte, el equipo a cargo de la fototeca universitaria actualmente lleva adelante un proyecto similar, con vistas a socializar su colección por medio de internet. En términos generales, este ha sido el recorrido que transitaron las fotografías tomadas por José La Vía pertenecientes a la colección aquí abordada y que, en la última década, han cobrado especial relevancia en el ámbito cultural puntano. Estas imágenes, particularmente aquellas desprendidas del acervo digitalizado del AHSL, circulan actualmente en contextos diversos.

EL REGISTRO FOTOGRÁFICO DEL TERRITORIO SANLUISEÑO EN LOS ENCARGOS DEL PROFESOR JUAN W. GEZ

Respecto a la primera fase del desarrollo de la fotografía en Argentina, Valeria González (2011) afirma que la distinción entre las iniciativas estatales o privadas tendieron a desdibujarse, mientras que las mismas, en otras regiones fueron significativas. No sería el Estado el comitente y responsable de los primeros acervos fotográficos de interés público, sino que fueron las iniciativas privadas las que tomaron la delantera en su formación y difusión. Álbumes de edición exclusiva con conjuntos de vistas, tipos y costumbres del país circularon en primera instancia entre contadas familias de la alta burguesía, para luego abrirse camino al ámbito público. Un ejemplo de esto sería la selección de imágenes pertenecientes al acervo de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, que fueron reproducidas en formatos de tarjetas postales por la Dirección de Correos y Telégrafos. El caso resulta significativo ya que nos muestra cómo la visión burguesa de un sector se proyectó hacia el imaginario nacional por medio de la fotografía. En nuestro país, los encargos estatales de registro fotográfico comenzarían recién a desarrollarse con posterioridad a las ideologías progresistas de la generación de 1880. Afirmamos que estas primeras imágenes del país funcionarían como modelos iconográficos para los fotógrafos de comienzos del siglo siguiente, entre ellos José La Vía.

En este sentido, el archivo La Vía comprende una serie de fotografías vinculadas al estudio científico del territorio sanluiseño. Hacia 1912, el fotógrafo formó parte de una serie de expediciones a través de numerosas localidades del interior de la provincia, recopilando información y documentando la excursión con un importante número de imágenes. Esta empresa sería iniciativa de Juan W. Gez (1865-1932), docente e investigador sanluiseño, especializado en Historia y Geografía². Hacia 1914 y a instancias de una comisión otorgada por el Instituto Geográfico Argentino, Gez comenzaría a trabajar en su geografía provincial.

La «Geografía de San Luis» su obra póstuma, es una enciclopedia sobre la provincia; abarca su parte física, política y administrativa y dentro de cada parte va detallando desde antecedentes históricos, límites, orografía, hidrografía, clima, geología, aguas subterráneas, botánica, fauna, hasta división política, población, agricultura, suelos, obras de riego, diques, industria, minería y finanzas. Abunda en material gráfico, mapas, perfiles, fotografías y una carta general de la provincia. Fue publicada en tres voluminosos tomos por la editorial Jacobo Peuser S.A. 1938-1939. (Gez de Gómez, 1965, p. 9)

En la introducción, firmada por Gez en 1931, señala que su trabajo se ha concretado a partir de excursiones para observación y recolección de material de estudio. Al respecto, Reynaldo Pastor escribió en su prólogo:

[...] Gez no fue tan sólo un investigador de gabinete. Constantemente, sin arredrarse por las penurias y sacrificios de todo linaje, lo hemos visto recorrer el territorio de la provincia de ángulo a ángulo, excavando en las pampas, escrutando las anfractuosidades de la montaña, siguiendo el curso de los ríos y arroyos, penetrando en la selva enmarañada y rastreando en los llanos poblados de hierbas de las más diversas características, siempre «procurando arrancar hasta los recónditos

