

Espacios de transculturación en América Latina	Titulo
Aedo, Roberto - Compilador/a o Editor/a; Berríos, María - Compilador/a o Editor/a; Osorio, Javier - Compilador/a o Editor/a; Ruiz, Olga - Compilador/a o Editor/a; Araya Espinoza, Alejandra - Autor/a; Rivera, Carla - Autor/a; Reyes, Leonora - Autor/a; Vargas, Sonia - Autor/a; Toro, Maria Stella - Autor/a; Ruiz Cabello, María Olga - Autor/a; Vivanco, Lucero de - Autor/a; Osorio, Javier - Autor/a; Donoso Pinto, Catalina - Autor/a; Miranda, Franklin - Autor/a; Barros, César - Autor/a; Olivares Jara, René - Autor/a; Gómez Vera, Gabriela - Autor/a; Aedo, Roberto - Autor/a; Berríos, María - Autor/a; Zúñiga, Rodrigo - Autor/a; Lange Valdés, Francisca - Autor/a;	Autor(es)
	Lugar
Universidad de Chile, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos	Editorial/Editor
2005	Fecha
	Colección
Literatura; Identidad; Cultura popular; Memoria; Movimientos sociales; Representaciones sociales; Historia; Artes visuales; Política; América Latina;	Temas
Libro	Tipo de documento
"http://biblioteca.clacso.edu.ar/Chile/cecla-uc/20170817051020/pdf_202.pdf"	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO
<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)
Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)
www.clacso.edu.ar



Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Latin American Council of Social Sciences



Roberto Aedo, María Berrios, Javier Osorio, Olga Ruiz

Espacios de Transculturación en América Latina



Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos

Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad de Chile

Espacios de Transculturación en América Latina
Roberto Aedo, María Berrios, Javier Osorio, Olga Ruiz

Diseño portada: Vicente Rivera

Noviembre 2005

Registro de Propiedad Intelectual N° 150.556

I.S.B.N. 956-19-0484-5

Diseño, Diagramación e Impresión

LOM Ediciones Ltda.

Í N D I C E

Prólogo

I- Historia y representaciones

- "Justicia, cuerpo y escritura en la sociedad colonial americana: intersticios de transculturación y aculturación" ALEJANDRA ARAYA 15
- "El discurso de la domesticidad. Apropiación cultural desde lo femenino" CARLA RIVERA 33

II- Movimientos sociales y luchas por la memoria

- "'Un Estado dentro de otro Estado': memoria, profesorado y conflicto educacional en Chile, 1922-1928" LEONORA REYES 53
- "Las Madres de Plaza de Mayo y la construcción de una moralidad de la protesta" SONIA VARGAS 75
- "El tránsito de las ONG hacia el mercado. Transformaciones de las ONG que trabajan con mujeres en el Chile contemporáneo" MARIA STELLA TORO 87
- "Memorias sobre el movimiento de mujeres y pactos transicionales Chile 1990-2000" MARÍA OLGA RUIZ CABELLO 105

III-Culturas populares y masivas. Identidades y representaciones subalternas

- "Tablas pintadas de Sarhua (*Creación del hombre y Fin del mundo*): consideración iconotextual acerca de un proceso de transculturación de las matrices culturales cristianas" LUCERO DE VIVANCO 127

- "Modernización y representación en la canción chilena.
Algunas aproximaciones a Violeta Parra y la música popular"
JAVIER OSORIO 141
- "*La Ciénaga*: feminodistopía de la nación argentina"
CATALINA DONOSO 161

IV- Narrativas hispanoamericanas (revisiones críticas a comienzos de siglo)

- "Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán: Hacia una narrativa afroecuatoriana
(Breves consideraciones sobre lo afrolatinoamericano)"
FRANKLIN MIRANDA ROBLES 177
- "La 'subjetividad turística' en *Mantra* de Rodrigo Fresán: proyecto editorial,
globalización y reciclaje"
CÉSAR BARROS 195
- "Crónicas de New York de Rosamel del Valle: Itinerario de un encuentro"
RENÉ OLIVARES JARA 209
- "'Abajo, a distancia, el mar, Cartagena` (Adolfo Couve y la fundación
discursiva de América)"
GABRIELA GÓMEZ VERA 225
- "Apuntes para una visión de (Latino) América: a propósito de las dos
"Comedias" de Adolfo Couve"
ROBERTO AEDO 237

V- Artes visuales: estéticas políticas y (des)territorialización.

- "Sujeto subalterno y arte contemporáneo.
El boom de la periferia en el discurso curatorial de Documenta 11"
MARÍA BERRÍOS 261
- "Arte visual, analogía y políticas de infracción.
(Sobre una retrospectiva de la obra de Víctor Grippo)"
RODRIGO ZUÑIGA 279
- "Algunas notas sobre *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn"
FRANCISCA LANGE 289

Prólogo

El presente libro constituye una selección de artículos provenientes de algunas de las mejores ponencias presentadas en las V Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, realizadas entre el 19 y el 21 de enero de 2004 en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Estas Jornadas se han convertido en un importante espacio de encuentro para estudiantes y académicos que, desde diversos espacios disciplinarios y/o intelectuales, están reflexionando acerca de las problemáticas latinoamericanas, propiciando así un productivo debate interdisciplinario en torno a dichas materias. Resulta importante destacar, asimismo, que este espacio se ha mantenido por varios años con una amplia aceptación por parte de la comunidad académica, lo cual le ha permitido posicionarse en un contexto nacional, con miras a hacerlo también a nivel regional-continental.

Como todas las anteriores, las V Jornadas de Estudiantes de Postgrado han contando con el apoyo del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos y del Programa de Magister en Estudios Latinoamericanos de nuestra Universidad. Por otra parte, el proyecto Mecesus Nº UCH0209 (“Fortalecimiento del Magíster en Estudios Latinoamericanos”) ha hecho posible la elaboración y publicación de este libro. Quisiéramos consignar, de igual forma, nuestro agradecimiento a las autoridades de la Facultad: a la Decana María Isabel Flisfisch, al Vicedecano Bernardo Subercaseaux y a los profesores Grínor Rojo, Alicia Salomone, José Luis Martínez y Claudia Zapata, quienes han respaldado de manera entusiasta y constante esta iniciativa.

Respecto al tema a partir del cual llamamos a pensar y discutir aspectos de la realidad cultural latinoamericana, este fue el concepto de *transculturación*. Como es bien sabido, dicho concepto fue acuñado por Fernando Ortiz en su ya clásico texto *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) para reemplazar al equivocado término de *aculturación* (fallida traducción literal de la voz inglesa *acculturation*) en el campo de la antropología. A su vez, el concepto de transculturación es retomado ya en la década de los ochenta por Ángel Rama, quien en su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), lo productiviza de una manera transdisciplinaria dentro del ámbito de los estudios literarios. El concepto implica que, en el contexto de las relaciones hegemónicas entre culturas, la cultura hegemonizada pierde ciertos elementos, a la vez que actúa y/o reacciona creativamente generando rasgos nuevos. De esta forma, la *transculturación*, por un lado, hace visibles las relaciones de poder que acompañan a estos procesos (cuestión que resulta

omitida y/o invisibilizada por conceptos como el de *sincretismo* cultural, por ejemplo) y, por otro lado, permite reconocer el papel activo y creativo que a menudo le es negado a la cultura más débil (cuestión que subsiste, por ejemplo, tras la idea de *hibridación*).

En este sentido, junto con ser un concepto adecuado para la caracterización de la dinámica cultural de nuestros pueblos —y de otros, claro está—, este concepto nos permite enfrentar, desde un punto de vista suficientemente amplio, algunos de los múltiples elementos —lugares, sujetos y prácticas— de Nuestra América. Es por ello que, a partir de nuestra invitación a discutir los procesos de transculturación en América Latina, los autores aquí reunidos abordan diversas problemáticas de nuestra realidad cultural, las cuales pueden ser agrupadas en torno a ciertos ejes temáticos que permiten establecer intercambios y diálogos entre los distintos artículos.

Los trabajos de Alejandra Araya y Carla Rivera se inscriben dentro de una línea historiográfica que, a grandes rasgos, ha permitido una comprensión de *lo social* desde perspectivas más abarcadoras, al considerar los sistemas de representación a través de los cuales las comunidades perciben y comprenden su sociedad y su propia historia. De este modo, estas propuestas permiten comprender las relaciones que se tejen y articulan entre las condiciones “objetivas” de existencia y el modo en que los sujetos las resignifican, cuestión que supera la dicotomía entre una supuesta “objetividad” de las estructuras (especialmente económicas) y la subjetividad de las narrativas o representaciones. La indisoluble relación entre estas últimas y las denominadas “condiciones objetivas” no es mecánica ni causal, sino que opera a través de múltiples configuraciones de sentido que dan cuenta de la complejidad de *lo histórico*. En esta línea se entiende que no existirían objetos culturales sin sujetos que los produzcan, y que éstos serían, al mismo tiempo, agentes activos y pasivos de la sociedad al estar condicionados, pero no determinados, por las estructuras en que se insertan y a las cuales, pese a la mayor o menor conciencia relativa que tengan de ellas, contribuyen a transformar.

Carla Rivera revisa la participación de mujeres de elite en la escritura periodística durante los primeros años del siglo XX a través del análisis de algunas revistas femeninas, estableciendo el modo en que dichas prácticas escriturales se constituyeron en ejercicios de una rebelión —muchas veces soterrada— que en su interior acogía visiones transgresoras y, al mismo tiempo, elementos tradicionales propios del *discurso de la domesticidad* femenina. Por su parte, Alejandra Araya analiza en la historia de América colonial, la forma en que las prácticas judiciales —entendidas como prácticas sociales— construyen un marco normativo sobre el que se sostiene la elaboración de un imaginario sobre lo justo, lo injusto y lo

peligroso. Desde el reconocimiento de las diversas nociones y prácticas de justicia, entiende que los documentos producidos por el poder judicial dan cuenta de los discursos normativos, pero también de las prácticas, las desviaciones, las adecuaciones, el conflicto de interpretaciones y las luchas cotidianas de mujeres y hombres en defensa de sus particulares creencias, incluyendo los choques entre el mundo de lo oral y de lo escritural.

En otro eje temático se inscriben los trabajos sobre movimientos sociales y luchas por la memoria, en el que se encuentran los textos de Leonora Reyes, Sonia Vargas, María Stella Toro y Olga Ruiz. Todos estos trabajos comparten la preocupación acerca de la necesidad de rescatar memorias silenciadas y de relevar el rol de los movimientos sociales en la formación de modos de hacer y de pensar alternativos y críticos que, en algunos casos, incluso lograron concretarse en la elaboración de propuestas y proyectos políticos o educativos. De ahí la necesidad de revisar el rol de estos movimientos, no tan solo en su capacidad de impactar y transformar la agenda pública —cuestión sin duda importante—, sino también en su posibilidad de desplegar prácticas culturales que han cuestionado y ampliado las fronteras y la definición misma de lo político.

Leonora Reyes, en la perspectiva de contribuir a la formación de una memoria social del conflicto, analiza y releva la complejidad histórica de los procesos de construcción de políticas educativas, destacando la participación tanto de los agentes institucionales y gubernamentales como también del movimiento social del profesorado primario que, en el Chile de la década del veinte, propuso un proyecto educativo gobernado y administrado por el profesorado y la comunidad, apuntando a la constitución de nuevos sujetos pedagógicos. Desde otra perspectiva, Sonia Vargas examina el movimiento de derechos humanos en Argentina, y en particular el caso de las Madres de Plaza de Mayo, desde la propuesta teórica de Arturo Roig acerca de la existencia de una nueva *moralidad de la protesta*, fundada en la larga trayectoria de los movimientos sociales latinoamericanos; movimientos que, más allá de sus reivindicaciones particulares, aspiran a la reelaboración cultural y axiológica de los valores básicos de lo político y la democracia. Por último, los trabajos de María Stella Toro y Olga Ruiz exploran críticamente los tránsitos y tensiones que enfrenta el movimiento social de mujeres de Chile en el contexto de la postdictadura, analizando las relaciones de conflicto y cooperación entre los distintos actores que lo conforman. Por cierto, la pregunta acerca de si existe o no movimiento social, y de quiénes formarían parte de él, incluye una problemática más amplia, que se relaciona con el tema de la participación ciudadana y las posibilidades de construir una sociedad civil fuerte y con capacidad de incidencia y decisión, en el marco de un sistema democrático restringido y de un modelo económico neoliberal.

Otro de los temas de los cuales se ocupan algunos de los artículos de este libro está conformado por las reflexiones sobre las distintas modalidades de las culturas populares y masivas en América Latina. En relación con este marco, las culturas populares son observadas a partir de diversas formas culturales (pictóricas, fílmicas, musicales y narrativas), articuladas a partir de los cuestionamientos sobre los significados y representaciones contenidos en ellas. El desplazamiento efectuado en los últimos años por la perspectiva de los estudios culturales, que entiende los productos de las culturas tradicionales y de la cultura de masas como distintas representaciones sobre los “otros” (campesinos, indígenas o mujeres), es considerado, en los textos de Lucero de Vivanco, Catalina Donoso y Javier Osorio, desde las representaciones de los sujetos “subalternos” que en ellas se construyen, y también desde los vínculos entre aquellas representaciones y la construcción de las culturas hegemónicas en América Latina.

Lucero de Vivanco, en su texto sobre las Tablas pintadas de Sarhua, pone especial atención en los modos mediante los cuales esta expresión popular de arte pictórico en la sierra peruana construye sus manifestaciones visuales a partir de las resignificaciones de dos matrices culturales e ideológicas del pensamiento occidental: el fin del mundo y la creación del hombre. Por otra parte, en el texto de Javier Osorio sobre Violeta Parra y la música popular, se consideran las continuidades y rupturas establecidas entre la tradición de la música folclórica en Chile y las transformaciones producidas por la cultura de masas, así como también los vínculos existentes entre la producción musical y las representaciones de la identidad nacional en la cultura chilena. El ejercicio de pensar la nación desde la cultura de masas está también presente en el texto de Catalina Donoso sobre el film argentino *La Ciénaga*. En este caso, la reciente crisis institucional, económica y sociocultural de la Argentina constituye el contexto de producción de narrativas visuales surgidas desde el espacio del cine independiente. Narrativas que resignifican la nación, considerando los sujetos y lugares tradicionalmente marginados de los espacios hegemónicos (las mujeres, los indígenas o los espacios de la hacienda, por ejemplo) y, por eso mismo, cuestionan las formas estereotipadas a través de las cuales se ha pensado su identidad.

Los trabajos reunidos en el eje temático que hemos denominado “Narrativas hispano-americanas” son una nueva muestra de la pluralidad de voces y visiones que habitan y conforman nuestro continente, así como de lo distintas que pueden ser y son sus escrituras artístico-creativas y sus respectivas recepciones por parte de la crítica especializada. Así, por ejemplo, solo con respecto al eje temático de la *transculturación*, tenemos muestras de la fascinación provinciana y de su candorosa decepción en las crónicas neoyorquinas de Rosamel del Valle; de la relectura posmoderna que hace Rodrigo Fresán de la tradición de

la novela de viajes en el mundo contemporáneo; o la que realiza Adolfo Couve, tanto de la escuela realista francesa del siglo XIX como de ciertas concepciones europeas de la realidad cultural americana. Subyace en estos acercamientos críticos una perspectiva general común, a saber: la asunción explícita —decisiva a la hora del análisis— de las relaciones entre los textos literarios y sus contextos de producción y recepción textual.

En su trabajo, Franklin Miranda busca establecer la identidad y diferencia de una narrativa que es capaz de reconfigurar expresivamente ciertos aspectos de la vida de la población negra y mulata del Ecuador, tomando para esto los casos paradigmáticos de Nelson Estupiñán y Adalberto Ortiz. Por su parte, y en un registro totalmente diferente al anterior, César Barros propone en su artículo una lectura de la novela *Mantra* de Rodrigo Fresán, entregando algunas de sus claves textuales —el trabajo de reciclaje, tanto genérico-literario como de hiperespecialización de/en la cultura pop— e ingresando a una vertiente dentro del estado actual de la problemática relación entre arte y mercado. René Olivares en tanto, nos ofrece en su análisis de las *Crónicas* de Rosamel del Valle, algunos puntos de vista de un texto que nos habla del deslumbramiento, la admiración y el desengaño de un poeta latinoamericano de mediados del siglo XX respecto de una metrópoli como Nueva York que constituye el centro del mundo en su tiempo y en el nuestro. Tanto en el trabajo de Gabriela Gómez como en el de Roberto Aedo, se aborda la visión que de América plantean algunas novelas del recientemente desaparecido narrador chileno Adolfo Couve. Por una parte, Gómez pone el acento en la reconfiguración simbólica y crítica de la realidad en el interior de la escritura, mientras que por otra, Aedo busca develar —desde los textos y sus paratextos— algunos diálogos, coincidencias y discrepancias, que entroncan la visión de Couve con otras que forman parte de un debate ideológico de larga data en nuestra historia.

En un último eje temático, los ensayos de María Berríos, Rodrigo Zuñiga y Francisca Lange, reflexionan críticamente, desde diferentes puntos de vista, en torno a algunas manifestaciones e instancias de las artes visuales. Destacan por sus perspectivas multidisciplinares, transitando por enfoques de la sociología, la literatura, la filosofía, y la historia y teoría del arte. No obstante, ellos comparten una visión de la práctica artística que, sin descuidar la dimensión estética, productiviza el contexto sociopolítico, no solo como escenario histórico, sino como parte de la materialidad artística de las prácticas visuales.

La transculturación se hace presente en el trabajo de María Berríos, quien analiza cómo, por una parte, el discurso curatorial de la megaexposición *Documenta 11* realiza una inversión del concepto de Ángel Rama, importando selectivamente el arte de la “periferia” y, por otra parte, cómo este arte a su vez es capaz de plantear desde formas estéticas una desubalternización en su representación. Por su parte, Rodrigo Zuñiga reflexiona en torno a

la obra del artista argentino Víctor Grippo, quien logra producir, desde el formato visual, transferencias entre arte, tecnología y cultura popular, desmarcándose de las conjugaciones dogmáticas y literales que caracterizaron a parte de las neovanguardias latinoamericanas. Por último, el ensayo de Francisca Lange acerca de *Paseo Ahumada* de Enrique Lihn busca ir más allá del análisis puramente textual, para ahondar en su carácter de *poesía situada*, la cual efectúa —al decir de la autora— “un gesto de cotidianidad”, y plantea con ello una crítica al hermetismo de las prácticas artísticas de la época. El problema de la representacionalidad y la tecnificación del arte son confrontados por Lihn a través de su parodia de los medios masivos: el formato del cuadernillo de su texto constituiría un símbolo de la “mendicidad” del sistema económico de la dictadura militar chilena.

* * *

Para finalizar, quisiéramos destacar que, en el contexto actual de la globalización económica y del resurgimiento de las políticas intervencionistas de una ahora visibilizada maquinaria imperial, se ha puesto nuevamente en discusión la importancia de las representaciones políticas y culturales en torno a los conceptos de nación e identidad. En este contexto, estos conceptos vienen siendo comprendidos, por parte de los intelectuales, como construcciones en las cuales se disponen las luchas por la hegemonía, y en las que tienen cabida políticas de marginación y de representación cultural. Es por este motivo que consideramos fundamental revisar los procesos de construcción hegemónica en América Latina, desde los mecanismos de transculturación que permitirían una mayor intervención de los sujetos en las representaciones culturales. Esto, pues estimamos nuestro compromiso insistir en el rol activo y autoconsciente que nos cabe como sujetos individuales y colectivos; es decir, como intelectuales y/o miembros de una ciudadanía que quisiéramos deliberante y mucho más comprometida consigo misma.

Los Editores, Santiago de Chile, 2005.

I. Historia y representaciones

Justicia, cuerpo y escritura en la sociedad colonial americana: intersticios de transculturación y aculturación

ALEJANDRA ARAYA ESPINOZA¹

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA
EL COLEGIO DE MÉXICO



Lienzo N°11. *El juego de los dados* (123X165cm). Vida de Santa Rosa. Conjunto seriado de pinturas al óleo sobre tela. Autor: Laureano Dávila, segunda mitad del siglo XVIII, origen quiteño. Reproducción tomada del libro *Santa Rosa de Lima. El tesoro americano. Pintura y escultura del periodo colonial*, Corporación cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 2000, p.37. La colección pertenece al Monasterio de Dominicas de Santa Rosa de Santiago de Chile.

En la América colonial, los hombres que representaban al Rey en tanto fuente de toda justicia –las “justicias” del Rey- y luego los primeros cuerpos de leyes y tribunales, intentaron regular las conductas de los hombres en sociedad de acuerdo con una concepción que asimilaba la justicia al orden como sinónimo de armonía. Los documentos producidos por el poder judicial dan cuenta de los discursos normativos, pero también de las prácticas, las desviaciones, las adecuaciones, el conflicto de interpretaciones y las luchas cotidianas de mujeres y hombres en defensa de sus particulares creencias, incluyendo los choques entre el mundo de lo oral y lo

escritural. Discursos y prácticas también pudieron corresponder a prácticas judiciales y concepciones de justicia similares a las del Nuevo Mundo que permitieron al Viejo acercarse a él. Esto podría explicar cómo fue posible el triunfo como sistema para los vencedores y también su uso como arma eficiente para los vencidos.

¹ Académica del Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile. Este trabajo forma parte del proyecto “El cuerpo en los textos judiciales coloniales. Chile, siglo XVIII”, financiado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, año 2004.

El poder judicial en funcionamiento nos entrega valiosa información, puesto que la “justicia” debe ante todo “dejar hablar” a víctimas y victimarios, a privilegiados y desfavorecidos por medio de los “papeles” que produce. Ellos nos sitúan en el intersticio de los procesos de aculturación y transculturación en sociedades en las que la dominación hace de las prácticas estrategias de dominio político con trascendencias culturales profundas en el largo tiempo, por ejemplo, la conformación de una sociedad mestiza.

Para Jean Pierre Diedieu, las secretarías y ministerios de justicia representan en el siglo XVIII a la “monarquía tradicional”. Por medio de este poder, el monarca controlaba los ascensos y descensos, las riquezas y los privilegios. Los nobles se disputaban el “oído” del Rey para seguir siendo los favorecidos. Por ello, para Diedieu, este sector es “el” instrumento fundamental de gobierno en todas las épocas². Revisando los cambios en este sector en la monarquía española del siglo XVIII, se constatan ambas afirmaciones. El sector de la Justicia es tanto el bastión de la monarquía tradicional, como el instrumento fundamental de gobierno. El 11 de julio de 1705 Felipe V dividió en dos la Secretaría del Despacho, encargada de darle los documentos a firmar. En adelante, funcionó la Secretaría del Despacho de Guerra y Hacienda y la Secretaría de “todo lo demás”, especialmente de los asuntos de “Gracia y Justicia” (*Novísima recopilación*, lib.III, tit. VI, ley 4, n.1). En 1714, se reorganizó en 5 secretarías, permaneciendo la de Gracia y Justicia. Le competía todo lo que dependía del ejercicio del poder absoluto del soberano que, de acuerdo con la teoría, podía aplicar o suspender las leyes en función de lo que exigía la justicia verdadera y el bien común así como también todo lo que competía a la justicia “distributiva”, como la asignación de cargos y honores entre los nobles, favoreciendo al mismo tiempo a los que más lo merecían, para mantener el equilibrio necesario para la paz social. Junto con la Cámara de Castilla y la Cámara de Indias, la secretaría administraba amplias bases geográficas, apoyadas por los Consejos de Castilla y de Indias y de las Órdenes Militares.

Por otro lado, las audiencias eran esenciales en tanto tribunales de apelación territoriales que restaban fuerza o permitían difundir las decisiones centrales. Sin embargo, fueron los corregidores, antes de la instalación de tales audiencias, el alma del sistema. Muchas veces fueron los únicos representantes del rey en las ciudades y gozaron durante largo tiempo de amplias atribuciones: jueces de primera instancia, responsables de la percepción de los impuestos, garantes del respeto de las leyes por parte de los cabildos. Su peso disminuyó en el siglo XVIII, limitándose a la gestión municipal y la administración de justicia. Las Audiencias de Indias tuvieron como modelo las Reales Audiencias y Cancillerías de Valladolid y Granada, pero pronto se diferenciaron de estos precedentes para ser órganos funda-

² Jean Pierre Dedieu. “El aparato de Estado Español en el siglo XVIII”. En *Historiografía francesa. Corrientes temáticas y metodologías recientes*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1996, p.91.

mentalmente corporativos de la administración de justicia ejerciendo al propio tiempo funciones de gobierno que en España nunca llegaron a desempeñar, como algunas atribuciones de los virreyes por medio de los Reales Acuerdos. El espacio de la Justicia también incluye las prácticas de dichos funcionarios y los elementos que utilizaron para ejercer un poder e introducir un nuevo marco de relaciones. Cometidos como el de conquistar, pacificar, hacer alianzas y colonizar situaron a las Reales Audiencias en el centro de los problemas de gobernabilidad en América en tanto instituciones que debían mantener los equilibrios y prestar oídos a las quejas en los territorios coloniales.

Los cambios de nombre de las secretarías no son inocentes, ni obedecen simplemente a decisiones burocráticas ociosas. Al agregar el término Justicia al nombre de la antigua secretaría de Gracia se estaba representando una nueva concepción del poder del monarca. En este caso, la noción de Justicia implicaba poner límites a un poder discrecional feudal o tradicional:

Gracia. Tiene muchas y varias acepciones. Alguna vez significa el beneficio que hacemos o el que recibimos, y así decimos: Yo os hago gracia de tal y tal cosa; y el que recibe la gracia la acepta por tal. Opónese en cierta manera a Justicia, porque lo que yo os saco por Justicia y tela de juicio, ni grado ni gracias³.

La Gracia remite a una noción de lo justo como beneficio que alguien hace a otro, mientras que la Justicia apela a un derecho reconocido o ganado.

El pronto surgimiento de textos que debaten sobre la Justicia en las Indias durante el siglo XVI, tanto a nivel teórico como en las apelaciones al soberano por parte de los conquistadores para obtener el reconocimiento de ciertos derechos, se sostiene en un principio básico de la noción de justicia que es el de ser escuchado. Al dejar testimonio y constancia de una situación se pone límite a las dádivas reales, haciendo de la “gracia del rey” un derecho ganado por el que apela. Hablar, o escribir como extensión de esa apelación, daba curso a un proceso. Ser escuchado y dejar testimonio escrito podía ser en sí mismo tener justicia, así como un freno a la autoridad de los particulares por medio de la denuncia de las arbitrariedades o simplemente al enunciar que no se estaba respetando la ley del soberano. Lo que se observa en la documentación judicial colonial es la mezcla entre las lógicas de la Gracia y la Justicia, cuya continuidad está presente en las sociedades del siglo XIX, sobre todo si en ellas el sistema monárquico perdura más tiempo. Por ejemplo, en el escrito de María Belén para liberar a su hijo Simón, en La Habana, en 1853:

³ Sebastián de Orozco Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C.R. Maldonado, Editorial Castalia, Madrid, 1995[1611], p.600.

María Belén Medina... manifestando que deseando como madre ver exento de la esclavitud a su hijo Simón, esclavo de don Agustín Medina, se acercó a él, que para su rescate le pidió la suma de 400 pesos y habiéndoselos llevado, le exigió 100 pesos más; que altos han sido los sacrificios que ha empleado para conseguir los expresados cien pesos de mas que se le pidieron...que el mencionado Medina se resiste a recibir los 500 pesos y le exige como dicen sus palabras 'que mañana serán 700, 800 o mil pesos' y que para él no valía síndico ni leyes...⁴.

No obstante, esta mezcla comienza a entrar en tensión en el siglo XVIII, cuando se discute sobre la monarquía desde una redefinición de los poderes que constituyen el Estado. La Justicia debía alejarse cada vez más de la persona del rey y sostenerse en un sistema en sí mismo justo, basado en el debido proceso y el imperio de la ley. Este movimiento tiene en sí una discusión sobre la arbitrariedad de la justicia tradicional visible en los castigos ejemplares, todos ellos basados en el concepto de escarmiento público en que el cuerpo era el receptor de la pena, cuestión que ya tenía sus detractores y que se tornó una lucha por lo que en ese entonces se llamaba civilización. Es decir, una sociedad civilizada no debía permitir los espectáculos bárbaros y bestiales, por tanto, era un contrasentido que el propio poder político racional e ilustrado tuviera como sustento de dicho poder una justicia que se encarnaba en los sangrientos y crueles castigos. Por ello las discusiones teóricas se centraron en las llamadas reformas penales tendientes a instalar el principio de proporcionalidad de las penas de acuerdo al delito, los sujetos y las calidades, para lo cual el debido proceso era central. César Beccaria es el jurista que sistematizó tal propuesta y que, con algunos matices, la monarquía española intentó aplicar en sus dominios como parte de las Reformas Borbónicas⁵. Pero tal anhelo no se concretó, aunque la discusión se puso en marcha y puede rastrearse en una revisión casuística de las sentencias y en el tratado de Manuel de Lardizábal Uribe, jurista oaxaqueño a quien Carlos III pidió redactara un proyecto de reforma procesal penal en 1782⁶.

Hay que investigar el real alcance de estos debates, pero al menos para el caso de Chile, algunos abogados defendieron dicho principio en virtud del cual la aplicación de los azotes, por ejemplo, no podía decretarse sin proceso. Esta pena se aplicaba comúnmente a la gente del "pueblo inferior", pero algunos comenzaron a señalar que su aplicación indiscriminada podía ser más dañosa al ser ignominiosa y causar infamia (mancha del honor), es decir, ser origen de resentimientos y agravios, amenazando con ello el fin de la

⁴ Instancia de María Belén Medina para libentar a su hijo Simón. La Habana, 25 de julio de 1853. En, Gloria García Rodríguez, *La esclavitud desde la esclavitud. La visión de los siervos*, Centro de investigación Científica Ing. Jorge L. Tamayo, México, 1996, p. 110-111.

⁵ César Beccaria. *De los delitos y las penas*, edición facsimilar de la edición príncipe en italiano de 1764, seguida de la traducción de Juan Antonio de las Casas, F.C.E., México, 2002.

⁶ Manuel de Lardizábal y Uribe. *Discurso sobre las penas*, edición facsimilar (Madrid, 1782), Porrúa, México, 1962.

aplicación de justicia: la paz⁷. Por ello, a fines del siglo, la práctica común de azotar a los inferiores comenzó a ser impugnada por algunos letrados ilustrados, dejando al descubierto lo común de los castigos que hasta ese entonces podían ser denunciados solo en casos extremos tipificados como delito de sevicia. Comienza a denunciarse el “exceso” de los “poderosos”:

En la villa de San Fernando en tres días de el mes de octubre de 1795: el señor subdelegado Don Gregorio Dimas de Echaurren, en virtud de lo mandado... hizo comparecer a Mariano Sosa... dijo: que lo que sabe es que el jueves pasado 24 de noviembre, Don Andrés Riveros, residente en el Olivar, puso presos a dos hombres, que no sabe como se nombraban, y que el uno de ellos, era indio del Pueblo de Copequén, y a este último, oyó decir a Pascual Ripete, y a otros varios, lo había colgado de una viga, y que Gerardo González, movido de caridad lo descolgó donde estaba colgado, y que habiéndose enojado dicho Don Andrés con el referido González le respondió este último, que él lo aseguraría aquella noche, como de facto, lo aseguró hasta el otro día, y como se fuese dicho reo, agarró el dicho Don Andrés Riveros, al ya referido Gerardo González, y según le dijeron Pascual Ripete y un fulano Araya, que corre con el molino de las señoras Gusmanes, de que su Patrón había traído amarrado, tirando del caballo, al dicho Gerardo González, y le había dado varios cachazos y golpes; y vido este declarante cuando lo llevaba tirando para su casa, Riveros que iba todo ensangrentado...(sic)⁸.

La discusión sobre las penas afflictivas o corporales como el azote y, a partir de él, los golpes y agresiones físicas, ocupa un lugar central en la historia de las nociones de Justicia como reparo de los daños y abusos, es decir, como mecanismo de defensa frente a la gracia de los poderosos. La contravención al principio de protección que todo poderoso debía dar al débil permitía denunciar y dar paso a una protección del sujeto en tanto individuo cuyo cuerpo, representación de la persona, era reconocido y defendido. Por tanto, cuando decimos “lucha por el debido proceso”, estamos diciendo que la escritura de papeles sobre un caso permitió alejar la mano del poderoso del cuerpo de los débiles, percibiéndose en ello el lento resquebrajamiento de la monarquía como cuerpo cuya cabeza era el Rey, e individualizar a los súbditos. En los inicios del XIX ya se expresan reparos respecto a que el castigo sea asociado a la Justicia y que el juez fuese incluso el ejecutor de las penas. El debate sobre el Juez como ejecutor de la ley y la Justicia, es un paso necesario para que éste sea despo-

⁷ Manuel Lardizábal y Uribe., op. cit., p.192-193. Lardizábal, oriundo de Talcala, Nueva España, pasó a España en 1761 luego de estudiar en el Colegio de San Ildefonso en México. Llegó a ser doctor de la Escuela de Letrados y Ministros de la Real Cancillería, y formó parte de los encargados de formar y extender el Nuevo Código Criminal (“Carolino”) en 1770. Se le llamó “el abogado americano”. Para el caso de Chile, véase Araya, 1999b.

⁸ Archivo Nacional de Chile, Archivo de la Real Audiencia, vol 699, pieza 1, Causa criminal seguida contra don Andrés Riveros por varios excesos, 1795-1797, San Fernando, foja 2-2v. El Testigo, de 35 años, no sabía firmar.

jado del poder de castigar directamente y por su propia mano como, había sido el principio que daba coherencia al sistema judicial de la monarquía tradicional. Es importante destacar que el verdugo o ejecutor de sentencias funcionaba en él con la figura de “esclavo del Rey”, representando su mano que llegaba a todo lugar donde el ejercía su imperio. Las justicias de un lugar podían tener la atribución de aplicar por sí mismas el castigo, pero cada vez más se criticó la acción como abuso de poder y se apeló al debido proceso. Por ejemplo, el Protector de Naturales, ante el caso de Nicolás Maipo en Rancagua⁹ -que había recibido seis chicotazos por el subdelegado del lugar al ser acusado de robo de un carnero y una oveja-, señalaba que esta acción en un juez era siempre reprobable aunque el delito no fuese leve o por necesidad de corrección, porque “el juez no tiene manos para usar de ellas contra persona alguna; sus armas son la pluma, y los papeles”¹⁰. Dar de chicotazos fue considerado una operación de “yndecoro e impropia del carácter judicial”. El indio quedó con su derecho reservado (por ejemplo, para el caso de juicio de residencia) para “la oportuna reclamación por vía de recompensa”.

Los procesos judiciales en tanto textos, permiten una reflexión respecto al mestizaje desde los imaginarios y desde las prácticas que lo hicieron posible¹¹. Los papeles producidos al calor de la justicia contienen la dimensión de la narración de lo sucedido como la de lo deseado como parte del proceso de conquista del espacio americano. Las prácticas judiciales como prácticas sociales (querellarse, demandar, pedir, reclamar, solicitar, castigar) permiten construir un marco de nuevas reglas del juego y de dominación que incluyen la construcción de un imaginario sobre lo justo, lo injusto y lo peligroso, que es a su vez una práctica de mezclas y códigos nuevos que se construyen al calor de resistencias o acomodados¹². El propósito de hacer justicia es un puente y un espacio que permite la transculturación, pero su relación con la escritura en el proceso de conquista supone nuevas prácticas que fuerzan la aculturación si se quiere seguir siendo oído.

⁹ Corregimiento al sur de Santiago, actualmente capital de la sexta región de Chile.

¹⁰ Archivo Nacional de Chile, Capitanía General, vol. 530, fojas 68-73v, cita fol. 73. Santiago, 1809.

¹¹ La proposición de los procesos judiciales como textos y por ello posibles de ser sometidos a análisis estructurales del relato y de discurso, en Alejandra Araya. “Petronila Zúñiga contra Julián Santos por estupro...”, Anuario de Postgrado n° 3 Universidad de Chile, 1999.

¹² Este trabajo asume las propuestas metodológicas y problemáticas de Michel Foucault en torno a la historia de la formación de los dominios de saber a partir de prácticas sociales desde el análisis de discurso; entendiendo los discursos como juegos estratégicos de acción y reacción, de dominación y retracción y de lucha, puesto que son polémicos. Vid. Michel Foucault. *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1995, pp. 13 a 15.

La Justicia como espacio de transculturación: la contienda judicial y ser escuchado

Una demanda judicial, un proceso criminal, una querrela por injurias, un recurso de amparo y las múltiples formas que pueden adoptar las prácticas judiciales, así como las partes constitutivas de él, remiten a cuestiones básicas y centrales en las relaciones de los hombres en sociedad, como el orden –paz o armonía social que se logra con lo justo- y el conflicto. En las nociones arcaicas de Justicia, ambos aspectos no están separados, por lo que es necesario distinguir entre la ‘Justicia’ y la ‘justicia’ para comprender los mecanismos que posibilitan los procesos de transculturación y aculturación. Estos procesos también son parte de lo que se ha llamado comúnmente mestizaje. Poner nuestra atención sobre la noción de justicia puede ser un camino fructífero para pensarlo desde las acciones cotidianas que lo hacen posible.

Por un lado, hay que remitir la Justicia a su condición de anhelo que posibilita la fabricación de ciertas prácticas, dentro de las cuales se incluye la elaboración de las normas del derecho que no siempre son escritas. Por otro, la Justicia es el propósito de “hacer justicia”, que ha quedado de alguna manera reducido a la legislación vigente o el conjunto de normas y reglas que regulan las relaciones humanas, tanto en los estudios jurídicos y sociales, como en la propia historiografía. Esto es, una Justicia maniatada por el imperio de la ley, proceso al que, sin embargo, no puede negarse tener a favor la disminución de los derechos del soberano y la noción de ciudadano.

He trabajado preferentemente con Michel Foucault tanto para plantear los procesos judiciales como textos, como también en la discusión de lo jurídico como guerra reglamentada que hace correlato a una sociedad de conquista, de guerra y de dominación compleja como la colonial¹³. Una proposición similar y que enriquece la discusión desde la antropología - desde donde se nos ha invitado a pensar los procesos de transculturación- es la de Johan Huizinga respecto a la cultura como juego. En *Homo Ludens*, de igual forma que Foucault, nos recuerda que el derecho en su ejercicio efectivo, es decir, en el proceso jurídico, tiene un alto grado de “porfía” en que la competición –lo que Foucault llama la guerra reglamentada- puede tomar en toda cultura la forma de convenios y obligaciones. La “contienda judicial” se somete a reglas que se celebran como “formas sagradas” y rituales que exigen

¹³ Michel Foucault. *La verdad y las formas jurídicas*, 1995; *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1995; Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano... *Un caso de parricidio del siglo XIX presentado por Michel Foucault*, 1976; *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*, 2001; *Defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*, 1997.

la mediación de un árbitro y la obtención de un dictamen¹⁴. Cuando se apela a la decisión de un árbitro, se concede un carácter agonal a la práctica de la justicia, una lucha pública de ingenio y de cuerpos que, formando parte de lo sagrado, apela a la lucha final de la angustia y congoja del moribundo cuando se resiste a morir. En efecto, toda sentencia puede traer la muerte física o social, por ejemplo, si nuestra honra es manchada o si debemos desaparecer socialmente en la forma de un destierro. La lucha debe quedar grabada en la memoria del grupo, o en el papel, porque otro terreno de la muerte es el olvido.

La naturaleza agonal de la contienda jurídica se conserva hasta nuestros días y es lo que sigue alimentando la noción de Justicia como anhelo. Esta lucha es un conflicto y, desde la historia social, lo judicial ha sido el espacio privilegiado en que el disciplinamiento desde arriba, la persecución, la rebelión y la resistencia se inscriben. En este sentido, es importante constatar que cuando la justicia se aplica desde arriba en la forma de castigo a los que ofenden al Rey y lo que él representa políticamente, estamos en el terreno de la Gracia como poder de hacer justicia. Pero cuando se acude a las justicias del Rey, se hace apelando a la noción de justicia que reclamamos modernamente, la de defenderse de los agravios.

Para rastrear esta historia, es importante la historia del establecimiento de las Reales Audiencias, sobre todo cuando en esta parte del Imperio nunca se contó con la presencia física del Monarca español, por tanto, delegó sus poderes y su “presencia” en sus justicias reales, que lo representaban a nivel local. En el reino de Chile, la primera Real Audiencia se instaló en 1609 en Concepción, la frontera con el pueblo mapuche, para trasladarse posteriormente a Santiago. Su peso simbólico es relevante ya que, mediante las fiestas y ceremonias de instalación, así como por sus ritos y prácticas de carácter persuasivo en el espacio público –las “liturgias del poder”–, el Rey encarnaba estando ausente¹⁵. Ellas “oían” y se hacían parte de las querellas por injurias o agravios. La presentación de una querella apela a la Justicia como defensa y permite poner una barrera entre el ofendido y el poderoso, que por serlo, podía abusar de su “gracia” y hacer de ella injusticia.

En su mayoría, las injurias son insultos en forma de palabras y de gestos que hieren y molestan. Estas acciones ponen en escena a los sujetos que en América están constituyendo una nueva cultura. El espacio judicial va dando cuenta del proceso de construcción de identidades desde el conflicto cotidiano, porque insultos como cholo, cabrón, puta y bo-

¹⁴ Johan Huizinga. *Homo Ludens*, Altaya, Barcelona, 1997, p.96 y 97.

¹⁵ El trabajo de Jaime Valenzuela es central para comprender lo político en el campo de lo simbólico por medio de los ritos y fiestas públicas, así como el concepto de autoridad en el Antiguo Régimen y sus significados en la periferia del Imperio Español, que, al mismo tiempo, era frontera de guerra. Jaime Valenzuela. *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Centro de Investigación Barros Arana y LOM ediciones, Santiago, 2002, pp.24-25.

rracho dan cuenta de los niveles en que los sujetos se califican a sí mismos desde una experiencia violenta. Todos ellos “desprestigian” y descalifican comenzando por el color incierto de la piel, que da cuenta de la experiencia de la mezcla como un problema social. Por ejemplo en 1703, a casi cien años del establecimiento de la Real Audiencia en el reino de Chile, Vicente Chávez, un esclavo pardo (tenía en algún grado la piel amulatada), se querelló civil y criminalmente por injurias “severas” ante el tribunal de la Real Audiencia “para que mediante justicia se sirva Vuestra Majestad de condenar a los susodichos en las mayores y mas graves penas en que según derecho han incurrido”¹⁶. Acudió a las justicias (a la Majestad de ellas) con el objeto de condenar un acto que él ya había interpretado como “injusticia” o agravio: “La sinrazón que se hace de alguno y sin justicia, del verbo garvo, molestar; “entre los que han tenido pendencia, se llama agraviado el que recibió del otro injuria”¹⁷. Vicente, pardo y esclavo, se enfrentó con un maestro de sastre y su ayudante en el portal de los mercaderes; en medio de la disputa fue insultado e injuriado severamente, ya que involucraron también a su esposa. Según el relato de un testigo, el alférez Juan Muñoz de Ayala le dijo a Úrsula, india, esposa de Vicente: “que era una puta y el dicho mulato un cornudo cabrón”¹⁸.

En otro caso, de 1732, doña María Fuenzalida se querelló contra Diego Morales por injurias en una disputa por la distribución del agua. Él mandó a su sirviente indio a destapar una acequia para cambiar su curso, ella no estaba de acuerdo. Entonces, el propio Morales se presentó ante ella con “golilla y vara y la espada desenvainada profiriendo palabras deshonestas y el dicho indio o su mulato armado con garrotes”¹⁹. Morales era juez de aguas, esta mujer poco tenía que ganar frente a estos abusos, pero al parecer querellarse por injurias podía herir el honor de este hombre y ella defender el suyo. Una vecina, Antonia Riberos, española, refiere los insultos que no podían quedar sin reparo y que nos permiten dar cuenta de qué es lo que molesta en esta sociedad de castas en que lo judicial permite construir identidades desde el conflicto. Morales le dijo “mestiza puta reputa, calla esa boca”²⁰. Un alférez trató de llamar a la calma apelando a la “Voz del Rey”. Así, pedir Justicia implica exigir la mediación entre dos o más partes que por sí mismas no pueden llegar a

¹⁶ Archivo Nacional, fondo Real Audiencia, vol.531, pieza 3, *Juicio seguido contra Galdea Ventura y otros por injurias y malos tratamientos inferidos a su persona y a Úrsula Chaparro, su mujer*. Año 1703. foja 1.

¹⁷ Sebastián de Orozco Covarrubias., *op. cit.*, p.26.

¹⁸ Archivo Nacional, fondo Real Audiencia, vol.531, pieza 3, *Juicio seguido contra Galdea Ventura y otros por injurias y malos tratamientos inferidos a su persona y a Úrsula Chaparro, su mujer*. Año 1703. foja 4.