² Juan W. Gez nació en San Luis en 1865, hijo de padre francés y madre puntana. Se formó en la Escuela Normal de Profesores de la Capital Federal, establecimiento donde luego ocuparía un cargo docente, así como también lo haría en escuelas de San Luis, Corrientes y provincia de Buenos Aires. Al jubilarse en 1918, continuaría su carrera intelectual hasta 1932, año en el que falleciera.

secretos de aquella naturaleza, para verterlos y pulirlos en una obra de geografía, que constituye un verdadero tesoro inédito de la ciencia de nuestro país. (Pastor, 1938, p. 25)

Para esta investigación hemos revisado la correspondencia que José La Vía remitió entre 1914 y 1919 a Juan W. Gez³, quién, para la época, se encontraba al frente de la dirección de una escuela en la provincia de Corrientes. De aquí hemos podido relevar datos valiosos acerca de los encargos que Gez realizara al fotógrafo en el marco de las expediciones referidas. En las cartas se detallan los lugares visitados⁴, la cantidad de fotografías entregadas, los formatos de las mismas, la cantidad de placas y copias, así como los precios del encargo. Asimismo, relevamos las obras de Gez, identificando las fotografías tomadas por La Vía, al tiempo que revisamos el AHSL en búsqueda de imágenes correspondientes a tales excursiones. Como mencionáramos previamente, el acervo fotográfico ha sido organizado en distintas series, en función de los contenidos temáticos de las imágenes. Aquí centramos nuestro interés en las fotografías pertenecientes a la serie «Paisajes / Rural».

Entendemos, de acuerdo a la información recabada en la correspondencia remitida por La Vía, que las imágenes publicadas en las obras de Gez no se encuentran en el acervo provincial, dado que el fotógrafo entregara tanto las placas como las copias. Es interesante atender a las palabras del propio La Vía, quien, en su pedido de pago por los encargos insiste:

Las fotografías que yo le he enviado son todas las que Ud. me ha ordenado durante el viaje, pues a mí de nada me sirven. Solo a Ud. que me ha indicado las que eran de su agrado y he cumplido con mandarle todas. (J. La Vía, Carta personal, 25 de enero de 1916)

³ Colección privada perteneciente a Hugo Gez, sobrino de Juan W. Gez.

⁴ Entre ellos podemos nombrar: Durazno, Virorco, Trapiche, Cruz de Piedra, Paso del Rey, Santo Domingo, Intihuasi, Cañada Honda, Carolina, Minas San Román, Cerro Largo, Cerro del Rosario, Sololosta, Santa Isabel, La Toma, Concarán, Santa Rosa, Merlo, Piedra Blanca, Mogote Bajo, Cortaderas, Sepultura, Larca, Papagallos, Estanzuela, Manantiales, Renca, Villa Dolores (Cba), San Francisco, Lujan, Quines, Región Sud, Tala, Las Barrancas, Cañitas, Sierra Varela.

Sin embargo, en la serie ‘Paisajes / Rural’ hemos hallado un grupo de imágenes que por razones que desconocemos no fueron entregadas a Gez y que se desprenden de sus giras a la campaña. De este grupo destacamos las imágenes 1 y 2, en tanto se distinguen de las fotografías que finalmente fueron publicadas en la obra de Gez. En la primera observamos al investigador de perfil, quien ha sido retratado de cuerpo completo a la sombra de la vegetación y donde posa realizando anotaciones en su libreta. La segunda ha sido tomada al pie de las sierras y funciona como un retrato grupal en donde vemos a José La Vía, Gez y un ayudante no identificado. Resulta interesante prestar atención a los objetos que portan los retratados –un rifle, prismáticos, una cámara y una bandera argentina–, por lo que más adelante volveremos sobre esta cuestión.

A diferencia de las imágenes estudiadas pertenecientes al AHSL, en las fotografías publicadas en la Geografía y la Historia de San Luis la figura humana no adquiere relevancia en términos de escala. En su mayoría se trata de vistas de espacios amplios y encuadres abiertos, de función eminentemente descriptiva, en donde predomina el entorno por sobre la figura humana que, cuando aparece, resulta difícilmente identificable. Tal vez por esta razón, las fotografías tomadas en los descansos para almorzar o los retratos en la campaña, permanecieron en la colección personal del fotógrafo y no fueron requeridas por Gez.

En este punto resulta necesario problematizar la categoría de «paisaje», según la cual han sido catalogadas en el archivo digital tales imágenes. Rosalind Krauss (2002) realiza una crítica al empleo de categorías derivadas de la estética –tales como autor, obra o, en particular, el género del paisaje– para el análisis de ciertos tipos de fotografías. En este sentido se refiere al uso del término «vista» en lugar de «paisaje» por parte de los fotógrafos del siglo XIX.



Imagen 1. S/T, José La Vía.



Imagen 2. S/T, José La Vía

La autora recalca las características perceptivas de la vista en contraste con las del paisaje pictórico romántico; las fotografías de vistas enfatizan la profundidad espacial y la definición de los detalles produciendo un aislamiento del objeto; aquel fenómeno natural notable, singular y que se presenta como centro de atención.

[...] la palabra «vista» remite a una concepción del autor en la que el fenómeno natural, el punto de interés, se presenta al espectador aparentemente sin la mediación de un individuo específico que registra la huella, o de un artista particular, dejando la «paternidad» de las vistas a los editores más que a los operadores –tal como se les llamaba entonces– que habían tomado las fotografías. (Krauss, 2002, p. 47)

De esta manera, el término implica un desplazamiento de la idea de imagen producida a partir de una proyección de la subjetividad de un autor a la singularidad de un punto focal «como un momento particular en el seno de una representación compleja del mundo, «una especie de atlas topográfico total» (Krauss, 2002, p. 48). Retomando el concepto de espacio discursivo antes expuesto, al considerar la función instrumental de las fotografías tomadas por La Vía en el contexto del estudio geográfico de Juan W. Gez, estas parecen ajustarse mejor a la categoría de la «vista» que a la de «paisaje». Asimismo, el hecho de que la figura del propio fotógrafo se halle inscripta en numerosas de sus fotografías, plantea problemas para extrapolar del ámbito artístico la noción de «autor», dado que habrían sido tomadas por un colaborador. El registro final puede pensarse entonces en el cruce de la acción concreta de un operario, las indicaciones técnicas –encuadre, angulación, punto de vista, exposición, etc.– de La Vía y los requerimientos de Gez en vistas a su proyecto científico.

La imagen 3, que ha sido tomada del capítulo dedicado a la Orografía de la Geografía de San Luis, es una vista del Cerro Sololosta ubicado en las cercanías de la localidad de La Carolina, al Norte de la ciudad de San Luis. La formación ocupa casi por completo el espacio visual y, aquí, la figura humana ha sido excluida de la composición. Las dimensiones y las cualidades formales del cerro

enfatan el carácter de ‘vista’ de la fotografía; como un fenómeno natural interesante de ver por sí solo, independiente de la presencia humana o el acontecimiento de la investigación. El cerro, de origen volcánico, se encuentra en las Sierras de San Luis, uno de los tres cordones que dominan el Norte del relieve de la provincia.

A grandes rasgos, podemos dividir la topografía local en dos zonas, una donde predomina el paisaje serrano, al Norte, y otra, caracterizada por el paisaje llano, hacia el Sur. Esta particular distinción del terreno sanluiseño implicaría diferentes estrategias para la toma de fotografías en el contexto de estas expediciones. Por un lado, los accidentes geográficos y las formaciones rocosas, dominarán el campo visual; y, por otro, las composiciones se cerrarán en torno a espejos de agua y/o construcciones rurales para evitar la monotonía del horizonte pampeano del Sur. De este modo, los fenómenos naturales adquieren un valor positivo en las imágenes del Norte, mientras que en las fotografías del Sur la naturaleza es percibida como un espacio negativo, vacío, que se ocupa con el avance de la ‘civilización’ y la industria.



Imagen 3. «Cerro Sololosta», José La Vía.