¹⁹ Archivo Nacional, fondo Real Audiencia, vol.2123, pieza 3, *María Fuenzalida contra Diego Morales por injurias*, Santiago, 4 de febrero de 1732, foja 40.

²⁰ Archivo Nacional, fondo Real Audiencia, vol.2123, pieza 3, *María Fuenzalida contra Diego Morales por injurias*, Santiago, 4 de febrero de 1732, foja 43.

acuerdos y pone una barrera a la cadena de “daños” que un primer conflicto puede desencadenar. Las formas arcaicas del proceso judicial apelan a un árbitro -el juez en terreno o al Rey, en el caso español- y la contienda se centra en forma exclusiva en ganar el juicio más que en establecer “la verdad” por medio de la indagación. De alguna manera, se funciona con categorías y acciones ya aceptadas como justas o injustas y se apela al reconocimiento de esas interpretaciones.

Las causas iniciadas por injurias también ilustran la relación existente entre la noción de Justicia y la defensa del cuerpo como representación de la persona. Un caso de 1720 es muy claro cuando señala que las querellas son el modo de resolver los conflictos sin llegar a las manos y al daño físico, por medio del arbitraje. La injuria había sido desenvainar la espada y envestir con mano armada:

Y porque le dije que me volvería a querellar, saltó don Julián que en la ocasión se hallaba presente y me dijo que eso no se compondrá con querella sino con pendencia y lo que le respondí que no había necesidad de pendencia cuando habían juzgado...²¹.

Por ello también es significativo que algunos procesos por injurias terminen con una declaración de perdón:

Don Manuel Díaz Montero en los autos criminales que seguido con don Juan, don Francisco y don Matías Grez digo que considerando con más maduro acuerdo la materia y ateniendo a la verdadera religión que profesamos he deliberado remitir a los susodichos como desde luego los remito y perdono la injuria que de ellos he recibido; en cuja atención me desisto y aparto de la acción y querella intentada para que VA en vista de mi desistimiento se sirva recoger el mandamiento despachado... A VA pido y suplico se sirba de mandarlo así abiendome por desistido que es justicia y juro lo necesario²².

Las formas de la lucha judicial arcaica son fundamentalmente luchas orales verbales como las injurias o las maldiciones, familia a la que pertenecen los insultos. Las luchas orales pasan a las formas escritas por medio de los testimonios. Al pasar esta lucha al espacio de la justicia institucionalizada y parte del aparato de Estado, lo primero que debe hacerse es construir un caso apelando a ser oído. El amparo y el derecho de petición pertenecen a estos procedimientos: deseo de ser oído, reclamar por abusos y apelar a la protección del Rey. Ahora bien, en el campo de la instalación de una sociedad de conquista, el sistema de

²¹ Archivo Nacional, fondo Real Audiencia, vol.2252, pieza 13, *Querella criminal y civil del Capitán don Manuel Díaz contra don Julián, don Matías y don Francisco Grez, por robo de aguas y por injurias*, Santiago, 1728, foja 170.

²² Archivo Nacional, fondo Real Audiencia, vol.2252, pieza 13, *Querella criminal y civil del Capitán don Manuel Díaz contra don Julián, don Matías y don Francisco Grez, por robo de aguas y por injurias*, Santiago, 1728, foja 184.

reglas limitadoras en lo formal hace de esta práctica de la justicia un “campo de juego antitético bien ordenado” cuando ello pasa al proceso escrito²³. Aun así, puede pensarse en esta justicia como arcaica.

Se pueden distinguir dos caminos por los cuales la lucha verbal se mantiene dentro de sistemas judiciales “modernos”: en el argumento jurídicamente bien labrado y en la denigración más aguda y contundente. Ambas situaciones se presentan en los procesos judiciales coloniales preferentemente, como hemos visto, en las querellas impuestas en defensa del honor (en que las mujeres predominan) y las defensas por maltratos, injurias y sevicia en que procuradores de pobres y de indios se toman la palabra desde la segunda mitad del siglo XVII. Los insultos y las malas palabras, sobre todo cuando un subalterno los lanza contra un “superior”, pueden ser incluso un conjuro y una maldición. La lucha verbal también se expresa en los casos de maleficios, dado el carácter de la Justicia como defensa ritual de la vida y que tiene mucha fuerza en aquellas sociedades en que la oralidad es predominante, las llamadas culturas de oralidad secundaria, como sería aquella que el registro judicial escrito consigna para los siglos XVII y XVIII²⁴. Los archivos inquisitoriales también registran tales prácticas, allí la blasfemia, la calumnia y la hechicería son los recursos constantes de las esclavas para vengarse de sus amos y hacerse justicia por propia mano²⁵.

La habilidad retórica del que litiga también se relaciona con el sentido agonal de la Justicia. Tribunal y tribuna pública son el escenario ideal para hacer gala del arte de la persuasión en el que la lucha verbal se transforma en razonamientos jurídicos bien labrados. Fernando de Trazegnies, tomando las proposiciones de Michel Foucault respecto al derecho como una guerra reglamentada, ha revisado la historia del derecho colonial desde las prácticas que lo constituyen y que permiten que la ley pueda tener alguna relación con la Justicia. Usando el concepto de polivalencia táctica del razonamiento jurídico, reconcilia en algún modo al Derecho con su alma madre, la Justicia: éste sería “un razonamiento vivo más que un código inmovilizado, es un discurso que se rehace continuamente antes que un libreto muerto que se repite monótonamente”²⁶. Ciriaco de Urtecho, a fines del siglo XVIII, esclavo, usando el argumento del amor, consiguió la libertad de su esposa. Un esclavo, que en el Derecho se ve reducido a una cosa, recurre a la Justicia para hacer de sí y de su familia

²³ Huizinga. *Homo Ludens*, op. cit., p.98. También Marcel Mauss, “Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas”, En Marcel Mauss. *Sociología y Antropología*. Editorial Tecnos, Madrid, 1979.

²⁴ Walter Ong. *Oralidad y escritura*, FCE, México, 1987. Especialmente capítulo III: Algunas psicodinámicas de la oralidad.

²⁵ Vid. Solange Alberro. *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*, FCE, México, 2000.

²⁶ Fernando de Trazegnies. *Ciriaco de Urtecho. Litigante por amor*, PUC del Perú, Lima, 1989, p.205

personas. El autor interpreta esta posibilidad -lo que para mí es el predominio de una forma arcaica de justicia, en tensión ya con la “moderna”- como una actitud “más suelta” y “relajada” frente al Derecho: “no hay tal angustia por la pureza lógica-formal, el Derecho se presenta hundido en lo real, “ensuciado” por valores morales, religiosos, por costumbres, convicciones sociales”²⁷. Efectivamente, al trabajar con documentación judicial en forma de procesos y causas en los siglos XVII y XVIII, es la lógica de los razonamientos jurídicos la que impera en las querellas y las demandas que apelan a la injuria y el agravio. Pero también en los procesos criminales dirigidos desde las autoridades hacia los objetivados como sus enemigos, ante los cuales hay que protegerse, y en los que funciona la construcción de argumentaciones antitéticas que devuelven la armonía y la paz social al identificar a los buenos y a los malos. En todo proceso judicial se construyen identidades por opuestos. A veces, no hay otra forma de construir una opinión pública que la pública voz y fama, que aun en el siglo XVIII -no obstante los esfuerzos intelectuales de los abogados y juristas-, es lo que se usa como recurso de prueba de la persona y el grupo.

Otros procedimientos cumplen la función de hacer Justicia, aunque no queden en la práctica formal jurídica, como la burla, la exposición pública por medio de la sátira, provocar a risa y la pura calumnia que el rumor esparce como reguero de pólvora. Esto podría considerarse parte de las llamadas estrategias del débil o del arte de la resistencia, en palabras de James Scott²⁸. Las mujeres, en distintas culturas, tienen la fama de chismosas, pleiteras y puede ello entenderse como formas efectivas de hacer Justicia en los débiles y subalternos. Los líos de mujeres también se cuentan por montones en los archivos judiciales, en las actas policiales y hoy, en los programas de *talk show* en los que reviven estas formas arcaicas por ser efectivas. Paradójicamente entonces, si pensamos la Justicia sólo como la aplicación de un poder en forma de ley e imposición normativa, tendríamos los archivos judiciales repletos de frágiles vidas e ilusas esperanzas²⁹. Eso no excluye, evidentemente, el uso del proceso judicial en pro de los intereses políticos específicos de los grupos de poder. Se debe estar muy atento a los juicios orales que reinstala la Reforma Procesal Penal actual y en el argumento que la alimenta: dar sensación de mayor justicia por la inmediatez con que llega ese relato al oído del juez, así como en la pronta aplicación del castigo.

²⁷ Trazagnies., op. cit., p.197.

²⁸ James C. Scott. *Los dominados y el arte de la resistencia*, Ed. Era, México, 2000.

²⁹ Vid. Daniel Fabre. “Familias. Lo privado contra la costumbre”, en Georges Duby/ Philippe Ariès, *Historia de la vida privada*, 1990 y Arlette Farge. *La vida frágil*, 1994. También mi tesis de maestría *Gestos, actitudes e instrumentos de la dominación. Elites y subordinados. Santiago de Chile 1750-1850*, 1999 y Ximena Azúa. *Las prácticas judiciales de la colonia, siglos XVII-XVIII. Historias de nuestras bisabuelas*, Tesis Licenciatura en lengua y literatura hispánicas, 1995.

La contienda jurídica en culturas “arcaicas” puede ser considerada un juego de azar, lo que en la documentación a veces se percibe como “destino”, sobre todo en los casos de pobres y desvalidos: un fatal destino de padecer³⁰. Ganar o perder es lo que predomina en estas prácticas, al punto de oscurecer una idea más formal de justicia o injusticia. En la práctica jurídica colonial, por ejemplo, opera el concepto de vindicta pública, la venganza de la sociedad que mediante un juicio y su sentencia pide el escarmiento público que el proceso sacraliza y dictamina como ritual muchas veces de algo que ya está decidido, sobre todo en lo criminal. El linchamiento y la ley del Talión se insertan dentro de esta misma lógica.

Aquí rige un único complejo de decisiones que hace del juez, en su sentencia, la voz del oráculo, de Dios o de la suerte. Los Titanes –por ejemplo- jugaban a los dados la suerte del mundo. Por ello encuentro de gran riqueza, y sugerente, el cuadro de Santa Rosa de Lima en que juega a los dados con Jesús su salud, de la cual depende la suerte de la humanidad. Jesús, como un pequeño tirano, le otorga la gracia de la salud o del dolor, por medio del cual la humanidad paga sus culpas, jugando a las “suertes”. No está de más decir que los llamados juegos de dados, suerte o envites estaban prohibidos según la legislación de Indias.

Estas imágenes y formas de justicia son arcaicas en tanto apelan a una sentencia establecida, como el juicio de Dios en el mundo cristiano, ante las cuales los procedimientos humanos no deben cuestionar ni averiguar, de igual forma que entre mexicas e incas los dioses son responsables de la armonía del cosmos. Voluntad y fatalidad se hallan completamente mezcladas. Aquí no rige la victoria de la verdad ética, es decir, que el derecho sea más que la Justicia o que opere un concepto más abstracto de ella que implique dar la parte que corresponde y la compensación de daños. El proceso mismo, la sentencia y la pena son una y misma cosa, la diferenciación entre ellos –como ya se dijo- será el centro de la batalla ilustrada por la justicia.

Al parecer, los propósitos justos del siglo XVIII de instalar la escritura como mediador y disminuir los riesgos de injusticias de los investidos con dicho poder, terminaron por engendrar el monstruo de la maquinaria jurídica, de los burócratas y el triste divorcio entre Derecho y Justicia. El proceso judicial tenía por objeto poner freno al autoritarismo. Pero llegó a ser, como Franz Kafka lo presentó, la encarnación demoníaca del estado burocrático moderno. Entonces, los procedimientos que permiten concretar el anhelo de Justicia, producen efectos contrarios a los significados más profundos de ese anhelo que emparenta a la Justicia con la Utopía: orden, armonía, equilibrio, respeto, dignidad. De tal forma, algún ciudadano del siglo XX puede dar cuenta del triunfo de tal perversión y al mismo tiempo ser

³⁰

Vid. Alejandra Araya Espinoza. *Ociosos, vagabundos y malentretenidos*, Centro de Investigaciones Barros Arana, Santiago, 1999b.

testimonio del recorrido, en forma inversa, de la historia que intenté contar: “la ley nunca ha pretendido ser justa, sino de derecho, la justicia es una utopía y generalmente se la atribuye a Dios”³¹.

La Justicia como aculturación: la escritura y la traducción de la voz

¿Qué representa el escribano, o los que escriben, y el representante del Rey como “las justicias del Rey” frente a la población americana y sus propias nociones de justicia? ¿Cuál es la particular historia social que se desarrolla en el cruce de la escritura con la justicia? La propia conquista de América, como ha señalado Ángel Rama, es la lucha de la pluma y el papel³². La profusión de “papeles” en torno al propósito de hacer Justicia durante los siglos XVII y XVIII, es importante en la historia social y de las mentalidades en América. Solo en la segunda mitad del siglo XVIII va instalándose otra Justicia que intenta desterrar la vindicta pública, la justicia por fama y voz pública y los espacios de la voz frente al derecho positivo. Poderosas letras y poderoso papel sin los cuales el derecho moderno no puede sobrevivir, así de concreta es la “justicia” y sus exigencias. Así de trágica también para aquellos que no sabían manejar la letra y estaban lejos de la ciudad letrada, tragedia que quizás es también un producto de dicho proceso para los desvalidos que siguen apelando a esa Justicia con mayúscula. Los notarios son personajes que se constituyen en piezas centrales del sistema colonial no instalados por la Corona, sino que merced a una necesidad de estos grupos “conquistadores” por hacerse Justicia.

Las investigaciones relativas a las prácticas de la escritura y a la relación entre escritura y oralidad permiten repensar el problema del mestizaje desde las prácticas culturales y la colonización del imaginario. Los “sin voz” (indios, negros, esclavos, mujeres y pobres) protagonizan los espacios en que la justicia colonial permite “hablar” (en traducción, por supuesto) como las querellas, las injurias, los agravios, las demandas³³. Los archivos judiciales, desde temprano, aun sin ser establecidas oficialmente las Reales Audiencias, tienen ya querellas, peticiones y probanzas.

La existencia de procesos escritos va haciendo de la conquista y la dominación un proceso de escritura, de profusión de escritura, desde las cartas de los conquistadores apelando a la

³¹ Opinión telefónica de televidente del programa “El termómetro”, Chilevisión, octubre de 2002. El programa trataba sobre la pedofilia.

³² Ángel Rama. *La ciudad letrada*, Editorial del Norte, Hannover, 1984.

³³ Ximena Azúa., op. cit., “Las prácticas judiciales de las mujeres de la Colonia. El caso de la marquesa de Corpa”. En Sergio Vergara (comp.). *Descorriendo el vuelo II y III. Jornadas de investigaciones en Historia de la Mujer (1996-1997)*. Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, pp. 9-17

Justicia del Rey, hasta la instalación de las Reales Audiencias, pasando por el esencial rol de los escribanos. Y esto no obstante la insistencia de la Corona de que en cuestiones de delitos la justicia era más eficaz si se procedía con rapidez, es decir, sin proceso ni verbal ni escrito. Tenemos que ya, desde la primera mitad del siglo XVI, tanto en la Nueva España como en el Virreinato del Perú, el ánimo litigioso y el uso de la escritura para dejar constancia y memoria de las ofensas significativos, llegando incluso a prohibirse la presencia de procuradores en esos lugares porque tanto españoles como indígenas gustaban mucho de pleitar: "... por cuanto nos somos ynformados e por esperiencia A parescido que de aver letrados e procuradores en las tierras que nuevamente se conquistan e pueblan se sigue en ellas muchos pleitos e debates lo qual cesaria si no oviese los dichos letrados e procuradores..."³⁴. El derecho al proceso, que es escrito, era sobre todo peligroso en caso de sediciones o motines, que debían tener ejecuciones ejemplares rápidas.

Entonces, hay que reflexionar sobre la importancia que radica en este interés por defender el proceso judicial. Porque en la cuestión de la justicia el castigo es el final de la intriga que se busca, por lo que se comienza a percibir un conflicto entre dos ideas al respecto, y que siguen vigentes: la rapidez en el dictamen en beneficio de la Justicia, es decir, del castigo a los culpables, y la necesidad de un proceso como justicia. En el siglo XVI, el apremio por asentar el dominio ve en el tiempo para ser oído un peligro político: "hacer justicia en la causa, excusando tiempo y proceso"³⁵. La ley sería una bisagra que puede separar o establecer puentes entre el Derecho, que es tener para los ricos y poderosos, y la Justicia para los pobres y plebeyos como el deseo de tener y de ser, de existir, de ser reconocidos³⁶.

La existencia de causas judiciales, ese conjunto de papeles que forman un caso, se instalan como un espacio del testimonio y como testimonios de la formas de instalación de una cultura, de un proceso de transculturación y de aculturación profundo y total del cual aún debemos dar cuenta en sus modos. La cuestión del testimonio, la voz del Otro y la confesión serían suertes de géneros posibles de estudiar en los textos judiciales, porque remiten a la tradición de la "novela de la conciencia" social e histórica, en tanto esa inscripción en

³⁴ Real cédula fecha en Toledo, 26 de julio de 1529. Citada por Jorge A. Guevara Gil. *Propiedad agraria y derecho colonial. Los documentos de la hacienda Santotis. Cuzco (1543-1822)*, 1993, p. IX.

³⁵ *Recopilación de las leyes de los Reinos de Indias*, tomo I, título quinto; de los mulatos, negros, berberiscos, é hijos de indios, lib.VII, tit.V, XXVI, 14 sep-1619.

³⁶ Estas reflexiones venían rondando hace tiempo mi trabajo con la documentación judicial. Un encuentro feliz y casual del libro *Márgenes de la Justicia* me permitieron trazar mejor el campo en el que puede tener sentido el proceso de construcción y creación de la sociedad colonial desde las prácticas judiciales. Los autores del libro, resultado de un seminario de filosofía en Argentina, trabajan también desde las propuestas de Michel Foucault. Barbosa, Casalla y otros. *Márgenes de la Justicia. Diez indagaciones filosóficas*, Altamira, Argentina, 2000.

el lenguaje de la justicia es una acción heroica³⁷. Quienes buscan vigilar y castigar así como los que buscan Justicia, quieren narrar un suceso para enseñar, conmover y maravillar, lo que es posible solo con el gesto, la mirada y la voz del "Otro". La inscripción en la memoria hermana los textos judiciales con los documentos notariales (testamentos, por ejemplo). Un proceso contiene relatos maravillosos, lo vivo y lo humano de todo testimonio que es ante todo gesto y ademán que devuelve u otorga la palabra a quien corresponde. Por ello, las causas judiciales son canteras para la microhistoria, la historia desde abajo y la historia oral del pasado³⁸. El proceso en papel abre una puerta al espacio del tribunal y el habla de los protagonistas cuando exige recopilar pruebas por medio de testigos, declaraciones y confesiones. Se vuelve escenario cuando, junto a los parlamentos de los actores, se incorporan los gestos y las constancias de médicos en casos de maltratos y de los incipientes retratos hablados en la segunda mitad del siglo XVIII. La historia de los espacios de la voz y del testimonio en los procesos judiciales forma parte de este programa de investigación que, por ejemplo, nos remite a la figura salvífica del tribunal de la penitencia y la confesión, así como al Tribunal de la Inquisición como modelo y vanguardia de las prácticas jurídicas modernas, al tener como objetivo y razón de ser un efectivo medio de obtención de pruebas de verdad, incluyendo la tortura.

No obstante, la escritura sienta desde ya el problema de la traducción del Otro, de la traducción de la voz, cuestión más compleja en el caso de las relaciones interculturales conflictivas en que la incomunicación seguramente hizo de ciertos objetivos prácticas rituales y formales más que puentes efectivos de comunicación. Los escritos de un proceso judicial contienen autores más que voces, dirán algunos; aun así suelen ser los únicos vestigios de un murmullo lejano que tenemos la obligación de amplificar ante el peligro de la pérdida de toda capacidad de oír y de volver a dar vida, rescatando del olvido, a quienes dieron la suya en una contienda judicial.

³⁷ Francois Perus. "El "otro" del testimonio". En *Casa de las Américas*, N°174, XXIX, 1989, mayo-junio, p.137.

³⁸ Vid., Peter Burke (editor). *Formas de hacer historia*, Alianza, Madrid, 1994. Especialmente los artículos "Historia desde abajo" de Jim Sharpe, "Sobre Microhistoria" de Giovanni Levi, e "Historia oral" de Gwyn Prins.

BIBLIOGRAFÍA

Alberro, Solange. (2000). *Inquisición y sociedad en México, 1571-1700*. Fondo de Cultura Económica, México.

Araya, Alejandra. (1999a). "Petronila Zúñiga contra Julián Santos por estupro, rapto y extracción de Antonia Valenzuela, su hija... El uso de los textos judiciales en el problema de la identidad como problema de sujetos históricos". En *Anuario de Postgrado*, N° 3, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, pp.219-241.

——— (1999b). *Ociosos, vagabundos y malentretenidos*. Centro de Investigaciones Barros Arana, Biblioteca Nacional, Santiago.

——— (1999c). "Gestos, actitudes e instrumentos de la dominación. Elites y subordinados. Santiago de Chile 1750-1850". Tesis para optar al grado de Maestría en Historia, Universidad de Chile.

Azúa, Ximena. (1995). *Las prácticas judiciales de la colonia, siglos XVII-XVIII. Historias de nuestras bisabuelas*. Tesis Licenciatura en lengua y literatura hispánicas, Universidad de Chile, Santiago.

——— (1999). "Las prácticas judiciales de las mujeres de la Colonia. El caso de la marquesa de Corpa". En Sergio Vergara (comp.). *Descorriendo el velo II y III. Jornadas de investigaciones en Historia de la Mujer (1996-1997)*. Ediciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, pp.9-17.

Barbosa, Susana, Mario Casalla y otros. (2000) *Márgenes de la Justicia. Diez indagaciones filosóficas*. Grupo Editor Altamira, Argentina.

Beccaria, César. (2002). *De los delitos y las penas*, edición facsimilar de la edición príncipe en italiano de 1764, seguida de la traducción de Juan Antonio de las Casas, Fondo de Cultura Económica, México.

Burke, Peter (ed.). (1994). *Formas de hacer historia*, Alianza Universidad, Madrid.

Dedieu, Jean Pierre (1996). "El aparato de Estado Español en el siglo XVIII". En *Historiografía francesa. Corrientes temáticas y metodologías recientes*. Centro de Estudios Mexicanos y Centro-americanos, México, pp.89-106.

Fabre, Daniel. (1990). "Familias. Lo privado contra la costumbre". En Georges Duby y Philippe Ariès, *Historia de la vida privada*. Taurus, Buenos Aires, Volumen 6, pp.145-182.

Farge, Arlette. (1994 [1986]) *La vida frágil*. Instituto Mora, México.

García Rodríguez, Gloria. (1996), *La esclavitud desde la esclavitud. La visión de los siervos*. Centro de Investigación Científica Ing. Jorge L. Tamayo, México.

Foucault, Michel. (1995 [1978]). *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa editorial, Barcelona.

————— (1995 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI editores, México.

————— (1976). *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano... Un caso de parricidio del siglo XIX presentado por Michel Foucault*. Tusquets, Barcelona.

————— (2001 [1999]). *Los anormales. Curso del Collège de France (1974-1975)*. Fondo de Cultura Económica, México.

————— (1997). *Defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina.

Guevara Gil, Jorge A. (1993). *Propiedad agraria y derecho colonial. Los documentos de la hacienda Santotis. Cuzco (1543-1822)*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Huizinga, Johan. (1997 [1972]). *Homo Ludens*. Altaya, Barcelona.

Lardizábal y Uribe, Manuel de. (1962). *Discurso sobre las penas*, primera edición facsimilar (1782), Editorial Porrúa, México.

Mauss, Marcel. (1979). "Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas". En Marcel Mauss. *Sociología y Antropología*. Editorial Tecnos, Madrid, pp.153-263.

Ong, Walter. (1987 [1982]). *Oralidad y escritura*. Fondo de Cultura Económica, México.

Orozco Covarrubias, Sebastián de. (1995 [1611]). *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C.R. Maldonado, Editorial Castalia, Madrid.

Perus, Francois. (1989), "El "otro" del testimonio". En *Casa de las Américas*, N°174, XXIX, mayo-junio, pp.20-22.

Rama, Angel. (1984). *La ciudad letrada*. Ediciones del Norte, Hanover.

Recopilación de leyes de los Reinos de las Indias. (1681), mandadas a imprimir y publicar por la Majestad Católica del Rey Don Carlos II. Ministerio de Gracia y Justicia, Madrid, 1841.

Scott, James C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Ediciones Era, México.

Trazegnies, Fernando de. (1989). *Ciriaco de Urtecho. Litigante por amor*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

El discurso de la domesticidad. Apropiación cultural desde lo femenino

CARLA RIVERA A.

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE CHILE

El presente artículo, posicionado en el escenario de principios del siglo XX en Chile (1914-1918), pretende dilucidar una “revolución” soterrada y silenciosa que, a nuestro juicio, se revela en la praxis de la escritura periodística de elite, sustentada en el “discurso de la domesticidad” que se articuló con las incipientes ideas feministas en el espacio público. A través de la apropiación de este discurso por parte de las mujeres que escriben en las revistas femeninas *Familia*, *La Silueta* y *La Revista Azul*¹, se lograría superar la visión patriarcal del discurso oficial dado de facto, al englobar la complejidad de la experiencia femenina: es decir, pasarían de representar los mecanismos ideológicos de perpetuación del patriarcado (y de la imagen del hombre que sostiene a la mujer) a convertirse en una definición de lo femenino desde las propias mujeres. Estas revistas constituyen unas producciones culturales que, además de incluir las ocupaciones, el estatus, las experiencias y los rituales femeninos, también incorporan las presunciones masculinas dominantes e internalizadas, así como las consecuentes tensiones creadas entre los presupuestos patriarcales normativos y los esfuerzos de estas mujeres para obtener su autonomía y emancipación. De esta forma, nos surge la siguiente interrogante: ¿Es posible que este grupo de mujeres logre construir una nueva representación de la realidad, ajena a la que imponía la sociedad dominante? ¿Logran ellas superar la subordinación a la que se veían sujetas por el discurso de la domesticidad, o simplemente reproducen el modelo ya establecido?

En un principio, podemos conjeturar que las mujeres manifiestan en los textos su posición subalterna, la cual se expresa desde un doble punto de vista. El discurso de los artículos de prensa en las revistas señaladas da cuenta de una situación de aislamiento y soledad que unifica y representa a un sector de la sociedad que vive la subordinación de un orden social patriarcal, el cual reprime y relega a las mujeres a un rol pasivo. Las mujeres que escriben en

¹ Entre 1914 y 1918 estas tres revistas forman parte importante del consumo periodístico en Chile. Después de esta fecha, solo continúa en circulación la revista *Familia*, mientras que las otras dos desaparecen de circulación.

estas revistas reniegan de dicho rol y, con ello, constituyen una ruptura al sistema establecido, en tanto no obedecen (solamente) a la representación hegemónica de la mujer en el espacio privado. Sin embargo, una vez situadas en este nuevo papel, ellas reproducen el sistema racional-patriarcal que las condena, en tanto mujeres, a la subalternidad.

Los artículos publicados inscriben, en sus formas y en sus temas, una relación con las estructuras institucionales que, en un momento y en un sitio dados, conforman la distribución del poder y la organización de la sociedad. El hecho de que estas publicaciones hayan sido parte de grupos editoriales -como es el caso del grupo Zig-Zag y de otras casas editoras- y que no hayan surgido desde espacios propiamente femeninos, delimita la creación del producto cultural, ya que las escritoras se ven presionadas por el entorno desde donde escriben. Esta coacción a la que están expuestas se relaciona directamente con las reglas que definen su condición, y que permiten que su creación pueda ser concebible, transmisible y comprensible en un momento dado. De esta forma, las revistas femeninas nos permitirán establecer los nexos entre los factores económicos, sociales, políticos e ideológicos a través de los cuales se hacen visibles las relaciones que instauran los sujetos sociales con las producciones u objetos culturales. Asimismo, el hecho de que estas revistas no sean simples folletos o panfletos esporádicos sino que, por el contrario, logren alcanzar una producción de larga duración², nos permitirá deducir la existencia de un público que siente una cercanía con los temas expuestos en estos medios.

A pesar de que las creadoras de estas instancias de expresión -en su mayoría mujeres de elite y de clase media educada- tuvieron una situación política, económica y educacional privilegiada, su discurso pretendió englobar a la totalidad de las mujeres, dando cabida en sus medios a todas las realidades femeninas concebibles en su momento. Sin embargo, aunque en primera instancia ellas no constituyeron vanguardismo político ni llevaron a cabo ningún tipo de 'revolución explícita', sus discursos constituyeron un acto de subversión, que se dio desde la propia dominación. Como señala Roger Chartier,

"las fisuras que agrietan la dominación masculina no adoptan todas las formas de rupturas espectaculares ni se explican siempre por la irrupción de un discurso de negación y de rebelión. Nacen a menudo en el interior del consentimiento mismo, revitalizando el lenguaje de la dominación para sostener una insumisión"³.

² A modo de ejemplo, la revista *Familia* -perteneciente al grupo Zig-Zag- publicó hasta el número 228 entre el año 1910 y 1928.

³ Roger Chartier. "La historia hoy en día: dudas, desafíos y propuestas". En Ignacio Olábarri y Francisco Javier Caspistegui (comp.). *La "nueva" historia cultural: la influencia del post-estructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Editorial Complutense, Madrid, 1996, p. 30.

Para profundizar más en este punto, debemos situarnos en el contexto general en que se originó la escritura periodística de mujeres de elite para establecer, desde el marco de la historia cultural de nuestro país, el avance ideológico de las mujeres desde sujetos pasivos/receptores a sujetos activos/generadores de cultura. Creemos necesario desarrollar esta óptica por cuanto -más aún desde mediados del siglo XX- la representación de mundo emanada desde el prisma femenino pasa a ser un aspecto relevante en la comprensión de los sucesos, tanto globales como locales⁴.

El rol social femenino en el proceso de modernización

Desde la última década del siglo XIX, Chile vivió una serie de convulsiones políticas y económicas que se enmarcaban dentro del proceso de modernización. Diferentes autoras señalan que, a lo largo del siglo XX, esta forma de construir el mundo ha sido un instrumento decisivo en la permisividad de las desigualdades de género y de la subalternidad femenina. En efecto, este proceso se consolidó como una “fábrica de géneros”⁵ que garantiza la desigualdad y subordinación de las mujeres, y se constituye como un elemento transversal en la definición de las nuevas clases sociales. Este sistema de género sexual va a marcar la finalidad y el cometido social de las mujeres en su vida.

La organización social, política y económica que confinaba a las mujeres a la casa y les atribuía la única identidad de madres y esposas, se sustentaba en el dictado de leyes y en el desarrollo de un discurso de la domesticidad. Esta organización asentó la necesidad de fijar fronteras insuperables entre los espacios públicos, de monopolio masculino, y el ámbito privado de prerrogativa femenina.

El discurso de la domesticidad -que se reformula principalmente desde las ciencias médicas- constituyó una forma de demarcar el ámbito de actuación y la función social de la mujer, creando con ello un prototipo de mujer-modelo que se generalizó en la sociedad occidental. Esta ideología se articuló en dos niveles: por una parte, como mecanismo de protección de los intereses de la clase dominante y, por otra, de mantenimiento del dominio del varón. Los elementos clave que conformaron este discurso fueron la rígida separación de las esferas de participación del hombre en el área pública -de la producción y la política-, junto con la relegación de la mujer a la esfera doméstica -al hogar y a la familia-; la idealización de la mujer-madre y de la feminidad, mediante el “culto a la verdadera

⁴ De esta forma explicamos fenómenos como el feminismo radicalizado de los años 60 y la explosión de estudios de género desde la década inmediatamente posterior.

⁵ Mary Nash. *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Alianza, Madrid, 2004.

mujer"; y, por último, la constitución de una moral sexual y la consideración de la mujer como ser asexual, cuyo impulso a la maternidad sería análogo al impulso sexual masculino.⁶

De esta forma se logra evocar al arquetipo de "Ángel del Hogar"⁷, en el cual las mujeres son definidas como criaturas domésticas, mientras la consolidación de los espacios públicos y privados, como ámbitos cerrados en función de género sexual, facilita una clara diferenciación de los cometidos sociales de hombres y mujeres. Este nuevo arquetipo de la feminidad invoca a las mujeres desde rangos naturales, emocionales y de domesticidad, afirmando lo femenino como subalterno en contraposición a los hombres, que eran ubicados en el terreno de la racionalidad, la cultura, la política y la ciudadanía. Por lo tanto, el discurso de género femenino que se consolida desde el siglo XIX va a actuar como una representación cultural que refuerza la subalternidad de las mujeres, afirmada en prácticas sociales como la privación de derechos, la exclusión social y el obligado confinamiento de estas al mundo doméstico. Pero, a pesar de esta división -tan bien estructurada-, el mismo proceso de modernización va a presentar contradicciones internas que permitirán a las mujeres salir de la esfera privada y reformular el rol que se les imponía. Los cambios que más incidencia tuvieron en estas transformaciones fueron, por una parte, la extensión de la educación al mundo femenino y, por otra, los nuevos campos laborales que se abrieron como consecuencia del crecimiento económico y del sistema estatal⁸.

La consolidación del Estado Docente permitirá la profesionalización de las mujeres, principalmente de aquellas de clase media. Esta profesionalización se enmarcó dentro de los valores tradicionales que simbolizaron la "naturaleza femenina", según la cual la "decencia" era un aspecto relevante a la hora de acceder a una profesión. Es así como las carreras de pedagogía, enfermería y secretariado fueron las que mayor demanda tuvieron desde un comienzo, al considerarse que estas se enmarcaban en el carácter filantrópico inherente a las mujeres. Esto va a permitir, sin embargo, la conformación de un sector de clase media educada, que tendrá acceso a otros tipos de instancias culturales e intelectuales, representadas por un nuevo tipo de 'mujer' que comienza a emerger.

Por otra parte, las mujeres de clase alta se educaron generalmente en los quehaceres domésticos y en la fe católica bajo la supervisión de una institutriz. Es muy difícil encontrar entre ellas mujeres que asistieran al sistema de educación masivo -público o privado-, y

⁶ Mary Nash. "Nuevas dimensiones en la historia de la mujer". En Mary Nash (ed.). *Presencia y Protagonismos. Aspectos de la Historia de la Mujer*. Ediciones Serbal, Barcelona, 1984, pp. 38-39.

⁷ Vid. George Duby y Michelle Perrot. *Historia de las Mujeres*, Tomo IV. Editorial Taurus, Madrid, 2000.

⁸ Patricia Poblete y Carla Rivera. "El Feminismo Aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX". En *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, Nº 7, año VII, Departamento de Historia, Universidad de Santiago, 2003. pp. 67-68.

menos aún a la universidad. Solo aquellas que pertenecían a los sectores más vanguardistas pudieron acceder a una educación más completa y acorde a los tiempos. Las mujeres de estos sectores sociales altos serán quienes, a través de sus maridos y familia, accederán a ciertos grupos de carácter mixto con intelectuales de la época, en un primer momento a través de los famosos “salonieres” o salones aristocráticos, y posteriormente en sus propios Clubes, los cuales formaron más allá del alero de sus familias.

Prensa femenina. *La Revista Azul, Familia y La Silueta*

Desde la última década del siglo XIX, y más claramente desde principios del siglo XX, se produjo una masificación y diversificación en los medios impresos como resultado de la expansión de la educación y la modernización de la prensa. De esta multiplicidad de medios surgen dos géneros que se tornan rápidamente masivos: las magazines y las revistas femeninas.

Por una parte, las revistas femeninas se consolidan en este período como consecuencia de la incorporación de la mujer a un nuevo y productivo mercado de consumo, y al adquirir un papel influyente en el tejido social⁹. En estas revistas puede verse la reproducción de normas sociales entabladas en los imaginarios sociales que rigen a los géneros, tanto masculino como femenino, los cuales se refuerzan o contradicen desde este último. Es en estas contradicciones donde se logran comprender los distintos roles que pueden jugar las mujeres y, por ello, desde donde se logrará forjar una nueva concepción de ellas.

La magazine constituye, por otra parte, un género periodístico que se encuentra: “...estructurado sobre la base de numerosas secciones y generalmente de muchas páginas y de aparición semanal o mensual. Se trata de un género que es capaz de albergar en su interior, en forma entremezclada, crónicas, entrevistas, reportajes de actualidad, ilustraciones, avisos publicitarios, cuentos y novelas por entrega, notas de vida social, caricaturas, poemas, etc.”¹⁰.

En sus páginas se funden temas tan diversos y opuestos como la moda y la crisis europea, apoyados por la incorporación de la imagen como forma de un lenguaje que logra constituir una nueva manera de representar el mundo. De acuerdo con Pabla Ávila, uno de los rasgos más reconocibles de este género se relaciona con la divulgación de modelos de coherencia con un saber que puede identificarse como un eficaz instrumento disciplinador,

⁹ Mar De Fontcuberta. “Imagen, Mujer y Medios”. En Mercedes Villanova (comp.). *Pensar las diferencias*. Universidad de Barcelona, Barcelona, 1994.

¹⁰ Eduardo Santa Cruz. *Modernización y cultura de masas en el Chile de principios de siglo veinte: el origen del género del magazine*. Informe Proyecto Fondecyt n° 1010016, 2001, p.2.

“precisamente porque la puesta en circulación de cierto tipo de conocimientos va a tener como consecuencia directa la modificación de prácticas sociales que son consideradas inapropiadas para la transformación modernizadora que desarrolla”¹¹.

En consecuencia, ambos géneros incluían contenidos e información sobre los roles que debían y podían desempeñar las mujeres, así como sobre lo que se consideraba el ‘deber ser de lo femenino’, como rasgo propio a cualquier modelo de ‘mujer’. Estos medios de publicación transformaron radicalmente, de esta forma, la sociabilidad y cultura cotidiana de las mujeres en la sociedad chilena.

Las revistas *Familia* (1910-1928), *La Silueta* (1917-1918) y *La Revista Azul* (1914-1918) tomaron posesión de un mercado determinado: las mujeres. Las revistas poseían una estructura muy similar. En sus páginas es seguro encontrar el editorial, seguido por una crónica social, notas internacionales, ensayos, literatura, moda, recetas de cocina, consejos de maternología, decoración de interiores y cartas al director. A diferencia de *La Silueta* y *La Revista Azul*, el editorial de la revista *Familia* estuvo dirigido por muchos años (1910-1920) por Omar Emeth -“el que dice la verdad”-, párroco francés que se destacó por ser un gran crítico literario y un misógino obtuso. Inició sus labores escribiendo una columna en *El Mercurio* de Santiago para, posteriormente, hacerse cargo de la revista *Familia*, por lo que hace característico el énfasis en el desarrollo de temas morales y culturales, en pos de una cruzada educacional familiar.

“Esta revista revisa mucho lo que publica y Ud. nunca habrá encontrado en ella la más mínima cosa que poder criticar en cuanto a moralidad, pues está hecha para ser leída por niñas jóvenes y para que los padres se la entreguen a sus hijas con toda confianza”¹².

De cualquier forma, Omar Emeth logra inyectar un flujo modernizador al campo literario, logrando imprimir una función institucional al crítico, que sirve de nexo entre los consumidores y los productores de literatura.

La distribución de estos medios fue relevante, tanto a nivel nacional como internacional, y con esto nos referimos a un circuito latinoamericano como también europeo y norteamericano. A diferencia de *La Silueta*, las revistas *Familia* y *La Revista Azul* contemplan los precios para suscripciones internacionales¹³, lo cual señala que estas revistas pretendían

¹¹ Pabla Avila. *Irrupciones de mujeres y discursividades de lo(s) femenino(s) a principios del siglo XX en Chile*. Tesis para obtener el grado de Magíster en Estudios de Género y Cultura en América Latina, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, 2004, p. 15.

¹² Omar Emeth. “Editorial”. En *Revista Familia* (Santiago), N° 132, Diciembre de 1920, p. 46.

¹³ Tanto *La Revista Azul* como *Familia* establecen valores que van de los 14 pesos chilenos a los 30, dependiendo del lugar a que se remita la suscripción.

trascender las fronteras de comercialización nacional, para llegar a un público extranjero. Las revistas serán un instrumento válido para generar redes de comunicación y de intercambio cultural, donde tanto los/as escritores/as como los/as lectores/as puedan compartir sus intereses y experiencias.

Mujeres importantes de la sociedad, que eran consideradas -tanto por hombres como por mujeres- unas “adelantadas para su época”, publicaron en estas revistas¹⁴. Este grupo de mujeres tuvo una mirada más crítica sobre el rol de su género en los espacios públicos y, desde esa óptica, instauraron actividades culturales e intelectuales que les sirvieron de espacio de reflexión. Transgredieron el mundo editorial, dejando huella impresa de su sensibilidad. El mejoramiento social y político de la mujer fue un tema recurrente en sus publicaciones; sin embargo, casi siempre se mantuvieron alejadas de la actividad política. Su emancipación se manifestó con su presencia en ámbitos ajenos a los domésticos, pero no alcanzó ribetes de vanguardismo político, ni tampoco a la publicación de manifiestos que encauzaran feminismo y vanguardia. En otras palabras, estas mujeres no pretendían animar una sublevación femenina, sino desarrollar sus potenciales creativos que, a través de estas publicaciones, mejorarían la ‘calidad’ de vida de las mujeres.

Estos medios de publicación constituirán órganos difusores de las ideas de estas mujeres, aun sabiendo que será una visión de la realidad parcial de la población femenina. Así, Inés Echeverría de Larraín (Iris), Clarisa Polanco (Clary), Elvira Santa Cruz y Ossa (Roxane), Lucila Godoy (Gabriela Mistral), Graciela Sotomayor de Concha (Pax), Adela Rodríguez Rivadeneira (Ara), Marina Cox Méndez (Shade) y Amanda Labarca Huberton ocuparon un espacio permanente en estas publicaciones, llegando a escribir simultáneamente en las tres. El objetivo: aportar a la evolución de la mujer, para que esta tuviera mejor desempeño en su esfera ‘natural’.

“ Llenaremos en parte el vacío que se advierte en materia de fuentes de información para que *la dama chilena pueda cumplir satisfactoriamente el programa que la naturaleza le ha trazado de hacer en la vida del hogar...*”¹⁵.

“Sus páginas dan publicidad a interesantes entrevistas femeninas y a colaboración de distinguidas damas que *rompiendo antiguas tradiciones y abandonando añejos e infundados prejuicios, han puesto al servicio del ideal de la evolución de la mujer, su talento, su ciencia, sus energías y sus sacrificios personales*”¹⁶.

¹⁴ Patricia Poblete y Carla Rivera., op. cit., p. 70-71.

¹⁵ Sin autor. “Nuestra primera palabra”. En *La Revista Azul* (Santiago), Nº 1, año 1, noviembre de 1914, p.1.

¹⁶ Shade. Sin título. En *Revista Familia* (Santiago), Nº 86, febrero de 1917, p.5.

Estas mujeres asumieron diversas tareas de índole cultural e intelectual en el mundo público, por ejemplo a través del “Club de Señoras”¹⁷ (1916-23) y “El Círculo de Lectura” (1915)¹⁸. En ellos se leían y traducían textos, se representaban obras de teatro, se ofrecían recitales de música, proyecciones cinematográficas, promoviéndose, en última instancia, la publicación de textos producidos por ellas mismas. A esto hay que agregar un trabajo de corte político, ya que propiciaron las primeras discusiones acerca de los derechos de ciudadanía para las mujeres chilenas¹⁹. Pero, a pesar de realizar un cuestionamiento sobre el rol social de ‘la mujer’, diferente al de las mujeres conservadoras, este grupo de mujeres educadas de clase alta no logró superar en su totalidad el tema de clase. El ascenso de una nueva clase social, más desarrollada en términos culturales -como consecuencia de la incorporación masiva del sexo femenino a la educación-, llevó a este grupo a reaccionar frente a la escasa intelectualidad que las caracterizaba y que ellas mismas asumían, como una forma de resguardar la continuidad de los privilegios de su clase. Así, en la entrevista que hacen al Club de Señoras el día de su inauguración, Iris escribía en la revista *La Silueta*:

“Y luego a nuestra mayor sorpresa, apareció una clase media que no sabíamos cuándo había nacido, con mujeres perfectamente educadas, que tenían títulos profesionales y pedagógicos, mientras nosotras apenas sabíamos los misterios del rosario. Entonces sentimos el terror de que si la ignorancia de nuestra clase se mantenía dos generaciones más, nuestros nietos caerían al pueblo y viceversa. La cosa no daba esperar más”²⁰.

Estas mujeres aprovecharon su inserción en los espacios públicos y escritos para reflexionar acerca de aquello que las aquejaba, y lograron construir desde la oficialidad una nueva identidad femenina acorde a los tiempos.