En este sentido, vale destacar que los territorios del Sur de la provincia habían sido recientemente anexados a los límites provinciales,

luego de finalizada la Campaña del Desierto, dirigida por Julio A. Roca en la década de 1880. Desde su fundación en el siglo XVI, la ciudad de San Luis fue blanco de los ataques protagonizados por las poblaciones ranqueles que habitaban el Sur de la provincia. A comienzos del siglo XVIII se estableció una primera línea de fronteras que se extendió desde el río Desaguadero hasta Achiras en Córdoba, coincidiendo aproximadamente con el camino Real que unía Mendoza y Buenos Aires, atravesando la provincia de Oeste a Este (Caniú, 2017). Entendida como condición necesaria para el ingreso de la Argentina al esquema de la división internacional del trabajo, la Campaña del Desierto había sido fuertemente apoyada por la oligarquía local. Como resultado del proyecto roquista de conquista y civilización, la superficie provincial prácticamente duplicó con la anexión de las tierras del sur arrebatadas a los pueblos indígenas, consolidando el eje este-oeste del transporte comercial y habilitando grandes extensiones de llanuras aptas para la producción agrícola ganadera. En paralelo con las políticas promovidas a nivel nacional, se buscó en San Luis ocupar los espacios con colonos inmigrantes que supieran trabajar la tierra siguiendo los nuevos parámetros productivos y, de este modo, afianzaran el modelo agroexportador.

Un caso paradigmático de la clase dominante puntana lo constituyeron los criadores de ganado que se ubicaron en las tierras del sureste provincial. Luego de la denominada «Campaña del Desierto», el *mendocismo* (nombre con el que se conoció al régimen político encabezado por los Hermanos Mendoza y sus partidarios sucesores al gobierno) se benefició a sí mismo y a sus seguidores –provenientes de los sectores dominantes– con el reparto latifundista de las tierras ganadas al indio. Estas tierras duplicaron la superficie total del territorio y, finalmente, constituyeron el sur de la provincia. Las mismas fueron sorteadas entre latifundistas extranjeros, nacionales y representantes de la oligarquía provincial [...] La mayoría de los terratenientes fueron a su vez: amigos, parientes o ellos mismos gobernadores de la provincia de San Luis... De esta manera quienes detentaban la tenencia de la tierra, también detentado en la tenencia del poder político, configurando verdaderas redes políticas y sociales. (Boso, 2010, p. 255)

El mundo rural al que pertenecieron las colonias del Sur fotografiadas por José La Vía se diferenciaba –a partir del desarrollo de procesos de transformación productiva vinculados a nuevas prácticas y mayores inversiones– del mundo rural de décadas anteriores. En este sentido podemos afirmar que las estancias «Nassau» (Imagen 4) y «Las Isletas» (Imagen 5) han sido fotografiadas según unos criterios de selección que priorizaron el registro de los avances de «la civilización» sobre la llanura conquistada por el Estado Nacional décadas antes. Asimismo, puede interpretarse como el registro de la política latifundista llevada a cabo a nivel local:

Unos pocos representantes de la población rural gozaban de las ventajas de una existencia civilizada –el terrateniente o el ganadero ricos. La cabeza de estancia había cambiado de sencillo puesto fronterizo a chalet del Mediterráneo, castillo francés o casa de campo inglesa con remates triangulares, rodeado por arboledas de eucaliptus, céspedes cortados, rosadales y canchas de tenis. (Scobie, 1963, p. 32)

En términos generales, el espacio visual de este grupo de imágenes es definido por encuadres generales, que muestran las construcciones centrales de las estancias y parte del terreno lindante. La estancia «Nassau» ha sido fotografiada a la distancia, tal como notamos por las dimensiones reducidas de los sujetos que aparecen en la entrada de la vivienda, la cual se ubica levemente desplazada del centro de la imagen, por delante de una laguna. La horizontalidad de la llanura, que se visualiza fuera de foco junto al espejo de agua, es interrumpida por el bloque geométrico que representa al establecimiento y la estructura vertical de un molino de viento. En la fotografía de la estancia «Las Isletas», el horizonte vacío de la llanura desaparece prácticamente. La Vía eligió un punto de vista elevado que resulta en una angulación levemente en picado, mostrando un mayor espacio del terreno ocupado por las construcciones rodeadas de vegetación y un campo con frutales; asimismo, un grupo de colonos se distingue en el centro.