El discurso de la domesticidad en la construcción de la identidad de la “mujer moderna”

Las representaciones culturales son decisivas en la transmisión de valores compartidos y en la construcción de imágenes y mentalidades respecto de otros. Los discursos emitidos en

¹⁷ El Club de Señoras se fundó en 1916. Sus miembros, todas mujeres de elite educada, apelaban a la sociabilidad ilustrada de los salones y al dilantismo. Su mayor preocupación se centra en mejorar las condiciones educativas de la mujer que les permita llevar el buen gobierno del hogar. Sus reclamos no pasan por los derechos cívicos, sino que se concentran en lo que ellas denominan los derechos sociales de la mujer.

¹⁸ El Círculo de Lectura surge bajo el alero de la revista *Familia*. Su gran impulsora es Amanda Labarca, quien pretende imitar los *reading clubs* norteamericanos. En este espacio se juntan a debatir y comentar lecturas diversas, tantos hombres como mujeres. Es un espacio de sociabilidad mixta.

¹⁹ Manuel Vicuña. *La belle époque chilena*. Editorial Sudamericana, Madrid, 2000, pp. 129-181.

²⁰ Iris. “Cómo se formó el Club de Señoras”. En Revista *La Silueta* (Santiago), N° 2, año 1, febrero de 1917, s/p.

las revistas en cuestión refuerzan los sistemas de creencias y valores arraigados en la sociedad -consolidando los estereotipos ideales que desde el poder se construyen-, pero también permiten cuestionarlos y configurar un nuevo sujeto, valiéndose del mismo discurso hegemónico-patriarcal. Las revistas *Familia*, *La Silueta* y *La Revista Azul* constituyen un espacio de información para las mujeres, que les permite verse a sí mismas. En estas revistas, la apropiación del discurso doméstico patriarcal, heredado desde la colonia y reformulado desde las ciencias -sobre todo desde la medicina-, conforma paulatinamente un referente nuevo de identidad cultural femenina, en el que confluyen elementos relativos a los arquetipos de la mujer angelical (esposa y madre), así como también modelos para la construcción de una mujer moderna. En palabras de la revista *La Silueta* "...Sin abandonar lo esencial y sagrado que le corresponde como esposa y como madre, la mujer moderna tiende a ser la colaboradora del hombre en su múltiple esfera de acción"²¹. Por su parte, Amanda Labarca describe en la revista *Familia* a esta mujer moderna como: "... la compañera de un hombre en los buenos como en los malos tiempos, su alegría de la casa, conducirla en orden y economía, prever las necesidades del hijo y educarlos, son tareas cuya exigencias están en razón directa con el sentido de responsabilidad de la mujer"²².

La formulación del cometido social de la mujer moderna como esposa y madre dedicada a la familia encuentra sus bases en el discurso tradicional de la domesticidad, que afirma que el sustento de la familia, así como la gerencia capaz y eficiente del hogar, constituyen una "sagrada misión". De esta forma, el trabajo femenino se delimita al "buen gobierno de la casa", como una analogía del buen gobierno de la sociedad, razón por la cual el hogar se transforma en el espacio de acción democrática de la mujer. Su contribución desde lo doméstico es determinante para la prosperidad de la nación. Las revistas van a sustentar y avalar la idea del "deber" femenino, representando a las mujeres como *las* responsables de la continuidad familiar y, por ende, de la nación. Escribiendo en *La Revista Azul* (Febrero de 1915), Ailimaf deja clara la importancia social concedida al correcto desarrollo de las tareas domésticas:

"Menos hogares desgraciados habría y menos odios al "Club" si las dueñas de casa comprendieran ese arte de atraer al marido, proporcionándole un hogar ordenado, una atmósfera tranquila donde él ha de refugiarse, al lado de una esposa cariñosa, de las contrariedades y luchas de la vida diaria"²³.

La violencia simbólica que se ejerce en el discurso deja ver una amenaza implícita, que invoca el acaecimiento de desgracias para cualquier mujer que contraviniese las normas de

²¹ Corina Cienfuegos de Honorato. "Feminismo. Lo que dicen ellas". En Revista *La Silueta* (Santiago), Nº 7, año 1, junio de 1917, s/p.

²² Amanda Labarca. Sin título. En Revista *Familia* (Santiago), Nº 43, p. 2.

²³ Iris. "Cómo se formó el Club de Señoras". En Revista *La Silueta* (Santiago), Nº 2, año 1, febrero de 1917, s/p.

comportamiento de género establecidas. Este temor permite la interiorización de los patrones de conducta basados en el discurso de la domesticidad, dificultando el desarrollo, por parte de las mujeres, de una confrontación abierta con los registros culturales y códigos de comportamiento. La mujer que no desempeña correctamente su “sagrada misión” es una seria amenaza para su propio bienestar, así como para la felicidad del hogar y el bienestar de la nación. Paradójicamente, en esta cruzada por alcanzar la felicidad como fin último -tanto personal como nacional-, a través del cuidado de la familia, este discurso deja al descubierto su influencia católica y premoderna, al destacar las “virtudes” de la abnegación y sacrificio como partes inherentes de la naturaleza femenina. Esta concepción de lo femenino, característica de las culturas latinoamericanas, manifiesta la efectiva influencia del marianismo, en tanto representación cultural que erige como símbolo de la identidad femenina a la Virgen María, quien, particularmente desde su exhortación como madre, constituye un marco de referencia identitario en el imaginario popular, que expresa una ideología maternalista de la domesticidad, abnegación y recato. Así, el sacrificio, la soledad y las penurias por los otros son vistos como las obligaciones femeninas. Enclaustradas en el hogar -espacio donde deben circular las mujeres-, se exponen a un sentimiento de aislamiento, soledad y debilidad frente a la vida. El hogar se dibuja vacío, sin mayores atractivos tanto para ellas como para el resto de los miembros que componen la familia, en especial para el marido. En un período en que el proceso de industrialización y la consolidación del Estado Docente comienzan a configurar a nuevos sujetos sociales, este aislamiento impide que las mujeres se incorporen al mundo público, de tal forma que para ellas constituye un motivo de asombro el enfrentarse a los nuevos grupos que representan un peligro para su clase. La necesidad de resguardar su posición social, de instruirse para mantener el “statu quo”, será uno de los primeros estímulos para que las mujeres de elite salgan a la esfera pública, conjugando las antiguas costumbres con las nuevas ideas imperantes. Algunas de ellas se sumaron al proceso de secularización que vivía el país; otras dieron la batalla opuesta.

A la mujer responsable del hogar se le niega el perfil de trabajadora, como no ocurre en la definición de la masculinidad, donde el perfil de trabajador constituye un epicentro de la identidad masculina. Por lo tanto, para las mujeres cualquier trabajo extra-doméstico es considerado como una desvirtuación de su misión. Las condiciones políticas, económicas y sociales van a impulsar y visibilizar a las mujeres en distintos espacios laborales que no son precisamente los que la “naturaleza” les confiere. De esta forma, y solo en las situaciones de real necesidad, la sociedad en su conjunto justificará el trabajo asalariado femenino como una forma de ayuda puntual y complementaria frente al canon del trabajo masculino. En ningún caso se llega a desconocer la aptitud natural al hogar que tienen las mujeres, e

incluso se mantiene este como el primer deber femenino, pero a causa de las noticias que llegaban de Europa (como resultado de la primera Guerra Mundial), la idea de una mujer dedicada solamente a lo doméstico no se representa viable. En las noticias que llegaron a publicarse, los artículos muestran la valentía y capacidad de las mujeres para llevar a cabo cualquier tipo de oficio u actividad²⁴. El sexo débil, como ha sido llamado por las ciencias médicas, se torna más fuerte y demuestra su capacidad para insertarse y suplir la falta de mano de obra calificada. Son mujeres que destacan y ponen en jaque el discurso validado por el poder dominante. De esta forma, se logra reformular el arquetipo de la “perfecta casada” como la “perfecta casada que además puede trabajar”:

“ Tienen ellas el mismo derecho para ser abogados, médicos, agricultores, comerciantes que tienen ellos para ser poetas, exploradores políticos o pintores. Hay mujeres cuyas circunstancias especiales les facilitan el camino para adoptar una de las profesiones ya mencionadas, como también hay hombres que, al decidirse a tal o cual carrera, lo hacen con la seguridad de contribuir al bienestar de sus semejantes. Creo, aún más, que es indispensable darles facilidades a las mujeres, para que se dediquen a estas profesiones para ayudar al desenvolvimiento del país. [...] Se necesita un buen número de mujeres abogados y médicos. Los cantantes de ambos sexos, pintores, artistas, escritores pueden trabajar juntos y el trabajo de uno como de otro será admirado y aplaudido siendo bueno. En esto tanto los hombres como las mujeres pueden desarrollar su talento sin hacerse competencia. Los buenos artistas no reconocen sexo. Admito la profesión en la mujer; pero creo que el principal trabajo tanto del hombre como el de la mujer, que deseen llevar una vida honrada y feliz es el de trabajar juntos en la construcción del hogar y la manera de mantenerlo, tanto para que les sea agradable para ellos y sus hijos”²⁵.

Esta re-visión de la profesionalización femenina permite construir una nueva imagen de las mujeres que se inscriben en los espacios públicos. En este sentido, las habilidades inherentes a las mujeres no son suficientes para el desarrollo de la sociedad y -con la consolidación de la ciencia y del paradigma positivista- se requiere por el contrario una mayor capacitación de las mujeres, sobre todo de aquellas que no logran responder al ideal de mujer sustentado en la tríada mujer-madre-esposa. Así, las mujeres solteras (una anomalía del sistema) se transforman en objetos de discusión y preocupación pública que se refleja en los discursos emitidos en las revistas. En el discurso de la domesticidad, “las solteronas” no cuadran en absoluto con el modelo de feminidad centrado en la familia y los hijos. Su figura causa extrañamiento y lástima. Se ven expuestas a enjuiciamientos negativos por no

²⁴ Vid. Sin autor. “El Sexo Débil”. En Revista *Familia* (Santiago), N° 6, septiembre de 1916, p. 3; Roxane. “Feminismo”. En Revista *La Silueta* (Santiago), N° 4, año 1, p.12; Arula. “Silueta de la mujer a través del siglo”. En *La Revista Azul* (Santiago), N° 15, año 1, diciembre de 1915, p. 575.

²⁵ Teodoro Roosevelt. “La Mujer Parásita”. En Revista *Familia* (Santiago), N° 73, enero de 1917, p. 11.

cumplir con su primer deber y, por lo mismo, no pueden alcanzar la felicidad. Según *La Revista Azul* "...la mujer para ser feliz, ha tenido que ser niña feliz, amante feliz, esposa y madre. Son fases por las que *ha de pasar o debe poner de su parte para pasar* allegándose en su concesión, los elementos indispensables a conseguirlo, siempre dentro de sus virtudes y moralidad"²⁶. La mujer sola es un sujeto anómalo para la sociedad, porque no se explica que ella voluntariamente se excluya de la felicidad que la naturaleza le ha otorgado, exponiéndose a caer en las redes de pobreza, sin alguien (un hombre) que la proteja. Estas mujeres suscitaron los más diversos comentarios: mientras que, por una parte, eran consideradas "antinaturales", por otra se las pensaba como seres indefensos que quedaban a la deriva.

Uno de los cambios a los que el problema de estas mujeres dio cabida fue la necesaria formación femenina. Las "solteronas", al adquirir un oficio, invertirían su fisonomía y dejarían de ser consideradas como esos sujetos anómalos o antinaturales, y pasarían a ser parte del sistema. De esta forma, se visualizaban mejoras, tanto en el plano económico como personal, para aquellas "solteronas" que se incorporaban al mundo del trabajo. Así lo enuncia Yaqueen en la revista *Familia*: "La Solterona aunque privada de los placeres ordinarios, será fecunda, interesante, noble y sobre todo asegurada y libre"²⁷.

Esta "libertad" a la cual se refiere simboliza la emancipación de la pobreza que afectaba a estas mujeres, no a la del género. De otra manera no nos podríamos explicar el sentido figurativo y burlesco que hasta hace poco primaba en el imaginario social sobre la soltería femenina después de cierta edad; la que no se casaba era la fea, la pobre, la rara: la Otra. Sin embargo, el hecho de que se re-pensara la situación de dependencia económica del marido, como una situación de incertidumbre e inestabilidad que pondría en crisis al núcleo social, permitió que las mujeres postularan nuevas propuestas que, tangencialmente, reivindicaban su independencia, no del hogar, pero sí y de alguna forma, del marido. A este respecto podemos apreciar dos ejes centrales en el discurso. El primero surge a partir de la necesidad de incorporar nuevos recursos a la familia, para poder colaborar con la economía doméstica y revertir, de esta forma, el estereotipo de mujer-lastre que hace que los hombres huyan del compromiso²⁸: aquella mujer que, más que un apoyo, es una carga peligrosa para la familia. Por otra parte, el hecho de estar siempre sujeto a otro, llámese padre, hermano o marido, les impide a las mujeres alcanzar un desarrollo personal, lo que las deja

²⁶ Sin autor. "La Mujer Feliz". En *La Revista Azul* (Santiago), Nº 6, año 1, p. 205-207.

²⁷ Yaqueen. "Elección de una carrera". En *Revista Familia* (Santiago), Nº 74, febrero de 1917, p. 12.

²⁸ Vid. Mercedes. "Elección de una carrera". En *Revista Familia* (Santiago), Nº 76, Abril de 1917, p. 11; Roberto Mario. "Protección del trabajo femenino". En *La Revista Azul* (Santiago), Nº 10, año 1, abril de 1915, p. 317; Sin autor. "Las Mujeres". En *Revista La Silueta* (Santiago), Nº 6, año 1, p. 26.

sujetas a la soledad y a las vicisitudes de la vida²⁹. Son estas penurias las que van a permitir a las mujeres unir fuerzas como un todo genérico, capaz de traspasar el tópico de la clase.

El discurso de domesticidad creó un imaginario colectivo de representaciones culturales sobre las mujeres y su lugar en el mundo que resulta difícil de contraatacar; sin embargo, surgieron diferentes estrategias que pueden ser consideradas de resistencia -tanto implícitas como explícitas- por parte de las mujeres que desafiaban o renegociaban el pacto de género contenido en este discurso. Estas resistencias, no obstante, se fusionan con los discursos tradicionales sobre el rol de la mujer y, con ello, temas del feminismo, el sufragio, el divorcio y el aborto, saldrán a la palestra oficial, pero desde el discurso mismo de la domesticidad. De esta forma, las primeras ideas sobre un feminismo chileno se comienzan a materializar en estas publicaciones. En ellas se puede ver una influencia clara de los movimientos europeos y norteamericanos. Los artículos destacan, principalmente, la acción social de las mujeres en los conflictos mundiales, la capacidad de estas para suplir las actividades del hombre, y las aspiraciones de libertad y progreso de la mujer como algo natural. Estas aspiraciones tuvieron una doble perspectiva: en primer lugar, para la mayoría de las mujeres que escribían en estas revistas, el feminismo estaba naturalizado al ser considerado parte del proceso modernizador, por lo cual inherente a él se encontraba el discurso del progreso y, de esta forma, el feminismo se centraba en torno al derecho de instrucción de la mujer, entendido como una herramienta para asumir de mejor forma su naturaleza.

“ Entiendo el feminismo como el ardiente anhelo de toda mujer que desea liberar a su sexo de las trabas que la aprisionan, por la educación insuficiente que hasta hoy ha recibido, y deseo para el éxito de este ideal una cultura intelectual que haga a la mujer no la enemiga ni la rival del hombre, sino la compañera tierna, pero perfectamente consciente de sus fuerzas y derechos, para colaborar con él al perfeccionamiento de la humanidad”³⁰.

“ Estas aspiraciones de libertad y progreso, recién empiezan a encontrar eco en Chile. Aquí existe un deliberado propósito de desnaturalizar esta evolución feminista que algunos juzgan como una usurpación de sus derechos naturales. Que la mujer por sí sola piense, forme sus juicios, adquiera individualidad y desee penetrar en el santuario del arte y de la ciencia es para ellos casi una profanación”³¹.

El desarrollo cultural e intelectual de las mujeres abriría el entendimiento para adoptar un rol de mujer más moderno en la sociedad, pero sin salirse de los límites señalados por la

²⁹ Ibid.

³⁰ Elena Edwards de López. “Feminismo. Lo que dicen ellas”. En Revista *La Silueta* (Santiago), N° 6, año 1, p. 11.

³¹ Roxane. “Feminismo”. En Revista *La Silueta* (Santiago), N° 4, año 1, p. 12.

tradición. Las enunciaciones de lucha por la igualdad de los sexos, tanto en materias jurídicas como civiles, serán más un tema de críticas que de incitación, ya que lo que pretendieron estas mujeres fue llevar a cabo una reivindicación de sus derechos sociales. Podemos decir que abogaban más por una individualización a partir de las desigualdades, que por una igualdad de sexos. Esto no implicó que algunas mujeres no se atrevieran a incursionar en discursos más rupturistas, arriesgándose a ser sancionadas tanto por sus maridos como por la sociedad en su conjunto, no solo por representar una postura vanguardista, sino también porque ellas podían representaban una postura antinatural. La revista *La Silueta*, a diferencia de la *Revista Azul y Familia*, consagra desde su primer número un espacio permanente para el debate en torno al feminismo, publicando reflexiones de mujeres connotadas de la sociedad chilena sobre el tema. En esta columna se puede apreciar una discontinuidad en los discursos. Por una parte, se construye un feminismo que aboga por la emancipación espiritual de la mujer a través del acceso de la educación y de la cultura, lo cual sirve a su vez para reforzar el discurso de la domesticidad, permitiendo construir una idea de mujer que, sin alejarse de la misión natural de la que es presa, logra establecer sus demandas sociales como sujetos autónomos:

“En la evolución que venimos observando en estos últimos años, el rol de la mujer también ha cambiado. Sin abandonar el esencial y sagrado que le corresponde como esposa y como madre, la mujer moderna tiende a ser la colaboradora del hombre en su múltiple esfera de acción. Si se quiere que la mujer se preocupe menos de la moda y más de la vida, es indispensable que se le conceda el más amplio derecho para aprender: el estudio y la cultura son indispensables dentro de la concepción moderna de la vida que creo es la concepción acertada y legítima. Cuando se tiene el entendimiento más abierto, se levanta el espíritu y el corazón se hace más generoso. La mujer debe pasar su vida haciendo el mayor bien y siendo lo más útil posible a la humanidad. El tipo ideal de la mujer moderna no el de la mujer masculinizada, sino aquel que manifieste en forma más definitiva la consagración del eterno femenino”³².

Por otra parte, existieron aquellos primeros indicios de posturas más rupturistas que, contrarrestando la generalidad de los discursos emitidos por las mujeres de elite, entablaron formas distintas de ver el feminismo. Según esta postura, los temas cívicos y políticos fueron la columna vertebral de las exigencias reivindicatorias que proponían estas mujeres:

“Silueta no me ha pedido a mí una opinión sobre el feminismo, y es raro, porque soy persona muy conocida y se sabe que puedo opinar, sin que mi maridito me lo prohíba ... Pero no he de esperar yo la interrogación del señor director.

32

Corina Ciengfuegos de Honorato., op. cit.

No veo por que el feminismo ha de circunscribirse al derecho de aprender ¡Vaya! Para esto no se necesita hablar de feminismo. No, señor. Yo quiero que las mujeres que sean capaces, vayan a las cámaras y ocupen los ministerios y los altos puestos de gobierno y se preocupen de cosas más trascendentales que los cuidados caseros o las reuniones sociales; quiero que las mujeres tengan las garantías que tienen los hombres. ¿Quién soy yo? Como sin duda Ud. y mucha gente me van a considerar sin cabeza, le envío la mitad de ello en lo que van mis ojos que es lo mejor que tengo”³³.

La idea de constituir un sujeto en igualdad de condiciones generaba un rechazo desde todos los ángulos formales. Si bien las mujeres se habían posesionado de ciertos espacios públicos, tanto por sus propios medios como por el apoyo de sus redes familiares, no tenían la venia de estas últimas para reformular el discurso dominante y, al parecer, ellas tampoco lo añoraban. Sus voces no son una constante en estos medios de comunicación; fueron muy pocas las que publicaron estas “nuevas” ideas, ya que el editorial de cada revista se hizo cargo de disculpar frente la opinión pública la intromisión de estas posturas en sus revistas, o bien de criticar y ridiculizar tanto a sus autoras como artículos en los mismo medios. De esta forma, las revistas se encargaron de hacer prevalecer solo aquello que concordaba con lo establecido -con el discurso doméstico-, sin darse cuenta solo que lo que se estaba viviendo era un cambio en el orden desde el orden mismo. Las mujeres ya tenían un lugar en el espacio público desde donde dirigirse y hacia donde acudir. El propio editor de *La Revista Azul* dirá sobre este punto:

“El feminismo militante es absurdo. Pretender las mujeres una igualdad absoluta de condición con el hombre es una cosa tan absurda como fuera ridícula la pretensión del hombre de equiparse en todo con la mujer. Las leyes de la naturaleza son, han sido y serán el eterno fundamento de toda organización humana. Y así como físicamente los dos sexos son distintos, la diferencia tiene que ser esencial en todos los órdenes de la vida entre ambos. La invasión por la mujer en las esferas privativas del hombre es una cosa contra natura. [...] Quédese cada sexo con los atributos que la naturaleza les dio. Pero cese el despotismo que, a título de fuerza y ejercitado violentamente, ha hecho que el hombre reduzca los derechos legítimos de la mujer, condenándola a una odiosa condición de inferioridad y, lo que es peor aún, de incapacidad”³⁴.

³³ Sin autor. Sin título. En Revista *La Silueta* (Santiago), N° 7, año 1, s/p. Debemos destacar que la autora de este texto anexa la fotografía de sus ojos.

³⁴ El Marqués De Dosfuente. “Feminismo. Lo que dicen ellos”. En Revista *La Silueta* (Santiago), N° 8, julio de 1917, s/p.

Conclusiones

El discurso de la domesticidad, en tanto discurso moderno sostenido desde las ideas científicas y desde una legitimación religiosa, constituyó un pilar básico del discurso de género y condicionó la mentalidad con respecto a la mujer en las primeras décadas del siglo XX. Como representación cultural moderna de género, desempeñó un papel de gran envergadura en salvaguardar, bajo las apariencias de modernidad, una definición tradicional de sexo-género y del orden patriarcal que seguía con su eje principal: la maternidad, pero entendida esta ya no solo como un forma de reproducción, sino también como una función social.

Sin embargo, serán las propias fisuras del ‘connotado’ proceso de modernización las que permitirán la apropiación de este discurso hegemónico por parte de algunos de sus propios subordinados: las mujeres. Estas mujeres, que ocuparon los espacios de comunicación mediática dedicados al género femenino, logran apropiarse del discurso de la domesticidad, para transformar la representación de lo femenino en una representación femenina.

Tocadas por las crisis políticas, económicas y sociales que se gatillaron en el mundo entero, consolidaron la noción de complementariedad de los sexos dentro de los valores culturales de género. Esta teoría de la diferenciación sexual y la complementariedad de los roles sociales sostuvo una nueva domesticidad, la cual consolidó prácticas sociales que mantuvieron la restricción de la actuación política y social de las mujeres. Ellas carecían de un proyecto de vida propia, ya que su realización se efectuaba en función de la maternidad biológica, la dedicación amorosa a la familia o la maternidad social. La continua reprobación de un proyecto de vida para las mujeres dificultó el desarrollo de una identidad colectiva femenina, formulada en términos políticos y de derechos. En pocas palabras, el hecho de que se haya reformulado el discurso de género en función de sus nuevas exigencias sociales, es una explicación decisiva en el mantenimiento de la subalternidad femenina a lo largo del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

Ávila, Pabla. (2004). *Irrupciones de mujeres y discursividades de lo(s) femenino(s) a principios del siglo XX en Chile*. Tesis para obtener el grado de Magíster en Estudios de Género y Cultura en América Latina, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

De Fontcuberta, Mar. (1994). "Imagen, Mujer y Medios". En Mercedes Villanova (Comp.). *Pensar las diferencias*. Universidad de Barcelona, Barcelona.

Chartier, Roger. (1996). "La historia hoy en día: dudas, desafíos y propuestas". En Ignacio Olábarri y Francisco Javier Caspistegui (Compiladores). *La 'nueva' historia cultural: la influencia del post-estructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Editorial Complutense, Madrid.

Duby, George y Michelle Perrot. (2000). *Historia de las Mujeres*, Tomo IV. Editorial Taurus, Madrid.

Nash, Mary. (2004). *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Alianza, Madrid.

———. (1984). "Nuevas dimensiones en la historia de la mujer". En Mary Nash (ed.). *Presencia y Protagonismos. Aspectos de la Historia de la Mujer*. Ediciones Serbal, Barcelona.

Poblete, Patricia y Carla Rivera. (2003). "El Feminismo Aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX". En *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. Nº 7, año VII, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile.

Santa Cruz, Eduardo. (2001). *Modernización y cultura de masas en el Chile de principios de siglo veinte: el origen del género del magazine*. Informe Proyecto FONDECYT Nº 1010016.

Vicuña, Manuel. (2000). *La belle époque chilena*. Editorial Sudamericana, Madrid.

FUENTES

Arula. "Silueta de la mujer a través del siglo". En *La Revista Azul* (Santiago), Nº 15, año 1, diciembre de 1915.

Cienfuegos de Honorato, Corina. "Feminismo. Lo que dicen ellas". En *Revista La Silueta* (Santiago), Nº 7, año 1, junio de 1917.

Edwards de López, Elena. "Feminismo. Lo que dicen ellas". En *Revista La Silueta* (Santiago), Nº 6, año 1.

El Marqués De Dosfuente. "Feminismo. Lo que dicen ellos". En *Revista La Silueta* (Santiago), Nº 8, julio de 1917.

Emeth, Omar. "Editorial". En Revista *Familia* (Santiago), N° 132, diciembre de 1920.

Iris. "Cómo se formó el Club de Señoras". En Revista *La Silueta* (Santiago), N° 2, año 1, febrero de 1917.

Labarca, Amanda. Sin título. En Revista *Familia* (Santiago), N° 43, p. 2.

Mercedes. "Elección de una carrera". En Revista *Familia* (Santiago), N° 76, abril de 1917.

Mario, Roberto. "Protección del trabajo femenino". En *La Revista Azul* (Santiago), N° 10, año 1, abril de 1915.

Roosevelt, Teodoro. "La Mujer Parásita". En Revista *Familia* (Santiago), N° 73, Enero de 1917.

Roxane. "Feminismo". En Revista *La Silueta* (Santiago), N° 4, año 1, 1917.

Shade. Sin título. En Revista *Familia* (Santiago), N° 86, febrero de 1917.

Yaqueen. "Elección de una carrera". En Revista *Familia* (Santiago), N° 74, febrero de 1917.

Sin autor (s/a). "Nuestra primera palabra". En *La Revista Azul* (Santiago), N° 1, año 1, noviembre de 1914.

————— (s/a). "El Sexo Débil". En Revista *Familia* (Santiago), s/n, septiembre de 1916,

————— (s/a). "Las Mujeres". En Revista *La Silueta* (Santiago), N° 6, año 1, 1917.

————— (s/a). Sin título. En Revista *La Silueta* (Santiago), N° 7, año 1, 1917.

II. Movimientos sociales y luchas por la memoria

“Un Estado dentro de otro Estado”: memoria, profesorado y conflicto educacional en Chile, 1922-1928

LEONORA REYES JEDLICKI

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA

UNIVERSIDAD DE CHILE

El presente trabajo se propone estudiar el conflicto educacional en el contexto de una práctica política y académica predominante que ha tendido más a evitarlo, ocultarlo o desplazarlo que a reconocerlo. En este sentido, el artículo pretende destacar la presencia histórica del conflicto educacional en tanto eje articulador de los procesos pedagógicos latinoamericanos dada la diversidad de elementos que intervienen en él: lo institucional en su relación con el movimiento social y las propuestas pedagógicas emergentes. Específicamente, el artículo profundiza en un movimiento social y cultural, el del profesorado primario en el Chile de la década de 1920, que con su propuesta de Reforma Integral de la Enseñanza Pública cuestionó el monopolio estatal en la educación pública, proponiendo a cambio un proyecto educativo gobernado y administrado por el profesorado y la comunidad, apuntando a la constitución de nuevos sujetos pedagógicos. Dicho movimiento se estudia a partir de las relaciones que estableció con las autoridades educacionales y estatales y con otros actores sociales. El artículo finalmente sugiere la importancia de activar la memoria social del conflicto en los procesos de autoformación docente, con vistas al fortalecimiento de su identidad como sujeto político.

1. Historia, educación y conflicto

Este ensayo descansa en el supuesto de que el conflicto educacional, en el proceso de consolidación del Estado Docente, no estuvo centrado solo en las disputas entre las dos facciones de las elites liberal y conservadora por la conducción de la educación pública (conflicto que finalmente se resuelve con la dictación de la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria de 1920 en la que se negocia y acuerda el monopolio estatal de la educación

pública), sino también en las propuestas pedagógicas emergentes y en cómo se conectaron ellas con las dinámicas de construcción de la política educacional estatal¹.

Las ideas que tienden a reducir el conflicto educacional a las distintas tendencias educacionales debatidas en el interior de la administración de la política pública, provienen de una tradición historiográfica predominante en Chile y en América Latina. Al menos dos autores han dado cuenta de ello.

Hace poco más de veinte años Iván Núñez realizó un balance sobre los avances de la investigación histórica educacional en Chile. En él, Núñez constató que faltaba completar y confirmar los enfoques de los historiadores decimonónicos, avanzar más acá de la tercera década de este siglo e ir más allá de los estudios centrados en el desenvolvimiento institucional de la educación. Agregó, además, que el sesgo mantenido por la investigación histórica hasta ahora ha tendido a considerar la educación como una función sistemática e institucionalizada en la escuela y en la universidad, aislando la educación de la correspondiente formación histórica². Casi 15 años después, Adriana Puiggrós advirtió que la investigación histórica en este campo no había variado sustancialmente con respecto a lo observado por Núñez. Centrada en una *historia de las ideas*, señaló que la tradición historiográfica latinoamericana hasta ahora ha negado el carácter social de la educación y su profunda imbricación en las luchas sociales, tendiendo a silenciar los aspectos conflictivos de la trama educacional de nuestro continente. Concentrada principalmente en la descripción de los desarrollos político-institucionales de las sociedades, y limitándose a enunciar *actos* educacionales derivados, ha contribuido al silenciamiento de las luchas sociales “como trama constitutiva de lo pedagógico”. Aun con la influencia del marxismo en la década de 1960, en las investigaciones educacionales se tendió a conservar los marcos estructurales de lo económico-social, impidiéndoles advertir a las nuevas generaciones de pedagógos latinoamericanos la complejidad de pasado, presente y futuro de los procesos educativos³.

¹ Este trabajo forma parte de la tesis doctoral en ejecución “Conflictos y acuerdos en la construcción de la política educacional en Chile: movimiento social y coyuntura histórica: 1928 y 1990” (Programa de Doctorado en Historia, Universidad de Chile, Proyecto MECESUP N° 0011 y FONDECYT marzo-septiembre 2005). Una versión similar de este fue presentado en la Reunión Anual convocada por el Grupo de Trabajo “Educación, políticas y movimientos” del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) durante el 3 y 4 de noviembre de 2004 en Medellín, Colombia.

² Iván Núñez. “Investigación histórica en educación”. En Manuel Barrera y otros. *Hacia una investigación socio-educacional*. Santiago de Chile, 1980, p.44 y 49.

³ Adriana Puiggrós. “Presencias y ausencias en la historiografía pedagógica latinoamericana”. En Héctor Rubén Cucuzza (comp.). *Historia de la educación en debate*. Miño y Dávila editores S.R.L., Buenos Aires, primera edición, 1996, pp.100-101.

Ambos autores coinciden en que la historiografía tradicional de la educación, al concentrar sus estudios en las transformaciones del aparato administrativo y jurídico, sin sobrepasar las fronteras del espacio educativo formal (la escuela y la universidad), ha tendido a identificar las alternativas pedagógicas construidas desde la sociedad civil como experiencias marginales, accidentales y ocasionales⁴. De este modo, las historias de esas experiencias pedagógicas, reclusas en recuerdos individuales, algunos folletos o documentos perdidos o incinerados, o silenciadas bajo el predominio de los proyectos educativos institucionales, han sido difícilmente socializadas, con escasas posibilidades de ser resignificadas, reestudiadas y reevaluadas críticamente por las nuevas generaciones.

Con ello, se ha considerado que el problema predominante de la educación pública es cómo incorporar gradual y progresivamente a las grandes masas incultas en el sistema formal de enseñanza. A su vez, se asienta con esto la idea de que el sistema se construye en forma unilateral, desde y para la institución educativa, a través, como dice Puiggrós, de "actos normativos", con lo cual se desestima la posibilidad de que estos "actos" muchas veces sean respuesta o reacción a movimientos, actitudes y prácticas pedagógicas que provienen desde distintos sectores de la sociedad, así como también, la posibilidad de que estos "actos" formen parte de compromisos o acuerdos más amplios con estos sectores, en donde muchas veces se resuelve acoger sus propuestas, pero solo en alguna de sus partes, desarticulando su coherencia global y dejándola como apéndice o anexo a la propuesta final de reforma educativa. Como se ve, es también en estos procesos más complejos -de reacción, acuerdos o compromisos-, y no solamente dentro del aula en la relación pedagógica educador/educando, donde también se desarrolla y potencia el conflicto.

Considerando que el "conflicto educacional" contiene en sí múltiples niveles de expresión y por lo tanto de análisis (desde las relaciones sociales que se producen dentro del aula hasta las que se establecen desde aquí con las instituciones educativas; desde las relaciones entre pares hasta las del conjunto de la comunidad educativa; desde las naturales contradicciones que surgen en el desarrollo de las relaciones intergeneracionales e interculturales), este trabajo se propone situar dicho conflicto en la emergencia de una propuesta pedagó-

⁴ En esta tendencia podemos agrupar a quienes confeccionaron las primeras historias generales de la enseñanza chilena, basadas en investigaciones acerca de las ideas pedagógicas o de connotados educadores: D. Amunátegui Solar, *El Instituto Nacional bajo los rectorados de Don Manuel Montt, Don Francisco Puente i Don Antonio Varas (1835-1845)* (1891), C. Matte, "La enseñanza manual en las escuelas primarias" (1888) y "Dos estudios pedagógicos" (1958); P. A. Cerda, "Estudio sobre Instrucción Secundaria" (1904); D. Barros Arana: "Plan de estudios i programas de instrucción secundaria" (1908); J. Abelardo Núñez: *Organización de escuelas normales* (1883); V. Letelier: *El Instituto Pedagógico*; L. Galdames, "Dos estudios educacionales. 2. La reforma de la educación secundaria en 1928" (1932), A. Labarca, "Historia de la enseñanza en Chile" (1939), F. Campos Harriet, "Desarrollo educacional 1810-1960" (1960), J. César Jobet "Doctrina y praxis de los educadores representativos chilenos" (1970).

gica concreta, examinando los modos en cómo ésta se conectó con los intereses del resto de la comunidad (movimientos sociales y autoridades). Específicamente, se estudiará cómo es que en el contexto de la consolidación de una figura política que se instituyó con inusitada fuerza en nuestro país (el Estado Docente), el profesorado primario, asociado con el movimiento asalariado, y sin contar con los vínculos “apropiados” (gobierno y autoridades educativas), generó las condiciones propicias para intervenir en la política educacional nacional con una propuesta propia que cuestionó el monopolio estatal de la educación pública, proponiendo a cambio un proyecto escolar gobernado por la comunidad. Por restricción de espacio, se desarrollarán solamente algunos de los puntos que nos parecen más relevantes en el desarrollo de este movimiento: su constitución identitaria, los fundamentos que le llegaron a dar un carácter radical a su propuesta, sus formas de luchas y los puntos de quiebre del movimiento⁵.

2. El caso del profesorado primario en el Chile de 1920⁶

Ser maestro primario en el Chile de 1920

El profesorado “hablante” de principios del siglo XX ya no es el profesorado “mudo” del siglo XIX. ¿Qué es lo que provocó ese paso? ¿Qué circunstancias permitieron que el profesorado primario saliera de su mutismo decimonónico, pasara luego a la demanda corporativa vinculada a las condiciones laborales, para dar el salto y plantearse frente a las autoridades con un plan de reforma de la enseñanza, que rearticulaba las relaciones pedagógicas entre profesores, comunidad y Estado?

Los debates liberales inter-elites, es decir, las dos visiones acerca de cómo debía conducirse la modernización en Chile, tuvieron su correlato en el proceso de consolidación del sistema educacional nacional entre 1840 y 1880. El primer gran modelo fue el de *educación para el orden social*, levantado por la elite conservadora basándose en los principios de Andrés Bello, que proponían un sistema educacional que debía adaptarse a las “naturales desigualdades sociales existentes”, y a partir de los cuales se estableció un sistema educacional con dos subsistemas, uno para las elites (el Liceo) y otro para los sectores populares (la

⁵ Entre las fuentes primarias revisadas se encuentran las siguientes revistas y periódicos: “*Nuevos Rumbos*” de Santiago (1923-1926), “*La Gran Federación Obrera de Chile*” de Santiago (1910-1913), “*La Federación Obrera*” de Santiago (1921-1923), “*Justicia*” de Santiago (1924-1926), “*El despertar de los trabajadores*” de Iquique (1921-1925) y “*Revista de Educación Primaria*” (1921-1929).

⁶ Para un análisis detallado de este punto vid Leonora Reyes. “Crisis, pacto social y soberanía: el proyecto educacional de maestros y trabajadores. Chile, 1920-1925”. En *Cuadernos de Historia* N°22, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2003.

escuela primaria). Sobre él, avanzaba y se posicionaba progresivamente -sobre todo a partir del último cuarto de siglo XIX- otro modelo, basado en una instrucción popular que desarrollara la industrialización nacional y la integración del pueblo en el sistema legal vigente. Esto implicó que sobre la propuesta de educación popular basada en el control y disciplinamiento social, se van construyendo los cimientos de la educación nacional liberal moderna, sostenida en la integración al desarrollo económico y político nacional. Comenzaban a tener eco los ideales sarmientinos según los cuales más que *"controlar"* había que *"educar al soberano"*⁷.

Hasta ese momento, tenemos un profesorado primario sometido a este plan educativo disciplinante. Hijos de familias campesinas, obreras y de artesanos, buscaron una alternativa de ascenso social, encontrando en la formación normalista una salida laboral. Ahí fue formado como agente de este modelo educativo, sin conciencia de su capacidad colectiva y sin propuesta pedagógica propia todavía. Hacia principios de siglo XX tendió a agruparse en torno a organizaciones de carácter mutual. Aquí sus actividades se orientaron a suplir sus carencias económicas a través de sostener un fondo común. Poco a poco comienza a reclamar por sus derechos laborales, pero todavía no tiene conciencia (al menos explícita) de la crisis educacional global: aún no la ha evaluado, estudiado, debatido.

Pese al progresivo avance del nuevo modelo educacional de corte liberal, productivista y nacionalista, el carácter controlador y disciplinante del primer modelo permaneció hasta muy avanzado el siglo XX. Junto a ello, la falta de fondos fiscales para sostenerlo, hicieron dificultoso el anhelado proyecto integrador, y para el período crítico de la Cuestión Social, el sistema educacional se vio inmerso en una franca crisis. Fuera del problema económico, subsistía una tradición pedagógica todavía muy verticalista e iluminista, caracterizada por una administración centralista y autoritaria (en cuya selección de autoridades y traslados de profesores se imponía el clientelismo político por sobre el criterio técnico); un sistema organizado de manera discriminatoria (las escuelas elementales y superiores primarias para los sectores populares y las preparatorias, secundaria y universitaria para las elites); la presencia de altos niveles de analfabetismo, así como de establecimientos fiscales y municipales con una infraestructura muy precaria; sueldos segmentados según si se era docente primario o secundario; y un alumnado que con grandes dificultades (mala alimentación y falta de vestuario) accedía a las aulas que ofrecía el sistema. Ni las iniciativas de educación popular de corte privado que intentaron apoyar la labor estatal, provenientes de los maso-

⁷

Una comparación más profunda y detenida entre ambos modelos educativos puede encontrarse en: Carlos Ruiz. "Escuela, política y democracia. El caso de Chile en el siglo XIX". Versión inédita y revisada del texto aparecido en la revista *Realidad Universitaria*, CERC, Número 7, Año 1989.

nes, los liberales más progresistas, los conservadores y los católicos, pudieron con la crisis. Ni siquiera la dictación de la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria de 1920⁸.

Para la aprobación de esta Ley tenemos un profesorado que ya se pronuncia sobre la crisis educacional: ha organizado el Primer Congreso de Educación Primaria, reflexionando sobre temas pedagógicos (1912). Es también un profesorado que tiene más conciencia sobre su propia crisis como gremio y de su capacidad colectiva: ya ha realizado una huelga (1918), la primera del continente, y ha comprendido que unido es capaz de incidir en las decisiones educacionales del aparato administrativo. Esta constatación fue especialmente significativa en los maestros formados en las escuelas normales, para quienes era impensable lograr influir en las esferas decisionales.

A pesar de ello, eran objeto de constantes descalificaciones. Eran, según ellos mismos lo percibieron, víctimas del ridículo y “motivo de denigrantes caricaturas”, considerados por el resto de la sociedad como “seres apocados”, “incapaces de ser otra cosa que maestros de escuela”, “cuando más, podemos llegar a ser profesores de liceo, después que botamos la hediondez a maestros de escuela”, buscando muchos conseguir un título para liberarse de tal “oprobio”⁹.

El reclamo colectivo por sus salarios y la constatación de su desvalorización social se convirtió a poco andar en una reflexión más profunda acerca de la significación social y la trascendencia política de la condición de maestro o maestra normalista. A través de las páginas de su órgano principal de difusión, *Nuevos Rumbos*, la Asociación criticó la figura tradicional del maestro primario, repetidor memorístico, atrapado en las redes del clientelismo político. Asimismo, levantó un ideal de maestro inédito en Chile: un sujeto que estudia, interpreta, elabora, se asocia con otros y decide sobre su realidad educacional. Por último, se reconocieron como un grupo con identidad particular, distinguiéndose así del resto del profesorado secundario y universitario, reivindicando con orgullo su cercanía a las clases asalariadas. Insistieron bastante en ello: “nadie como nosotros tiene más contacto con los obreros... tenemos los mismos medios de vida. Ellos viven de un salario que se llama jornal y nosotros vivimos de otro salario que se llama sueldo. En vano tratan de establecer diferencia entre esas dos cosas...”¹⁰

Para fines de 1922, se unieron las diferentes agrupaciones mutuales del profesorado primario, y junto a un grupo de jóvenes maestros -que habían participado en el movimien-

⁸ Más detalles sobre esta crisis, vid Iván Núñez. *El trabajo docente: dos propuestas históricas*. Santiago de Chile, PIIE Estudios, Academia de Humanismo Cristiano, Serie de Resultados No. 2, Julio de 1987.

⁹ *Nuevos Rumbos*. Santiago, 15 de julio de 1923, p.4.

¹⁰ *Nuevos Rumbos*. Santiago, 15 de agosto de 1923, p.3.

to de reforma universitaria y que habían estrechado lazos con las organizaciones obreras, elaboraron una crítica mucho más audaz y articulada acerca del modelo económico, político y educacional vigente y fundan la Asociación General de Profesores de Chile. La Asociación era dirigida por una Convención General de Delegados y por una Junta Ejecutiva que velaba por hacer cumplir los acuerdos de aquella y llegó a tener en su seno a 100 Agrupaciones Provinciales de profesores, lo que representó entre el 60 y 70% del total de maestros primarios a nivel nacional¹¹.

Principios pedagógicos de “la propuesta” de la Asociación

Si tuviésemos que resumir en dos palabras los fundamentos pedagógicos de la propuesta, diríamos: “Escuela Nueva”. Este ideario formó parte de un amplio movimiento pedagógico desarrollado en Europa y Norteamérica, y llegó a Chile a través de autores como Adolfo Ferriere y John Dewey. Pero en la realidad social, económica, política y cultural chilena, la “Escuela Nueva” adquirió matices que la distinguieron de la experiencia europea y norteamericana.

A los autores mencionados, se incorporarían las ideas pedagógicas latinoamericanistas del movimiento reformista universitario de Córdoba, de José Vasconcelos en México, de José Ingenieros en Argentina, de José Carlos Mariátegui en Perú, de las corrientes anarcosindicalistas obreristas y de la doctrina del funcionalismo estatal desarrollado en Chile por Ernesto Lagarrigue. Estas ideas, que en algunos puntos se contradecían y en otras encontraban consonancia, junto a una evaluación propia de la realidad educacional chilena adquirida a través de su propia práctica pedagógica, permitieron que el profesorado primario de formación normalista construyera una “versión localista” de la Escuela Nueva.

Un primer punto a destacar de esta versión es que trascendieron los límites de una mera propuesta pedagógica a ser desarrollada dentro del aula (como lo sostenían algunos autores europeos como Montessori o Decroly), pues esta constituía -tal como lo señalaron en varias ocasiones- el verdadero motor del cambio social. Se plantearon así la construcción de *nuevos sujetos pedagógicos*, quienes formarían parte de la construcción, administración y control social-comunitario del sistema educacional nacional. En la concepción del movi-

¹¹ Este cálculo se ha realizado en base a los datos proporcionados por: *Nuevos Rumbos*, 1º de agosto de 1925. Citado en Jacqueline Roddick. *The radical teachers. The ideology and political behaviour of a Salaried 'Middle Class' Sector in Chile 1920-1935*. Tesis de Doctorado, Universidad de Glasgow (1987); Eleodoro Domínguez. *Un movimiento ideológico en Chile*. Imp. W.Gnadt, Santiago de Chile, 1935; y Jorge Barria Serón. *Los movimientos sociales de Chile desde 1910 hasta 1926. Aspecto político y social*. Universitaria, Santiago, 1960, p.27. Según las fuentes consultadas, el ‘peak’ se habría alcanzado en 1925 (*Nuevos Rumbos*, op. cit. por J. Roddick) o en 1927 (E. Domínguez).

miento de maestros primarios, el problema pedagógico era “un problema general, cívico y humano”, por lo tanto no podía ser apartado del instante social que vivía el país.

Un segundo punto a destacar es que en el centro de esta nueva concepción pedagógica estaba el niño como un ser distinto del adulto. A juicio de los maestros, los fundadores de la “escuela vieja” habían planeado su organización, sus métodos y procedimientos sin conocer realmente al niño. Lo que se había hecho era en realidad una escuela para hombres chicos. Pero, para la Escuela Nueva, el niño era distinto de un adulto, y como tal, tenía su propia inteligencia, identidad y personalidad. El niño debía concebirse como lo que es: un ser en crecimiento.

El maestro en tanto, concebido hasta ahora como un receptáculo de metodologías pedagógicas, pasaba a ser un sujeto que se interesaba por los asuntos de la colectividad. Ahora el maestro debía basar su práctica educativa sobre una verdadera orientación social, sin dejar nunca de ver al niño como el centro de la educación. La “Escuela Nueva” debía cuidar entonces amorosamente que el individuo viviera su infancia en plenitud.

También debía reconocerse que el niño es activo. Por eso también se le llamó Escuela Activa. Tal como lo describió uno de los líderes de la Asociación, la Escuela Nueva o Escuela Activa en Chile: “tendría el mínimo de salas, sólo las indispensables para ciertas clases que requieren escritorios. La verdadera enseñanza se daría en los talleres y en los campos de cultivo y de crianza, la verdadera escuela sería la que más se acerque a la naturaleza, la que tuviera el cielo por techo y el césped y la arena por pavimento, el horizonte por ventana y las flores, los frutos y los insectos, y los árboles por libros de estudio”¹².

Un tercer punto es que la “Escuela Nueva” no podría ser solo de los maestros. La escuela debía ser, en primer lugar, de los niños y de sus padres. Los vecinos deberían acercarse a la escuela y participar en ella porque, para la Asociación, la educación era un problema social, es decir, de la colectividad. La escuela debía estar ligada con el hogar, y la comunidad debía extender su influencia benéfica a la escuela, de modo que la energía del barrio alzara el nivel cultural de los padres y de los vecinos. De esta manera, el padre y la madre formarían parte de las Comunidades Escolares. En este sentido, fue determinante la alianza con el resto de los trabajadores asalariados, especialmente la relación de cooperación y solidaridad con los sindicatos obreros agrupados bajo la Federación Obrera de Chile. De un lado, la Asociación requirió el apoyo de la FOCH para masificar y difundir su reforma educacional, y de otro, muchos maestros colaboraron como docentes en las Escuelas Racionalistas

¹² Esta y otras ideas sobre cómo debería ser la Escuela Nueva en Chile son expuestas por Luis Gómez Catalán, uno de los máximos líderes de la Asociación General de Profesores en *Revista de Educación Primaria*, Año XXXV, N° 1, marzo de 1928, pp. 30-33 y 36-42.

Federadas creadas por la Federación Obrera¹³. Esta relación recíproca permitió que la propuesta de reforma no implicara solo "bajar" cultura formal hacia los obreros, sino también fortalecer la emergente cultura social *mancomunada* que se desarrolló en la Federación Obrera con fuerza hasta 1924, y sepultada definitivamente hacia 1927.

Los puntos de quiebre del movimiento

El Manifiesto de 1923

Un primer momento clave en que el movimiento demuestra constituir una real amenaza para las autoridades, fue la forma en que la Ley de 1920 reencasilló a los profesores primarios, cuestión que redujo su nivel de sueldos y gatilló la unidad de los profesores y su lucha mancomunada contra la Dirección de Educación Primaria. De esta coyuntura, precisamente, surgió la necesidad de fundar la Asociación General de Profesores.

La situación general condujo a la radicalización del movimiento de maestros, que pronto comenzó a plantear como táctica la realización de "acciones directas". Sobre todo cuando el Gobierno corrigió el reencasillamiento de los profesores, para decir luego que no podía implementar el ajuste porque carecía de fondos. Ante eso, los maestros decidieron publicar un "Manifiesto", en el que denunciaron públicamente las maniobras del Gobierno. La respuesta de éste fue "amonestar oficialmente" a los firmantes del Manifiesto. El conflicto se agudizó.

Parte de la prensa nacional manifestó su apoyo al profesorado. Lo mismo hicieron las Agrupaciones Departamentales de la Asociación y diversas organizaciones políticas, obreras, estudiantiles, de resistencia, mutualistas y recreativas. La presión social llegó a su máximo.

En las vísperas del mitin popular convocado para el 3 de noviembre de 1923, Alessandri llamó a su despacho a los firmantes del Manifiesto prometiéndoles autorizar cuanto antes el pago de los sueldos insolutos. Los maestros aceptaron, pero, a la vez, dejaron en claro que su aspiración central iba "más allá de sus sueldos", pues su interés mayor era reformar profundamente todo el sistema educacional, dado "su fuerte carácter centralista y su marcada intervención política partidista"¹⁴. La presión se convirtió, así, en soberanía.

¹³ El detalle de esta reciprocidad pedagógica puede encontrarse en Leonora Reyes. "Crisis, pacto social y soberanía....", op. cit. Para una revisión más detallada sobre las Escuelas Federadas Racionalistas, vid. Salvador Delgadillo. *Educación y formación en el discurso obrero chileno. (La Federación obrera de Chile. 1920-1925)*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile, 1992.

¹⁴ *Nuevos Rumbos*. Santiago, 15 de noviembre de 1923, pp.4-5.

La Convención de Delegados de 1924

La crítica trascendía el problema representado por la precariedad de los sueldos docentes, pues ahora se incluía en el problema de la educación a toda la sociedad civil. Sin embargo, se insistió en que el punto crucial era la impotencia demostrada por la Ley para corregir “el inquietante problema del analfabetismo nacional”. La proyección ampliada del problema educacional se reforzó en un segundo momento clave: la segunda Convención de Delegados, en la que se aprobó un proyecto de reforma en el que se definió la educación como “un problema social”. Se defendió la participación activa de los profesores en todas las instancias que involucraran la toma de decisiones respecto a la política educacional. En su propuesta, dividían al país en 4 Consejos Regionales, compuestos por delegados de profesores y de las instituciones obreras de la zona correspondiente. Luego, un Consejo General compuesto por representantes de los Consejos Regionales debería encargarse de la Dirección de la Enseñanza Primaria. Las Juntas Comunales deberían integrar a los técnicos del Municipio y a los padres de familia.

Se acordó dar también un apoyo explícito al movimiento feminista emergente representado por las maestras primarias dentro de la Asociación. Ellas se levantaron aquí por primera vez en la historia del magisterio con voz y opinión propia, llegando a ocupar puestos de decisión en la Asociación. Su condición era aun más precaria que la de los maestros: no formaban parte del circuito del clientelismo político de la época, no tenían derecho a sufragio, y por esto muchas se encontraban cesantes o bien eran escogidas para las zonas rurales apartadas. Vivían en las escuelas, pagaban de su salario el arriendo, la mayoría eran solteras y eran constantemente asediadas por las autoridades locales, compuestas mayoritariamente por hombres. Desde los inicios de la Asociación reclamaron por el derecho a ocupar puestos en la Dirección de la Enseñanza, por mejoras en sus sueldos y, más adelante, por los derechos integrales de la mujer, pidiendo educación sexual para la enseñanza primaria y respeto por las madres solteras¹⁵.

La preocupación de la Asociación por las demandas del resto de los movimientos se vio también reflejada en una Convención de Delegados realizada en 1926 en Valdivia, en la que los maestros declararon suyos los acuerdos educacionales del reciente Congreso Araucano, entre ellos “pedir al Gobierno ceda becas a la noble raza aborígen, propender en forma práctica a su cultura, reclamando la creación de escuelas especiales sobre la moral e idioma araucano; oponerse a los proyectos ya hechos públicos de otorgar a todos los

¹⁵ *Nuevos Rumbos*. Santiago, 1° de abril de 1924, pp. 11 y 16. Vid también María Loreto Egaña, Iván Núñez y Cecilia Salinas. *La educación primaria en Chile: 1860-1930. Una aventura de niñas y maestras*. LOM Ediciones-PIIE, Santiago de Chile, 2003, pp. 137 y sgtes.

araucanos el derecho de vender sus tierras, porque con ello se pretende despojarlos, vedadamente, del único patrimonio que les queda..."¹⁶.

El proyecto de reforma promovida por la Asociación al comenzar el año 1924, difundido a través de afiches, artículos, mítines y reuniones de diverso tipo, se fundaba así sobre una plataforma que incluía al conjunto de la sociedad civil. El problema educativo nacional rebasaba con creces las fronteras de lo político-administrativo.

El Comicio Popular de 1924: estudiantes, empleados, maestros y obreros

El Comicio Popular de agosto de 1924 constituyó un tercer momento clave, pues quedó de manifiesto el multitudinario apoyo al plan de reforma de los maestros. Fueron convocados y acudieron la mayoría de los centros obreros, centros de estudiantes, organizaciones de empleados y centros culturales y artísticos populares. El mismo Comicio se realizó en las distintas provincias del país en forma simultánea. Se realizó un llamado a "arrancar desde el fondo de los talleres, las maestranzas, escuelas, usinas y demás establecimientos de trabajo, las fuerzas vivas para que actúen y vigilen el desarrollo educacional del país". Entre los acuerdos del evento se señaló:

Primero, luchar incansablemente por la *reconstrucción total del sistema educacional...*; declarar que *la dirección de la enseñanza debe estar en manos de los técnicos en la materia...*; propiciar un *fondo propio y permanente* para el *sostenimiento y desarrollo de la educación pública*, en forma que garantice su estabilidad y autonomía económicas; *protestar de la indiferencia del gobierno ante la presentación hecha por la AGP*; declarar que en la forma en que está establecido actualmente el ahorro, ..., benefician exclusivamente los intereses de los latifundistas y empresarios del capital, que los dineros deben repartirse en beneficio de los imponentes creando poblaciones para obreros y empleados, cooperativas, escuelas técnicas que formen capacidad productora; unirse en poderosas asociaciones alrededor de las necesidades e intereses comunes; estudiar los problemas profesionales y gremiales y realizar una intensa labor cultural individual y colectiva; *mancomunar y coordinar, después, las fuerzas efectivas de todas las organizaciones gremiales en una fuerza única*¹⁷.

Los acuerdos del Comicio de agosto de 1924 no solo constituyeron las bases de un cuestionamiento integral del Estado Docente y el orden político y económico vigente en Chile, sino que, además, delinearon las estrategias de acción, objetivos de mediano y largo plazo y la promoción de los valores que debían, según los maestros primarios organizados,

¹⁶ *Nuevos Rumbos*. Santiago de Chile, 20 abril de 1926, p.5.

¹⁷ *Nuevos Rumbos*. Santiago de Chile, 15 de agosto de 1924, p.5 (el destacado en cursiva es de la autora).

inspirar el cambio social. Eran las bases culturales de la futura Asamblea Popular Constituyente de marzo de 1925

La Asamblea Constituyente de Obreros e Intelectuales de 1925

Un cuarto momento lo constituyó precisamente la convocatoria y desarrollo de la Asamblea Constituyente “chica”. Para el retorno de Alessandri luego de su destitución y exilio en Roma por el gobierno provisorio, en un contexto de movilización social ascendente, las expectativas de las organizaciones obreras, gremios de artesanos, empleados públicos y maestros primarios eran altas. Desde una fase marcada por la “demanda y la agitación social”, se había pasado a una “programática” (vinculada a la construcción de alternativas de subsistencia), para luego entrar a una claramente “constituyente” (en donde se llegó a exponer públicamente la intención y voluntad de participar en la legislación de las propuestas elaboradas desde los mismos sectores productivos movilizados).

Esta última fase se había alcanzado a través de la organización y convocatoria a una Asamblea Constituyente de Obreros e Intelectuales durante marzo de 1925. En esta Asamblea Popular se acordaron los principios para una Nueva Carta Constitucional en la que, entre otras cosas, se señaló que la tierra era de propiedad social en su origen y destino; que la República de Chile debía ser federal; que el Gobierno de la República, de los Estados federales y de las comunas, debía organizarse con arreglo al principio del sistema colegiado¹⁸. El acuerdo referente a la educación pública se concertó entre las propuestas pedagógicas provenientes de la Federación Obrera, la Federación de Estudiantes y la Asociación General de Profesores (AGP). Entre ellos, decidieron que el acuerdo educacional de consenso se basara en los lineamientos que venía promoviendo la Asociación hacía ya dos años a través de conferencias obreras, mitines callejeros y prensa escrita. En su último párrafo, tal acuerdo señalaba lo siguiente:

[...] El Estado debe proporcionar los fondos para la enseñanza pública, que debe ser gratuita desde la escuela primaria hasta la Universidad. *A los consejos de maestros, padres y estudiantes corresponden la plena dirección de la enseñanza.* La única intervención del Estado en la enseñanza pública debe ser la de proporcionarle los fondos para que ésta realice sus fines propios y la de ejercer el control de la capacidad técnica de los educadores, respetando en forma absoluta la libertad de la cátedra y el espíritu del magisterio¹⁹.

¹⁸ El detalle de esta asamblea puede verse en Gabriel Salazar. “Movimiento social y construcción de Estado: la Asamblea Constituyente Popular de 1925”. Documento de Trabajo N° 133, SUR-Profesionales, Santiago de Chile, noviembre de 1992.

¹⁹ *Justicia*. Santiago de Chile, 13 de marzo de 1925, p. 1 (el destacado de la autora).

Pero a su regreso como Presidente, Alessandri organizó su propio Comité Constituyente, convocó a políticos civiles, y a muy pocos representantes de organizaciones sociales y gremios. Frente a tal hecho, los profesores asociados decidieron restarse de aquella instancia. Existió desilusión, ya que se entendió que la Constituyente de Asalariados no había sido respetada.

Pero aún quedaba una salida. Días antes de la Asamblea Constituyente Popular la propuesta de reforma de la Asociación había sido llevada por algunos de sus líderes a una Comisión de Reforma Educacional convocada por el gobierno saliente, para ser discutida su legislación. Los profesores de la Asociación esperaron hasta mayo la resolución de aquella Comisión, continuando con los mitines proreforma educacional y solicitaron audiencia en La Moneda para saber en qué estado de avance se encontraba el Proyecto de Reforma. El documento que habían entregado había sido redactado por los maestros como Proyecto de Ley (lo que revelaba la actitud colegislativa de éstos), pero el presidente Alessandri se negó a asumirlo como tal o probarlo como un Decreto Ley mientras "el país no volviera a la normalidad". Él había regresado "para enrielar un país descarrilado" y volverlo a la "normalidad constitucional". Por eso su tono fue enérgico y su respuesta categórica. Les dijo:

su campaña es inconveniente y desquiciadora y si continúan con ella no les dicto ninguna reforma". Yo debo hacer sentir el principio de autoridad, tan mal traído en este país". Más adelante, agregó: *"es el Gobierno el encargado de explicar las leyes sociales y no ustedes, porque su labor está en la escuela y nada más que en la escuela. Ustedes han constituido un Estado dentro del Estado y su Club es un centro donde se reúnen [sic] toda la gente que sustenta principios disolventes y en donde se me ataca diariamente. Tengo la mesa llena de partes que me trae la policía, y es increíble que los maestros de mi patria haya que tenerlos constantemente vigilados por la policía"*²⁰.

Para los maestros, la Reforma Educacional era tanto o más importante que la Reforma Constitucional ya que, según argumentaron, ninguna "buena ley" podría llevarse a efecto con un pueblo miserable y analfabeto. Pero Alessandri insistió en su negativa, y los maestros tuvieron que retirarse, no solo desilusionados, sino también indignados: su legitimidad y soberanía habían sido desconocidas, por lo que decidieron continuar agitando su Proyecto de Reforma en todo el país.

En Valparaíso, la Agrupación decidió intensificar la campaña educacional "hasta hacer que el Gobierno ceda ante el impulso de las fuerzas organizadas", constituyendo con todos los gremios asalariados el Comité Pro Reconstrucción de la Enseñanza Primaria. Debía exigirse

²⁰ *Nuevos Rumbos*. Santiago de Chile, 2 de junio de 1925, p.2. (el destacado es de la autora).

con más fuerza aún la “extirpación del analfabetismo” y proponerse a las instituciones obreras “el establecimiento de escuelas para analfabetos, que funcionarían en los distintos locales gremiales, los días sábado y domingo, con el concurso gratuito de la Asociación General de Profesores de Chile”. También debía exigirse a las Juntas de Educación que las municipalidades reabrieran las escuelas nocturnas que se habían suprimido, y que los dueños de fábricas y fundos respetaran la ley que los obligaba a mantener una escuela por cada veinte niños de sus trabajadores²¹. En Santiago, se sugería algo similar, agregando que las fábricas dieran facilidad a los obreros para que asistieran a escuelas vespertinas, que se crearan escuelas graduales o industriales en todas las cárceles y presidios del país, y que se establecieran escuelas ambulantes²². En Arica, la Agrupación de Profesores sostenía escuelas nocturnas y echaba las bases de una Universidad Popular, mientras que en Osorno se hacía algo semejante. En otras ciudades como Concepción, Imperial, Freire, Los Sauces y Castro, las agrupaciones habían fundado escuelas nocturnas, centros de estudios irradiadores de cultura, bibliotecas populares y publicaciones de difusión cultural. La Agrupación de Profesores de Santiago estaba empeñada en la misma labor, manteniendo diversos cursos de perfeccionamiento cultural y profesional de sus socios, realizando conferencias semanales en el Hogar Social a cargo de conocidos hombres de estudio, a las que también asistían los obreros²³.

Mientras el “movimiento educacional” se radicalizaba y masificaba entre las clases productoras, la presión sobre las esferas de la “alta política” aumentaba. La Asociación General de Profesores, que sumaba ya 100 agrupaciones provinciales, proclamó que las proyecciones de la reforma eran “revolucionarias”. Declaró que “era ingenuo suponer que el Gobierno vaya a cooperar a levantar el pueblo a su condición de soberano, y colocarlo por fin en condición de terminar con privilegios y autoridades a base de fuerza”. La campaña por la Reforma Educacional se convertía, de esta manera, en una verdadera “batalla a muerte contra los privilegios y el poder”²⁴.

La reacción gubernamental no se hizo esperar: el 1° de julio, siete de los máximos dirigentes de la Asociación fueron expulsados por decreto del Servicio Educacional. Quince días después, en Valparaíso, y por orden de la Intendencia, un Tribunal Militar llamaba a 16 profesores para ser interrogados sobre los acuerdos de su última Convención. La razón: los maestros habían presionado al Gobierno por medio de la violencia; promovían un proyecto

²¹ *Nuevos Rumbos*. Santiago de Chile, 15 de junio de 1925, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 1.

²³ *Justicia*. Santiago de Chile, 27 de julio de 1925, p. 2.

²⁴ *Nuevos Rumbos*. Santiago de Chile, 15 de junio de 1925, p. 14.

de ley que recargaría el erario en más de 80 millones de pesos; empujaban la clase obrera a un paro nacional y, lo que era peor, la subversión provenía de maestros que "estaban llamados con su palabra y su ejemplo a orientar el alma colectiva de la nación hacia el progreso basado en el orden"²⁵.

La "oferta" del gobierno ibañista

La "oferta" que el gobierno dictatorial y populista de Carlos Ibáñez del Campo hizo a los profesores en 1928, es sin duda un momento trascendente en la historia del movimiento de profesores. El atribulado y confuso contexto político que reinaba en Chile durante esta década ofreció una oportunidad para que los maestros implementaran su anhelada Reforma. Mientras que, por un lado, Carlos Ibáñez del Campo reprimía a las organizaciones obreras libres y cooptaba a algunos de sus dirigentes bajo el formato del Sindicato Legal, invitaba por otro lado a los líderes de la Asociación a implementar su Plan de Reconstrucción Educacional como parte de la Reforma Educacional a realizar por su gobierno²⁶. Aceptaron no sin desconfianza: era la oportunidad de sus vidas para implementar la reforma educacional de sus sueños, pero dentro de un régimen político con el que no comulgaban.

A fines de ese año, Ibáñez dictó un Decreto con Fuerza de Ley (N° 7.500) elaborado sobre la base del plan de Reforma de la Asociación de Profesores. Uno de sus líderes fue nombrado Jefe del Departamento de Educación Primaria. Pero esta oportunidad política duró apenas nueve meses. En el noveno mes vino el golpe de timón de Ibáñez. Se iniciaba la "Contrarreforma Educacional", y se daba inicio a lo que hoy se conoce como la Reforma de 1928. La organización administrativa democratizadora fue suprimida, las comunidades escolares disueltas y restablecido con más vigor el autoritarismo funcionario y pedagógico. El Decreto Ley fue derogado debido, en palabras de Ibáñez, "*a la insuficiencia de medios económicos para realizar tan vasto plan*"²⁷. Pocos días después se realizaban despidos masivos, detenciones y relegaciones a zonas aisladas del país para los profesores que habían apoyado la reforma. La propuesta de autogobierno escolar nunca se materializó.

²⁵ *Nuevos Rumbos*. Santiago de Chile, 15 de julio de 1925, p.1.

²⁶ Acerca del proceso de cooptación sindical del gobierno ibañista vid Jorge Rojas F. *El sindicalismo y el Estado en Chile (1924-1936)*. Rojas Impresor, Santiago de Chile, 1986.

²⁷ Por límites de espacio no alcanzaremos a detallar lo realizado en los 9 meses que duró el Plan de la Asociación General de Profesores en el gobierno de Ibáñez ni exponer el debate que se suscitó posteriormente entre las organizaciones obreras, estudiantiles y magisteriales respecto de aceptar de trabajar en el gobierno ibañista. Para una completo y detallado análisis de la Contrarreforma Educacional se recomienda ver de Iván Núñez. *Reforma y Contrarreforma educacional en el primer gobierno de Carlos Ibáñez (1927-1931)*. SEREC, Santiago de Chile, agosto de 1978.

José Carlos Mariátegui, quien simpatizó y siguió de muy cerca el desempeño de la Asociación, explicó que el fracaso de la reforma se debía a que “el gobierno de Ibáñez, nunca había sentido solidaridad espiritual e intelectual con ella, [solo] la había usado como un instrumento de consolidación política”²⁸. Para Eleodoro Domínguez, líder de la Asociación y relegado al igual que otros maestros, la reforma había sido reprimida “porque había logrado poner en actividad algunos miles de comunidades escolares”, y puntualizó:

allí se estaba incubando una fuerza consciente; allí se estaban echando los cimientos de una nueva realidad social; pero no se contaba con el poder político[...] Los que manejaban el poder no podían tolerar impunemente una reforma liberadora, porque no desearon nunca una transformación social del régimen²⁹.

La Asociación cesó sus funciones y reapareció entre 1931 y 1935. Durante ese lapso dio sus últimos suspiros. No volvieron a darse iniciativas de este tipo. Durante las décadas de 1940 y 1950, asomarían experiencias que recuperaron solo en parte el espíritu de la versión localista de la Escuela Nueva por los maestros de la Asociación, pero quedaron como iniciativas locales aisladas del resto de la comunidad. La derrota del plan basado en las ideas de la Asociación General de Profesores era el triunfo del Estado Docente.

La Reforma de 1928 que hoy conocemos, tradicionalmente adjudicada al gobierno del general Ibáñez, fue, desde la mirada que hemos planteado, el resultado de una compleja trama de búsqueda de alternativas educativas llevadas a cabo desde el mundo social, basadas en la capacidad de intervenir en política educacional, la capacidad de pronunciarse colectivamente sobre cómo educar, y la capacidad de administrar esa educación decidida social y democráticamente. Lo que Alessandri llamó un “*Estado dentro de otro Estado*”.

3. Memoria social, formación docente y construcción de un poder propio

La situación de reclusión de la memoria social de los actores educativos se ha estado denunciado como una característica general de las políticas educacionales de las últimas décadas del siglo XX: ya sea planteándolas como “*políticas de acuerdos o compromisos*”, es decir, no impuestas por la fuerza, sino a través de la creación de situaciones en que los compromisos adquiridos favorecen a los grupos dominantes³⁰; ya sea señalando la prescin-

²⁸ José Carlos Mariátegui. “La crisis de la reforma educacional en Chile”. En *Temas de Educación. Ediciones Populares de las Obras Completas*. Tomo 14. Amauta, Lima, 1981, pp. 75-76.

²⁹ Eleodoro Domínguez. *Un movimiento ideológico...*, op. cit., p. 114. (el destacado es de la autora)

³⁰ Michael Apple. *Oficial Knowledge. Democratic Education in a Conservative Age*. Routledge, New York, 2000, p. 10

dencia que hacen de una perspectiva histórica o, en su defecto, la de hacer un "uso interesado" de ella por parte de las actuales reformas educativas³¹; o bien sea, por último, destacando la instauración de una "nueva filosofía pública", que define la ciudadanía dentro de un vacío político y la retira del debate histórico, silenciando con esto sus luchas³². Junto con ello, se ha reconocido también la situación de "crisis orgánica" de los sistemas educacionales latinoamericanos de cambio de siglo, referida especialmente a los vínculos político pedagógicos, a los roles de educador y educando, y al orden de la transmisión generacional³³. Todas estas denuncias apuntan a la exclusión del conocimiento, experiencias y discursos de los actores de la educación (profesorado, familias, estudiantes) en la implementación de las políticas o reformas educativas. Ellas concuerdan, también, con la advertencia respecto de la responsabilidad que tienen educadores, investigadores y trabajadores de la educación en la tarea de desmitificar los usos históricos, la revelación de los silencios y el reavivamiento de la memoria social en los procesos de construcción de política educacional, entendiendo "memoria" no solo como un acto recordatorio individual y personal, sino también en tanto cúmulo de experiencias factuales que se encuentran presentes en las comunidades, experiencias que tienen la potencialidad de ser procesadas y reevaluadas a luz de los conflictos actuales. Como lo ha definido un historiador chileno, "más que una 'estructura', un 'movimiento' profundo de recuerdos, de origen empírico, de articulación hermenéutica, de circulación oral y de proyección actitudinal, conductual y social; o sea: un proceso de honda historicidad"³⁴. Entonces, la memoria como un *acto social* que conecta el pasado con el presente, que permite reevaluar experiencias pasadas desde la contingencia y, eventualmente, refundar estrategias de largo plazo.

En el Chile postautoritario, el silenciamiento o desplazamiento intencionado de los conflictos sociales (los de hoy y los de ayer) forma parte de lo que Lechner y Güell han denominado la *política de la memoria de la transición democrática*³⁵. Esta política es, según los autores, "más que administración del pasado y sus efectos van más allá de nuestra relación con los conflictos vividos". Ella forma parte de "la construcción social del tiempo" en la que "la

³¹ Antonio Viñao. "La Historia de la educación en el siglo XX. Una mirada desde España". En *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, mayo-agosto, vol.7, núm 15, 2002, pp. 248-250.

³² Henry Giroux. *La escuela y la lucha por la ciudadanía*, Siglo XXI, Madrid, 1993, p. 17 y sgtes.

³³ Adriana Puigros, Inés Dussel. *En los límites de la educación. Niños y jóvenes del fin de siglo*. Homo Sapiens, Santa Fe, 1999, p. 8.

³⁴ Para ver más en detalle la relación entre memoria social y proyectos autoeducativos, vid Gabriel Salazar V. "Función perversa de la 'memoria oficial', función histórica de la 'memoria social': ¿cómo orientar los procesos auto-educativos? (Chile, 1990-2002)". En *Revista de Historia y Ciencias Sociales* N°1, Escuela de Historia y Ciencias Sociales, Universidad Arcis, Santiago de Chile, 2003, p. 21 y sgtes.

³⁵ Norbert Lechner, Pedro Güell. "Construcción social de las memorias en la transición chilena". En Pedro A. Menéndez-Carrión y Joignant, A. (eds.). *La caja de Pandora. El retorno de la transición chilena*. Planeta/Ariel, Santiago de Chile, primera edición, noviembre de 1999, pp.190-199.

manera de relacionarse con el pasado enmarca las posibilidades y sentidos del futuro". En ese sentido, dicen, "la limitada verdad y justicia alcanzada respecto a las violaciones de los derechos humanos, así como el aumento de la tensión política provocada por esa búsqueda, hace a la 'política de la memoria' cambiar sus acentos. El énfasis se desplaza de la justicia a las condiciones que antaño *condujeron* al conflicto social y al quiebre institucional". La construcción de futuro, es decir, la consolidación del orden democrático y un desarrollo económico más equitativo, pero no la justicia, deviene entonces la premisa fundamental para superar el pasado.

De esta manera, la *política de memoria de la transición chilena* tiene relación con los modos de entender la participación ciudadana, la integración de propuestas y prácticas pedagógicas emergentes y la reconstrucción del "conflicto" desde los discursos oficiales. Al menos tres hechos dan cuenta de ello.

Un primer hito fue la formulación, discusión y elaboración de los nuevos currículos, programas y textos de estudio de Historia y Ciencias Sociales durante la década de 1990 en el marco de la reforma curricular nacional. La revisión de los debates en la prensa, así como las entrevistas a los actores, revelaron que factores como la "negociación política de los contenidos", la "autocensura" y una "convocatoria cerrada", contribuyeron a la construcción de un Marco Curricular desconflictuado y excluyente³⁶. Un segundo hito fue la realización del Primer Congreso Nacional de Educación, convocado en 1997 por el Colegio de Profesores. El Informe Final fue enfático en criticar el carácter de la convocatoria utilizada para la implementación de la reforma educacional³⁷. Desde algunas ONG se criticó el desempeño de la reforma educativa en lo que fue uno de los ejes centrales considerados por la Comisión Nacional de Modernización de la Educación: producir las condiciones óptimas para generar una verdadera integración de la cultura juvenil en la cultura escolar³⁸. Sin embargo, el estudio arrojó una conclusión significativa: la existencia de un desencuentro entre una visión de *joven como sujeto* con potencialidades, frente a otra que define al joven como *objeto de problemas*³⁹.

³⁶ Una revisión detallada en: Leonora Reyes. "Política de memoria y educación formal: Un estudio sobre el marco curricular, los programas y los textos de Historia y Ciencias Sociales. Chile, 1990-2000". En *Revista de Historia y Ciencias Sociales* N°1, Escuela de Historia y Ciencias Sociales, Universidad Arcis, Santiago de Chile, 2003.

³⁷ Más detalles en: Colegio de Profesores A.G. *Primer Congreso Nacional de Educación, Informe Final*, octubre de 1997, especialmente pp. 20, 23, 30, 36 y 43.

³⁸ Comité Técnico Asesor del diálogo Nacional sobre la Modernización de la Educación Chilena, Comisión Nacional de Modernización de la Educación. *Los desafíos de la educación chilena frente al siglo XXI. Informe de la Comisión Nacional para la Modernización de la Educación*. Universitaria, Santiago de Chile, octubre de 1997, pp. 78 y 102.

³⁹ Más detalles en: Astrid Oyarzún y otros. *Entre jóvenes re-productores y jóvenes co-constructores. Sentidos de la integración en la cultura escolar*. CIDPA, Viña del Mar, 2001.

En suma, la tendencia a evitar o desplazar las voces críticas, las memorias de los actores educativos y el conflicto social, se evidencia a través de una práctica *política* excluyente que produce innegables sentimientos de desgano, frustración y desaliento⁴⁰. Pero también, y como se evidenció al inicio de este trabajo, el conflicto social y educacional ha tendido a soslayarse a través de una práctica *académica* excluyente, que nos presenta una historia descarnada de luchas, impidiendo la posibilidad de reestudiar y reevaluar las alternativas pedagógicas desarrolladas en el pasado. Práctica que, como lo ha advertido Adriana Puigros, contribuye a ese "sentimiento de resignación" tan asentado en el profesorado de la era neoliberal.

Aun cuando los reclamos han tendido a expresarse a través de movimientos soterrados, sigilosos y fracturados, son asomos que nos hablan de una memoria social del conflicto que subsiste, silenciosamente. ¿Qué es el Informe Final del Congreso de Profesores de 1997 sino un reclamo por la ausencia de sus voces, su identidad, su capacidad histórica para incidir en la construcción de la política educacional? Entonces, ¿qué es lo que puede trascender de la experiencia magisterial de la década de 1920 para el "alcaído" profesorado de la era neoliberal?

Lo primero es que la experiencia de este movimiento nos indica que es fundamental un *diálogo* entre las distintas propuestas pedagógicas provenientes desde los movimientos sociales. Las organizaciones obreras con su proyecto de Escuelas Libres, Racionalistas y Federadas, las cuales se plantearon como espacios pedagógicos autónomos y críticos frente a la educación ofertada por el Estado, siendo gestionadas y financiadas por los propios sindicatos y las familias; basadas en una concepción pedagógica de base científica, anticlerical, de permanente investigación sobre sus raíces históricas y los problemas de su colectividad, dieron su venia y aprobaron la propuesta pedagógica del movimiento de maestros en una coyuntura de decisión como lo fue la Asamblea Constituyente Popular de 1925, y esto fue fundamentalmente porque desde la Federación Obrera se entendió que el espíritu del proyecto pedagógico de los maestros no distaba tanto del suyo. Según el plan de reforma de los maestros, además, los sindicatos obreros podrían intervenir en el carácter de esta educación. Confiaron y dejaron que los maestros lideraran la propuesta de conjunto. Aquí hubo una experiencia de confianza, de diálogo, de síntesis y de colaboración. Y lo principal: una experiencia de reflexión conjunta.

⁴⁰

Estudios realizados por el Colegio de Profesores en conjunto con el Ministerio de Salud y de Educación han dado cuenta del estado anímico del profesorado a causa de las condiciones laborales, clima de violencia y bajos ingresos, señalando la presencia creciente de fobias, trastornos del sueño y depresión en grado mayor. Vid. Colegio de Profesores A.G. *Directorio Regional Metropolitano*, marzo de 2000; Ministerio de Educación-MORI, agosto de 1998; *Siete* + 7. 25 de julio de 2003, pp.4-7.

Un segundo punto es que la línea que generalmente se traza entre el espacio de la Educación Formal y el de las prácticas sociales auto-educativas, en el caso estudiado, parecieran desdibujarse. Los maestros fueron activos participantes en las Escuelas Federales o Racionalistas de la Federación Obrera y, de algún modo, plantearon que los obreros deberían intervenir en los contenidos curriculares del plan de reforma en juego. La FOCH, por su lado, a pesar de desarrollar su propio proyecto pedagógico a través de la instalación de más de 30 Escuelas Racionalistas a lo largo del país, apoyó decididamente la propuesta de reforma escolar. Éste *diálogo* nos habla de la posibilidad de construir estrategias pedagógicas emancipadoras en un trabajo conjunto, entre educadores formales y no-formales. La discusión respecto a este punto, creo que está aún pendiente.

Lo tercero, es que *no basta con tener un buen plan de reforma educacional o una interesante experiencia de educación in-formal*, si en las coyunturas de decisión, en donde se abre una oportunidad para que estas sean instaladas como alternativas concretas (como lo fue la Constituyente Popular de 1925 o la oferta que recibió el movimiento de profesores para incorporar su Plan de Reforma bajo el gobierno de Ibáñez en 1928), no existe un respaldo y una participación real, democrática y ciudadana en las diferentes etapas de su elaboración. La radicalidad y fuerza del movimiento de maestros de los años 20, se sostuvo precisamente en el apoyo constante del resto de gremios y asociaciones movilizadas y la permanente preocupación por una participación plena en todas las etapas de elaboración, decisión y difusión del plan de reforma.

Por último, se vio que *el movimiento educa*. Es en movimiento donde se precisa articular discursos, estudiar propuestas y desarrollar estrategias de acción conjunta. Es en movimiento que se estudia y se re-evalúa la experiencia. Lo desarrollado por los maestros y maestras del 20 nos habla de un educador y una educadora en permanente actividad: como transmisor y transmisora, promotor(a), formador(a), gestor(a) e intelectual. Pero en este proceso, el movimiento también puede equivocarse. El movimiento estudiado no se había formado en el ámbito político. Era primera vez en su historia que batallaba en este terreno. No tenían “esa” experiencia. Tal como lo han planteado algunos autores, su aversión al sistema político hizo que no se plantearan el tema del “poder”: de cómo alcanzarlo y cómo asumirlo. A ello se agregó el extremo debilitamiento al que habían llegado sus bases de apoyo con la represión gobiernista en aquel momento decisivo en que Ibáñez les ofrece participar de su gobierno. En ese contexto, aceptar la oferta Ibañista pudo haber sido un error. Tal vez se equivocaron. Tal vez no. Es lo que, sin duda alguna, hay que re-evaluar.

Profundizar sobre la trascendencia de "ser educador" en el contexto latinoamericano, y demostrar la relevancia que puede tener el fortalecimiento de una *memoria social del conflicto* en la constitución de un movimiento de educadores como sujeto político, ha sido uno de los objetivos de este trabajo. Más que reivindicar una determinada propuesta pedagógica, lo que se ha pretendido es recuperar la complejidad histórica en los procesos de construcción de política educativa, tomando la experiencia particular sin aislarla ni desconectarla de los procesos decisionales gubernamentales, recobrando con ello su importancia dentro de las luchas por la hegemonía.

BIBLIOGRAFÍA

Apple, Michael. (2000). *Oficial Knowledge. Democratic Education in a Conservative Age*. Routledge, New York.

Barría Serón, Jorge. (1960). *Los movimientos sociales de Chile desde 1910 hasta 1926. Aspecto político y social*. Universitaria, Santiago de Chile.

Comité Técnico Asesor del diálogo Nacional sobre la Modernización de la Educación Chilena, Comisión Nacional de Modernización de la Educación (1997). *Los desafíos de la educación chilena frente al siglo XXI. Informe de la Comisión Nacional para la Modernización de la Educación*. Universitaria, Santiago de Chile.

Delgadillo, Salvador. (1992). *Educación y formación en el discurso obrero chileno. (La Federación obrera de Chile. 1920-1925)*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile.

Domínguez, Eleodoro. (1935). *Un movimiento ideológico en Chile*. Imp. W.Gnadt, Santiago de Chile.

Egaña, María Loreto, Iván Núñez y Cecilia Salinas. (2003). *La educación primaria en Chile: 1860-1930. Una aventura de niñas y maestras*. LOM Ediciones-PIIE, Santiago de Chile.

Giroux, Henry. (1993) *La escuela y la lucha por la ciudadanía*. Siglo XXI, Madrid.

Lechner, Norbert, y P. Güell. (1999). "Construcción social de las memorias en la transición chilena". En Pedro A. Menéndez-Carrión y A. Joignant, (eds.). *La caja de Pandora. El retorno de la transición chilena*. Planeta/Ariel, Santiago de Chile.

Mariátegui, José Carlos. [1929] (1981). "La crisis de la reforma educacional en Chile". En *Temas de Educación*. Ediciones Populares de las Obras Completas. Tomo 14. Amauta, Lima.

Núñez, Iván. (1978). *Reforma y Contrarreforma educacional en el primer gobierno de Carlos Ibáñez (1927-1931)*. SEREC, Santiago de Chile.

——— (1980). "Investigación histórica en educación". En Manuel Barrera, J. J. Brunner, R. Iriarte, I. Núñez. *Hacia una investigación socio-educacional*. Santiago de Chile.

——— (1987). *El trabajo docente: dos propuestas históricas*. PIIE Estudios, Academia de Humanismo Cristiano, Serie de Resultados No. 2, Santiago de Chile.

Oyarzún, Astrid, R. Irrazabal, I. Goicovich, L. Reyes. (2001). *Entre jóvenes re-productores y jóvenes co-constructores. Sentidos de la integración en la cultura escolar*. CIDPA, Viña del Mar.

Puiggrós, Adriana, Inés Dussel. (1999). *En los límites de la educación. Niños y jóvenes del fin de siglo*. Homo Sapiens, Santa Fe.

Puigross, Adriana. (1996). "Presencias y ausencias en la historiografía pedagógica latinoamericana". En Héctor Rubén Cucuzza (comp.). *Historia de la educación en debate*. Miño y Dávila editores S.R.L., Buenos Aires.

Reyes, Leonora (2003). "Crisis, pacto social y soberanía: el proyecto educacional de maestros y trabajadores. Chile, 1920-1925". En *Cuadernos de Historia* N°22, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

——— (2003). "Política de memoria y educación formal: Un estudio sobre el marco curricular, los programas y los textos de Historia y Ciencias Sociales. Chile, 1990-2000". En *Revista de Historia y Ciencias Sociales* N°1, Escuela de Historia y Ciencias Sociales, Universidad Arcis, Santiago de Chile.

Roddick, Jacqueline. (198?). *The radical teachers. The ideology and political behaviour of a Salaried 'Middle Class' Sector in Chile 1920-1935*. Tesis de Doctorado, Universidad de Glasgow.

Rojas F., Jorge. (1986). *El sindicalismo y el Estado en Chile (1924-1936)*. Rojas Impresor, Santiago de Chile.

Ruiz, Carlos. (1989). "Escuela, política y democracia. El caso de Chile en el siglo XIX". Versión inédita y revisada del texto aparecido en la revista *Realidad Universitaria*, CERC, Número 7.

Salazar V, Gabriel. (2003). "Función perversa de la 'memoria oficial', función histórica de la 'memoria social': ¿cómo orientar los procesos auto- educativos? (Chile, 1990-2002)". En *Revista de Historia y Ciencias Sociales* N°1, Escuela de Historia y Ciencias Sociales, Universidad Arcis, Santiago de Chile.

——— (1992). "Movimiento social y construcción de Estado: la Asamblea Constituyente Popular de 1925". En *Documento de Trabajo* N° 133, SUR-Profesionales, Santiago de Chile.

Viñao, Antonio. (2002). "La Historia de la educación en el siglo XX. Una mirada desde España". En *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, mayo-agosto, vol.7, núm 15.

Las Madres de Plaza de Mayo y la construcción de una moralidad de la protesta

SONIA VARGAS

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE CHILE

En el contexto de la transición democrática argentina el movimiento de derechos humanos, en su generalidad, y el movimiento de Madres de Plaza de Mayo en particular, cumplieron un rol protagónico central al momento de reconfigurar las nociones y acciones para la instalación de una nueva cultura democrática. Reinstalada la intención de edificar un sistema de convivencia social respetuoso de los derechos humanos, violentados en un pasado demasiado reciente, las Madres se conmovieron ante la esperanza de recuperar la verdad sobre dichos procesos del horror, pero básicamente lo hicieron con las nobles representaciones de la democracia: recuperaron la esperanza ante las instituciones y la sociedad. Sin embargo, el idilio duraría tan sólo unos meses, pues comprendieron anticipadamente las grandes deudas que las transiciones contraerían con los argentinos y argentinas. De este modo, en democracia avanzaron necesariamente hacia una dimensión ética y política, aprendiendo a negociar, a ganar espacio, a referenciarse y ha erigirse como las guardianas de una propuesta de valores perdidos.

Por lo tanto, lo que nos interesa es develar desde una perspectiva teórica la categoría de la “moralidad de la protesta”, y desde una dimensión práctica, el accionar del movimiento de Madres de Plaza de Mayo en democracia, abordando la relación entre ambas. Con ello, queremos identificar en la acción e historia del movimiento de Madres de Plaza de Mayo -como parte del movimiento de derechos humanos de Argentina- la construcción y viabilidad de un proyecto axiológico superador que reconoce en la protesta las posibilidades de una moralidad latinoamericana.

El presente trabajo tiene por propósito revisar la propuesta de Arturo Roig en torno a la construcción de una moralidad emergente que tiene por sujeto colectivo a la tradición latinoamericana de movimientos sociales, que hacen de la protesta una proposición axiológica.