Imagen 4. «Estancia Nassau», José La Vía



Imagen 5. «Estancia Las Isletas», José La Vía.

Por último, nos detenemos en una fotografía que condensa otro factor fundamental en las estrategias llevadas adelante por el Estado Agroexportador: el desarrollo del ferrocarril.

La construcción de las líneas férreas en nuestro país, se realizó siguiendo el esquema de exportación-importación, y el eje de este esquema estaba en el puerto (puertos de Buenos Aires y de Rosario): hasta allí llegaban las materias primas del Interior, y desde allí partían hacia Europa. Por esta razón el mapa ferroviario argentino se observa como una mano que, desde Buenos Aires, se hunde en el interior para traer desde allí lo necesario a la economía exportadora. Los ferrocarriles acortan distancias y abaratan costos. (Rinaldi y De Dios, 2010, p. 66)

La estación de Nueva Galia (Imagen 6), surgió con la construcción de un ramal del Ferrocarril Oeste que conectaba Buenos Aires con General Alvear, en la provincia de Mendoza. El tendido funcionó como colector de ganado para las estancias que lo criaban en la Región Sur, que a su vez determinaron los lugares donde se levantaron las estaciones. En esta toma, las construcciones han quedado relegadas al horizonte, habilitando un espacio que ocupa más de la mitad de la imagen para poner el foco de interés en las vías del tren que trazan diagonales sobre el terreno. A diferencia de las imágenes de estancias que tienden a mostrar una visión frontal y centralizada, aquí se ha enfatizado el uso de la perspectiva con un punto de fuga desplazado, a de modo de acentuar el trazado férreo como elemento significativo central de la fotografía.

Al referirse al rol de la fotografía argentina de las últimas décadas del siglo XIX, y los relatos sobre el progreso y la modernización, Verónica Tell afirma:

Si la fotografía contribuyó a la conformación de relatos e imaginarios que apuntaban a mostrar una nación en progreso y modernización, lo hizo con herramientas que le son propias: en cuanto imagen, por un lado, y luego como un tipo de representación particular creada con un procedimiento técnico determinado. [...] Técnica moderna de reproducción de imágenes y representaciones visuales de la modernización

funcionaron conjuntamente. La modernidad del medio quedó adherida en cada imagen contribuyendo doblemente a la conformación de un imaginario de Progreso. (Tell, 2017, p. 286)

En un sentido simbólico, la marcada representación de estancias y vías férreas que llenan las imágenes del territorio del Sur provincial bien pueden pensarse como registros del progreso material en el contexto del modelo agroexportador de la Argentina a principios del siglo XX. Asimismo, retomando el retrato grupal que integran Gez y La Vía en medio de las sierras puntanas (Imagen 2), es posible interpretar la presencia de elementos como el rifle, la bandera argentina, los binoculares, y la cámara fotográfica, como huellas de la ocupación real y simbólica de vastas regiones del territorio provincial a partir de su conocimiento geográfico y su registro visual.

De acuerdo con Tell (2017), el proyecto liberal impulsado entre 1880 y 1916 por el régimen oligárquico, supuso una serie de movimientos en relación al territorio nacional –su dominación efectiva, la anexión de tierras para la producción agrícola-ganadera, y el avance en su conocimiento–. En tal sentido, destaca la creación de una serie de instituciones geográficas, entre ellas el Instituto Geográfico Argentino, que en 1914 comisionaría la investigación de Gez.



Imagen 6. “Estación F.C.O.” Nueva Galia, José La Vía.