Las Madres de la Plaza de Mayo

Las Madres irrumpen en escena en 1977, un año después de la instalación de la dictadura militar, ubicadas en el seno de una sociedad silenciada, con el firme propósito de quitar los velos de la hipocresía y la impunidad, haciendo frente a los dictadores lejos de la guerra de unos contra otros, recuperando la lucha de los hijos, pero desde otro lugar: desde la resistencia a pleno día y en el corazón de Buenos Aires. Abramos aquí un paréntesis y procedamos a describir en pocas palabras el contexto político en el que surge el movimiento.

El pueblo empequeñeció y el Estado se hizo grande e impune. Se produjo una transformación desde un Estado de Derecho a un Estado de Impunidad. Este operaba con una doble lógica: la de la “legalidad” y la de la “clandestinidad”. La primera se dio sus leyes y marcó las fronteras de su imperio; fue la encargada de lo que Romero denomina la “cultura del miedo”, que veía “subversivos apátridas” en todos lados y que se sostenía sobre la lógica discursiva del “por algo será”, ayudada por “la vigilancia del vecino”. La segunda lógica, la de la clandestinidad, operaba de noche, de civil y sin placas de identificación; eran la “patota”, encargada del trabajo sucio: secuestraban, torturaban, ejecutaban y hacían desaparecer los cuerpos. Bruno Groppo, pensando en Ernst Fraenkel, nos aclara esta lógica perversa del “doble Estado”:

El concepto de “doble Estado”, desarrollado por Ernst Fraenkel, parece pertinente para describir esta coexistencia, en el seno de una misma sociedad, de un “Estado normativo” que funciona respetando en general sus propias leyes y el “Estado discrecional” que no respeta ninguna regla o garantía judicial y que ignora sus propias leyes: de un lado, la sociedad que sigue estando regida por el contrato (y en la cual los tribunales castigan el no respeto de los contratos) y de otro, la arbitrariedad absoluta erigida como sistema¹.

Nos enfrentamos aquí a una inversión ética en el sentido de alterar los órdenes legales, donde el sujeto se transforma en sujeto del desamparo. En la idea del “doble Estado” persiste la lógica del sujeto solo frente a la máquina terrorista del Estado: es la imagen misma de la indefensión. Lo cierto es que las Madres se enfrentaron a la coexistencia de un Estado normativo sostenido sobre la moral occidental y cristiana y simultáneamente a un Estado que hacía pie en el uso indiscriminado de la tortura. Es ante la soledad y la confusión que generaba la omnipotencia e impunidad de este “doble Estado”, que los familiares comienzan a organizarse. Cerremos aquí el paréntesis y volvamos a las Madres.

¹ Bruno Groppo. *La imposibilidad del olvido*. Buenos Aires, Ediciones Al Margen, 2001, p. 20.

Todo empezó cuando estas mujeres comenzaron a deambular por las iglesias, la policía, el Ministerio del Interior, el vicariato de la Armada y otras dependencias, buscando el paradero de sus familiares. Azucena Villaflor, en el medio de un ministerio y a viva voz, sentenció “que debían organizarse, organizar las demandas para ser escuchadas”². No tenía sentido que cada una de ellas, por separado, pidiera por su desaparecido, pero que miles lo hicieran coordinadamente cobraría otra significación.

Esta solidaridad básica, familiar, en el medio de la desolación, el desamparo y el terror, indicaba que su acción debía ubicarse en un terreno de lucha igualmente nuevo, que tuviera como interlocutor no sólo a los dictadores sino a la sociedad en su conjunto. Así, el jueves 30 de abril de 1977 se realizó la primera convocatoria a Plaza de Mayo; para ello eligieron un espacio que tenía mucho que ver con la historia de los movimientos y las denuncias sociales argentinas. Desde aquel momento se adueñaron de este histórico lugar de la protesta, donde hicieron converger la denuncia, el dolor y la esperanza.

Tenemos que ir a la Plaza de Mayo porque allí se produjeron a través de los años, las más grandes concentraciones sociales del pasado. Una vez allí cuando seamos muchas debemos ganar la calle y meternos en la casa de gobierno para imponerle a Videla lo que pretendemos³.

La elección de un espacio y un tiempo implicó dar forma a las demandas que en un principio se reducían a la “Aparición con vida” de los desaparecidos, pero que con el tiempo ampliaría su base, intentando desenmascarar a los dictadores. Lo cierto es que la demanda de “Aparición con vida” hizo cerrar filas a las Madres y las enfrentó con el movimiento de derechos humanos que comenzaba a fortalecerse a pesar de la represión⁴. Este reclamo, junto al de “Con vida se los llevaron, con vida los queremos”, las colocó en una situación de relativo aislamiento, ya que resultaba una demanda difícil de satisfacer. Sin embargo, para ellas supuso una denuncia directa a los asesinos.

La consigna “Aparición con Vida” no es sólo una consigna, sino un deseo y al mismo tiempo acusación. No es una locura. Las Madres sabemos perfectamente, aunque sea doloroso decirlo, que la mayoría de los desaparecidos fueron asesinados. Pero creemos que para todo el pueblo argentino pedir “Aparición con vida” es lo más justo que podemos hacer todos, porque si no están con vida, hay muchos responsables, y entonces ahí es donde la justicia tiene que actuar⁵.

² Hebe Bonafini. *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. En <http://www.madres.com.ar>, Argentina, 1988, p. 3.

³ Luis Bruschtein. *El día que ellas empezaron*. En <http://www.pagina12.com.ar>, Argentina, 1996 p. 2.

⁴ Para visibilizar la construcción del movimiento de derechos humanos del cual las madres son parte ver Elizabeth Jelin. “La política de la memoria: el movimiento de Derechos Humanos y la construcción democrática en la Argentina”. En Carlos Acuña (ed.). *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995, pp. 103-145.

⁵ Nora Cortiñas. En Elizabeth Jelin, op.cit., p. 116.

A la demanda de “Aparición con vida”, seguirían otras: “Solidaridad y lucha o hambre y opresión”, “Cabeza clara, corazón solidario y puño combativo”; “Déle una mano a los desaparecidos”; “Ni un paso atrás”. Este rescate de la palabra en tiempos de miedo y silencio, fue una de sus estrategias características, lo que finalmente sirvió para hacer de la búsqueda por los desaparecidos una lucha internacional que se enmarcó en la denuncia de crímenes de lesa humanidad, y por ello, en la lógica supranacional de los derechos humanos universales. La importancia de explicitar tales demandas, de usar la palabra y la acción como protesta rompe, aunque incipientemente, el muro de silenciamiento y terror cons-truidos por el discurso dominante, poniendo en contacto a las Madres con el pueblo.

Inicialmente la demanda de las madres es simple y radical: la aparición con vida de sus hijos desaparecidos (...) Esta demanda se reformula al cabo del tiempo y accede sin perder su carácter ético al plano político: comienza a ir más allá de la acción puramente reactiva o “defensiva”, como se ha calificado este tipo de participación, para expresar en términos de valores constituyentes del bien común e interpelar al Estado; “para que no se repita”, “para que todos tengan libertad”⁶.

Conjugar ética y política ayudó a crear los nuevos perfiles de un espacio diferente donde las demandas ya no se dirigían tan solo al gobierno sino hacia el pueblo argentino. Llevar la lucha a un plano colectivo y reconocer la complicidad de la sociedad sería un antecedente para crear una lucha política y revitalizar necesariamente un “nosotros” perdido. La organización de las Madres creó nuevas formas de solidaridad y resemantizó valores fundantes tales como la igualdad, la libertad, la justicia, la dignidad, lo que puso en juego una propuesta moral que intentó reconstruir los pactos éticos, interrumpidos por la dictadura, a través de maneras alternas de resistencia e interpelación al poder político y a la sociedad.

La restitución de la democracia se produjo en diciembre de 1983, proceso político en el cual las Madres, junto con el movimiento de derechos humanos, tuvieron un protagonismo señero. En los primeros años la resistencia tendría como características fundamentales la negociación y la contribución con el gobierno para la búsqueda de los desaparecidos, pero una vez consolidado el gobierno alfonsinista, la efervescencia de cooperación desaparecería.

Desandado el camino de la memoria que se había erigido a través del “Nunca Más” (1984) y el Juicio a las Juntas (1985) –en base al convencimiento de que las graves violaciones a los derechos humanos perpetrados contra el pueblo argentino debían castigarse-, en 1986 llegaron las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, que en la práctica implicaron sin más una amnistía, y se justificaron sobre la necesidad de establecer urgentemente una paz social basada en políticas de perdón y olvido. Recordemos que el gobierno de Alfonsín fue

⁶ Daniel Camacho y Rafael Menjivar, op. cit. p. 412.

víctima de tres levantamientos militares, por lo cual era necesario no solo desbaratar el poder militar que todavía era muy fuerte, sino también negociar el papel de las Fuerzas Armadas en la sociedad. Para las Madres estas leyes implicaron tanto un retroceso político, como la urgencia de restituir una lucha ética no solo contra los militares, sino también contra la mascarada de la democracia.

(...) ya vimos cómo estaban haciendo los políticos que querían, por sobre todas las cosas, esto, el Punto Final: exhumación de cadáveres, reparación económica y homenajes póstumos, tres cosas que las Madres rechazamos oponiéndonos, dentro de los cementerios, a la exhumación. Y como rechazamos, estamos luchando para que se los siga condenando, para que alguna vez se le dé la cárcel que merece este horror y esta cosa tan tremenda que pasó en este país⁷.

La etapa menemista se vio caracterizada por enfrentar no solo a las Madres sino también a las cortes de Derecho Internacional. Desde España y Francia se liberaron pedidos de extradición en contra de varios militares argentinos responsables de la desaparición de ciudadanos de los países solicitantes. El caso más recordado fue el pedido de extradición de Alfredo Astiz, “el Ángel de la muerte”, por la desaparición de las ciudadanas francesas Alice Domon y Léonie Duquet. Sin embargo, el gobierno no solo se negó a la extradición, sino que otorgó el indulto a los jerarcas que habían sido condenados a través del Juicio a las Juntas, procediendo así a la protección de las Fuerzas Armadas.

Hemos afirmado que la lucha de estas mujeres durante la dictadura exigió retomar la esfera política, universalizando las demandas y reclamando no solo al poder político sino que a la sociedad toda. Durante la democracia, después de los Juicios a las Juntas y la instalación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, la lucha de las Madres priorizó la esfera ética. En un estado de situación en que política y democracia eran asimilables a las prácticas de corrupción, negociación encubierta, ocultamiento de la verdad, indulto a los dictadores, persecución a las madres e hijos de desaparecidos, ellas se transformaron en un movimiento radical en sus demandas que se negó a negociar con los administradores de poder político. En la democracia la lucha de las Madres fue contra la impunidad.

(...) con la recuperación de la democracia en nuestro país no se produjo la reconstrucción del “Estado de Derecho”. Tras la atrocidad de la dictadura – recurrió a los crímenes más horribles de miles de conciudadanos y a prácticas terroristas inéditas en la historia de la perversión humana, para instalar nuevas reglas de acumulación de capital en nuestro país-, las demandas de justicia, la necesidad imperiosa de reformular nuestra memoria histórica, fueron sistemáticamente desoidas por una pragmática política contradictoria, que se debatía entre la denuncia

7

Ibid. p. 12.

y la investigación de los crímenes, por una parte, y la suspensión de justicia por otra. Las leyes de “punto final” y de “obediencia debida” y el indulto a los genocidas, hechos legales fundados en la absurda invocación a una futura conciencia pacífica, terminaron instalando un “Estado de impunidad”, que pesa como una atmósfera inquietante sobre nuestra vida ciudadana⁸.

En este contexto, la deuda histórica de la democracia seguirá siendo recomponer el quiebre ético-jurídico de la dictadura, que transformó al sujeto de derecho en sujeto del desamparo. Las Madres y el movimiento de derechos humanos lograron la condena moral; el juicio de la sociedad fue categórico y nada podía derogarlo: los militares en su larga cadena de mandos y complicidades fueron los victimarios.

Hacia una moral de la protesta

“Hora es ya de que comencemos, pues, a dibujar algunos de los rasgos de este saber práctico moral, esta filosofía que pretende meter su sangre en sus ideas, a la que hemos denominado de emergencia.”

Arturo Andrés Roig

Para interpretar la idea de una moralidad de la protesta fue necesario recurrir a algunas categorías que dieran cuenta de esta propuesta filosófica. Como ya anunciamos, Roig está preocupado por redefinir el quehacer filosófico, rescatando la función crítica del mismo y, en este sentido, alertarnos sobre una doble tensión de nuestro tiempo: por un lado, la idea de que necesitamos ser sujetos de enunciación de discurso crítico; y por otro lado, utilizar este impulso crítico para revisar nuestra subjetividad, es decir aquello que nos transforma en un sujeto de acción. Esto no es más que hacer frente a la denuncia sobre el desarme de las conciencias, o en otras palabras, una invitación a preguntarnos desde América Latina por el sujeto portavoz de esta conciencia crítica. No es poca la tarea de redefinir una vez más quién habla detrás de un “nosotros latinoamericanos”, esto es, quién podría levantar la voz para liberarnos. Al hacernos cargo de nuestra subjetividad⁹ y de la misión de ostentar un discurso crítico, comenzamos a comprender la distinción entre una *moralidad de la protesta* y una *ética del poder*. Esta distinción parte de la propuesta hegeliana de la existencia de una “moralidad” (Moralität) y una “eticidad” (Sittlichkeit). Refiriéndose al aporte de Amelia Valcárcel, Roig señala que

⁸ Estela Fernández. “El Pasado como raíz, el Presente como compromiso y el Futuro como proyecto de alteridad”. En *La Verdad*, año II, n° 79, Caracas, 1999, p. 4.

⁹ Estamos refiriéndonos a nuestras subjetividades - y no así a nuestras subjetividades- para indicar la importancia del sujeto latinoamericano como sujeto colectivo de acción y de palabra, es decir portavoz del mandato de la moralidad de la emergencia.

La moralidad es algo de relleno y la subjetividad –lugar de la disconformidad y de la protesta- es definida como “un no conformarse nunca con lo que existe”. La subjetividad, la loca de la casa, y con ella la moralidad, impulsada por una “libertad infinita”, es decir, irracional, es felizmente frenada y contenida por el derecho, el que con su poder coercitivo pone las cosas en su lugar. Surge de este modo aquella “eticidad” superadora, “eticidad del poder”, espíritu mismo del Estado en donde reina la razón y, por tanto, lo universal¹⁰.

De esta propuesta surge claramente un enfrentamiento entre la moralidad de Kant y la eticidad de Hegel. La moralidad viene definida como una moral del enfrentamiento, de la denuncia en tanto sospecha crítica; por ello la moralidad de la protesta en este sentido, es moral de la acción que denuncia a la eticidad de la deshumanización y del poder. Esta moral de la acción se construye a largo plazo y, de hecho, resulta un ejercicio, una práctica que no termina nunca de construirse. Es un juego axiológico que se juega en el campo de la historia; mientras exista una ética del poder que sea ética de la deshumanización, siempre va a resultar necesaria la construcción de una moralidad de la protesta que la enfrente.

Esta cuestión del desorden que protagoniza la *loca de la casa* puede también entenderse en términos de desobediencia. Roig reinterpreta el mito de Lilith que huye de la morada y desobedece el mandato patriarcal de la sumisión. Esto nos remite a los debates en torno a la idea de la desobediencia civil y a quién y cómo se determina la legalidad que nos pone de uno u otro lado y nos divide entre obedientes y desobedientes. En este sentido, podríamos imaginar que las prácticas simbólicas y las luchas de las Madres, tanto en dictadura como en democracia, resultan, desde la óptica del orden de Hegel y de la eticidad del poder, prácticas de desobediencia civil pero, mientras que desde el lado de la moralidad de la protesta, podemos decir que son fieles a la “moral humanista” de Eric Fromm y al desacato de Lilith huyendo del mismísimo paraíso. En este sentido, felices deberíamos estar las mujeres al reconocer que el mito cristiano de la liberación femenina da pie a ese otro mito fundante de la desobediencia para la construcción de la moralidad de la protesta.

La moralidad de la protesta que visualiza Roig surge de la tradición sostenida por los movimientos sociales, que tienen como sujetos protagonistas a hombres y mujeres de acción y de palabra. Dicha tradición es parte de lo que se denomina ejercicio “fuerte” del pensar, que se presenta como superación pensamiento débil. Es necesario reconocer la urgencia de una moral emergente que ponga énfasis en nuevas necesidades que necesitan ir satisfaciéndose, y a partir de ello, pensar en una nueva fundamentación axiológica que recupere no solo la dignidad, sino también la justicia, la libertad y el respeto por el otro.

¹⁰ Arturo Roig. *Ética del poder y moralidad de la protesta. Respuestas a la crisis moral de nuestro tiempo*. Mendoza, EDIUNC, 2002, p. 8.

Para comprender a cabalidad esta moralidad de la protesta, que se cristaliza en la palabra y en la acción de movimientos como Madres de Plaza de Mayo, es necesario dar cuenta de cierta caracterización que define estas prácticas. En primer lugar, el *disenso*, entendido como búsqueda de lo alternativo al orden establecido, como crítica reguladora y propositiva en pos de un orden con mayores grados de libertad y autonomía, en franca contraposición con el consenso que se intenta imponer, unilateralmente, desde la eticidad del poder, como metáfora del pensamiento único. En segundo lugar, aparecería la *función utópica*, que consiste en la revisión de las prácticas discursivas de esta tradición moral latinoamericana, con el objeto de rastrear en ellas su función crítico-reguladora, liberadora del determinismo legal, y anticipadora del futuro. En este sentido se vuelve un ejercicio de desenmascaramiento de las “totalidades opresivas” que también definen nuestras culturas políticas. En tercer lugar se encuentra la *afirmación de la alteridad* como superación de la cultura de la desesperanza. Es la posibilidad de un pensamiento alternativo signado por un nuevo orden moral, en el mismo sentido que la función utópica busca ser la denuncia y superación de todo régimen opresivo. Por último, la *resistencia* representa el método para luchar contra la lógica imperante, la concretización de la idea de protesta; de ahí la revalorización de las prácticas contrahegemónicas cotidianas como un ejercicio enriquecedor de las culturas políticas latinoamericanas.

El movimiento de Madres de Plaza de Mayo invita a la moralidad de la protesta así caracterizada, ya que en ella se juega la crítica al orden vigente, la emergencia del cambio y la propuesta de un orden solidario. En otras palabras, es la lucha por los derechos y la afirmación de un sujeto portavoz del contradiscurso y de la acción. Estas características dan cuenta de una propuesta que logre que una sociedad que se construya sobre la base de una moral diferente, que exige -aprendiendo del pasado- dar respuestas propias a problemas propios. Pensar en lo utópico del discurso y la acción de las Madres nos permite entender el por qué de su trascendencia, el por qué después de 22 años de democracia, asumiendo que los desaparecidos no van a aparecer con vida, siguen resistiendo. Justamente, porque el discurso y la acción se alimentan de la necesidad de pensar en la liberación como un ejercicio que opera y recupera la esfera de la cotidianidad, del ámbito familiar como espacio para la emisión y la acción. Así, la lucha de las Madres hoy rebasa la lucha por los desaparecidos de la dictadura.

La pregunta es ¿cuál es la moral que es necesario reconstruir? Lejos estamos de poder caracterizar en detalle la moral de nuestros pueblos y menos la del argentino, pero no cabe duda que lo que se intenta reconstruir es una moral basada en el respeto, la dignidad, la igualdad y la justicia, valores desdibujados en un país que hereda la inoperancia y la impunidad como únicos valores fundantes.

Lo cierto es que después de 27 años de permanencia y resistencia es necesario preguntarse qué es lo que las Madres se proponen reinstalar y en qué espacio se juega su lucha. Diremos que ellas son síntesis y metáfora de algo que veníamos percibiendo y es que la lucha por los desaparecidos de la dictadura, en particular, y la defensa de los derechos humanos, en general, alertó sobre la caducidad de los sistemas políticos tradicionales y el amafiamiento de los sujetos responsables. Por ello las Madres en democracia dieron un paso central: pasaron de una instancia política centrada en la lógica de la negociación y la denuncia, a otra instancia moral síntesis de resistencia, lucha a largo plazo, propuesta axiológica superadora. La lección histórica que recibieron las Madres fue que la democracia no sería el espacio para las verdades y las soluciones, pues los dominadores –como dijo Leopoldo Zea– mudaron de piel. La construcción de una moral emergente es casi colosal, pues supone reedificar lo humano y sus valores fundantes.

¿Y la contra propuesta?

“Tendremos que aprender a fundar las formas superiores de convivencia dentro de cada sociedad. Como esta reconstrucción no puede procesarse en frío, nuestra tarea política será la de encender en los pueblos un elán combativo, un sentimiento de su propia dignidad y un orgullo de sí mismos.”

Darcy Ribeiro

El cuestionamiento inmediato a estas prácticas contrahegemónicas es sobre su función propositiva, y con ello, se les reclama una tarea que ellas nunca han pensado ejercer. Las actuales prácticas contrahegemónicas no se proponen la toma del poder político, la presentación de candidaturas presidenciales ni congresales, sino más bien permanecer bajo el status de movimientos sociales encargados de encabezar la crítica y la denuncia. El proyecto de los movimientos sociales de la última década no es un proyecto político partidista de corte tradicional (no podría serlo porque es a estos poderes a los cuales se enfrentan); tampoco un proyecto a corto plazo que se resuelva a través de la mascarada que resultan ser los procesos electivos, sino más bien es un proyecto a largo plazo que supone repensar nuevas formas de hacer política, lo cual implica, como ya hemos dicho, resemantizar la democracia o, por lo menos, evitar reducirla a una seguidilla de actos electorales sin sentido alguno que no entregan soluciones reales a los problemas de la sociedad.

Si democracia en Argentina supone impunidad, corrupción, elecciones representativas de los intereses de las clases oligárquicas, las Madres rechazan esta forma de concebirla. Por ello podemos concluir que si bien no hay proyecto alternativo en los términos tradicionales, si hay un intento por ubicar la lucha en otro terreno, en un espacio diferente que reivindi-

que los valores olvidados o bien refuncionalice los viejos. He aquí la construcción de una moralidad emergente.

Y si la pregunta gira en torno a la alteridad, diremos que ésta radica en los 27 años de lucha, y si lo que se intenta enfrentar y transformar es la “eticidad del poder”, restarán mucho más años todavía. Queremos, para concluir, apelar a algunas palabras de Helio Gallardo quien sintetiza lo que entendemos por alteridad.

“La sociedad humana bien ordenada supone varios planos de transformación. En primer término, descansa en una conversión. Esto quiere decir que lo alternativo es una actitud de resistencia aquí y ahora, no un modelo completo, un sistema. Este carácter relaciona lo alternativo con las experiencias de contraste particulares que se encuentran en el comienzo y fundamento de los nuevos movimientos sociales. No existe obviamente más movimiento que el que se moviliza. Es el movimiento, la oposición, la lucha, la transformación, que gesta identidad, materializa la esperanza y proyecta utopías”¹¹.

La emergencia seguirá redefiniendo las necesidades y refuncionalizando la acción y los discursos. La lucha de las Madres es una lucha aquí y ahora, que no cuantifica los éxitos sino que intenta seguir sumando tiempo y memoria. La meta es una moralidad diferente que insta a cambiar la eticidad vigente que reproduce el poder y que se construye desde la corrupción y la impunidad. Esta nueva moralidad exige nuevas maneras de ver el mundo y nuevas vidas que valgan la pena ser vividas.

BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Carlos (ed.). (1995). *Juicios, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Nueva Visión, Buenos Aires.

Arpini, Adriana (ed.). (2000). *Razón, Práctica y Discurso Latinoamericano: El “pensamiento fuerte” de Alberdi, Betances, Hostos, Martí y Ugarte*. Biblos, Buenos Aires.

Bruschtein, Luis. (1996). *El día que ellas empezaron*. En <http://www.pagina12.com.ar>, Argentina.

Estela Fernández. (1999). “El Pasado como raíz, el Presente como compromiso y el Futuro como proyecto de alteridad”. En *La Verdad*, año II, N° 79. Caracas.

Gallardo, Helio. (1997). “Democracia, Estado y Sociedad”. En *Revista Praxis*, N° 50, EUNA, Costa Rica.

¹¹ Helio Gallardo. “Democracia, Estado y Sociedad”. En *Revista Praxis*, N° 50. EUNA, Costa Rica, 1997, p. 150.

Gropp, Bruno. (2001). *La imposibilidad del olvido*. Al Margen, Buenos Aires.

Hebe Bonafini. (1988). "Historia de las Madres de Plaza de Mayo". En <http://www.madres.com.ar>, Argentina.

————— (1995). "Discurso en el Juicio Ético y Político a los genocidas". En <http://www.madres.com.ar>, Argentina.

————— (1995). "Nuestros hijos nacen cada día". En <http://www.madres.com.ar>, Argentina.

————— (1995). "Discurso en el Acto de Cierre de la 14 ° Marcha de la Resistencia". En <http://www.madres.com.ar>, Argentina.

————— (1995). "Discurso en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires". En <http://www.madre.com.ar>, Argentina.

————— (1996). "Discurso de la 16° Marcha por la Resistencia". En <http://www.madres.com.ar>, Argentina.

Marisa Muñoz. (1999). "Arturo Andrés Roig y la propuesta de una moral de la emergencia". En *La Verdad*, año II, n° 79, Caracas.

Plascencia, Medardo. (1995). "Ética y Fundamentación". En *Revista Intersticios*, Año 2, N° 3.

Ribeiro, Darcy. (1975). *Los Brasileños*. Siglo XXI, México.

Roig, Arturo. (1981). *Teoría y Crítica del Pensamiento Latinoamericano*. Fondo de Cultura Económica, México.

————— (1984). *Discurso y Cotidianidad*. Belén Editores, Ecuador.

————— (2002). *Ética del poder y moralidad de la protesta. Respuestas a la crisis moral de nuestro tiempo*. EDIUNC, Mendoza.

El tránsito de las ONG hacia el mercado. Transformaciones de las ONG que trabajan con mujeres en el Chile contemporáneo.

MARIA STELLA TORO

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE CHILE

Hacia la década de los setenta América Latina vive sumida en la pobreza estructural, situación a la que se suman las políticas represivas y el cierre de los canales tradicionales de participación impuesto por los gobiernos dictatoriales. En este contexto, se produce el proceso de surgimiento, auge y proliferación de las organizaciones no gubernamentales (ONG)¹, como una respuesta del sector privado- financiada por la cooperación internacional - a la falta de desarrollo y a la ausencia de democracia.

Pueden señalarse dos tendencias generales en este fenómeno. Por un lado se produce un aumento significativo del número de ONG, debido a la llegada de una mayor cantidad de recursos a través de la cooperación internacional. Y por otro, estas ONG van a generar programas de trabajo cuya preocupación central es un triple eje relacionado con el contexto inmediato: problemas del desarrollo, derechos humanos y recomposición del tejido social.

Ahora, hacia 1990, con la llegada de la democracia a Chile, las ONG se van a ver obligadas a reorientar sus estrategias educativas y a desarrollar transformaciones que les garanticen la sobrevivencia institucional. Lejos de lo que se podía esperar, la democratización no siguió uno de los sentidos esperados, pues podría haberse pensado que los nuevos gobiernos democráticos restablecerían las redes de participación ciudadana y enfrentarían los problemas del desarrollo y de los derechos humanos, dejando a estos organismos "desprovistos" de ámbitos en los que ejercer su labor, y con ello, obligándolos a repensarse a sí mismos y

¹ Para efectos de este trabajo se entenderán por organismos no gubernamentales aquellos "grupos o instituciones privadas que no poseen fines de lucro, que gozan de una figura jurídica particular (precisamente por no ser empresas que buscan rentabilidad monetaria), y que tienen como objetivo el prestar muy diversos tipos de servicios a grupos sociales más o menos amplios que se consideran desfavorecidos o carentes en algún sentido". Irene Agurto y Carlos Piña. "Las Organizaciones No Gubernamentales de promoción y desarrollo urbano en Chile. Una propuesta de investigación". Materiales de discusión n° 110, Programa FLACSO, Santiago, 1988, p. 2.

redireccionar sus líneas de trabajo. No fue así. Tras 14 años de democracia, en Chile no ha habido una profundización de la participación ciudadana; se han mantenido las políticas de libre mercado en las que el dinero tiene la última palabra para acceder a derechos sociales como la salud y la educación; y las políticas sociales que buscan la inserción de los sectores sociales “marginales” no han significado la construcción de procesos de integración social que tengan como eje central el ejercicio de una ciudadanía plena, sino que sólo han intentado incorporarlos al mercado. Es decir, si las ONG enfrentaban en los setenta los problemas de participación, desarrollo y derechos humanos, veinte años más tarde, podían seguir haciéndolo. El problema subsiste. Pero con otro signo.

Las condiciones a que se enfrentan estas instituciones no solo tienen que ver con la desaparición del Estado benefactor bajo el imperio del mercado y la consiguiente resignificación de conceptos como ciudadanía, democracia y participación. A ello se va a sumar, por un lado, el retiro progresivo de la cooperación internacional, pues una vez retornada la democracia muchas agencias ya no considerarán necesario mantener su apoyo a las ONG y parte de la distribución de estos recursos comenzará a realizarse a través del Estado.

En este artículo nos interesa analizar algunos de los cambios vividos por las ONG durante las últimas décadas, pues ellos nos permiten develar las implicancias de este complejo proceso, en el que “democracia” y “participación ciudadana” aparecen como elementos divergentes, imponiéndose el diccionario del mercado. Para ello, nos referiremos específicamente a las instituciones que, en Chile, han dirigido sus líneas de acción al trabajo con mujeres, entendiendo que dentro de esta categoría coexisten por lo menos dos grupos: ONG de mujeres que trabajan con mujeres desde una perspectiva de género (y que en la mayoría de los casos adscriben al feminismo) y aquellos organismos que trabajan con mujeres pero que no cuentan con un enfoque de género. Se hace necesario, además, establecer una segunda distinción a partir de las principales líneas programáticas que ellas desarrollan, ya que mientras algunas están dedicadas a la investigación, otras se concentran en la acción e intervención social.

Este análisis nos llevará a otra dimensión, acaso más concreta. Para ello es necesario hacer una revisión preliminar de algunos de los resultados que han tenido las estrategias educativas de las ONG entre mujeres de sectores populares de Santiago. ¿Qué ha ocurrido cuando los procesos educativos están cruzados por relaciones de afecto, gratitud y dependencia? Consideremos que estos organismos ofrecieron espacios de intercambio cultural entre profesionales y mujeres con bajos niveles educativos, lo que generó un tipo de vínculo particular. Para muchas pobladoras era la primera vez que vivían un trato más o menos horizontal con una profesional, acercándose a experiencias de vida distintas y a

marcos teórico-conceptuales en los que estaban presentes elementos desarrollados por el feminismo y los estudios de género. Las experiencias de aprendizajes que se produjeron no estuvieron exentas –al igual que en la mayoría de los procesos educativos- del establecimiento de relaciones de poder y dependencia que dificultaron la distinción acerca de cuál era el rol que les correspondía a instituciones y organizaciones sociales en la conformación y desarrollo del movimiento de mujeres y del movimiento feminista. Si bien muchas de las mujeres que fueron beneficiadas por este tipo de procesos de intervención social se sienten agradecidas y aun en deuda con las ONG, al mismo tiempo se perciben limitadas para reflexionar crítica y autónomamente en torno al trabajo realizado por las mismas instituciones.

Este artículo consta de tres partes. En la primera se entregarán algunos elementos en torno al contexto y características generales de los organismos no gubernamentales que surgen en Chile desde mediados de los años setenta, pero que –como se verá– se potencian y diversifican durante la década de los ochenta. En la segunda parte analizaremos el caso específico de las ONG que trabajan con mujeres y en la tercera intentaremos mostrar cuáles son los caminos institucionales seguidos durante la década de los noventa.

Surgimiento y desarrollo de las ONG en Chile

Durante los primeros años de la dictadura militar (1974-1976), van a surgir distintas instancias de apoyo a las víctimas de la represión política², bajo el alero de instituciones religiosas tales como las iglesias Católica, Evangélica Luterana, Evangélica Metodista, Católica Ortodoxa, la comunidad israelita y algunas iglesias pentecostales. En septiembre de 1973 se crea el CONAR (Comité de Ayuda a los Refugiados)³ y posteriormente COPACHI (Comité de Cooperación para la Paz de Chile)⁴. En 1975 nacen el FASIC (Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas)⁵ y la Vicaría de la Solidaridad⁶.

² Estos antecedentes han sido recogidos de Sandra Palestro. “Mujeres en movimiento 1973–1989”. Documento de Trabajo n° 14, Serie Estudios Sociales, FLACSO, Santiago, 1991, pp. 6–7.

³ El Comité de Ayuda a los Refugiados (CONAR) fue creado para apoyar a los extranjeros que se habían refugiado en Chile a raíz de las dictaduras militares en otros países de América Latina.

⁴ Esta instancia que agrupa a distintas iglesias cristianas asume la defensa judicial y la asistencia social para perseguidos políticos y sus familias.

⁵ El FASIC va a entregar asistencia a los presos políticos y sus familiares. Posteriormente implementaron un programa de asistencia a víctimas de la represión que permanecen en Chile y a quienes retornaban del exilio.

⁶ La Vicaría de la Solidaridad surgió ante el requerimiento expreso que hizo el gobierno militar a las iglesias cristianas para la disolución de COPACHI. En este contexto la iglesia Católica crea la Vicaría de la Solidaridad como una instancia interna, perteneciente a la estructura de la iglesia, lo que impediría cualquier intento de disolución.

A la defensa de los derechos humanos pronto se unió la búsqueda de soluciones que permitieran enfrentar los problemas económicos. La Iglesia Católica potenció desde 1974 la creación de bolsas de cesantes y comedores infantiles, que, con el tiempo, fueron abiertos a toda la familia, transformándose en comedores populares y posteriormente en ollas comunes. Hacia 1976 fue evidente que el régimen militar no era una situación pasajera, de emergencia. Entonces las instituciones de apoyo y solidaridad retomaron parte de la labor de promoción social antes realizada por el Estado. La implantación del modelo económico comenzaba a afectar a diversos sectores, y en especial a los más pobres, que iban a quedar sujetos a políticas sociales selectivas y subsidiarias.

Entre 1978 y 1983 se va a producir una rápida expansión de las ONG. La mayoría de estas instituciones se dedicaron a fomentar la emergencia de sujetos sociales en los sectores populares, incentivando el desarrollo de sus capacidades individuales y organizativas. Al mismo tiempo, los programas con características asistenciales se mantuvieron, pero comenzaron a ser criticados, dando mayor relevancia a la implementación de proyectos educativos. Los objetivos y motivaciones desarrollados por estas instituciones expresan por lo menos tres propósitos que fueron comunes a la mayor parte de ellas: la democratización, entendida como la participación activa en diversos espacios de acción social; la promoción y defensa de los derechos humanos, que junto con considerar el rechazo a la violencia política abarcaba también el reposicionamiento de los derechos sociales y políticos; y el mejoramiento de la calidad de vida de los sectores populares, a través de la organización social y el desarrollo de sus capacidades de autogestión y de proyección en la sociedad.

Desde mediados de los años ochenta las ONG comenzaron a sufrir importantes cambios. Durante el régimen militar se había desmantelado el Estado de Bienestar y las políticas públicas y sociales ejecutadas tenían un carácter subsidiario, sectorizado y focalizado. Ante ello, el trabajo de las ONG era un buen ejemplo de experiencias de intervención social de bajo costo y alta efectividad. Es decir, en algún sentido, la labor de las ONG era un complemento, que dirigía sus programas de desarrollo a los sectores dejados de lado por las políticas sociales estatales. Entonces, frente al advenimiento de la democracia y el proceso de transición, estas instituciones se vieron obligadas a discutir la nueva situación, y se consideró que el gran desafío sería aportar a la recomposición democrática a partir de sus experiencias de trabajo comunitario.

Educación popular para generar actores sociales

La mayoría de las ONG que surgieron durante la dictadura militar, incluyendo los centros de investigación y estudio, trabajaron en algún momento desde la educación popular. Para

algunos fue una herramienta y para otros una estrategia⁷. Pero lo cierto es que se la privilegió por sus potencialidades a la hora de generar procesos de autoafirmación y concientización de los sujetos populares. La educación popular permitió incidir en dos problemas en los que las ONG se habían propuesto intervenir: la pobreza y el fortalecimiento de la organización popular.

Entre 1983 y 1987, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación (CIDE), junto a otros organismos, realizó un seguimiento a diversas experiencias de educación popular⁸. Al analizar la propuesta pedagógica emanada de dichas iniciativas, Juan Eduardo García-Huidobro señala la existencia de tres propósitos fundamentales: el fomento de la organización, la participación y la concientización.

El fortalecimiento de la organización es comprendido como el apoyo a las organizaciones de base para lograr una mayor eficiencia en sus actividades y objetivos. Además se busca la democratización en el interior de éstas y la promoción de espacios de encuentro con otras organizaciones, para intercambiar experiencias y articularse. *La participación* es concebida como un propósito de la acción educativa, facilitada por las metodologías propias de la educación popular, que, por ejemplo, incluyen la apertura de espacios donde hablar ante otras personas, mejorando la calidad de vida del individuo y del grupo, y contribuyendo al cambio social por medio de la capacitación de sujetos preparados para actuar en el ámbito local y nacional. *La concientización* deviene de entender el accionar colectivo como una forma de construcción de identidad, y por tanto de “toma de conciencia” de la situación de pobreza y opresión en que se vive.

De esta manera, la concreción de los propósitos de concientización, fortalecimiento de la organización y participación debía generar “actores sociales”, adquiriendo vital importancia la promoción de procesos identitarios de autonomía e inserción en el medio en que se vive. Sin embargo, uno de los problemas centrales que han tenido que enfrentar estos proyectos educativos es que en algunos de ellos, en especial las experiencias desarrolladas con mujeres, terminó adquiriendo mayor importancia el proceso personal de autoafirmación y valoración que la potenciación de “actores sociales”.

⁷ Hemos optado por tomar el término “estrategia” en consideración a la relevancia que tuvo la educación popular en estos procesos, pues en algunos casos dejó de ser una herramienta o una metodología de intervención social y se transformó en el objetivo central de los proyectos y programas desarrollados por las ONG, pasando a ser un discurso político y/o un objetivo en sí mismo. Al parecer se hacen necesarias nuevas discusiones y reflexiones sobre los alcances que tuvo la educación popular en Chile.

⁸ Se investigaron 100 experiencias de educación popular y de acción social desarrolladas por 61 organismos no gubernamentales a escala nacional. Para mayores informaciones sobre este tema vid. VV.AA. *Educación Popular en Chile. Trayectoria, experiencias y perspectivas*. Santiago. CIDE. 1989.

ONG que trabajan con mujeres: características generales

Para comenzar, cabe decir que las ONG que trabajan con mujeres se conformaron en forma paralela al amplio movimiento de mujeres que se inició en Chile desde mediados de los años 70. Estas son historias que se van a confundir, cruzar y tensionar en distintos momentos.

Durante los años ochenta, tanto las pobladoras como las profesionales de ONG (fueran militantes feministas o no) descubrieron casi al unísono sus propias experiencias de subordinación social como mujeres. Estos cruces se manifestaron también en el hecho de que muchas de estas profesionales asumían una clara responsabilidad política como opositoras a la dictadura militar. Para ellas, el proyecto antiautoritario desarrollado por el movimiento feminista (expresado en los textos y reflexiones de Julieta Kirkwood) y la lucha por la vuelta de la democracia, eran compromisos que estaban en la misma frecuencia.

Hay que considerar que las profesionales que formaron estos organismos se vieron afectadas laboralmente por la llegada de los regímenes autoritarios. De esta manera, dichos espacios se convirtieron en una alternativa de trabajo y en un proyecto de largo plazo para quienes tenían pocas posibilidades (en especial por razones políticas) de insertarse en espacios oficiales del aparato público o la academia.

Una parte de este personal proviene de las universidades, partidos, iglesias, y/o trabajó previamente a la implantación de regímenes militares en organismos gubernamentales dedicados al desarrollo o la investigación: se trataría, en conjunto para los variados países de la región, de algunas decenas de miles de personas que han construido y encontrado en las ONGs un campo laboral, de acción social, de comunicación e influencia entre pares, y de subsistencia⁹.

Otro aspecto importante es que a partir del decenio de las Naciones Unidas para la mujer (1975–1985)¹⁰, distintos organismos internacionales van a entregar recursos para la realización de diagnósticos e investigaciones sobre las condiciones de vida de las mujeres y el desarrollo de programas educativos tendientes a “la transformación de la situación de la mujer, programas orientados a la transmisión de conocimientos, al cambio de valores y actitudes y a la generación de liderazgos”¹¹. También se considera central el impulso de

⁹ Irene Agurto y Carlos Piña., op. cit., p. 5.

¹⁰ En 1975 se realiza en México la “Conferencia mundial del año internacional de la mujer”, en la cual se proclama el decenio de la mujer (1975–1985) como parte del “Plan de acción mundial” en favor de las mujeres y su integración al desarrollo.

¹¹ Virginia Guzmán. “Mujer, desarrollo y educación popular”. En VV.AA. *Educación popular en América Latina. Crítica y perspectivas*. Santiago, CESO. 1991, p.110.

cambios legislativos para acabar con la discriminación de género en lo económico, educativo y laboral.

De esta manera, desde mediados de los años setenta hasta parte de los noventa, las ONG que trabajan con mujeres concitaron el interés creciente de las agencias de cooperación internacional, aumentando el número y magnitud de los proyectos dirigidos a ellas. Estas instancias se transformaron en interlocutores alternativos al Estado y en una fuente de recursos materiales, educativos y simbólicos para las organizaciones y las dirigentes sociales con que trabajan. Dada esta situación, un número importante de ONG que ya existían reorientaron su acción hacia esta área. En el caso de Chile esto coincidió con el crecimiento en número e importancia de las organizaciones sociales de mujeres y el surgimiento de ONG de mujeres que se plantean como problemática de intervención específica las desigualdades de género.

En Chile, el hecho que las mujeres hayan comenzado a ser consideradas como grupo destinatario de específico de la cooperación internacional no gubernamental, posibilitó el origen y la concreción de una pluralidad de iniciativas (las ONG entre ellas) orientadas hacia las mujeres en tanto universo social con características propias¹².

El enfoque que primó fue el de “mujeres en el desarrollo”, consistente en estimular la inserción de las mujeres en el desarrollo a través de las acciones realizadas por las ONG, concepto que fue progresivamente reemplazado por el de “género en el desarrollo”. La crítica señalaba que el primer enfoque intentaba la inserción femenina en programas de desarrollo general, sin considerar sus condiciones particulares de existencia y subordinación, de modo que podían terminar reforzando los roles tradicionales de la mujer, al no cuestionar, entre otras cosas, la división sexual del trabajo. Así, se comenzaron a desarrollar diversos proyectos¹³, dirigidos a alcanzar ciertos niveles de bienestar socioeconómico para las mujeres, y a lograr mayor equidad en las relaciones de género (por ejemplo, el incremento de oportunidades de empleo, representación y acción política). Ambas líneas de acción confluían en la promoción del movimiento popular y del movimiento de mujeres.

Uno de los ejes centrales establecidos por el Decenio de la Mujer de las Naciones Unidas fue la ejecución de programas educativos dirigidos hacia mujeres, especialmente hacia mujeres pobres. Estas iniciativas sintonizaron con las experiencias de educación popular, donde cobran especial relevancia asuntos como el fortalecimiento de las organizaciones sociales, la educación en tanto instancia de liberación y promoción de la creatividad, y el desarrollo

¹² Ana María Artega y Eliana Largo. “Las ONG en el área de la mujer y la cooperación al desarrollo”. En VV.AA. *Una puerta que se abre*. Santiago, Taller de Cooperación al Desarrollo, 1989. p. 339.

¹³ Virginia Guzmán., op. cit., pp. 111- 113.

personal. Paralelamente, el movimiento feminista ya había reivindicado el papel de las mujeres y de la subjetividad en los procesos sociales y de construcción de conocimientos. Algunas de estas acciones educativas, además, van a apuntar a la instalación de conocimientos y destrezas específicos, incorporando una visión de cambio social en el que las mujeres tienen mayores posibilidades para participar y tomar decisiones. A juicio de Anke van Dam¹⁴, uno de los problemas centrales que presentan estas experiencias es que al no lograr la incorporación y combinación de todos estos elementos, termina por sobresalir la dimensión identitaria-individual por encima de las otras.

La concientización de la identidad es algo que obviamente resulta, porque las mujeres logran cierto nivel de conciencia, un desarrollo de una identidad colectiva. Desarrollan más confianza en ellas mismas, en sus propias capacidades, y pueden formular, en términos generales, qué tipo de cambios quieren lograr en su vida personal. Pero en general el paso a los cambios reales está todavía por realizarse¹⁵.

Otro problema identificable en estas experiencias se relaciona con el papel que juegan las profesionales que intervienen. Muchas al intentar propiciar relaciones horizontales tratan de igualar formas de conocimiento y aprendizajes que son distintos. Esto impide, en muchos casos, la generación de espacios críticos, pues lo que pesa en definitiva es la autoridad moral-afectiva del profesional y no su capacidad de transferir conocimientos. El cruce con los afectos, que por los propios aprendizajes de género cobran relevancia para las mujeres, ha desencadenado en algunos casos el establecimiento de relaciones de dependencia emocional en las que son difíciles de objetivar los límites y resultados de la acción educativa. "Una metodología que une el conocimiento al afecto tiene consecuencias profundas y duraderas. Efecto positivo, si la experiencia promueve realmente la expresión, la integración y la fuerza interna. Efecto ambiguo, si genera, por el alto contenido afectivo de estas situaciones, dependencia, y refuerza actitudes manipulatorias y jerárquicas"¹⁶.

Por otro lado es necesario subrayar la tensión nacida del intento por igualar, en todos los ámbitos, las experiencias de profesionales y participantes, por ejemplo, bajo la premisa de que "todas las mujeres tenemos los mismos problemas". Esta situación resulta compleja, pues la mujer pobladora, beneficiaria de la acción educativa, reconoce claramente la falsedad de la pretensión igualadora. No sólo las condiciones de reproducción material de la vida son diametralmente distintas (las profesionales reciben algún tipo de salario por las labores educativas que realizan), sino que se trata de mujeres que tienen aprendizajes

¹⁴ Anke Van Dam. "¿Existe una metodología de género?". En VV.AA. *Educación popular en América Latina. Crítica y perspectivas*. Santiago, CESO, 1991.

¹⁵ Anke Van Dam., op. cit., p. 131.

¹⁶ Virginia Guzmán, op. cit., p. 120.

adquiridos en altos niveles de la educación formal enfrentadas a mujeres que en muchos casos no han completado los ciclos básicos de educación.

De esta manera, las relaciones de poder que se producen en todo proceso educativo parecen ser más evidentes para quienes son beneficiarios de los mismos, que para quienes los ejecutan. Así, uno de los desafíos se encuentra en reconocer la existencia de relaciones jerárquicas y desde ahí ver cómo se puede llevar a cabo el proceso educativo.

La relación entre profesionales (hombres y mujeres) y los sectores sociales que estudian o que buscan intervenir a través de concepciones teóricas y prácticas, ha sido un tema ampliamente debatido por el marxismo, el posmarxismo, el estructuralismo, el posestructuralismo, el posmodernismo, el feminismo y el poscolonialismo, entre otras corrientes. En este caso particular, nos interesa analizar este problema a partir de algunas de las concepciones desarrolladas por los críticos poscoloniales. Al respecto, parece importante recordar que a partir de los años treinta, diversos intelectuales desde la literatura, la política, la filosofía y la psicología buscaron una combinación entre práctica y teoría¹⁷, a partir de formulaciones en las que se conminó a los “intelectuales colonizados” a generar su propio proceso de descolonización y ha establecer proyectos emancipadores de liberación nacional “con” el pueblo.

La acción educativa de las ONG en Chile, desde su lógica de la reconstrucción del tejido social, generó un trabajo de intervención dirigido al sector social de las mujeres pobladoras, quienes en su propia lucha por la subsistencia y defensa de la vida, se encontraron con intelectuales, profesionales y feministas que se desempeñaban fuera de la oficialidad académica y gubernamental, de modo que creyeron estar en presencia de un nuevo germen de lucha social y emancipación.

Así, la pregunta que se hace Gayatri Spivak sobre la presencia o ausencia de las voces de los y las subalternas¹⁸ cobra importancia en la acción desarrollada por las ONG, puesto que una de sus apuestas ha sido precisamente potenciar tales voces. Esta autora señala que si no se considera la violencia epistémica en que se fundan todas las relaciones de subalternidad, como son el colonialismo y la división internacional del trabajo (en esto hace

¹⁷ Al respecto Grinor Rojo, Alicia Salomone y Claudia Zapata, en relación con la anunciada desaparición de los Estados nacionales en contraste con momentos en los que se apostó por la constitución de una idea de nación para efectos de la viabilidad de diversos proyectos de liberación nacional, señalan que intelectuales como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Albert Memmi y Roberto Fernández Retamar “Constituyeron ellos un puñado de hombres que pensaron y actuaron a la misma vez, que no separaron su condición de filósofos y poetas de la de estrategias políticas y conductores de pueblos, convirtiendo el intercambio entre la teoría y la práctica en una dialéctica de aprendizajes recíprocos”. En Grinor Rojo, Alicia Salomone y Claudia Zapata. *Postcolonialidad y nación*. LOM ediciones, Santiago, 2003, p. 25.

¹⁸ Gayatri Chakravorty Spivak. “¿Puede el sujeto subalterno hablar?”. En *Orbis Tertius*, año III, n° 6, 1998.

referencia a su crítica a Deleuze y Foucault), difícilmente se puede esperar que el “otro” o la “otra” hablen por sí mismos, ya que sus posibilidades de habla están marcadas y circunscritas a marcos de representación y significación que no les son propios, ya que han sido elaborados por “otros”.

Para Spivak, la violencia epistémica colonial, en el caso de las mujeres y de los “otros” sujetos subalternos, ha dificultado la generación de procesos de develación y “toma de conciencia” de lo que se quiere decir, ya que el habla se encuentra filtrada por lo que se espera escuchar a partir de una determinada construcción y que es vivida por la sociedad como el orden “natural” de las cosas. Al respecto y en específico sobre la falta de un habla propia las mujeres, tomaremos el ejemplo que entrega en torno al rito del Sati en la India.

La viuda hindú asciende a la pira del marido muerto para inmolarse sobre ella. Esto es conocido como ‘el sacrificio de la viuda’ (...). Este rito no tenía alcance universal ni era establecido en relación con la casta o a la clase social. Pero la abolición del rito por parte de los británicos fue algo comprendido en general dentro de la máxima ‘Los hombres blancos están protegiendo a las mujeres de piel oscura de los hombres de piel oscura’. Las mujeres blancas – según consta en los registros de las misionarias británicas del siglo XIX hasta el de Mary Daly – no han producido una interpretación que valiera como comprensión alternativa del fenómeno. En contraste con esto, el argumento nativista indio se presenta como una parodia de la nostalgia por los orígenes perdidos: ‘Las mujeres deseaban, en realidad, la muerte’.

Las dos afirmaciones recorren un largo camino hasta encontrar su mutua legitimación. Pero lo que no se oye es el testimonio de la propia voz de la conciencia femenina. Tal testimonio no sería, por cierto, trascendente ideológicamente o sería catalogado como ‘completamente’ subjetivo, pero habría servido para sentar las bases de producción de una afirmación contraria¹⁹.

Pocas han sido las voces de mujeres que hemos conocido en el transcurso de nuestra historia, y en el caso de las mujeres pobres, muchas menos. Al respecto y siguiendo a Gayatri Spivak, es un hecho que la construcción conocida y vivida de lo que se entiende por ser mujer, es una armazón que ha sido creada por una cultura occidental, masculina, blanca, de elite y heterosexual, donde cabe preguntarse cómo se pueden generar procesos de concientización del ser mujer que no produzcan nuevas formas de colonización de las mujeres y que no busquen hablar por ellas.

En relación con las mujeres pobladoras que han sido parte de los procesos de intervención social a que nos hemos referido, podemos afirmar que muchas de ellas han construido una voz y un habla, sobre todo si pensamos que para algunas el solo hecho de estar en un

¹⁹ Gayatri Chakravorty Spivak., op. cit., pp. 212 – 213.

grupo y decir su nombre en voz alta y en una rueda de presentaciones, era impensable. Pero a la vez es un habla en que sus voces se encuentran entrelazadas con otras, y esta parece ser una de las distinciones necesarias cuando nos referimos a los “colonialismos”, pues es pertinente preguntarnos cuántas palabras y cuántos conceptos fueron asimilados por ellas sin un proceso crítico de por medio, cuánto se colonizó con ideas “ajenas” en estas intervenciones, particularmente en relación con la subordinación de género. Sin duda este es un tema que aún no ha sido saldado.

El tránsito hacia el mercado: las ONG en la década de los noventa

La labor realizada durante los años ochenta y parte de los noventa por las ONG que trabajan con mujeres, se concentró en el fortalecimiento y creación de organizaciones sociales, generando un tipo de intervención institucional en la que se definieron como prioritarias las líneas de capacitación y asesoría a las organizaciones de mujeres.

Estas líneas de trabajo se fueron desperfilando y diversificando desde mediados de los años noventa, lo que afectó de manera decisiva a muchas ONG, ya que el activismo y la “militancia social” habían sido parte de los ejes centrales de su acción. De esta manera, la confluencia de mujeres que pertenecían a alguna institución y que a la vez militaban en espacios de acción feminista o que se identificaban y eran reconocidas como tales, se fue alejando de “lo social” en la medida en que la “militancia institucional no gubernamental” no pudo seguir potenciando la movilización y participación social de las mujeres.

A esta situación se suma el debilitamiento, desarticulación y los múltiples quiebres que se han producido dentro del movimiento feminista durante la última década, estableciéndose en el caso de Chile por lo menos dos discursos aparentemente antagónicos e irreconciliables (hay otros que los intermedian, pero con menor visibilidad): autonomía-movimentista v/s institucionalización e incidencia política.

...ambos sectores permanecen como dos ‘tendencias paralelas’, en la que unas se articulan en torno a una lógica de advocacy respecto del Estado y organismos internacionales; mientras otras se distancian cada vez más de estos espacios, privilegiando una lógica ‘movimentista aislada’ con una fuerte crítica al quehacer de las primeras, al sistema político y al modelo económico imperante. Cada lógica transita y se desarrolla en espacios separados, prácticamente sin interacción²⁰.

²⁰

Marcela Ríos, Lorena Godoy y Elizabeth Guerrero. *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura*. Santiago, Cuarto Propio / CEM, 2003, pp. 89 – 90.

¿Desde dónde se pueden producir cambios que fortalezcan las vidas y ámbitos de acción en que se insertan las mujeres pobladoras? Esta parece ser una de las grandes preguntas, ¿volviendo a las anteriores estrategias de fortalecimiento organizacional a través de la capacitación y la asesoría? ¿o continuando con la búsqueda de incidencia política a nivel internacional, nacional y local para generar cambios en las políticas públicas y en el desarrollo de legislaciones que favorecen a las mujeres? El cambio desde dentro del sistema o la lucha por espacios para influir en él es uno de los ejes centrales en las nuevas líneas de trabajo institucional, pues se considera que la acción educativa debe estar acompañada de la incidencia en otras instancias de decisión política, siendo esta una de las principales problemáticas que enfrentan las ONG de mujeres hoy en día.

La negociación política a través de la cual se pacta la transición a la democracia en Chile también tuvo su expresión en lo que había sido el movimiento de mujeres. En este ámbito, la transición supuso el pacto entre la futura institucionalidad democrática (los partidos políticos opositores a la dictadura militar) y la Concertación de Mujeres por la Democracia, lo que se tradujo en la generación de una ‘agenda’ de compromiso para las mujeres chilenas y en el acuerdo de crear un espacio institucional específico (lo que posteriormente sería el SERNAM). Esta negociación significó que temas y materias que provocaban controversias y desacuerdos fueron dejados fuera de dicha agenda, como el divorcio, el aborto y los derechos reproductivos, entre otros²¹.

La moderación y la generación de consensos se transformaron en signos de la transición, y muchas temáticas “conflictivas” fueron neutralizadas por la nueva institucionalidad, produciéndose la sobreposición de lo público-institucional por sobre las demandas de las mujeres a la democracia. Una frase común en este primer momento fue “no hacer olitas”: los temas controversiales se abordarían después. En Chile esto todavía no se produce: basta con analizar en los últimos dos años las discusiones sobre la anticoncepción de emergencia, por sólo dar un ejemplo.

Durante los años noventa se va a producir un nuevo escenario: Chile deja de ser prioridad para las agencias de cooperación internacional, especialmente europeas. Se considera que el “éxito” de los indicadores macroeconómicos hace injustificable la continuidad de las donaciones a privados; la cooperación que se mantiene es reorientada hacia el Estado, que se convierte en uno de los principales licitadores de recursos para las ONG. Estas instituciones nacieron y se desarrollaron en vinculación estrecha con la cooperación internacional, y se vieron entonces afectadas por las nuevas políticas de asignación de

²¹ Vid. Maruja Barrig. “De cal y de arena: Ongs y movimiento de mujeres en Chile”. Documento de trabajo, IULA/CELCADEL, Lima, 1997.

recursos de estas agencias, que comenzaron a asumir criterios y exigencias basados en principios de eficiencia, efectividad y productividad. Según Maruja Barrig, se produjo una reacción en cadena.

Después de décadas de apoyar la superación de la pobreza en el tercer mundo, los contribuyentes de los países donantes se preguntan cuánta mejoría se logró en esto y demandan respuestas a sus gobiernos. Estos, a su vez, interrogan a las agencias de cooperación que reciben su financiamiento, las cuales, al mismo tiempo, plantean a las ONG dar cuenta de cuáles fueron los resultados y cuál el impacto como producto de su intervención²².

Los nuevos requerimientos obligan a las ONG a reformular sus objetivos para sobrevivir. Tanto el fortalecimiento de las organizaciones sociales de base como la generación de proyectos que potencien la toma de conciencia de los sujetos populares, son procesos cuyo impacto es difícil de medir con estos nuevos parámetros. La cooperación internacional parece estar más preocupada del abaratamiento de los costos económicos que de potenciar el mundo popular. A partir de entonces, las agencias desarrollan con fuerza el discurso de la autosustentabilidad: se exige a las ONG que busquen maneras de hacer sustentable (léase, rentable) por lo menos una parte de los proyectos y/o programas que ejecutan. Esta es una de las dificultades mayores, pues al ser instituciones sin fines de lucro, que nacen fuera del mercado, enfrentan innumerables tensiones internas al tratar de hacer rentables acciones que son difíciles de evaluar y medir desde una lógica de costo-beneficio. El problema es particularmente evidente cuando se trata de programas educativos y/o de cambio cultural de largo plazo, que suelen ser procesos lentos.

Esta situación afectó de manera decisiva a muchas ONG, que se vieron enfrentadas a serias complicaciones para tratar de mantener programas cuyo impacto era difícil de medir cuantitativamente. La mirada de las agencias comenzó a apuntar a la incidencia de estos programas en las políticas públicas, ámbito en el que la mayoría de estas instituciones no tenían experiencia. Por lo mismo, la tendencia actual de algunos de estos organismos es el vuelco hacia el Estado, en algunos casos “obligado” por la búsqueda de recursos, y en otros por la convicción de que es necesario incidir desde dentro en la elaboración de políticas sociales que favorezcan a las mujeres, convirtiéndose una parte importante de estas instituciones en entes asesores (consultores) del Estado, especialmente de SERNAM, o en meras ejecutoras de políticas sociales diseñadas y definidas desde la oficialidad.

²² Maruja Barrig. “El género en las instituciones: Una mirada hacia adentro”. En Maruja Barrig y Andy Wehkamp (Ed.). *Sin morir en el intento. Experiencias de planificación de género en el desarrollo*. Lima, NOVID-Red entre Mujeres, 1994, pp. 89 – 90.

Así, las ONG se enfrentan hoy al dilema de tener que transformar los objetivos institucionales que les dieron origen. Es aquí donde se manifiesta con mayor claridad el tránsito hacia el mercado que hemos enunciado, ya que al dejar de recibir recursos por parte de la cooperación internacional, estas instituciones han tenido que buscar formas de “vender”, en competencia con otras instituciones de características similares, el trabajo social producido. “Este proceso suele venir acompañado de un desplazamiento de sus objetivos sociales por una mentalidad comercial, lo cual crea una tensión en las ONG para su propia autopreservación: mantener la lealtad a su trayectoria histórica y al mismo tiempo disminuir sus objetivos sociales, reprimiendo el espíritu altruista”²³.

En este contexto, las ONG que originalmente se habían dedicado a la generación de conocimientos (investigación) quedaron en una posición un tanto mejor que aquellas que habían centrado su trabajo en la promoción, acción e intervención social. Un ejemplo de esto es que el propio SERNAM tendió a contratar a aquellas ONG de mujeres con mayor trayectoria en la producción de conocimientos.

Son justamente las ONG activistas – quienes sufren más el impacto de la reducción de recursos financieros – las que tienen menor capacidad institucional para acceder a estas contrataciones o, en numerosos casos (...), se niegan a hacerlo. Los argumentos del rechazo son varios: pérdida de autonomía frente al Estado, evitar convertirse en un ejecutor de proyectos sobre los cuales no tienen ningún control, ‘poca transparencia’ en la asignación de licitaciones²⁴.

De este modo, el mantenimiento de algunas de estas instituciones se vuelve cada vez más difícil, por no mencionar aquellos organismos que ya han cerrado. Las ONG que permanecen en pie enfrentan el desafío de cómo acceder a recursos y mantener la posibilidad de crítica y autonomía del Estado, cómo retomar, si es la intención, los objetivos iniciales, o cómo readecuarlos, sin que esto signifique la sensación de estar traicionando principios fundamentales; y por último, si es todavía parte de la misión institucional, cómo recuperar la legitimidad en el mundo popular y volver a promover la generación de procesos educativos tendientes a la potenciación de sujetos sociales que trasciendan el ámbito de la identidad y la autoafirmación.

En síntesis, la construcción de procesos de concientización, fortalecimiento de la organización poblacional de mujeres y participación social que estuvo en el centro de las estrategias educativas desarrolladas por las ONG que trabajan con mujeres desde mediados de los años setenta y la década de los ochenta, pierde sentido en el nuevo contexto democrático.

²³ Maruja Barrig., “De cal y de...”, op. cit., p.9.

²⁴ Maruja Barrig., “De cal y de...”, op. cit., p.10.

Al respecto es significativo que sean justamente las ONG que centraron su accionar en este tipo de estrategias educativas las que se vean más afectados en sus posibilidades de permanencia y continuidad. Sin duda esto parece tener relación con el carácter de las políticas sociales implementadas por los gobiernos de la Concertación, que además de seguir con la focalización inaugurada por la dictadura, tienden a esconder tras un discurso que valora la participación social la generación de instancias meramente consultivas, en las que los actores sociales con voces críticas parecen más bien molestar. La propia consideración de cómo puede definirse en este contexto un movimiento social (y de si existe o no) es parte de esta misma problemática, ya que una vez abiertos los canales institucionales de participación, fue difícil distinguir cuál es el rol que deben cumplir en el orden democrático las organizaciones sociales y entidades como las ONG.

Al respecto nos parece importante hacer la siguiente aclaración: si bien en determinados contextos los movimientos sociales y las ONGs han tenido algunos objetivos y estrategias comunes, no pueden ser vistos como lo mismo. Lo que define y distingue a los movimientos sociales es su capacidad de generar un sustento de su acción en el que se vuelve fundamental el cambio social, es decir donde el sueño de una realidad distinta se configure como una posibilidad. En el caso de las ONG esta apuesta de transformación social tiende a estar atada a un nudo fundamental que parte desde su propio origen fundacional ¿Pueden estos organismos, que dependen para su desarrollo y supervivencia de la cooperación internacional o nacional, adjudicarse este deseo transformador? El propio devenir de su historia parece responder que no.

Muchas de las organizaciones de mujeres que se mantienen activas o que han surgido en las últimas décadas caminan por rutas distintas, sin la intermediación de espacios de coordinación o de redes potenciadas por agentes externos, en los que el trabajo común se encuentra circunscrito a temáticas específicas y fragmentadas, impuestas en muchos casos por los financistas externos, por las políticas gubernamentales o por las Naciones Unidas. La politización de su acción aparece como un desafío para las organizaciones de mujeres que se planteen una acción social que trascienda la pertenencia a un grupo de pares.

Por nuestra parte, seguimos apostando por las potencialidades de estas experiencias organizativas, pues consideramos que es en ellas donde, con o sin el apoyo de las ONG, se pueden generar relaciones sociales en las que las mujeres no sean subordinadas por un sistema hegemónico que las margina. A pesar de lo lento y doloroso que pueda ser este proceso, tiene bases firmes cuando se realiza a partir de la propia experiencia y de la potenciación de la autonomía, entendida como la capacidad de tomar decisiones propias y de relacionarse con otros y otras, horizontalmente. En definitiva, no es la intervención de

las ONG en sí misma lo que criticamos, sino el establecimiento de relaciones de dependencia entre instituciones y organizaciones. Al respecto, una de las salidas posibles a esta problemática puede encontrarse en la necesaria diferenciación entre los espacios institucionales y organizativos y entre mujeres profesionales y pobladoras, como una manera de sentar sobre bases reales una relación en la que el poder del conocimiento y de los recursos económicos siempre se encuentra presente. Esto parece fundamental para comenzar a posibilitar que unas y otras hablen con sus propias voces, en la confluencia de experiencias y conocimientos distintos.

BIBLIOGRAFÍA

Agurto, Irene y Carlos Piña. (1988). "Las Organizaciones No Gubernamentales de promoción y desarrollo urbano en Chile. Una propuesta de investigación". Material de discusión n° 110, FLACSO, Santiago.

Arteaga, Ana María y Eliana Largo. (1989). "Las ONG en el área de la mujer y la cooperación al desarrollo". En VV.AA. *Una puerta que se abre*. Taller de Cooperación al Desarrollo, Santiago.

Barrig, Maruja. (1997). "De cal y de arena: ONG y movimiento de mujeres en Chile". Documento de trabajo, IULA/CELCADEL, Lima.

———. (1994). "El género en las instituciones: Una mirada hacia adentro". En Maruja Barrig y Andy Wehkamp. (eds). *Sin morir en el intento. Experiencias de planificación de género en el desarrollo*. NOVID – Red entre mujeres, Lima.

Benavides, Leopoldo y Daniela Sanchez. (1982). "Instituciones y acción poblacional 1973 – 1981". Materiales de discusión n° 37, FLACSO, Santiago.

García – Huidobro, Juan Eduardo. (1989). "Educación popular y contexto nacional 1973 – 1983". En VV.AA. *Educación popular en Chile. Trayectoria, experiencias y perspectivas*. CIDE, Santiago.

———. (1989). "La propuesta pedagógica en los proyectos de educación popular". En VV.AA. *Educación Popular en Chile. Trayectoria, experiencias y perspectivas*. CIDE, Santiago.

González, Raul. (1992). "Organismos no Gubernamentales, Políticas Sociales y Mujeres". En CIEPLAN. *Políticas Sociales, Mujeres y Gobiernos Locales*, Santiago.

Guzmán, Virginia. (1991). "Mujer, desarrollo y educación popular". En VV.AA. *Educación popular en América Latina. Crítica y perspectivas*. CESO, Santiago.

- VV.AA. (1989). *Educación Popular en Chile. Trayectoria, experiencias y perspectivas*. CIDE, Santiago.
- Martinic, Sergio. (1988). "El otro punto de vista: La percepción de los participantes de la educación popular". En Sergio Martinic y Horacio Walker. (eds.). *Profesionales en la acción. Una mirada crítica a la educación popular*. CIDE, Santiago.
- Meertens, Dony. (1994). "Autonomía y práctica social: Dilemas cotidianos de una estrategia de género en el desarrollo". En Maruja Barrig y Andy Wehkamp (eds.). *Sin morir en el intento. Experiencias de planificación de género en el desarrollo*. NOVID – Red entre mujeres, Lima.
- Mejía, Marco Raúl. (1991). "La educación popular en América Latina: En busca el rigor para definir su calidad". VV.AA. *Educación popular en América Latina. Crítica y perspectivas*. CESO, Santiago.
- Palestro, Sandra. (1991). "Mujeres en movimiento 1973 – 1989". Documento de Trabajo n° 14, Serie Estudios Sociales, FLACSO, Santiago.
- Ríos Marcela, Lorena Godoy y Elizabeth Guerrero. (2003). *¿Un nuevo silencio feminista? La transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura*. Editorial Cuarto Propio / CEM, Santiago.
- Rojo, Grinor, Alicia Salomone, y Claudia Zapata. (2003). *Postcolonialidad y nación*. LOM ediciones, Santiago.
- Spivak, Gayatri Chakravorti. (1998). "¿Puede el sujeto subalterno hablar?". En *Orbis Tertius*, año III, n° 6.
- Tironi, Eugenio. (1999). *La irrupción de las masas y el malestar de las elites*. Grijalbo, Santiago.
- Valdés, Teresa y Marisa Weinstein. (1993). *Mujeres que sueñan. Las organizaciones de pobladoras en Chile: 1973-1989*. FLACSO, Santiago.
- Van Dam, Anke. (1991) "¿Existe una metodología de género?". En VV.AA.. *Educación popular en América Latina. Crítica y perspectivas*. CESO, Santiago.
- Vergara, Carlos. (1986). "El nuevo escenario de la política social en Chile y el espacio de los Organismos No Gubernamentales". En UNICEF. *Del macetero al potrero (o de lo micro a lo macro). El aporte de la sociedad civil a las políticas sociales*, Santiago.

Memorias sobre el movimiento de mujeres y pactos transicionales. Chile 1990-2000

MARÍA OLGA RUIZ CABELLO

PROGRAMA EN MAGÍSTER DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE CHILE

La experiencia desplegada por las mujeres en múltiples procesos sociales de la historia de nuestro país está siendo revisada desde distintas perspectivas, con el objeto de promover la reflexión acerca de la trayectoria del movimiento de mujeres durante la década de los noventa. A más de quince años de iniciado el proceso de transición, resulta importante recoger las miradas y opiniones de algunas mujeres que fueron dirigentes de organizaciones urbano-populares durante la dictadura militar y que hoy día, desde sus realidades particulares, recuerdan y revisan críticamente el papel jugado por el movimiento social de mujeres —y las organizaciones de pobladoras— en el período pos-dictadura.

Esta reflexión parte del reconocimiento de la importancia que reviste para la memoria colectiva del país el rescatar los recuerdos de las mujeres, y en este caso, los de las pobladoras, puesto que sus análisis son una opinión necesaria y legítima —aunque más bien ausente— en la discusión acerca de los tránsitos y desplazamientos más recientes en y del movimiento.

Partimos de la base de que la escasa e insuficiente representación de las mujeres en la historiografía tradicional —situación que hoy día es comúnmente aceptada— se ha sostenido en base a una idea de la historia que pone su mirada en los grandes procesos que acontecen en la esfera de lo público. Esta perspectiva ha subordinado la experiencia histórica de la humanidad a la experiencia histórica del varón y, por lo mismo, la presencia de la mujer aparece como marginal, limitada y excepcional. Al respecto, el desarrollo de la historia de las mujeres ha sido posible gracias a múltiples aportes, en especial el de la historia social, que tanto en sus versiones francesa como inglesa consiguieron ensanchar los campos de la historia, incorporando y redescubriendo nuevos temas, problemáticas y sujetos a investigar (la familia, la vida cotidiana, la demografía, la infancia), relevando a la vez las dimensiones socioculturales y subjetivas de la realidad. En un primer momento, la historia de las mujeres se propuso rescatar la presencia, los aportes y las palabras silenciadas, de modo que posea un carácter reivindicativo que aspiraba a una suerte de 'desentierro' de

información. Nacida al fragor de los movimientos pro derechos civiles y el feminismo, las historiadoras se propusieron rescatar a las mujeres de la invisibilidad, y restituirles su propia historia, labor que se vio enriquecida y complejizada por la incorporación de la perspectiva de género¹. Sin embargo, más allá de sus indiscutibles aportes, es necesario evitar una mirada de género “omnicomprensiva”, para lo cual es indispensable incorporar al análisis otras variables que operan en un tejido plural de subordinaciones complementarias y no excluyentes.

Durante muchos años, el quehacer social de las mujeres fue considerado como “no memorable”, no digno de ser recordado. No es de extrañar entonces que algunas de sus conquistas históricas, alcanzadas luego de décadas de movilizaciones —como el sufragio— aparezcan en los libros como regalías otorgadas por gobernantes y/o políticos de buena voluntad. De este modo, la historia de las mujeres está cruzada por la cuestión de la memoria y por revalidar la urgencia del recuerdo. Como sostiene Pedro Milos, mirar hacia atrás supone más bien un mirar hacia adentro, de modo que al perder la memoria, se pierde buen parte de los recursos con que los sujetos cuentan para hacer frente a la realidad; el reconocimiento social del pasado como antecedente y recurso del presente y del futuro próximo, supone la comprensión de la memoria como el piso a partir del cual los sujetos despliegan su ser social.

Además de reconocer la dimensión política que tiene el ejercicio del recuerdo para grupos sociales que enfrentan diversas formas de subordinación y discriminación, es necesario tomar en cuenta que a lo largo de la historia, a las mujeres se les ha encomendado socialmente el resguardo de la memoria tras la muerte de sus seres más cercanos. Como sostiene María Eugenia Horvitz, “los cuidados del cuerpo de los difuntos, su velatorio, las expresiones doloridas ante la ausencia fueron deberes femeninos, como lo demuestran diversos estudios históricos, antropológicos o sobre el folklore...”². La relación estrecha entre las mujeres y el cuidado de la memoria se pone de manifiesto en las investigaciones de G. Duby acerca de las mujeres en el siglo XII y, sin duda, una de sus expresiones más cercanas es la lucha desplegada en dictadura y democracia por las Agrupaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos, compuestas mayoritariamente por mujeres.

¹ Vid. Joan Scott: “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En Marta Lamas (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG, México, 1996 y “El problema de la invisibilidad”. En Carmen Ramos Escandón (comp.) *Género e Historia*, Instituto Mora/UNAM, México, 1997.

² María Eugenia Horvitz. “Entre lo privado y lo público: la vocación femenina de resguardar la memoria. Recordando a Sola Sierra”. En <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber>; p. 2.

³ La idea de “explosión de memoria” es de Huyssen, quien sostiene que es una reacción o respuesta a la valoración de lo efímero, la fragilidad y transitoriedad de una vida con escasos o débiles anclajes y raíces. De igual modo, P. Nora, junto con constatar el carácter archivístico de la memoria moderna, advierte sobre los efectos negativos de una sobreabundancia de la misma.

El tema de la memoria ocupa hoy un lugar crucial en el debate político y académico nacional; sin embargo, una realidad que podría aparecer como particular y estrechamente vinculada a nuestra historia reciente (en especial a la experiencia dictatorial) tiene relación, más bien, con procesos mucho más amplios y globales, de modo tal que hoy se habla de una explosión de memoria en el mundo occidental³. El culto al pasado se expresa en diversas luchas emprendidas por establecer fechas conmemorativas, lugares de recuerdo, la instalación y construcción de placas y monumentos, e incluso, en la masificación y mercantilización de ciertas modas “retro”.

En los países del Cono Sur, los máximos representantes de las dictaduras establecieron leyes de amnistía y punto final —como una forma de eludir la justicia— y desarrollaron iniciativas dirigidas a borrar las huellas y registros de la represión. La destrucción de lugares de detención, de archivos, la remoción de los cuerpos de los detenidos desaparecidos son entonces, una manifestación de los intentos por reprimir el pasado y la memoria. Si bien ha habido en la mayoría de los casos períodos de silencio institucional e intentos de construir un futuro democrático sin mirar el pasado, lo cierto es que a nivel social y cultural ha habido menos silencios, ya que tanto los movimientos de derechos humanos como diversas expresiones artísticas y culturales han abordado porfiadamente el problema de un pasado “que no quiere pasar”.

Cuando hablamos de “memorias” nos referimos a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos, huecos y fracturas. De igual modo, partimos de la base de que las memorias son objetos de disputas, conflictos y luchas enmarcadas en relaciones de poder. Como sostiene Jelin, “El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política (...) La *memoria contra el olvido*, o *contra el silencio*, esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es, en verdad, ‘memoria contra memoria’”⁴. La comprensión de las memorias en tanto territorio de luchas por la representación del pasado consiste en que los otros hagan suya “la propia narrativa” y la legitimen al identificarse con ella, cuestión que nos permite observar cómo algunos relatos desplazan a otros y se constituyen en hegemónicos. Siguiendo a Maurice Halbwachs⁵, entendemos que la memoria, incluso la más personal y subjetiva, se origina en

⁴ Elizabeth Jelin. *Los trabajos de la memoria*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 2002, p. 6.

⁵ Vid. Maurice Halbwachs. *On Collective memory*. University of Chicago, Chicago, 1992. La figura de Halbwachs es central, por ser un referente indispensable en cualquier estudio sobre la memoria, a partir de sus trabajos sobre la memoria colectiva y los marcos sociales de la misma (como la familia, la religión y la clase social). Halbwachs muere en el campo de concentración de Buchenwald, en donde solía recibir las visitas de otro de los prisioneros, Jorge Semprún, que años más tarde escribiría uno de los relatos más conmovedores sobre la experiencia en los Lager y sobre la complejidad con que los sobrevivientes de eventos traumáticos enfrentan la relación entre memoria y olvido.

la vida social, ya que al estar localizada espacial y temporalmente, sus contenidos son socialmente compartidos (además, su ejercicio se apoya en marcos sociales de referencia, como rituales, ceremonias y eventos sociales). Desde este punto de vista, las memorias individuales están enmarcadas socialmente, de modo que los recuerdos personales siempre se sostienen en los de otros y en base a códigos culturales compartidos, aun cuando esas memorias personales sean únicas y singulares⁶.

Desde esta perspectiva, podemos acercarnos a la comprensión de los tránsitos y transiciones dentro del movimiento de mujeres, a partir de las memorias sueltas, dispersas —y desplazadas— de un grupo de mujeres pobladoras⁷ con una larga trayectoria de participación a nivel social y comunitario, poniendo atención no sólo en los hechos y procesos ocurridos, sino en las formas en que ellas los resignifican y recuerdan.

Los desplazamientos del movimiento⁸

El proceso de reconstitución del tejido social en los años posteriores al golpe militar de 1973 tuvo como escenario privilegiado a los sectores populares urbanos, y como principales protagonistas a las mujeres pobladoras. La deteriorada situación económica y la represión estatal operaron como un factor que gatilló la asociatividad de las mujeres, quienes se

⁶ De acuerdo con Paul Ricoeur, los recuerdos individuales están inmersos en narrativas colectivas, marcos que al ser históricos y cambiantes, definen a la memoria como una reconstrucción y no una repetición estática de los hechos pasados. Por su parte, Elizabeth Jelin, lejos de comprender la memoria colectiva como una entidad propia, que existe por encima y separada de los individuos, propone una lectura que la entienda en tanto memorias compartidas, superpuestas, múltiples, producto de diversas interacciones, encuadrada en marcos sociales y relaciones de poder.

⁷ Este artículo reúne algunas de las conclusiones de una investigación más amplia. Vid. Olga Ruiz. "Recordar el Movimiento. Una mirada de las pobladoras al movimiento de mujeres en el proceso de transición a la democracia (1989-2000)". Tesis para optar al grado de Magister en Estudios de Género y Cultura (Mención Humanidades). Universidad de Chile, Santiago, 2003. Todos las citas presentes en este artículo son parte de este trabajo, en que partimos del supuesto de que toda persona es un testimonio de la sociedad en que se desenvuelve, aunque esto no significa que un sujeto o grupo de sujetos sean necesariamente representativos de ella. La investigación tuvo un carácter exploratorio que no pretendió ser representativo de la opinión de todas las pobladoras, sino más bien, quiso entregar nuevos elementos para la discusión y la reflexión sobre esta problemática particular.

⁸ Respecto a la noción misma de movimientos sociales, las profundas transformaciones en las formas de hacer política y en los procesos de constitución de los actores sociales han llevado a que este concepto sea reconceptualizado, y que, para el caso particular del movimiento feminista y de mujeres, autoras como Sonia Álvarez propongan hablar, ya no de movimiento, sino de un *campo de acción*, heterogéneo, policéntrico, multifacético y polifónico, en la medida de que hay mujeres que transitan en distintos espacios, territorios y redes. Vid. Sonia Álvarez. "Los feminismos latinoamericanos se globalizan en los noventa: retos para un nuevo milenio". En María Luisa Tarrés (coordinadora). *Género y Cultura en América Latina. Cultura y participación política*. Volumen I. PIEM, Colegio de México, México, 1998.

organizaron en función de desarrollar iniciativas en defensa de la vida. La participación en diversos espacios organizativos constituyó para muchas de ellas su primera experiencia de asociatividad, mientras que para otras, el retomar una amplia trayectoria organizativa interrumpida por el golpe militar. Sin embargo, para la gran mayoría de las pobladoras esta experiencia se transformó en una oportunidad para cuestionar los roles tradicionales de género y constituirse como sujeto colectivo. La experiencia de la participación logró combinar la movilización por objetivos y razones acotadas y concretas (resolver el problema de la subsistencia, atender heridos en las protestas, hacer acciones de denuncia) con actividades emprendidas en función del desarrollo personal y colectivo de sus integrantes. Al recordar, ambas dimensiones son reconocidas e igualmente valoradas: por un lado, la posibilidad de descubrir sus habilidades y reflexionar acerca de su doble identidad como mujeres pobladoras y, por otro, el sentirse parte de un proceso histórico importante, en el cual ellas tenían un rol destacado que jugar y al cual, sin duda alguna, estaban aportando y contribuyendo. Hay una memoria orgullosa que se sostiene en la certeza de que la participación social y política en el contexto dictatorial suponía cuotas significativas de valor y decisión, pues los costos y riesgos no eran menores. Ellas subvertían no sólo el disciplinamiento impuesto por el terrorismo de Estado, sino mandatos culturales de acuerdo con los cuales el mundo público-político les estaba vedado.

Las mujeres éramos capaces de dejar los hijos solos, salíamos de noche, de repente se quedaba una mujer con seis, siete cabros chicos para que tú salieras a pintar paredes, a hacer reuniones escondidas, a organizarte, a motivar a otras mujeres, (...) con el toque de queda, y esta cosa de los milicos que allanaban ...nosotras acá teníamos allanamientos tupido y parejo, entonces nos movíamos e incentivábamos a los hombres, porque yo creo que ellos tenían más miedo que nosotras. Todo eso significó hartó tiempo, hartó trabajo y el motivo yo creo que era uno, el que nos unía y era sacar la Dictadura, y con eso te daban ganas de luchar, ganas de trabajar, ganas de hacer, aunque en eso podías hasta arriesgar la vida, pero eso no importaba...

Esta noción, si bien contribuye a tener una visión panorámica respecto a la enorme diversidad de individuos, colectivos, organizaciones e instituciones que comparten un conjunto de opiniones orientadas a cambiar algunos elementos de la estructura social y/o de la distribución de poder en ella, es tan amplia y dispersa, que acoge en su interior iniciativas no solo distintas sino políticamente opuestas (podríamos preguntarnos por las posibles coincidencias entre una experta que trabaja como asesora del Banco Mundial o el BID en sus políticas de género, y un colectivo feminista anarquista antisistémico de mujeres jóvenes de algún país del tercer mundo), y al mismo tiempo que ignora u omite, las profundas relaciones de poder y conflicto que atraviesan los vínculos entre esos agentes.

Para una discusión sobre el tema de los movimientos sociales en la actualidad, Vid. Erik Neveu. *Sociología de los movimientos sociales*. Edición Abya-Yala, Quito, 2000. También, Sidney Tarrow. *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid, Alianza Universidad, 1997.

Muchas de las actividades desarrolladas en el marco de las organizaciones, en especial las de corte educativo y formativo, dan cuenta de la estrecha —a veces simbiótica— relación entre organismos de apoyo no gubernamentales (ONG) y las organizaciones sociales. Eran tiempos de solidaridad y aprendizajes, y todas, desde su especificidad, se sentían parte de un mismo proceso colectivo. Existe la percepción de haber sido parte de un movimiento de mujeres amplio y diverso, el cual estaba formado por múltiples organizaciones de distinto carácter, pero que, estaban aglutinadas en torno a un objetivo común.

Sin embargo, el ansiado retorno de la democracia no logró satisfacer las expectativas de las mujeres organizadas, ya que la espera del “gran cambio” se diluyó en un proceso político en el cual los sectores organizados, entre ellos las pobladoras, participaron más bien como espectadores. La sensación de frustración y desencanto tiene que ver con sentirse marginadas de un proceso al cual ellas contribuyeron a construir protagónicamente.

En los recuerdos de las mujeres se percibe un corte “entre un antes y un después”, que más que aludir a una fecha puntual o precisa, tiene que ver con la percepción de las transformaciones en el entorno social y político, y, especialmente, un cambio en la posición que ellas jugaron en dichos procesos. Como sostiene Eliana Largo⁹, la “vivencia” de la transición fue muy distinta para unas y otras, cuestión que dependió —en gran medida— del lugar y posición desde donde cada mujer se involucró en el proceso.

En el noventa me tocó ir a la concentración del 8 de Marzo, y ya no estaba la pobladora. Ya era gente de arriba no más, era diferente a los otros ocho, en que la gente iba de las poblaciones, iba una micro completa y la Legua iba con carteles, todas las mujeres de La Victoria¹⁰, de todos los sectores, y después ya no, ya no se veía...Estaba toda la otra gente arriba, y uno tenía que ir a aplaudir a las señoritas que conocía. Esa era la diferencia.

Tanto en los años de dictadura como en el proceso de transición, la cuestión de la diversidad ha sido objeto de grandes debates al interior del movimiento. En palabras de Verónica Matus, los años de dictadura “fueron tiempos de encuentro entre mujeres de diversos sectores, de reconocer la fuerza del número. Prueba de ello es la consigna SOMOS MÁS. (...) Surgió una nascente identidad colectiva que se vio crecientemente tensionada por la diversidad”¹¹. Esa heterogeneidad ha sido evaluada como una de las grandes fortalezas del movimiento, dado que logró articular a mujeres de distinta condición socioeconómica y de diferentes sectores políticos tras un mismo objetivo.

⁹ Vid. Edda Gaviola, Eliana Largo y Sandra Palestro. *Una historia necesaria. Mujeres en Chile: 1973-1990*. Santiago, 1994, p 197.

¹⁰ Al igual que La Legua, La Victoria es una población de Santiago que cuenta con una larga historia de participación social y política que se remonta a sus orígenes, como toma de terreno, hasta el período de la dictadura militar.

¹¹ Viviana Matus. “El liderazgo y el poder en mujeres de sectores populares”. En *Revista Proposiciones* N° 22, Santiago, 1993, p. 262.

No obstante, en la década de los noventa las diferencias entre mujeres no sólo afloraron con más fuerza y nitidez, sino que fueron acompañadas de un fuerte proceso de dispersión asociativa. La pérdida de un proyecto común que articulara y cohesionara a mujeres diversas ofreció la oportunidad para que se manifestaran con más claridad las diferencias políticas, ideológicas y de clase. La ausencia de un propósito aglutinador es percibida por las mujeres como una de las razones más importantes que explican la debilidad del movimiento de mujeres en la posdictadura.

Pese a que la “apertura democrática” ofreció un espacio para una profusa producción de publicaciones, estudios e investigaciones, tanto en las ONG como a nivel universitario, permitiendo que temas y demandas del movimiento de mujeres y el feminismo fuesen incorporados al discurso público, esos avances se acompañaron de una creciente fragmentación. Al favorecerse un trabajo técnico de parte de las ONG, la acción colectiva coordinada, los lazos comunicantes y puntos de encuentro se fueron desvaneciendo progresivamente, cuestión que afectó la dinámica de las organizaciones y coordinaciones de mujeres, muchas de las cuales desaparecieron.

En este debate, la pregunta recurrente suele ser si ha existido o no movimiento de mujeres en los años posteriores a la dictadura militar; si las activistas, sean profesionales o pobladoras, son algo así como una especie de sobrevivientes del antiguo movimiento desplegado en los ochenta. De este modo, la discusión suele encapsularse en torno a interrogantes que más que abrir las posibilidades de reflexión y análisis, dificultan la comprensión de un proceso complejo y abierto, que puede ser explorado a partir de otras preguntas: quiénes están en movimiento, cómo se relacionan entre sí, en torno a qué problemas se movilizan, cómo comprenden y resignifican su propio accionar, entre otras.

El análisis sobre el estado actual del movimiento de mujeres tiene como referente el movimiento de los años ochenta, de modo que más allá de la diversidad de opiniones hay coincidencia respecto a constatar su debilitamiento en términos de convocatoria, objetivos y accionar. Si bien en la segunda mitad de la década surgieron nuevas articulaciones organizativas, como REMOS (Red de Mujeres de Organizaciones Sociales) y ANAMURI (Asociación Nacional de Mujeres Rurales e Indígenas), el nuevo realismo político de la transición democrática restringió a su mínima expresión a los sectores organizados de la sociedad civil y por ello el tejido social se debilitó, puesto que “el ejercicio de una ciudadanía activa no es funcional al modelo económico neoliberal y al modelo político de los consensos”¹².

¹² Vid. Paulina Weber. “Una buena forma de comenzar el milenio”. En Seminario “Barreras y potencialidades del movimiento de mujeres en Chile”. MEMCH, Santiago, 1998.