Como señaláramos previamente, una de las premisas que ha guiado esta investigación afirma que los significados de la imagen fotográfica sólo emergen en un marco institucional, entendido como el sistema discursivo donde se inscriben los enunciados particulares. Por lo tanto, a fin de restituir el peso de los condicionamientos impuestos para la construcción de las fotografías analizadas, resulta productivo vincularlas al discurso del propio Gez. La orientación liberal del autor se pone de manifiesto en su artículo sobre San Luis, que fuera incluido en el anuario del diario *La Nación* publicado en ocasión del Centenario de la República Argentina en 1910. El discurso de Gez se halla atravesado por la noción de progreso, la cual aparece vinculada a la concepción del futuro como tiempo promisorio para la provincia en el escenario nacional, participando del proyecto de la construcción de una Argentina moderna:

Por último debemos hacer Resaltar que todos los antecedentes y hechos expuestos, se deduce que la provincia de San Luis está llamada a un gran Porvenir cercano y a ser un factor moral y económico decisivo en los altos destinos del país.

Pueblo afanoso por asimilar el progreso de los grandes centros, despierta ahora su espíritu de empresa estimulado por las fáciles comunicaciones, la valorización de sus campos y de sus riquezas naturales, tan múltiples y variadas como pocas regiones el territorio argentino, pues a su próspera ganadería se deben agregar el gran incremento que toma la agricultura, la explotación de sus minas y la naciente industria, afanosa por elaborar su materia prima inagotable. (Gez, 1910, p. 348)

En tal contexto discursivo cobra significado la peculiar construcción espacial del territorio provincial en las fotografías de La Vía, dejando al descubierto sobre su superficie, marcas del discurso promovido por los sectores dirigentes. Asimismo, resultan elocuentes las exclusiones, aquello que queda fuera del campo visual, pero que sin embargo ha dejado una marca visible en el discurso de Gez:

En la masa general de la población el elemento indígena ha dejado escasa huellas. El tipo físico de la raza aborígen ha desaparecido casi y de una manera absoluta sus dialectos. Tanto en las ciudades como en la vasta campaña predominan

los caracteres del europeo. Los puntanos son, en general, de buena estatura, blancos, vivaces y la mujer conserva la belleza y la gracia de la española. La población de la provincia toma incremento desde los últimos años con la inmigración las importantes obras de higiene realizadas y la prosperidad que inicia la fecunda labor de sus riquezas naturales. (Gez, 1910, p. 348)

ARCHIVO, IDENTIDAD Y MEMORIA LOCAL

De acuerdo con los supuestos que orientan nuestra investigación, afirmamos que resulta necesario evitar las concepciones analogistas o miméticas al pensar el material del archivo, a fin de no caer en la creencia de que las series de fotografías que lo conforman serían reflejos inmediatos de su contexto. En este sentido, la definición propuesta por Foucault va más allá de la noción de archivo como un espacio de reserva de documentos o como institución encargada de su conservación, para centrarse en el reconocimiento de reglas que lo configuran, definiendo sus límites y marcando lo decible y conservable por la memoria:

El archivo es en primer lugar lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos: sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas. (Foucault, 2001, pp. 219-220)

En la misma línea, el concepto de *régimen de visualidad*, proveniente del campo de los estudios visuales, ha sido propuesto, a partir de la distinción del aspecto cultural de la visión humana –la visualidad–, con el objeto de analizar los distintos modos de ver, su constitución, límites, implicancias, y su particular relación con lo social.