En la década del noventa, la apertura “democrática” favoreció el hecho de que muchas mujeres que trabajaban en organismos no gubernamentales especializados en las temáticas de género, emigraran a la institucionalidad pública, en donde accedieron a puestos y cargos de decisión como una forma de incidir en la formulación de políticas públicas dirigidas a las mujeres. La instalación de la temática de género en el escenario nacional e internacional requirió la presencia de profesionales expertas y el aprendizaje de nuevas lógicas, el establecimiento de vínculos con otros dominios políticos y la sustitución de grupos y líderes, con el objeto de que la problemática pasara por “el filtro del conocimiento experto” y de los códigos partidarios. En palabras de Virginia Vargas, “El urgente y necesario cabildeo con los gobiernos requería una participación *más selectiva* y propositiva, para poder influir, en concreto, sobre la agenda de los gobiernos”¹³. Estos cambios se han dado en el marco de profundas transformaciones en el terreno político a nivel global y local a raíz del fenómeno de la globalización y de los procesos de transición en distintos países latinoamericanos. Esto incidió en que las organizaciones e instituciones pasaran de una postura antiestatista y confrontacional —la única posible en el contexto dictatorial— a una postura más negociadora y dialogante con el Estado y sus organismos¹⁴. Progresivamente se acentuaron los procesos de institucionalización, profesionalización y especialización de las ONG, las cuales comenzaron a ocupar un nuevo espacio y lugar en el escenario político en el interior del mismo movimiento.

En forma simultánea y paradójica, el movimiento avanzaba en la conquista de espacios institucionales y en su impacto en la agenda pública, pero, disminuía su articulación y visibilidad, condiciones esenciales para presionar por la realización de los cambios. En este marco, las ONG aparecieron como el sector más visible del movimiento y, en más de una ocasión, como representante del mismo frente a la institucionalidad pública. Si bien en la mayoría de los casos las profesionales de instituciones han negado ser representantes de otras mujeres, en la práctica, para los organismos estatales estos espacios se han transformaron en un sustituto de la sociedad civil, en un contexto en que las relaciones Estado–mundo social están debilitadas. “Los funcionarios electos y los formuladores de las políticas suelen considerarlas como tal, lo que les permite afirmar que han ‘consultado a la sociedad civil’, luego de haber involucrado a un puñado de ONG en una determinada

¹³ Virginia Vargas. “Reflexiones en torno a una agenda feminista post-Beijing”. En *Foro Género y Ciudadanía*. CIDEM, REPEM, La Paz, 1996, p.127.

¹⁴ Además, muchos gobiernos de la región instalaron maquinarias y aparatos gubernamentales destinados a “promover a las mujeres” y en función de ello fomentaron la implementación de “políticas públicas con perspectiva de género”. Sin embargo, en algunos casos como Colombia o Perú (con Fujimori como Presidente), estas iniciativas estaban motivadas por consideraciones pragmáticas, en tanto el acceso a recursos multilaterales tenía como condición el que los Estados mostraran una preocupación por las temáticas de género.

discusión sobre las políticas”¹⁵. De algún modo, el movimiento aparece como “sustituido” por las instituciones, lo que ha llevado a algunas investigadoras a hablar de su ‘ongización’.

¿Por qué las organizaciones sienten que las Ong las usan? Una se siente usada porque toman tu nombre, toman tu organización y hacen grandes proyectos a nombre de ellas, y si llegan a ser aceptados esos proyectos, ¿qué te toca de eso? (...) Además que con los convenios ellas terminan representando a la organización...

Este tema resulta especialmente complejo, puesto que no queda claro hasta qué punto es posible que un movimiento social esté formado mayoritariamente por instituciones privadas; las ONG se han constituido en un espacio de trabajo para un gran número de mujeres profesionales, de modo que su quehacer en el movimiento, si bien tiene una connotación política, está mediada por una relación de tipo laboral¹⁶. Del mismo modo, el financiamiento que les permite sobrevivir, sea nacional o extranjero, las condiciona a realizar su intervención de acuerdo con criterios, principios y políticas de los “donantes”¹⁷, cuestión no menor, por el rol político que juegan dentro de la sociedad. El tema del origen del financiamiento es crucial, debido a que se promueven y se apoyan iniciativas destinadas a fortalecer el ejercicio de la ciudadanía de las mujeres, pero en marcos preestablecidos, pensados y diseñados por otros.

El proceso de transición a la democracia

Existe reconocimiento a nivel continental respecto a que Chile presenta una de las experiencias más exitosas en relación con la institucionalización de género, cuya expresión más clara fue la creación del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) en 1991. La formación de este organismo fue la respuesta a las demandas y propuestas elaboradas por las mujeres en la lucha antidicatorial y, por ello, abrió grandes expectativas y esperanzas en amplios sectores.

La implementación de la agenda de género se dio en los marcos establecidos por la transición, es decir, en los márgenes dados por los procesos de negociación política en el seno

¹⁵ Sonia Alvarez. “Los feminismos latinoamericanos se globalizan en los noventa: retos para un nuevo milenio”. En María Luisa Tarrés (coord.). *Género y Cultura en América Latina. Cultura y participación política*. Volumen I. PIEM, Colegio de México, México, 1998, p. 120.

¹⁶ Respecto al lugar de las ONG en el movimiento, compartimos el análisis de Sonia Alvarez, quien sostiene que estas instituciones tienen un carácter “híbrido”, una doble identidad, en la medida en que su accionar (pese a su rol cada vez más técnico) tiene una dimensión política en tanto intenta alterar las relaciones de poder de género en que se circunscriben las vidas de las mujeres.

¹⁷ Entre los donantes podemos encontrar a la Fundación Ford en Chile, y al Banco Mundial a nivel regional, organismos que han mostrado una especial preocupación por apoyar iniciativas para fortalecer a la sociedad civil a través de programas sociales innovadores.

del conglomerado concertacionista, de éste con la oposición de derecha, y de la presión de las propias mujeres en sus partidos. Por lo mismo, si bien la agenda partió de una base propuesta por las mujeres para ser incorporada a un programa global de prioridades políticas, posteriormente fue modificada y redefinida.

La recomposición del sistema político de acuerdo con los parámetros establecidos por la dictadura, sumada a la progresiva debilidad del movimiento de mujeres, incidió decisivamente en los resultados del proceso. “En la medida en que la transición se benefició de las propuestas de las mujeres para democratizar la política, la restauración del rol de las organizaciones políticas benefició a las elites partidarias tradicionales más que a las mujeres, (las que) fueron absorbidas por las respectivas maquinarias partidarias, disminuyendo significativamente su capacidad de negociación”¹⁸. De este modo, la institucionalización del género se ha dado en un escenario de escasos niveles de participación, en donde los sectores organizados tienen pocas posibilidades de incidir en las decisiones que se adoptan y de establecer vínculos con el Estado en un plano de mayor igualdad. Por otro lado, los sectores más conservadores del país se han mostrado resistentes a la idea de que el Estado se haga cargo de promover la igualdad de oportunidades y la defensa de los derechos de las mujeres. Y más aún, en la misma coalición gobernante ciertos sectores se han opuesto a la implementación de la agenda acordada en 1989, evidenciando una tendencia a distanciarse del contenido feminista de las propuestas de las mujeres. El surgimiento de nuevas instituciones y ONG conservadoras¹⁹, apoyadas por la derecha política y grupos ligados al empresariado y al catolicismo, han contribuido a frenar los cambios y a cuestionar la agenda de género institucional. Como país presenciamos un pacto implícito a nivel cultural, que se tradujo en que la Iglesia Católica, por su aporte a la “recuperación de la democracia” y la reconciliación, exigió a cambio que no se avanzara en ciertos asuntos (divorcio, aborto, educación sexual, entre otros).

Todo hay que negociarlo y al final se va pa’ atrás porque hay que dejar contenta a la derecha, a la Iglesia, menos a las personas afectadas. (...). La ley de violencia está hecha a la pinta de los poderosos, que son la Iglesia y los legisladores; igual tienen que tomarle el parecer siempre...a los empresarios y a la derecha, o sea no hay nada que se haga en que se piense en las personas que lo necesitan sin pasar por un cedazo y una cuestión de negociaciones.

¹⁸ María Elena Valenzuela. “Las mujeres y el poder. Avances y retrocesos a tres años de democracia en Chile”. En Revista *Proposiciones* N° 22. SUR Ediciones, Santiago, 1993, p. 252.

¹⁹ Consideremos, además, el gran poder económico que manejan, lo cual incide claramente en el impacto político de sus intervenciones.

Pese a los avances legales²⁰, la incorporación de la equidad de género a la agenda pública aún es deficiente y restringida, tanto a nivel programático como en el manejo de recursos y financiamiento. Justamente, los principales logros se concentran en el plano legislativo y en la elaboración de programas sociales dirigidos a grupos específicos de mujeres, los cuales operan bajo la lógica de la focalización de los recursos.

El desencanto con los resultados del proceso también ha incidido en una desmotivación por participar y pertenecer a espacios colectivos. De algún modo existe la sensación de haber entregado parte importante de su vida —con muchos costos incluidos— a una idea y proyecto de país que no se concretó. La frustración se explica no sólo porque los resultados no fueron los esperados, sino porque desde su perspectiva, quienes realmente se beneficiaron del proceso fueron otros.

Y el desencanto que hubo después con la democracia, porque no fue lo que esperábamos, pensamos que las cosas iban a cambiar y fue todo tan tibio, se fueron tocando muy pocas cosas y quedaron cosas importantes como los derechos humanos. (...) Entonces uno dice ¿y para esto luchamos tanto? Tanto luchar, (...), tanto arriesgar la vida, a lo mejor no somos héroes, porque no morimos, pero también arriesgamos la vida en el momento en que hicimos las cosas y todo lo que hicimos ¿para esto?

Equidad de género y desigualdad social

Como sostiene Virginia Vargas, la diversificación de temáticas y la articulación en torno a temas específicos han derivado no sólo en el debilitamiento de un posible proyecto global capaz de articular al conjunto de las mujeres, sino también en la forma en que la institucionalidad de gobierno aborda sus problemáticas: de un modo “descontextualizado”, que no reconoce los procesos que las conectan a otras subordinaciones y exclusiones que viven las mujeres, más allá del género, pero agravadas por él (clase, etnia)²¹.

Durante largos años, la lucha antidictatorial se articuló con demandas específicas respecto a la condición de género de las mujeres y, de hecho, amplios sectores del movimiento cuestionaron profundamente el orden político institucional y el modelo económico impul-

²⁰ En la década del noventa se han realizado una serie de modificaciones y reformas legales que han intervenido en aspectos considerados “asuntos privados”. Muchas de estas iniciativas se han enfrentado a fuertes resistencias de parte de sectores conservadores, lo que evidencia cómo el ámbito de la familia y la vida privada, en especial el matrimonio y la sexualidad, se constituyen en un campo de disputa valórica y política.

²¹ Vid. Virginia Vargas, “Las agendas feministas autónomas de fin de milenio”. En MEMCH. *Los nuevos derroteros de los feminismos latinoamericanos en las décadas de los 80 y 90. Estrategias y Discursos*. Documento de Trabajo, Santiago, 1999.

sado por la dictadura. En el nuevo contexto, la “vocación antisistémica” del movimiento se volvió difusa, a tal punto que dejó de ser un eje articulador de las mujeres organizadas. “Por el contrario, encontramos que si bien la mayoría se siente defraudada con el tipo de democracia que se ha generado, no existe unanimidad de criterios respecto de la posición a tomar frente a la institucionalidad política y el modelo económico”²².

La política económica de los gobiernos de la Concertación ha contemplado al mercado como eje y principal asignador de los recursos, cuya dinámica afecta a todas las dimensiones de la sociedad, incluida la participación social. El mercado, incluso más que la política y el Estado, tiene mayor ingerencia en asuntos que conciernen directamente a las personas, cuestión que en algunos casos opera como un elemento que favorece la desmovilización.

La llegada de la democracia política llegó acompañada de una profundización del modelo neoliberal, alianza poco cuestionada en la institucionalidad de género a nivel gubernamental. En el marco de la denominada “jibarización” del Estado, este cada vez se desprende de mayores responsabilidades sociales, muchas de las cuales comienzan a ser asumidas por el mercado y el “tercer sector” (organismos no gubernamentales). El problema de la pobreza se ha separado del tema de la desigualdad, cuestión que ha contribuido a eludir temas cruciales como la necesidad de realizar reformas tributarias y de aumentar el gasto público. En esta “transferencia” de las responsabilidades desde el Estado a organismos de la sociedad civil, la clave ha sido aumentar la capacidad de autogestión de los sectores más vulnerables, apoyando iniciativas locales y descentralizadas. En esta línea, el mundo social es convocado a participar activa y creativamente en “la administración de pequeños ajustes de los males que provoca el mercado”. El criterio de focalización presente en las políticas sociales asigna a la pobreza un sentido individual, y en esa perspectiva se han creado mecanismos dirigidos a apoyar a las personas que tienen problemas o dificultades para integrarse en forma óptima al mercado y que no pueden responder a sus exigencias de competitividad y rentabilidad. El impacto negativo de la globalización económica en las condiciones de vida y en la capacidad de articulación social es percibida, desde la perspectiva de las entrevistadas, como un problema grave pero difícil de abordar y enfrentar colectivamente.

Así como la CEPAL ha evidenciado la paradoja de que las mujeres han ampliado su ciudadanía y visibilidad, mientras simultáneamente crecen las exclusiones y las desigualdades

²² Elizabeth Guerrero y Marcela Ríos. “El camino que lleva a la plaza: delineando el campo de acción feminista hoy”. En *Reflexiones Teóricas y Comparativas sobre los feminismos en Chile y América Latina*; Conversatorio realizado en Santiago de Chile, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, 1998, p. 26.

económicas, sociales y culturales a nivel global²³, en nuestro país la implementación de la agenda de género se ha desarrollado en el marco de las políticas neoliberales. Siguiendo a Shild, la fórmula parece ser “Equidad de Género sin Justicia Social”. De acuerdo con los resultados arrojados por el estudio de Índice de Compromiso Cumplido, instrumento técnico-político que intenta medir el cumplimiento de los compromisos (nacionales e internacionales) suscritos por el gobierno chileno en relación con los temas de equidad de género, las áreas de autonomía económica y empleo son unas de las peor evaluadas. Esto pondría en jaque la eficacia de esa fórmula, al evidenciar cómo los mecanismos del mercado, lejos de mejorar las condiciones en que se encuentran las mujeres, las han deteriorado progresivamente.

Tú vez que están firmando convenios de globalización, vendieron empresas y a nosotras nadie nos preguntó, o sea ahora nosotras estamos pagando agua y nos cobran lo que quieren y nadie nos preguntó... ¡el gobierno se ha deshecho de nuestra herencia porque era de nosotras, y no nos preguntaron!

Las profundas transformaciones económicas han impactado en la relación entre el Estado y la sociedad civil, en especial con los sectores populares y las mujeres de escasos recursos. En este escenario, los sectores medios y populares han debido enfrentar nuevos gastos que antes eran asumidos por el Estado. Servicios sociales como la salud, la previsión y la educación hoy están privatizados y son bienes de consumo que deben ser pagados, en muchos casos recurriendo al crédito, lo que ha elevado enormemente el endeudamiento de estos sectores sociales. Las políticas sociales no han conseguido desestabilizar la gran concentración de ingresos, y, de hecho, los escasos espacios de progreso material de los sectores más empobrecidos se han conseguido sin afectar la concentración de la riqueza en manos de grupos económicos del país.

Para las organizaciones sociales populares, la posdictadura trajo consigo la necesidad de reacomodar sus prácticas asociativas y el objetivo de las mismas, de acuerdo con la nueva realidad en que se desenvolvían. Su debilitamiento se ha dado en el marco de una transición que fue protagonizada por una clase política que miró con recelo la presencia de movimientos sociales fuertes, en la medida en que se requería asegurar un proceso políticamente ordenado. Su presencia fue percibida como una amenaza potencial y un factor de desestabilización, cuestión que evidentemente repercutió en las organizaciones populares de mujeres.

²³

Cepal 2000. En GIM. *El Nuevo Contrato Social: Balance de una década de democracia en Chile*, Santiago, 2002, p. 14.

Otra cosa es que estaba toda esta idea de que como que llegó la democracia, esto era lo que supuestamente queríamos entonces había que colaborar con el gobierno, no hacerle oltas al gobierno, portarnos bien y que ya no teníamos por qué estar haciendo protestas y si la gente salía a protestar era como una ofensa, como una traición al gobierno, a la democracia y ya en el momento en que estábamos en democracia ya no teníamos que ni pelear por nada y sólo esperar lo que ellos nos querían dar...

El protagonismo de las distintas expresiones “movimentistas” sufrió una evidente regresión en la década de los noventa, en el marco de un proceso que, lejos de ofrecer mayores espacios de acción, contempló desde su diseño la necesidad de desactivarlos, en la perspectiva de asegurar un proceso ordenado. Consideremos además que en el escenario de la transición no sólo hay un repliegue de los movimientos sociales, sino que la misma participación ciudadana, en su expresión más amplia y vía los canales de representación tradicionales, también se manifestó en crisis²⁴.

En este escenario podemos advertir una enorme debilidad de los actores sociales y de su capacidad de negociar con el poder económico y de incidir en las grandes decisiones políticas; la sociedad civil “no logra rearticularse ‘desde abajo’, pues aún los grupos sociales están sacudidos por la velocidad de transformaciones que no controlan y por la ilusión de integración individual que produce el crecimiento del ingreso en el corto plazo.(...) El perfilamiento de una sociedad civil autónoma y fuerte es aún una asignatura pendiente de la democracia y está ligada a la reconstrucción del espacio público”²⁵.

Por otro lado, la dinámica de las organizaciones sociales de base se ha visto impactada por la modalidad de los “proyectos” —pequeños montos que se asignan por concurso a los grupos—, cuestión que si bien ha permitido poner en acción ideas que requieren recursos, se ha dado en el marco de políticas sociales limitadas y restringidas que no afectan las pautas de integración social ni económica. Se trata, no obstante, de un espacio de participación restringido, puesto que si bien las iniciativas son pensadas por la misma comunidad, las temáticas financiadas las definen otros. Según Teresa Quiroz, “la descentralización administrativa rechaza toda iniciativa de las bases que escapa a las reglas de juego que fija y controla la burocracia (...) Los espacios de participación acotados se presentan desconectados de las grandes tareas y decisiones que ordenan el funcionamiento del

²⁴ Manuel Guerrero. “Democratización Chilena y Control Social: La transición del encierro”. En Mauro Salazar y Miguel Valderrama. *Dialéctos en transición. Política y Subjetividad en el Chile Actual*. LOM Ediciones/Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 2000.

²⁵ Gonzalo de la Maza. “Movimientos sociales en la democratización de Chile”. En Paul Drake (comp.). *El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa*. Ediciones LOM, Santiago de Chile, 1999, p.401.

conjunto de la sociedad”²⁶. Siguiendo a esta autora, las personas pueden decidir el horario de atención de un consultorio, pero no la privatización o no de los servicios de salud, de modo que la participación a nivel local se despolitiza, reforzándose un tipo de ciudadanía “recortada”, en la medida en que se desligan las problemáticas locales de su entorno social y político nacional.

La cuestión de la participación en el marco del modelo neoliberal y de una democracia restringida es complejo, puesto que las nociones de “sociedad civil” y “empoderamiento” están siendo usadas y promovidas por organismos como el Banco Mundial y el BID (Banco Interamericano de Desarrollo), los cuales están financiando iniciativas (vía proyectos y subsidios) para fortalecer organizaciones sociales. Desde la perspectiva de Shild y Paley, estos programas tienen como intención el reducir las protestas sociales contra las políticas de ajuste estructural, disminuir sus efectos más extremos y facilitar a los pobres el acceso al mercado en mejores condiciones. Se trataría entonces de una “ciudadanía de mercado”, en tanto facilita un “ajuste social” que si bien no garantiza un apoyo, al menos evita un rechazo organizado a la implementación de las reformas neoliberales. A nivel discursivo se invita a la sociedad civil a jugar un rol protagónico y activo en su propio desarrollo, de modo que la comunidad debe hacerse cargo de resolver problemas —con el apoyo de pequeños proyectos— que antes eran responsabilidad del Estado. Esta lógica de participación —basada en el trabajo voluntario— supone que las personas inviertan su tiempo y energía en acciones que no desafían ni al Estado ni a sus políticas económicas. De ahí que Julia Paley se pregunte: “Si la responsabilidad para el suministro de servicios comunitarios cae sobre los mismos grupos cívicos. ¿a quién deben dirigir sus reclamos los movimientos sociales? (...) Bajo la apariencia de brindar apoyo a la sociedad civil, un gobierno democrático puede estar sofocando realmente a la sociedad civil y los movimientos sociales que prosperaron más poderosamente al luchar contra el mando autoritario”²⁷.

En síntesis, la propuesta neoliberal ha comprendido la descentralización en tanto desmantelamiento del Estado (reducir al máximo su capacidad de operar como una instancia representativa del interés social que regule los efectos de pauperización y exclusión resultante de las lógicas del mercado), de modo que detrás de los principios de la descentralización —o desestatización— se esconde un proyecto de gigantesca centralización capitalista del poder económico a escala mundial²⁸.

²⁶ Teresa Quiroz. “Descentralización, políticas públicas e iniciativas hacia la igualdad de género”. En *Los procesos de reforma del estado a la luz de las teorías de género*. IULA/CELCADEL, Quito, 1997, pp. 74-75.

²⁷ Julia Paley. “La participación y la sociedad civil en Chile: Discursos internacionales, estrategias gubernamentales y respuestas organizacionales”. Documento del Departamento de Antropología, Universidad de Pennsylvania, 2001, p. 5.

²⁸ Vid. J. L. Coraggio. “Las dos corrientes de descentralización en América Latina”. En *Revista Cal y Canto* n° 11, ECO, Santiago, 1992.

A modo de cierre

Durante al menos la primera mitad de la década de los noventa, el denominado proceso de transición fue presentado como un modelo o ejemplo a seguir. La clase política mostraba orgullosa, y en forma reiterativa, su principal éxito: una doble transición hacia la economía de mercado y hacia la democracia, todo en condiciones de orden y estabilidad. Hoy existe acuerdo con respecto a que sus principales protagonistas fueron los partidos políticos en desmedro de los movimientos sociales, que en este nuevo contexto sociopolítico enfrentaron una crisis de la cual aún intentan recomponerse, en forma lenta e irregular. El accionar colectivo fue, así, el gran ausente durante la posdictadura.

El estancamiento y la lentitud que han caracterizado esta etapa —de los cuales se ha responsabilizado casi exclusivamente a los enclaves autoritarios— reflejan el poco entusiasmo que la clase política demuestra por reformas que observan como poco convenientes, (como el fortalecimiento de las organizaciones sindicales, la redistribución del ingreso).

El debilitamiento político del movimiento de mujeres durante los noventa se puede explicar de muchas formas, debido a que hay una diversidad de factores en juego que están estrechamente relacionados entre sí y que incidieron en distintos niveles en las dinámicas organizativas. Entre ellos está el carácter pactado de la transición, la pérdida y debilitamiento de los lazos sociales frente al consumo como fuente de identidad individual, el cansancio de las líderes del movimiento después de años de lucha antidictatorial y la sensación de frustración y desencanto con el proceso mismo.

En relación con la institucionalización de la problemática de género, el Estado, al no contar en muchas ocasiones con personal capacitado en esas temáticas, recurría ONG expertas para subcontratarlas en algunos trabajos, como evaluación de políticas, ejecución de proyectos, etc. En este contexto, estas instituciones aparecieron como “socias clave” del aparato estatal en el proceso de modernización social y económica, asumiendo un rol de “intermediarias” entre un Estado y una sociedad civil cada vez más distantes y lejanos. El repliegue de este último en términos de su responsabilidad social y la cooperación internacional (que hoy exige resultados inmediatos y visibles en términos cuantitativos) han incidido en un viraje político respecto al accionar de las ONG, confinándolas a un papel técnico pero al mismo tiempo político, en tanto están asumiendo un rol clave en el desarrollo de los procesos de modernización económica, al operar como sustitutas de la sociedad civil y como proveedoras de servicios sociales que antes eran competencia del Estado.

En relación con el movimiento de mujeres, más allá de dar una respuesta definitiva acerca de su existencia o no, interesa constatar que los puentes y lazos que alguna vez vincularon

y articularon a mujeres de distintos sectores sociales están tremendamente debilitados. Durante la década de los noventa se acentuaron viejas diferencias y surgieron nuevas jerarquías y desequilibrios de poder; de ahí las dificultades para llegar a acuerdos y coordinaciones. Y no se trata de negar la heterogeneidad y la diversidad en el seno del movimiento, promoviendo una identificación homogeneizante y, por ende, la indiferenciación como base y requisito para la acción colectiva, sino de reconocer las nuevas relaciones de poder y de conflicto que están presentes entre las mujeres “que aún siguen en movimiento”.

El control de los conflictos sociales y el miedo a un pasado traumático han sido parte fundamental del proceso de transición a la democracia. El bloqueo de la memoria, situación propia de las sociedades que han vivido experiencias límites, aparece como una estrategia política de disciplinamiento social. El temor a retroceder (y a abrir viejas heridas) fue usado como una justificación para apaciguar a las voces descontentas que reclamaban el derecho a recordar o que al menos cuestionaban algunos aspectos de un proceso que se presentaba a sí mismo como un modelo y ejemplo a seguir. El control de la memoria, dado por la recomendación de parte de la “nueva democracia” de reprimir y olvidar los traumas, tiene efectos que podemos percibir con claridad. Es indudable que en nuestro país persiste de distintas formas y con variadas expresiones una cultura autoritaria y excluyente, propia de una tradición represiva que no ha sido procesada ni cuestionada profundamente en la apertura democrática. Por lo mismo, es necesario recuperar las memorias silenciadas y dispersas, entendiendo que su recuperación y reelaboración es un acto político, un derecho que se ejerce —y que paradójicamente esta democracia ha desestimulado— y que es indispensable a la hora de elaborar colectivamente horizontes de futuro posibles.

BIBLIOGRAFÍA

Barrig, Maruja. (1997). “Autonomía: todo lo que hacemos en tu nombre”. En *Los procesos de reforma del Estado a la luz de las teorías de género*. IULA/CELCADEL, Quito.

———. (1997). “De cal y arena: ONGS y movimiento de mujeres en Chile”. Documento de trabajo, IULA/CELCADEL, Lima.

Drake, P. y I. Jaksic. (1999). *El modelo chileno: democracia y desarrollo en los noventa*, LOM Ediciones, Chile.

Garcés, Mario, Miryam Olguín, Julio Pinto, Teresa Rojas y Miguel Urrutia (comps.). (2000). *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. ECO, LOM Ediciones, U. de Santiago, Santiago de Chile.

Gaviola, Edda, Eliana Largo y Sandra Palestra. (1994). *Una historia necesaria. Mujeres en Chile: 1973-1990*. Santiago de Chile.

GIM (Grupo Iniciativa Mujeres). (2002). *El Nuevo Contrato Social: Balance de una década de democracia en Chile*, Santiago de Chile.

Grosso, Bruno y Patricia Flier (comps.). (2001). *La Imposibilidad del Olvido. Recorridos de la Memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. Ediciones Al Margen, Buenos Aires.

Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, Madrid.

MEMCH. (1998). "Barreras y Potencialidades del Movimiento Social de Mujeres en Chile". Documento de Trabajo, Santiago de Chile.

——— (1999). "Los nuevos derroteros de los feminismos latinoamericanos en las décadas de los 80 y 90. Estrategias y Discursos". Documento de Trabajo, Santiago de Chile.

Menéndez-Carrión, A. y Alfredo Joignant. (eds.). *La caja de Pandora. El retorno de la transición chilena*. Editorial Planeta /Ariel, Santiago de Chile.

Molina, Natacha. (1996). "El protagonismo de las mujeres en la construcción de la igualdad y ciudadanía en América Latina". Instituto de la Mujer, Documento de trabajo, Santiago de Chile.

Paley, Julia. (2001). "La participación y la sociedad civil en Chile: Discursos internacionales, estrategias gubernamentales y respuestas organizacionales". Documento del Departamento de Antropología, Universidad de Pennsylvania.

Quiroz, Teresa. (1997). "Descentralización, políticas públicas e iniciativas hacia la igualdad de género". En *Los procesos de reforma del estado a la luz de las teorías de género*. IULA/CELCADEL, Quito.

Ríos, Marcela. (s/f). "Feminismo Chileno en los noventa: Paradojas de una transición inconclusa". Mimeo. En "Proyecto regional comparativo Sociedad Civil y Gobernabilidad en Los Andes y el Cono Sur". Fundación Ford, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ríos Marcela y Elizabeth Guerrero. (1998). "El camino que lleva a la plaza: delineando el campo de acción feminista hoy". En *"Reflexiones teóricas y comparativas sobre los feminismos en Chile y América Latina"*. Notas del Conservatorio, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Schild, Verónica. (2000). "Equidad de Género sin justicia social; los derechos de la mujer en la era neoliberal". En *Revista NACLA, North American Congress on Latin América* Vol, 34, nº 1, New York.

———. (2001). "¿Nuevos sujetos de derechos? Los Movimientos de mujeres y la construcción de la ciudadanía en las 'nuevas democracias'". En Alvarez, Sonia, Arturo Escobar y Evelina Dagnino (eds.). *Política Cultural y Cultura Política. Una mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Taurus-ICANH, Bogotá.

Tarrés, María Luisa (comps.). (1992). *La voluntad de ser. Mujeres en los noventa*. PIEM, Colegio de México, México.

———. (coords.). (1998). *Género y Cultura en América Latina. Cultura y participación política*. Volumen I. PIEM, Colegio de México, México.

III. Culturas populares y masivas. Identidades y representaciones subalternas

Tablas pintadas de Sarhua (*Creación del hombre y Fin del mundo*): consideración iconotextual acerca de un proceso de transculturación de las matrices culturales cristianas

LUCERO DE VIVANCO ROCA REY

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LITERATURA HISPANOAMERICANA
UNIVERSIDAD DE CHILE

Desde siempre, las preguntas sobre el origen y el destino han acompañado nuestra experiencia de vida y han sido abordadas desde perspectivas tan distintas como la religión, el arte, la filosofía y la ciencia. Para la cultura occidental de tradición judeo-cristiana –y para la cultura latinoamericana que se ha nutrido de ella– los textos matriciales sobre estos temas son el Génesis y el Apocalipsis. En América Latina, estos discursos han estado presentes desde la llegada de los primeros colonizadores y evangelizadores españoles, quienes vieron en este continente condiciones propicias para restablecer el paraíso terrenal o para que las profecías apocalípticas pudieran –por fin– cumplirse¹.

La trascendencia cultural de estas matrices ha estimulado su expansión y difusión a lo largo de los siglos, generando expresiones de distinta factura artística y cultural. Estas expresiones no dialogan únicamente con el Génesis y el Apocalipsis, sino que establecen relaciones entre sí –transtextuales, intericónicas e iconotextuales²–, conformándose un tejido cultural que puede reconocerse no solo en las obras de arte aceptadas como tales sino, por ejem-

¹ Véase la tesis de John L. Phelan. *El reino milenar de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1972.

² Aunque pueden “textualizarse” todos estos cruces dialógicos y, por lo tanto, hablar únicamente de “intertextualidad” –que es, en términos generales, como yo entiendo este trabajo–, dejo diferenciados los conceptos que en rigor debieran designar las posibles relaciones entre pintura y literatura. En un sentido amplio, entiendo “transtextualidad”, siguiendo a Genette, como las distintas maneras en que un texto se tratiende a sí mismo y establece relaciones con otros textos. Gerard Genette. *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Taurus, Madrid. 1989. Al hablar de “intericonicidad” hago una extrapolación libre del sentido del término de “intertextualidad” a la pintura, para entender así la cualidad inherente a toda pintura de exhibir (y/o apelar) sus relaciones con otras pinturas. El término “iconotextualidad” fue introducido por Michael Nerlich para referirse a las relaciones entre imagen (fotográfica, pictórica) y texto (escrito). Ottmar Ette lo define en un sentido amplio como “toda relación estética entre imágenes y textos. La iconotextualidad sería entonces un término paralelo al de intertextualidad”. Ottmar Ette. “Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad”. En www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette19.htm.

plo, en múltiples creencias populares, en el lenguaje de uso cotidiano, en patrones y normas de conducta familiar, en explicaciones sobre catástrofes atmosféricas o ecológicas, en el vocabulario usado para representar el final de fenómenos culturales, entre otros. Dentro de las manifestaciones artísticas, el arte pictórico ha creado un importantísimo imaginario visual interpretativo de aquellos textos originales, imaginario que cumplió un rol fundacional durante el período de la Conquista, ya que, debido a las barreras lingüísticas, la imagen muchas veces reemplazó al texto en la intención pedagógica y moralizadora de la evangelización indígena.

El presente trabajo se ocupa de esta “matriz doble” en una expresión popular de arte pictórico en la sierra central del Perú, la comunidad de Sarhua, Ayacucho, arte conocido como “Tablas pintadas de Sarhua”. Estas tablas se producen en Lima por artesanos de la comunidad de Sarhua (ADAPS: Asociación de Artistas Populares de Sarhua) desde la década de los 60. El antecedente se encuentra en la costumbre de pintar una de las vigas que sostenía el techo de la nueva casa de los recién casados y que era ofrecida por el padrino de la pareja. Para poder ser comercializadas en Lima, cada una de las secciones temáticas de la tabla se independizó de las otras, conformándose las ahora conocidas “Tablas pintadas de Sarhua”³. He elegido analizar aquí dos de estas tablas, cuyos títulos son *Fin de mundo* y *Creación del hombre*, y centrar mi reflexión sobre dos ejes fundamentales: el tiempo y el espacio.

Como el tema que me ocupa se refiere a matrices culturales provenientes de Europa que llegan y se confrontan con la cultura andina, resulta pertinente conectar esta investigación con la preocupación teórica sobre los procesos de transculturación. Recordemos que el concepto de “transculturación” lo toma Ángel Rama del cubano Fernando Ortiz, quien en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* distingue entre “aculturación”, donde la cultura dominada adquiere elementos de la cultura dominante, sufriendo un proceso de “desculturación” (pérdida de cultura), y de “transculturación”, proceso transitivo donde una cultura incorpora creativamente elementos de otra cultura, en una dinámica triple de aculturación y desculturación, pero también de “neoculturación”. Rama entiende la transculturación en América Latina como un proceso complejo que integra con originalidad tanto las tradiciones propias heredadas como las novedades foráneas, lo que daría fe de la vitalidad y creatividad de nuestra sociedad⁴.

³ Uno de los estudios más completos sobre el tema es el de Luis Millones, antropólogo e historiador peruano, en su artículo “Las tablas pintadas de Sarhua”. Manuscrito, 1998.

⁴ Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México, 1987, pp. 32 – 34.

Fin del mundo: el inicio del tiempo

Los títulos de las dos tablas de Sarhua, *Creación del hombre y Fin del mundo*, dan cuenta de una temporalidad en la medida en que designan un inicio y un término. Las versiones paradigmáticas de estos temas, como ya señalé, son el Génesis y el Apocalipsis. Lo primero que me gustaría apuntar es la importancia que tiene la ubicación de estos textos en la totalidad de la trama bíblica, pues no solamente se refieren al inicio y al fin del mundo, sino que, respectivamente, ocupan el primer y último lugar en el libro sagrado. Esto no es fortuito sino que se corresponde con una visión lineal de la historia donde toda ella está organizada concordantemente⁵ y con sentido teleológico.



Tabla de Sarhua, *Fin del Mundo*, s/f.

Las pinturas de Sarhua transgreden este sentido teleológico puesto que el *Fin* ocurre, temporalmente hablando, antes de la *Creación*. Esto puede verse si observamos las pinturas al mismo tiempo que leemos los textos que se incluyen en las mismas. En *El fin del mundo*, el texto es el que sigue:

Fin del mundo cuentan un tiempo pasado salio dos soles incandescentes que hizo derretir todo en cuanto existia en la tierra como castigo divino al ver que la gente eran muy egoistas antromorfos moralmente desordenados luego mandaria a su hijo humanista altruista con vida disciplinada que reconstruya nuevo mundo. [sic]

5

Cada una de las partes de la estructura y las relaciones internas que se establecen están en conformidad con el todo. La importancia de la concordancia, según Kermode, es que esta es el agente principal en otorgarles sentido a la existencia humana y a las ficciones narrativas que el ser humano construye a partir de este modelo. Kermode afirma que el modelo paradigmático de las ficciones concordantes es la Biblia. Frank Kermode. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Gedisa, Barcelona, 1983.

El hecho de que la destrucción haya ocurrido en un “tiempo pasado” contradice el sentido profético del texto apocalíptico, en el que gran parte de su valor radica en la creencia en que es una *promesa* hecha para el fin de los tiempos. Por otro lado, en este texto también se anuncia la llegada del hijo de Dios a crear un nuevo mundo, personaje que puede ser asimilado al que aparece en la tabla de la *Creación*, en donde es posible leer los rasgos típicos de la iconografía de Cristo traída de Europa: varón, blanco, barbudo. Estos dos elementos diseñan una secuencia temporal invertida con respecto al modelo bíblico: existencia de un mundo que es destruido, creación de un nuevo mundo.

Varias cosas se pueden decir con relación a lo anterior. Menciono, para comenzar, que esta organización temporal de la historia del mundo provendría de una visión más bien circular del tiempo y, en consecuencia, dentro de esta circularidad, es comprensible que fin e inicio se toquen en cada nuevo ciclo. Al respecto, es sabido que la división del tiempo en “edades” es un fenómeno que se encuentra con frecuencia en las civilizaciones: griegos, mayas, aztecas, entre otros, recogen dentro de sus mitos periodizaciones etarias y son variados los elementos que ocasionan los puntos de inflexión. En los Andes centrales, al igual que en las culturas mesoamericanas —explica Juan Ossio⁶—, la palabra que se utilizaba para hablar de estos periodos era “sol” y la que servía para referirse al cataclismo que producía el cambio era “Pachacuti”, que además designaba la idea de “transformación mundial”. Estos *pachacuti* correspondían a los cuatro elementos de la naturaleza. Por ejemplo, había un *pachacuti* de agua (*uno yacu pachacuti*) para interpretar el diluvio cristiano. Comenta Ossio que “hoy en día, los pueblos andinos contemporáneos aún hablan de humanidades que les precedieron y fueron destruidas por el agua y el fuego”⁷. En nuestra pintura sobre el *Fin*, el elemento que produce este *pachacuti* es la presencia de dos soles, lo que tiene una correlación doble con lo que acabo de exponer: por un lado, son los “soles” nuevamente los que están marcando los diferentes períodos para la humanidad; por otro lado, es el fuego “incandecente” la fuerza que produce la ruptura.

Aún hay más. Ossio escribe que, a diferencia de los aztecas que practicaron el sacrificio humano como una manera de impedir los finales cataclísmicos, las civilizaciones andinas fortalecieron la figura del “Inca”, divinizaron su rol y lo concibieron como el principio unificador de los opuestos complementarios, dándole la prerrogativa de restaurar el orden. El mismo vocablo *Pachacuti* estaba relacionado con esta función del Inca. “Este rol de la

⁶ Vid. Juan Ossio. “Cosmologías”. En www.unesco.org/issj/rics154/ossiospa.html. Juan M. Ossio es catedrático en la Pontificia Universidad Católica del Perú, especialista en religiones, estética, y organización social de la sociedad andina, y ha escrito numerosos artículos sobre estos temas.

⁷ Ibid.

realeza Inca como mecanismo para desafiar a la historia a través de su capacidad para introducir el orden, se convirtió más tarde en un importante marco para la introducción del cristianismo entre los pueblos indígenas. Jesús, también visto como monarca divino, fue asimilado a la figura del Inca”⁸. Siguiendo esta idea, parece pertinente volver a preguntarse –deconstructivamente esta vez– por la identidad del sujeto que aparece en la pintura de la *Creación*, que antes he identificado como Jesús y que ahora sugiero interpretarlo como el *Pachacuti-Inca*. Si tomamos en cuenta que todavía persiste la esperanza mesiánica del retorno restaurador del Inca en algunas zonas de los Andes⁹, creo que la desnudez de este personaje resulta ser un valioso acierto iconográfico pues, al carecer del vestido que permitiría reconocerlo como miembro de una sociedad u otra, se mantiene la ambigüedad acerca de quién será finalmente el encargado de restablecer el orden en el mundo.

Una nueva consideración retroalimenta lo anterior. En la tabla del *Fin*, los indígenas no sólo se cobijan de la fuerza destructora del fuego en sus casas sino que también lo hacen en el cerro. Este, de alguna manera, extiende su sima como si fueran “brazos”, conformando una cueva y permitiendo que las personas se recojan en su interior. Luis Millones escribe que, a diferencia de los dioses mayores del Imperio de los Incas que actualmente han perdido su valor, no ha sucedido lo mismo con las deidades regionales, “los cerros, los manantiales y las cuevas son los puntos de contacto con las divinidades nativas y su culto constituye uno de los temas constantes en la religiosidad contemporánea”¹⁰. Por lo tanto, en este *pachacuti de fuego*, una suerte de reciprocidad entre los habitantes (la fe en sus creencias tradicionales) y sus deidades cercanas podría garantizar la supervivencia de ambos.

A esto se suma la imagen del cóndor, también llamado *Apu Kuntur*, que con las alas desplegadas, ocupa un lugar protagónico dentro de la composición del cuadro. Animal sagrado para las culturas prehispánicas, ha tenido un poderoso valor dentro de su mitología y sus creencias, y se ha erigido como símbolo natural y cultural de la región¹¹. En el *Fin del mundo* me gusta pensar que está tutelando el proceso de destrucción.

Otro de los aspectos que quiero mencionar sobre la temporalidad tiene que ver con la ordenación lineal (concordante y teleológica), que implica una pretensión totalizadora en el tiempo, pues no deja espacio para nada antes ni después. En el caso de las tablas de Sarhua, el origen es precedido por una vida anterior y el fin anuncia este origen, por lo que se pierde esa posibilidad totalizadora debido a la existencia de “mundos” anteriores y

⁸ Ibid.

⁹ Pienso, por ejemplo, en el mito de Inkarrí, descubierto por la antropología en la década del 50.

¹⁰ Luis Millones., op. cit.

¹¹ Vid. www.temakel.com/simbolocondor.htm.

posteriores. Cabe preguntarse, entonces, si no es el fin de “todo” y el origen de “todo”, cuál es el “asunto parcial” al cual se da término y reconstruye posteriormente. Podría ensayarse como respuesta que son estratos culturales los que pretenden ser devastados en este caos final. Esto lo digo no solo porque las razones que se esgrimen para la destrucción censuran valores y costumbres sociales, sino porque los dos elementos representativos de la cultura en la tabla del *Fin*, las casas y la cerámica, no reaparecen en la nueva construcción del mundo. Es más, en el centro del *Fin* puede observarse a dos personajes rompiendo utensilios de cerámica y, con ello, borrando cualquier probabilidad de volver a utilizarlas en sus usos cotidianos y rituales. Sin embargo, esto puede también leerse en otro sentido si atendemos a su significación más universal. La propuesta de Mircea Eliade, dentro de su estudio de lo que él llama *el mito del aniquilamiento del Mundo seguido de una nueva Creación y de la instauración de la Edad de Oro*, señala que se exige la destrucción de los enseres domésticos, entre otras cosas, como parte de la preparación para la restauración del nuevo mundo¹². Por lo tanto, la aparente desculturación provocada por la desaparición de la cerámica y la vivienda podría ser solo un paso previo y necesario para el restablecimiento cultural y temporal posterior.

Por último, me quiero referir a uno de los momentos más significativos que caracterizan el proceso del Fin del mundo en el Apocalipsis: el juicio universal. Esta es una instancia clave para todos los creyentes, pues Dios los juzgará según sus obras y, por lo tanto, encontrarán compensación para todos los sufrimientos y penurias experimentados en vida. Aquí radica el sentido de justicia divina que da, a su vez, sentido a la existencia. Este episodio ha sido representado múltiples veces en la pintura europea y también en las distintas escuelas coloniales andinas (quiteña, cusqueña, ayacuchana, por ejemplo). Concretamente, en muchas iglesias de esta zona del Perú se pueden encontrar murales sobre el tema, por ejemplo, *Las postrimerías* (Huaró, Cusco) y *Los dos caminos: infierno y cielo* (Andahuaylillas, Cusco). En todas estas pinturas la narración central se construye en base a la separación, por parte de un Juez soberano, de los que se salvan, por un lado, de los que se condenan, por el otro: unos van al cielo, otros al infierno.

En la tabla de Sarhua no hay indicio alguno de la existencia de este juicio: no se anuncia en el texto ni se representa gráficamente. Todos, sin distinción, son directamente “castigados” y sentenciados a sufrir el mismo destino. Desde mi punto de vista, esto puede explicarse por dos razones. La primera es que en muchos casos (y varias crónicas dan cuenta de ello) la conquista y evangelización de los “naturales” fue ejercida con tanta violencia y bajo

¹² Mircea Eliade. *Mito y realidad*. Guadarrama, Madrid, 1973, pp. 8–9.

la constante amenaza de represión física que debe haber quedado en la memoria colectiva de los pueblos la convicción de que ninguna justicia se aplicó sobre ellos, solo castigos. El consentimiento a la conversión y la sumisión parecían ser las alternativas más sensatas frente a las múltiples y variadas reprimendas. El abuso sobre los indígenas y la prácticamente inexistente posibilidad de acceder a un juicio justo durante la conquista y la colonia, se prolongó durante la época republicana bajo el poder ilimitado de los gamonales y continuaron siendo un problema en la actualidad. En consecuencia, no creo que en la memoria colectiva del pueblo indígena la idea de “justicia justa” ocupe un espacio significativo.