Dichos campos de lo visual, considerados en su aspecto histórico y social, actuarían determinando el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible:

Bajo tal «régimen escópico» se definen, doblemente, tanto [1] un conjunto de «condiciones de posibilidad» –determinado técnica, cultural, política, histórica y cognitivamente– que afectan a la productividad social de los «actos de ver», como [2] un sistema fiduciario de presupuestos y convenciones de valor y significancia, que definen el régimen particular de creencia que con las producciones resultantes de dichos actos es posible establecer, para el conjunto de agentes que intervienen en los procesos de su gestión pública, ya sea como receptores, ya como productores activos que disponen sus actos en el universo lógico de los enunciados y actuaciones posibles en su contexto. (Brea, 2007, pp. 150-151)

Desde esta perspectiva, el archivo fotográfico de José La Vía puede entenderse como un dispositivo de la memoria local que funciona de acuerdo a unas reglas, a partir de las cuales se configura y ordena sus componentes; posee límites definidos y al mismo tiempo, a partir de su naturaleza marcadamente interactiva –en su formato web–, se halla potencialmente abierto a complejos procesos de construcción y disputa de sentido vinculados a la elaboración y reelaboración de la memoria y la identidad puntana. Tanto el archivo en su totalidad, como sus distintas fotografías, forman parte de actos de visión históricamente contextualizadas, y pueden ser entendidos como actividades simbólicas ligadas de manera estrecha a la inscripción de las prácticas de producción del imaginario visual puntano en el marco de ciertos regímenes escópicos.

Asimismo, consideramos aquí que la visualidad juega un rol significativo en la construcción identitaria de un individuo. «La imagen a través de la cual cada sujeto se mira y se imagina como parte de un grupo, determina una dinámica de proyecciones, atribuciones e identificaciones con la cual su existencia cobra sentido» (Reyero, 2010, p. 62). Al observar una fotografía se despliega un complejo proceso que implica particulares formas de ver, aprehender, e identificar; y por medio del cual, una persona puede reconocer hechos de

su pasado y vincularse –o no– con un conjunto de representaciones mentales a partir del cual se imaginan y perciben como miembros de una comunidad. Esta postura reconoce a la memoria como parte constitutiva del sentimiento de pertenencia que cohesiona, da continuidad y coherencia a la construcción identitaria de un grupo. Pensadas en una relación dialéctica, la memoria y la identidad se imbrican permanentemente y se estructuran en narrativas, identificaciones y distanciamientos.

CONSIDERACIONES FINALES

Collingwood-Selby (2012) señala el vínculo entre la memoria y la conformación política moderna de la nación; como consentimiento común que reclama una adhesión, por un lado, a la rememoración común de victorias y sacrificios que conforman y a la vez sustentan el espíritu de la nación; y, por otro lado, el olvido activo de la violencia que ha dado lugar a su formación política. Por lo tanto, los mecanismos de configuración de la memoria nacional son a la vez, paradójicamente, mecanismos de institución del olvido. En este contexto, la fotografía, como superficie de inscripción de los acontecimientos históricos, adquiere un carácter institucional y ligado a las instituciones de la modernidad: «la nación, sus teatros de memoria, su historiografía, sus museos, sus escuelas» (Collingwood-Selby, 2012, p. 53).

En lo referente a nuestro objeto de investigación, vale recalcar que la mayor parte de la producción fotográfica de José La Vía fue realizada en el ámbito institucional; actos gubernamentales, fiestas religiosas, eventos escolares, etc. Por otro lado, la producción del archivo fotográfico, como construcción de la actualidad, se ha dado en coordenadas eminentemente institucionales –el Archivo Histórico de la Provincia, y la Fototeca universitaria–. Por ende, podríamos considerar al acervo como un producto de la historia oficial, saturado por los intereses de ciertos grupos que detentan la capacidad de señalar los límites de la memoria colectiva.

Sin embargo, la digitalización del acervo fotográfico y su puesta en circulación a través de un dispositivo web supone repensar las fotografías de La Vía en el contexto del nuevo sistema de mediatización y atender a las implicancias que su presencia en internet conlleva en torno a sus usos sociales. A diferencia de otros archivos digitales, que tienen una estructura cerrada donde el usuario solo puede acceder a las imágenes y leer la catalogación de especialistas, el soporte web de la colección La Vía posee una estructura abierta. En este caso es posible que la comunidad pueda aportar datos para la referenciación de las fotografías, reconociendo lugares, personas, situaciones, etc. posibilitando, de este modo, que la comunidad puntana pueda reapropiarse de la colección, en un proceso identitario de constitución mutua entre memorias individuales y colectivas, montando y desmontando la historia local.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz, M. (2011). *José La Vía; Un fotógrafo en el San Luis del siglo XX*. San Luis, Argentina: SLL.
- Angenot, M. (2010). *El discurso social; Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Boso, S. (2010). Era un bolichito al que iban ciertos y determinados personajes. En M. A. Rinaldi (Coord.), *Las estaciones de ferrocarril de la ciudad capital y su contexto*. San Luis, Argentina: Nueva Editorial Universitaria, pp. 245-303.
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico, del inconsciente óptico a la e-image. En *Estudios Visuales*, 4, pp. 145-163. España: CENDEAC. Recuperado de <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JLBrea-4-completo.pdf>
- Caniú (s.f.). *Los fuertes de la línea oeste de San Luis con los indios del Sur - La antigua frontera de San Luis*. San Luis, Argentina: SLL. Recuperado de <http://biblioteca.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/library/collection/literatu/document/HASH49581887a45b11e2841c42>
- Collingwood-Selby, E. (2001). *El filo fotográfico de la historia; Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago, Chile: Ediciones/Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido; El ojo de la Historia*, 2. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Foucault, M. (2001). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

- Gez de Gómez, E. (1965). *Juan Wenceslao Gez; En el centenario de su nacimiento*. San Luis, Argentina: SLL. Recuperado de <http://www.bpd.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/library/collection/literatu/document/HASH306541efc761ce62677577>
- Gez, J. W. (1910). San Luis. *La Nación*, pp. 342-348.
- González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina; 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico; Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Marzal Felici, J. (2009). *Cómo se lee una fotografía; Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Pastor, R. (1938). Prólogo. *Geografía de San Luis*. Buenos Aires: Peuser, pp. 25-32.
- Reyero, A. (2010). Ver en fotos ¿rever en la memoria? Límites y alcances de la fotografía en la construcción de memoria e identidad de una comunidad toba. En M. Giordano, L. Catela Da Silva y E. Jelin (Eds.), *Fotografía e identidad; Captura por la cámara devolución por la memoria*. Buenos Aires: Trilce, pp. 59-83.
- Rinaldi, M. A. y De Dios, E. B. (2010). Marco histórico general entre 1880 y 1940. La situación de San Luis en el período. En M. A. Rinaldi (Coord.), *Las estaciones de ferrocarril de la ciudad capital y su contexto*. San Luis, Argentina: Nueva Editorial Universitaria, pp. 27-80.
- Scobie, J. (1963). «Una Revolución Agrícola en la Argentina». En *Desarrollo Económico*, 1, Instituto de Desarrollo Económico y Social, pp. 111-141. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/3465952>
- Tell, V. (2017). *El lado visible; Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- Valdettaro, S. (2015). *Epistemología de la comunicación: una introducción crítica*. Rosario: UNR Editora.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social; Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

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 es el tercero 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 a las autoras desarrollar sus reflexiones.

En este tercer libro gracias a un recorrido por trece capítulos abordaremos varias temáticas, en particular las nuevas tendencias en el cine y en la fotografía europea contemporánea, el arte, su conceptualización y experiencia en la historia contemporánea, el paisaje de dominación y el de representación. Seguiremos con una serie de reflexiones sobre el mundo de las artes entre tránsitos culturales y compromiso político en el teatro y la música popular en Brasil; en relación a la autonomía y emergencia de las nuevas escenas locales, de los artistas, y de los gestores en el panorama de las artes argentinas. Se abordará el tema siempre actual de las prácticas y los procesos artísticos vinculados a los procesos de construcción de la identidad cultural en el mundo contemporáneo.



Instituto de Estudios
Sociales y Humanísticos



Fondecyt
Fondo Nacional de Desarrollo
Científico y Tecnológico

ISBN 978-956-01-0721-3