En segundo lugar, según Luis Millones, no existen dentro del pensamiento andino la noción de pecado y la perspectiva futura de salvación y condena y, por lo tanto, tampoco la necesidad del juicio previo para determinar lo que cada cual “merece” de acuerdo con su comportamiento. El antropólogo peruano afirma que “la propuesta cristiana sobre el destino en el más allá causó estupor en la población indígena, que no tenía registrada en su historia cultural la concepción del pecado y del premio o castigo luego de su pasaje por la vida”¹³.

Se puede deducir de lo anterior que en la representación del *Fin del mundo* se ha ejercido resistencia frente a un concepto que, por un motivo u otro, no tiene cabida dentro del acervo cultural indígena.



Tabla de Sarhua, *Creación del hombre*, s/f.

¹³ Luis Millones., op. cit.

Creación del hombre: la preparación del espacio

A diferencia del espacio unificado y organizado alrededor de un elemento central en el Edén bíblico —el árbol de la ciencia del bien y del mal—, en la tabla de la *Creación* el lugar central lo ocupa un surco negro que divide el espacio en dos. Estimo que no se podría hablar, en rigor, de una distribución simétrica de los elementos, pero sí equivalente: a cada uno de los lados se dispone un árbol y catorce animales, encabezados a la izquierda por una figura humana y a la derecha por un mono. Igualmente, en la parte alta del dibujo, se reparten el sol y la luna y una gran montaña para cada una de las partes. Si leemos el texto del cuadro encontramos que la equivalencia no es solo material sino también simbólica. En la *Creación del hombre*, el texto es el que sigue:

Creación del hombre Dios creo al universo en una semana que habitara la tierra
decidio crear al hombre y los animales domesticos a su servicio supay diablo emitaba
y creo al chipe mono animales silvestres Dios creo runa llama cabra paloma lorito
cuche huallpa mice pavo conejo allcco ccohue vaca asno pato diablo creo chipe
mono vicuña luwicho cuculi acakillo añas soto puma condor huiscacha atocc ocucha
taruca puron asno huachua. [sic]

Esta distribución de la creación entre Dios y el diablo constituye una herejía para la creencia cristiana que concibe a Dios como *El Creador*. Además, no hay una valoración moral jerárquica entre uno y otro lado del espacio y sus elementos: ambos están dispuestos equilibradamente y conviviendo sin ningún signo de violencia. Frente al pensamiento monológico cristiano, un sistema dialógico parece ser el que organiza el espacio físico y simbólico del pensamiento representado en estas Tablas. Pienso que puede buscarse una explicación de lo anterior en una visión dualista del mundo, donde los opuestos establecen una dialéctica armónica y complementaria, connotando la idea de totalidad. Ossio explica que “el dualismo es un mecanismo de clasificación recurrente desde el periodo prehispánico, y (...) la mitología que explica la manifestación social y espacial de esta división pone de relieve la idea de reciprocidad y de oposición entre los sexos”¹⁴. De esta forma, la distribución en la tabla de Sarhua organiza a la izquierda la creación de Dios: el sol, lo masculino, lo doméstico; y a la derecha la creación del diablo: la luna, lo femenino, lo silvestre.

El antropólogo peruano Salvador Palomino ha recogido un mito que explica la creación de las *mitas* en la comunidad de Sarhua. Según este mito, en un principio los indígenas no se encontraban motivados para realizar un determinado trabajo porque no estaban divididos en grupos. Debido a esto, deciden organizar una competición de donde surgen las *mitas*

¹⁴ Juan Ossio., op. cit.

Qollana y *Sawqa*, pilares de su organización actual¹⁵. No debe sorprender, entonces, que en la composición básica del territorio recién creado el mundo esté organizado de tal manera que garantice el funcionamiento social de sus habitantes.

Una composición dual equivalente se encuentra en los dibujos de Guamán Poma¹⁶ referentes a este mismo tema. En *Cómo hizo dios cielo* vemos la representación de Dios como el eje vertical central del cuadro, colocando el sol a la izquierda y la luna a la derecha. En *Crío Dios al mundo* Guamán Poma dibuja, además, a Adán en el lado masculino y a Eva en el lado femenino. Comparando la tabla de Sarhua con los dibujos de Guamán Poma, encon-



Guamán Poma, *Crío Dios al mundo*, s/f.

tramos que el gran elemento ausente en la tabla de Sarhua es Dios, lugar que está ocupado por el surco. A pesar de que el texto de esta tabla dice que Dios fue el creador del universo, el “hijo humanista altruista con vida disciplinada que reconstruya nuevo mundo” está sentado a uno de los lados de esta división ya dada por el surco. Este surco descende de las montañas, más allá, creo yo, de cualquier voluntad femenina o masculina: Dios y diablo, hombre y mono, aparecen en un territorio bifurcado previamente.

Con esto quiero reforzar dos ideas ya mencionadas anteriormente: la primera es la importancia de la montaña como elemento divinizado de la naturaleza, como deidad regional, como *Apu*: aquí es donde nace el surco. Las hebras más finas de esta zanja se pierden en una montaña lejana, celeste como el cielo,

¹⁵ Salvador Palomino. *El sistema de oposiciones en la comunidad de Sarhua*. Editorial Pueblo Indio, Lima, 1984, p. 60. En Juan Ossio., op. cit.

¹⁶ Felipe Guamán Poma De Ayala. *Nueva corónica y buen gobierno*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980.

que corona en última instancia el centro superior del cuadro. La segunda tiene que ver con la “naturalidad” (en sentido literal, que proviene de la naturaleza) con la que en este caso se origina esta concepción dual del mundo en la cultura de Sarhua.

¿Y el hombre? Este cuadro anuncia en su título el tema de la creación del hombre, sin embargo, el poblador común de estas tierras ha desaparecido: no está el pueblo indígena. El único ser humano que aparece en la pintura, según la interpretación que he realizado, es Jesús o esta figura mesiánica que se nutre de Jesús y del Inca y que se espera durante el cambio de edad o *Pachacuti de fuego*. Al respecto, Millones explica que el “trastorno o *pachacuti* alcanza todos los niveles de la sociedad que deberá asimilar esta catástrofe o desaparecer. Para ello se intensifica el ritual y en determinados lugares se alientan esperanzas mesiánicas que combinaron y combinan aspectos del cristianismo con la ideología andina”¹⁷.

Creo que esta ausencia podría tener muchas lecturas posibles, pero a mí me seduce una en particular. Había señalado que la ordenación temporal de estas pinturas invertía el sentido teleológico de la narración bíblica, situando el *Fin* antes de la *Creación*. De acuerdo con esto, si el *Fin* es pasado, la *Creación* es futuro. Así se explica la ausencia de los indígenas: la pintura parece expresar una esperanza mesiánica, donde persiste y resiste un sustrato cultural propio de la comunidad de Sarhua, pero se incorporan elementos del proyecto aculturador cristiano. En este sentido, se podría decir que el espacio ha sido “preparado” para la *Creación del hombre*.

Quisiera concluir rescatando dos dimensiones distintas de este proceso de transculturación. La primera de ellas se refiere al ámbito de la producción de las tablas, pinturas hechas por los artistas populares de Sarhua en Lima. Con el traslado a la capital, el nuevo contexto de producción ha modificado las tablas en distintos sentidos. Por ejemplo: han dejado de tener el tamaño necesario para funcionar como “alzatechos”, para adquirir medianos y pequeños formatos que respondan mejor a las necesidades decorativas “burguesas” y a las comodidades de traslado; igualmente, han desplazado parcialmente los motivos tradicionales y familiares para representar ocasionalmente pinturas realizadas por encargo; en cuanto a la intención artística, la tablas se hacen ahora pensando ya no en el regalo matrimonial a la nueva pareja que se forma sino en el mercado.

Sin embargo, a pesar de estas transformaciones, los artistas de Sarhua han sabido mantener al menos una parte de su producción como un espacio donde canalizar la expresión y difusión de sus tradiciones, de sus creencias, de su memoria colectiva, y han mantenido

¹⁷ Luis Millones., op. cit.

gracias a ello viva su cultura. En este sentido, la hibridación entre tradición y modernidad experimentada a través del mercado y la ciudad ha tenido un efecto positivo, tanto en los receptores, que podemos beneficiarnos con un novedoso y valioso resultado artístico y, por medio de él, acceder al conocimiento de costumbres y tradiciones populares de la Sierra del Perú, como en los productores, que han conseguido abrirse un lugar –nacional e internacional– de expansión y difusión de su patrimonio cultural, además de un medio laboral.

La segunda dimensión que quiero rescatar tiene que ver ya más concretamente con la apreciación de la transculturación en el tema de la *Creación* y el *Fin* que ha ocupado las páginas precedentes. Quiero referirme primero a la posible desculturación manifiesta. En este sentido, creo que lo que salta a la vista son los motivos del *pachacuti* o destrucción–reorganización del mundo: este momento de cambio se produce como un castigo divino de corte cristiano, que censura comportamientos sociales tradicionales y justifica así la llegada de Jesús como reordenador. En palabras simples, el arribo de los españoles y del cristianismo ha quedado grabado en la memoria de los pueblos indios con la fuerza devastadora de un cataclismo terminal.

Por otro lado, es evidente que el proceso de evangelización ha producido desculturación pero también aculturación. Lo más notorio en este caso es la aparición de la figura mesiánica de Jesús. Claro que esta incorporación no mantiene la “forma pura” sino que operan mecanismos de adecuación y adaptación de lo nuevo para dar como resultado una creencia “neoculturada”.

No obstante lo anterior, me parece que dentro de esta dinámica, la estructura básica dada por los ejes de tiempo y espacio responde más fielmente al pensamiento tradicional indígena. Es decir, los elementos ya existentes en la cultura andina persisten y, más bien, se resemantizan desplegando la composición neocultural que caracteriza actualmente a la región.

Por último, quisiera hacer una consideración final acerca del proceso de transculturación, concerniente a cierta relación de “dependencia” que, en las tablas de Sarhua, se establece entre texto e imagen. Si miramos solamente las pinturas sin leer los textos que ahí se inscriben, no nos es posible percibir o reconocer los temas cristianos representados (la creación del hombre y el fin del mundo). En otras palabras, las imágenes no pueden explicarse por sí mismas sin el apoyo de los textos: no hay, dentro de la dimensión pictórica, ningún elemento que refiera al Génesis o al Apocalipsis o, más específicamente, al imaginario occidental creado a partir de estos dos textos bíblicos. Los motivos presentes en las tablas son más propiamente andinos y la única pieza que reconoce la iconografía europea (la figura humana de la *Creación*) no es suficientemente elocuente como para desplegar la

narración cristiana. Son más bien los textos los que imponen su contenido sobre la imagen, hegemonizando la significación total del cuadro. En otras palabras, si bien la propuesta estructural de las tablas es iconotextual (de donde se infiere la necesidad de considerar la articulación de la imagen y el texto), es el discurso escrito el que sobredetermina, en términos de Riffaterre, el lenguaje visual.

Aquí surge, entonces, una tensión binaria que completa el cuadro transcultural: por un lado, la cultura indígena de los artesanos de Sarhua, manifestando una visión de mundo temporalmente circular y simbólicamente dialógica, que despliega su "narración" en la imagen; por otro lado, la cultura cristiana de origen europeo, manifestando una visión de mundo temporalmente lineal y simbólicamente monológica, que desarrolla su relato en el texto.

Pintura y escritura en el mismo soporte iconotextual proponen transmisiones paralelas de creencias, representaciones especulares de dos concepciones de mundo distintas, casi opuestas, como una forma de oponer resistencia (subvertir, carnavalizar) no solo a la religión oficial cristiana y la cultura hispánica donde ésta se sustenta, sino al propio sistema comunicacional: la unidad del signo lingüístico es cuestionada, impugnada la correspondencia entre significado y significante. Con colores y formas, estas tablas parece que quisieran expresar algo así como (y esto habría que pronunciarlo en quechua): "el discurso es uno, pero nuestro mundo otro".

BIBLIOGRAFÍA

Calabrese, Omar. (1987). *El lenguaje del arte*. Paidós, Barcelona.

Curiel Méndez, Gustavo. (1987). "Escatología y psicomauia en el programa ornamental de la capilla abierta de Tlalmanalco, México". En *Iconología y sociedad: Arte colonial hispanoamericano. XLIV Congreso Internacional de Americanistas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Taurus, Madrid.

E. De Gerlero, Elena Isabel. (1987). "La Demonología en la obra gráfica de Fray Diego Valadés". En *Iconología y sociedad: Arte colonial hispanoamericano. XLIV Congreso Internacional de Americanistas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Eliade, Mircea. (1973). *Mito y realidad*. Guadarrama, Guadarrama.

García Canclini, Nestor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México.

Guamán Poma De Ayala, Felipe. (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

Kermode, Frank. (1983). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Gedisa, Barcelona.

Liotard, Jean François. (1999). *La postmodernidad*. Gedisa, Barcelona.

Macera, Pablo. (1993). *La pintura mural andina. Siglos XVI – XIX*. Editorial Milla Batres, Lima.

Martín-Barbero, Jesús. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili, México.

Millones, Luis. "Las tablas pintadas de Sarhua". Manuscrito. 1998.

Ossio, Juan. "Cosmologías". En www.unesco.org/issj/rics154/ossiospa.html.

Ottmar, Ette. "Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad". En www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette19.htm.

Palomino, Salvador. (1984). *El sistema de oposiciones en la comunidad de Sarhua*. Editorial Pueblo Indio, Lima.

Panofsky, Erwin. (1985). *El significado de las artes visuales*. Alianza Editorial, Madrid.

Phelan, John L. (1972). *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México.

Rama, Ángel. (1987). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México.

Modernización y representación en la canción chilena. Algunas aproximaciones a Violeta Parra y la música popular

JAVIER OSORIO FERNÁNDEZ

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE CHILE

Las transformaciones que determinan el lugar que la música popular ocupa en Chile a mediados del siglo XX, se articulan en torno a la figura fundamental de Violeta Parra. Ella sintetiza las formas a través de las cuales la música “folclórica” ha sido pensada y escuchada en la cultura chilena durante la última parte del siglo pasado y, con ello, expresa también los distintos y contradictorios sentidos que la modernización de los imaginarios nacionales posee para los sujetos. Sobre esta situación de Violeta Parra en la cultura chilena, Rodrigo Torres ha escrito:

Actualmente es tanto icono oficial de lo nacional-popular, como canto de la diferencia cultural negada por esa misma nación. ¿Qué fue lo que cantó y cómo, que aún perdura como difícil y obstinada memoria? En breve, postulamos que Violeta Parra y su canto es tanto un emblema como un motor del proceso de instalación en la sociedad chilena de un nuevo imaginario de la cultura popular tradicional. Este proceso se puede sintetizar como el desplazamiento de la noción de la tradición popular como “no-lugar” de la modernidad, a su afirmación como fundamento de un arte local contemporáneo y, además, como modelo del cambio social: el sueño utópico del pueblo, del otro ‘interior’¹.

De este modo, la figura de Violeta Parra representa un espacio de tensión entre la tradición y la modernidad, expresado en los proyectos de construcción nacional desde la década del cincuenta. Su música, por una parte, es interpretada como una “autenticidad” campesina y arcaica (folclórica), mientras que por otra parte su voz es comprendida desde una cultura urbana y moderna (popular), dando cuenta, con ello, de la conflictiva articulación entre los heterogéneos sentidos que caracterizan a las culturas latinoamericanas durante el siglo XX. Por este motivo también, la música de Violeta Parra es difícil de situar dentro de las categorías tradicionales de la musicología, ya que ella constituye un permanente gesto de redefinición de estos límites, a través del profundo sentido de identidad que expresa. El

¹ Rodrigo Torres. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”. En *Revista Musical Chilena (RMCh)*. Vol 58, Nº 201, 2004, p.53.

significado de su música habría que buscarlo, entonces, no solo en una particular forma de entender la tradición cultural chilena en el contexto de la modernización de mediados de siglo, sino también en las formas mediante las cuales una memoria musical y poética se reconstruye y actualiza en el ejercicio de la práctica musical.

El propósito del presente artículo es reflexionar en torno a la representación de la música popular en la obra de Violeta Parra y las relaciones que desde ella se establecen con los discursos sobre la identidad nacional en Chile a mediados del siglo XX. En este sentido, el lugar desde donde propongo observar/escuchar su música, es desde las vinculaciones existentes entre música e identidad, en tanto espacio desde el cual se construirían sus sentidos y usos culturales. Este es, asimismo, uno de los temas centrales en la redefinición actual de los discursos musicológicos y de los estudios culturales sobre música, los cuales pretenden entender la producción musical en América Latina más allá de las categorías reduccionistas que, hasta hace poco, consideraban la “música” solo como una forma artística, culturalmente descontextualizada, y ajena a los sentidos identitarios que se construyen a través de ella.

La música popular en el siglo XX

Desde hace algunos años, el estudio de la música popular enfrentaría uno de sus principales desafíos en torno a la construcción de consensos sobre su objeto de estudio. Ello, puesto que los estudios culturales sobre músicas populares abarcan tanto las llamadas músicas tradicionales, orales, campesinas o folclóricas, así como también las denominadas músicas masivas, urbanas y modernas; ellas son entendidas tanto como músicas producidas a nivel local y articuladas culturalmente en torno a las formas de sociabilidad comunitaria y del baile, como también músicas difundidas globalmente mediante las formas mediatizadas de consumo, y escuchadas individualmente a través de los medios de comunicación de masas. Esta generalización del concepto de “músicas populares”, tiene su origen en las formas mediante las cuales esta ha sido pensada por la modernidad, así como en la representación de estas músicas en oposición a las formas artísticas de la llamada *música culta* que, en palabras del musicólogo uruguayo Coriún Aharonián, constituye aquel “estrato diferenciado propio de la cultura europea occidental del período burgués, conocido también por otros términos no menos ridículos [como música *docta*, *seria*, *erudita* o *académica*]”².

² Coriún Aharonián. “Músicas populares y educación en América Latina”. En Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular en América Latina (IASPM-LA). En <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

En efecto, las “músicas populares” constituyen, desde los inicios de la modernidad, el objeto de estudio propio del trabajo de los folcloristas, a partir del romanticismo del siglo XVIII, y de disciplinas especializadas como la antropología o la etnomusicología, a partir de la emergencia del positivismo y del paradigma científico durante el siglo XIX. En el trayecto de estas investigaciones, la “música popular” permanece como un concepto ligeramente definido, y generalmente comprendido como el conjunto de las músicas que se diferencian de la tradición eurooccidental hegemónica construida racionalmente en torno al sistema tonal. Abarcaban tanto las “músicas de los otros” (las de aquellas culturas arcaicas y remotas), como las músicas tradicionales de las naciones propiamente modernas (las músicas campesinas que conforman la alteridad interior de estas naciones).

Es durante el siglo XIX, precisamente, las músicas populares (tradicionales) comienzan a ser significadas como las fuentes “auténticas” de una expresividad cultural y musical de los sujetos subalternos, frente al surgimiento e institucionalización de la “música culta” en las ciudades latinoamericanas³. Sin embargo, la construcción de una “autenticidad” de las músicas populares, así como de una modernidad en la actividad musical latinoamericana (representada por la asimilación de la ópera europea, fundamentalmente), traerá consigo la irrupción de nuevas tensiones culturales e ideológicas las cuales se expresarán, a lo largo de la historia republicana, como contradicciones en la representación de la identidad a través de la música. De esta forma, el discurso de los “folcloristas” que se plantearon la labor de situar una clausura en torno a la significación de las músicas populares (“auténticas”), se enfrentará una y otra vez, a lo largo del siglo, con las representaciones modernas de lo popular en la cultura de masas⁴.

El surgimiento en América Latina de unas “músicas populares urbanas”, distintas de las músicas folclóricas, constituye un momento central de las transformaciones culturales que tienen lugar en la mayoría de los países latinoamericanos durante la primera mitad del siglo

³ Desde mediados del siglo XIX y hasta principios del siglo XX, una institucionalidad musical se configura en Chile y otros países de América Latina, a través de la construcción de los Conservatorios y las Facultades universitarias de arte y música. Ellos, junto a los grandes teatros que también se construyen en aquel período, realizarán una operación de desplazamiento de la “vida musical” que se había desarrollado hasta entonces y durante la colonia, caracterizada por lo que se ha dado en llamar el “barroco latinoamericano”. Gabriel Castillo ha escrito sobre este desplazamiento: “Cuando la oligarquía independentista vio la necesidad de administrar como si fuese suyo el arte de la nueva Europa romántica, tales técnicas fueron reducidas al estatuto de artesanías. En esta nueva totalidad estética a la cual las clases gestionarias dirigían su atención, el rol europeo de “arte popular” fue cumplido, siempre bajo dictado oligarca, por una parte de los circuitos de producción de origen barroco”. Gabriel Castillo. “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano”. En *RMCh* Vol 52, N° 190, 1998, pp. 15-35.

⁴ Podemos nombrar entre otros de los investigadores que participaron en los primeros “estudios de folclor” en Chile a Rodolfo Lenz (1863-1938), Ramón Laval (1862-1929) o Vicuña Cifuentes (1865-1936).

XX. La crisis del modelo oligárquico y la “experiencia de la masa urbana” que se configura alrededor de 1930 y 1940⁵, traen consigo, al menos en algunos espacios urbanos de América Latina, la emergencia de una “sociedad de masas” caracterizada a través de la industria cultural, la cual construye un poderoso imaginario de la cultura popular latinoamericana a partir del cine sonoro y las músicas urbanas masificadas a través de la radio y el disco⁶. Este imaginario de la cultura popular adquiere una mayor presencia y significado en el período que va desde 1930 hasta 1960 y, actualmente, permanece vigente en los productos de la industria cultural globalizada -en la que coexiste con los nuevos repertorios simbólicos de las músicas globales- desde donde es, en muchos casos, resignificada como producto para el consumo de las distintas clases sociales y, en muchos otros, utilizada en la producción cultural y estética de artistas y músicos latinoamericanos con los más diversos sentidos y significados.

Las músicas populares latinoamericanas, surgidas a partir de la modernización que atraviesan estas sociedades en el siglo XX, se vincularían según Jesús Martín Barbero a los procesos de masificación que definen una nueva forma de relación entre los sectores populares y las clases hegemónicas, en la cual “el pueblo” -que habría servido de fundamento ideológico de la representación política en la modernidad ilustrada- sería transformado, a través de un lento proceso de enculturación, en el “público” de las sociedades modernas y la “clase” del proletariado industrial. Estas transformaciones en la representación de la cultura popular estarían mediadas por el surgimiento de la cultura de masas, la cual establecería los nuevos modos de entender la cultura de los sujetos populares en la modernidad urbana del siglo XX. El surgimiento de esta cultura de masas, sin embargo, no se expresaría solamente de manera hegemónica -sostiene Martín Barbero- sino que ella daría lugar también a prácticas de transculturación, en las cuales la producción cultural destinada a las clases populares les concedería a estos sujetos la posibilidad de “hacer comunicable su memoria y su experiencia”:

[...]el valor de lo popular no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estrategias a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica⁷.

⁵ José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y la ideas*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1976.

⁶ Sobre las modalidades en que se da esta conformación del imaginario popular latinoamericano en el caso particular de la cultura chilena, vid. Juan Pablo González y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, Santiago de Chile, 2005.

⁷ Jesús Martín-Barbero. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gilli, Barcelona, 1991, p. 85.

Los discursos referidos a las músicas populares, sin embargo, las han entendido generalmente –siguiendo la tradición de Theodore Adorno y la Escuela de Frankfurt– como herramientas de dominación ideológica, en tanto productos de la industria cultural cuyo consumo favorece la reproducción de la hegemonía, y cuya recepción implica una disolución del sujeto ante la figura de la masa⁸. Ellas constituirían, de este modo, tanto una representación cultural de lo “vulgar” y lo “bajo”, sancionada a partir de los límites de la cultura moderna, como también una forma degradada de arte, que caracterizaría la crisis de esta misma cultura.

Desde esta perspectiva, la música popular masiva en América Latina representaría, según escribe Mareia Quintero Rivera, una preocupación permanente por parte de la intelectualidad letrada desde las primeras décadas del siglo, en tanto a través de ella se experimentaría la irrupción de la “barbarie” en las ciudades y culturas latinoamericanas, así como una amenaza permanente a la idea de nación sustentada por esta intelectualidad y por las elites hegemónicas:

En el ámbito latinoamericano, las críticas a la música popular urbana no solamente revelan algunas preocupaciones también presentes en el mundo cultural europeo – cuestiones como la mercantilización del arte (Adorno) o la descaracterización del folclor auténtico (Bartók)–, sino que también manifiestan una gran inquietud con respecto a la heterogeneidad racial de la población y el dilema de la integración nacional⁹.

La discusión planteada entre la perspectiva de Adorno y los planteamientos de Jesús Martín Barbero, la cual puede ser resumida en torno a la cuestión de la cultura popular como instrumento de dominación hegemónica o como práctica de transculturación, funciona como contexto para la interpretación de las músicas populares a partir de las posibilidades de estas para expresar la experiencia de los sujetos en América Latina (si es que entendemos a estos sujetos más allá de la cultura en la cual se desenvuelven), o para influir en la construcción de las identidades sociales y nacionales a partir de las representaciones de estos sujetos en la modernidad.

⁸ Escribe Adorno sobre la disolución de la escucha del sujeto: “Así como este se disuelve en los sonidos del carroussel y se disfraza de niño para liberarse del peso de la vida cotidiana tanto como de su propia psicología, del mismo modo se despoja de su yo y busca suerte al identificarse con esa multitud amorfa e inarticulada descrita por Le Bon, cuya imagen está contenida en tales ruidos”. Vid. *Filosofía de la nueva música*. Akal, Madrid, 2003, p. 128.

⁹ Mareia Quintero Rivera. “¿Vulgar? ¿Inmoral? ¿Populachera?: debates sobre la música popular urbana en el Caribe hispano en las décadas de 1930 y 1940”. En Rodrigo Torres. *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Fondart, Santiago de Chile, 1999, p. 139.

Las llamadas “músicas folclóricas” ocuparán, en este sentido, un papel importante en la redefinición de los límites de la cultura popular. Siguiendo el planteamiento de Herder, quien comentaba que “el pueblo no es la chusma de las calles que no canta ni compone nunca, sino solamente vocifera y corrompe”¹⁰, las músicas folclóricas o tradicionales serán consideradas como las fuentes auténticas en la representación musical de lo popular en las culturas nacionales, a la vez que se construirá una clausura de ellas en torno a las ideas de ruralidad, arcaicismo y oralidad. Los procesos de masificación urbana y de modernización cultural de mediados de siglo, así como los desplazamientos migratorios del campo a la ciudad, pondrán en cuestión esta representación desde la instalación en la vida pública de una nueva mirada ante las figuras de la tradición y la identidad nacional que comienzan a desplegarse desde la propia intelectualidad. Asimismo, los sujetos que experimentan estas transformaciones (aquellos que emigran a las ciudades y pasan a formar parte de la masa urbana en expansión), redefinirán las formas de esa tradición y construirán su identidad más allá de las fronteras que separaban campo y ciudad en el imaginario nacional y moderno.

Estos procesos de modernización han dado lugar a productos culturales que la musicología denomina con una serie de conceptos de distinta carga ideológica, tales como “mesomúsicas” o “músicas cotidianas”¹¹, los cuales constituyen ejemplos de la problemática que significa construir una representación de las músicas populares en la actualidad. Estas serán entendidas, por lo general, como aquellas músicas que no corresponden ni al espacio de la música culta, ni pueden agruparse junto a aquellas músicas legitimadas por sus reconocidos valores folclóricos. En este sentido, las diferencias entre músicas “folclóricas”, “masivas” y “cultas”, responden a procesos culturales que no se limitan solamente a sus respectivas características estéticas y musicales. Como reconoce Josep Martí,

A cada uno de estos ámbitos le corresponden unos elementos formales, unas significaciones, unos actores, unas funciones sociales y unos valores determinados. Pero esta subdivisión de nuestras músicas en los tres ámbitos diferentes no se fundamenta en criterios estrictamente musicales referentes a la materia sonora, sino en criterios contextuales de tipo sociocultural¹².

De esta forma, la comprensión de las diferencias que separan el *folclor* de las *músicas masivas*, así como el lugar que ocupan las *músicas intermedias* surgidas a mediados del

¹⁰ Citado en Josep Martí. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Editorial Deriba, Barcelona, 2000. p. 37

¹¹ Vid. Carlos Vega. “Mesomúsicas: un ensayo sobre la música de todos”. En *RMCh* Vol 51, Nº 188, 1997, pp. 75-96 y Charles Keil. “Peoples’ music Comparatively: Style and Stereotype; Class and Hegemony”. En Charles Keil y Steven Feld. *Music Grooves*. University of Chicago Press, Chicago, 1994, pp. 197-217.

¹² Josep Martí., op. cit. p. 223

siglo XX (como consecuencia de las transformaciones de ambas¹³), articulan algunos de los conflictos en la representación cultural de los sentidos y valores que caracterizan “lo popular” en la cultura chilena contemporánea. Las *teatralizaciones* o “puestas en escena” de la cultura popular en América Latina constituyen, para Néstor García Canclini, la evidencia del carácter construido de estas, en oposición a las posturas esencialistas que hasta ahora las han entendido como una “verdad” autónoma¹⁴. Suponer, sin embargo, que la cultura popular no es más que esto, significa desconocer el sentido que ciertas músicas y ciertas representaciones poseen en la construcción de las identidades culturales y nacionales, así como también el carácter que la modernización posee para los sujetos en las culturas latinoamericanas. No basta, por ello, con reconocer el carácter *construido* de la tradición que “sobrevive” en nuestros países, si con esto no logramos entender que esta no se reduce a un simple “contexto” para la acción de la políticas modernizadoras.

Violeta Parra: subjetividad y modernización en la música popular chilena

Según sostiene Leonidas Morales en un artículo titulado “*Violeta Parra: la génesis de su arte*”, la obra de esta autora se constituiría en un puente entre la tradición y la modernidad ya que, por una parte, se vincula a las tradiciones del folclor chileno y latinoamericano a través de la práctica musical y del canto pero, por otra parte, reinterpreta estas tradiciones en el contexto de una sociedad urbana y de masas. Esta doble pertenencia de Violeta a las tradiciones de la cultura popular y a las formas modernas de la cultura de masas se expresaría, en las diversas esferas de su creación, como una representación cultural construida a partir de las transformaciones de estos países, así como también desde su propia experiencia y subjetividad.

Los géneros, tópicos, motivos en que se apoya o de donde arranca la creación tienen el mismo origen: siempre se trata del saber de la cultura folclórica reelaborado desde el interior de una cultura urbana que condiciona la perspectiva de reelaboración. Y también es el mismo mensaje que de este saber plasmado se desprende: un mensaje profundamente latinoamericano, a la vez de exaltación y agonía, donde el canto y el lamento conviven o entremezclan sus tonos.[...] Si bien son las relaciones entre la cultura folclórica y la urbana las determinantes, la génesis

¹³ Principalmente, me refiero al surgimiento de músicas folclóricas compuestas con sentidos distintos a la tradición (como en el caso de Violeta Parra), o de músicas “populares” que recogen elementos de las músicas cultas y masivas (como ocurre en algunas composiciones de Luis Advís).

¹⁴ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México, 1999, p. 192-193.

pasa por la biografía de Violeta y su inserción en el fenómeno histórico del estado de esas relaciones al aproximarse el medio siglo¹⁵.

La música de Violeta Parra se encuentra estrechamente relacionada con la construcción de su propia identidad, en tanto sujeto proveniente de la cultura tradicional campesina e instalado en el contexto de una sociedad urbana. Ella nace en la provincia de Ñuble en 1917, pero se traslada a Santiago en 1932 y, con ello, experimenta las transformaciones producidas por la modernización económica y cultural en Chile durante el período. Su música, en este sentido, constituye un instrumento para la expresión de su subjetividad artística y, a la vez, un elemento importante en la construcción de su identidad, y en la preservación y actualización de una memoria poética (campesina) en el contexto urbano de su creación. En sus *Décimas* autobiográficas¹⁶, Violeta sitúa el lugar del canto desde las experiencias de su infancia, en donde la música es asociada a los espacios y lugares que resultan significativos para la autora:

Semana sobre semana
transcurre mi edad primera.
Mejor ni hablar de la escuela;
la odié con todas mis ganas,
del libro hasta la campana,
del lápiz al pizarrón,
del banco hast' el profesor.
Y empiezo a amar la guitarra
y donde siento una farra
allí aprendo una canción.¹⁷

La música popular constituye una práctica cultural vinculada al conjunto de su experiencia biográfica y un elemento fundamental en la construcción de su identidad, al manifestar las distancias que la separan de aquello que constituye el saber hegemónico de la cultura moderna: la guitarra se encuentra en el ambiente de la "farra" y no en el normalizado espacio escolar, desde el cual adquiere forma la modernidad de las culturas nacionales en América Latina. Violeta Parra comenta: "Nací en una región pobre, pero donde se canta mucho. Se canta siempre: para los nacimientos, para la muerte, para las cosechas, para la

¹⁵ Leonidas Morales. "Violeta Parra: la génesis de su arte". En *Revista Hispamérica*, Vol 52, Nº 18, 1989, pp. 18-19.

¹⁶ Violeta Parra. *Décimas. Autobiografía en verso*. Sudamericana, Santiago de Chile, 1998. Este texto, escrito alrededor de 1957, fue publicado por primera vez en Chile en 1970. En él, Violeta versifica en décimas su autobiografía, desde la infancia en Chillán, hasta su regreso a Chile después del primer viaje a Europa.

¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

vendimia”¹⁸. De esta forma, ella se vincularía a las tradiciones del canto campesino y a la figura de la “cantora”, la cual representa la importancia de la tradición oral en la cultura chilena. La utilización estrófica de las *décimas* a las que recurre Violeta Parra puede ser considerada, precisamente, como una apelación a estas *tecnologías* de la oralidad en la expresión de su arte¹⁹.

Sin embargo, el canto de Violeta Parra también pertenece al mundo de los sujetos populares vinculados a la cultura de masas y a los espacios modernos de la sociedad urbana. El paso del campo a la ciudad testimoniado en su trayecto biográfico, constituye también la transformación del folclor en música popular y masiva, ejecutada de manera distinta a la ritualidad performativa del canto campesino, y recepcionada de acuerdo con otros valores culturales y “estéticos” por sus auditores. Este sentido presente en su práctica musical, define la importancia de Violeta Parra en la construcción de la música popular chilena pues, como escribe Juan Pablo González:

Junto con constituirse en punto de llegada de una tradición folclórica y punto de partida de una práctica popular urbana, Violeta crea su propio eslabón entre ambas músicas. Su autenticidad y talento le otorgan autoridad para influir en la proyección y creación folclórica chilena de las últimas tres décadas. De este modo, Violeta Parra se manifiesta tanto como pueblo que como individuo; transmite, pero al mismo tiempo crea una tradición, transformándose así en el agua de la que bebe²⁰.

Ramón Pellinski sostiene que los discursos musicológicos han tendido a centrarse en torno a las dicotomías entre folclor o músicas tradicionales, comprendidas a partir de sus componentes étnicos e identitarios, y músicas populares o modernas, entendidas como manifestaciones musicales y culturales de la sociedad de masas. Estas oposiciones binarias servirían a los propósitos de construcción y preservación de una hegemonía cultural, según la cual la tradición es comprendida como una “autenticidad” *original* que estaría siendo amenazada por los procesos de modernización, a través de la expansión y fortalecimiento de las músicas masivas y los circuitos de producción comercial de las industrias musicales²¹.

¹⁸ Citado en Marjorie Agosin e Inés Dölz-Blackburn. *Violeta Parra: santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*. Planeta, Santiago de Chile, 1988, p. 142

¹⁹ Vid. Walter Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

²⁰ Juan Pablo González. “Cristalización genérica en la música popular chilena en los años sesenta”. En Rodrigo Torres (ed.). *Música popular en América Latina*, op. cit., p. 373.

²¹ Ramón Pellinski. “Dicotomías y sus desconexos: algunas condiciones para el estudio del folclor musical”. Versión corregida de la ponencia presentada en el III Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1997. En <http://www.txistulari.com/teknika/pellinski.htm>

Violeta Parra retoma en parte este discurso en su interpretación sobre el estado de la música popular en Chile hacia la década del cincuenta, el cual surge desde su actividad de recopilación del folclor chileno iniciada hacia 1953²². Esta pérdida de la “autenticidad”, sin embargo, no constituye para ella la base de una perspectiva apocalíptica, puesto que ella es también conciente de las transformaciones que se encontraba experimentando la cultura chilena:

Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile –escribe Violeta Parra–, he visto que el modernismo había matado la tradición de la música del pueblo. Los indios [sic] pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. La tradición es casi ya un cadáver. Es triste...pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy²³.

El lugar que ocupa la música popular de Violeta Parra en el contexto histórico y cultural de los proyectos modernizadores de mediados de siglo, estaría determinado por la búsqueda de continuidades entre la tradición folclórica –cuyo conocimiento sistematiza a partir de la recopilación musical a lo largo de Chile– y los espacios de la cultura popular y masiva en la sociedad urbana. De esta forma, su participación en el programa radial “Canta Violeta Parra” de *Radio Chilena* (1954), constituye una aproximación, desde el “canto campesino”, a las formas modernas del “canto mediatizado”²⁴. El libretista y productor del programa, Ricardo García, nos informa sobre la puesta en escena:

Nos situábamos en el lugar en donde se desarrollaba el hecho folclórico, con los dichos campesinos, todo eso había que fabricarlo o prefabricarlo un poco, dar una pauta. Con esa pauta íbamos a una población o al campo o trabajábamos con los vecinos de Larraín, que en ese tiempo era un barrio muy alejado de Santiago. Reuníamos a la gente en la calle, los chiquillos comenzaban a gritar cosas que les pedíamos, surgía un teatro espontáneo y se recogía así todo el sabor de la cosa viva, con ladridos de perro, ruidos del ambiente, de una zona de las afueras de la ciudad: así se iba conformando el programa y en medio de toda esa descripción se insertaban las canciones²⁵.

²² Rodrigo Torres considera que a partir de este momento, Violeta Parra realiza un giro en la labor musical hasta entonces desarrollada, y asume el modelo *performativo* tradicional de la cantora campesina: “Este es probablemente el momento más decisivo en su proyecto artístico. Desde entonces realizará, sin descanso, una triple actividad de investigadora, intérprete y creadora. Elaborará su propio criterio selectivo de recolección en terreno; desarrollará un vasto plan de difusión de la música tradicional: programas en la radio, grabación de discos concebidos como obras didácticas y monográficas, actuación en diversos escenarios, e iniciará su prolífica creación personal”. Rodrigo Torres. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”, op. cit, p. 57.

²³ Isabel Parra. *El libro mayor de Violeta Parra*. Michay, Madrid, 1985, p. 45.

²⁴ Juan Pablo González. “El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa”. En *RMCh*, Vol 54, N° 194, 2000, pp. 26-40.

²⁵ Isabel Parra., op. cit. p. 42

Los espacios del mundo campesino y de la radio urbana se encuentran, de esta forma, reunidos en la conformación de una práctica cultural y musical vinculada a la cultura mediatizada. Violeta Parra construye, así, el espacio en el cual desarrollar su canto y en el cual éste puede ser interpretado, no solo como folclor, sino también como música popular y mediática.

A esta construcción de los espacios culturales y simbólicos en los cuales desarrollar su música, la “cantora” agrega una reflexión sobre el sentido de su práctica musical. De esta forma, en la canción titulada *Cantores que reflexionan*, Violeta Parra comienza preguntándose por el sentido del canto -entendido como música folclórica- en el contexto de la modernización de las relaciones sociales y culturales, las cuales son caracterizadas por ella como formas “inauténticas” de la cultura:

La candileja artificial
te ha encandilado la razón
dale tu mano, amigo sol,
en su tremenda oscuridad
[...]
¿De dónde viene tu mentir
y a dónde empieza tu verdad?
Parece broma tu mirar,
llanto parece tu reír.

Finalmente, encuentra el sentido de la canción popular en la práctica de los cantores campesinos, a quienes ella recurre una vez más como fuentes de una verdad negada por la “candileja artificial” de la modernización:

Hoy es su canto un azadón
que le abre zurcos al vivir,
a la justicia en su raíz
y a los raudales de su voz.
En su divina comprensión,
luces brotaban del cantor²⁶.

La relación particular que Violeta Parra entabló con los cantores campesinos durante sus viajes de recopilación musical por Chile, se diferencia de la actitud del folclorista que se acerca a ellos y a las tradiciones de la cultura campesina como “fuentes” de una realidad exterior y arcaica que pretende conservar. Por el contrario, ella entiende a los cantores como sujetos con los cuales comparte una tradición y una representación común de la música

²⁶ Violeta Parra. *Violeta del pueblo*. Visor, Madrid, p. 120.

popular. En una entrevista publicada en la *Revista Musical Chilena* de la Universidad de Chile, se la presenta de la siguiente manera:

En los velorios de angelitos ha sido invitada a cantar junto a grandes cantores, “de aquellos que no se dejan acompañar por cualquiera”, y cuando va de pueblo en pueblo y de rancho en rancho, buscando los trozos perdidos del magnífico fresco folclórico de Chile, no es una extraña entre los viejos cantores campesinos. No llega al pueblo con el espíritu de un erudito que busca lo interesante, sino como la hermana mayor de los cantores populares. Es por eso que una celosa cantora del sur que no solía dejar a nadie escuchar sus canciones, le entregó todo su patrimonio a Violeta Parra, diciéndole “la sangre suya, pues, Violetita”: es lo que la había impulsado a regalarle todo su tesoro musical y poético²⁷.

La práctica colectiva del canto tradicional irrumpe, hacia 1950, como un factor de reafirmación identitaria y de representación del mundo popular, los cuales son resignificados por las clases medias de las sociedades urbanas. A este propósito contribuye la instalación, con posterioridad a 1930, de una producción musical “folclórica” y modernizante, representada por las figuras de los “conjuntos típicos” que explotaban una imagen estereotipada de la tradición campesina construida por las elites y las clases hegemónicas. Apoyados fuertemente en la industria musical de la época, agrupaciones musicales y vocales como *Los cuatro huasos* o *Los quincheros* construyeron el espacio de un *folclor masificado* que originará, posteriormente, los esfuerzos *estilizadores* de la música típica representados por el “neofolclor”. Esto motivará asimismo, como comenta Jorge Aravena, un conflicto por la interpretación de las tradiciones musicales del folclor chileno hacia mediados de siglo:

Es probable que el cariz con mayores consecuencias de todo este desarrollo tonal y “depurador” de la música típica y el neofolclor haya sido precisamente el haber puesto sobre el tapete el problema de cómo disponer y encauzar la influencia del folclor y junto con esto, el de haber generado, entre algunos círculos artísticos de la época, la idea de un tipo de música de inspiración folclórica cuyo embalaje musical, y no sólo la puesta en escena, estaba ligado a un imaginario folclórico particularmente estereotipado. Lo interesante de este fenómeno es que ya a fines de los años 50 Violeta Parra será una pieza fundamental en estos primeros esbozos de conflicto entre los refinamientos de la música típica y posteriormente el neofolclor y una aproximación alternativa al acervo folclórico, concebida como mucho más “auténtica”²⁸.

²⁷ Magdalena Vicuña. “Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”. En *RMCh*, Vol 12, N° 60, 1958, p. 71. Asimismo, Violeta consideraba el folclor como algo vivo en la cultura chilena, antes que como un simple recuerdo de lo que se va. Según escribe sobre su labor de recopilación folclórica: “Cuándo me iba a imaginar yo que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la comuna de Barrancas (en Santiago), iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclor que se haya escrito”. En Isabel Parra, op. cit, p. 37.

²⁸ Jorge Aravena Décart. “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación a la música típica”. En *RMCh*, Vol 55, N° 196, 2001, pp. 33-58

En este contexto, la práctica musical del canto es, para Violeta Parra, tanto una forma de construir y expresar su identidad, como una estrategia de diferenciación respecto de las músicas populares escuchadas en Chile durante el período, las cuales se presentaban como formas depuradas y “falseadas” –en la perspectiva de la autora- de la tradición cultural chilena, y apoyadas en las representaciones de las políticas nacionalistas hegemónicas. Así por ejemplo, en *Yo canto la diferencia*, canción creada – según señala Rodrigo Torres²⁹ - con ocasión del 150° aniversario de la Independencia Nacional, Violeta Parra sitúa su música en relación a las tradiciones campesinas, en oposición a las formas masificadas y “estilizadas” de un arte popular con pretensiones de ruralidad:

Yo canto a la chillaneja
si tengo que decir algo
y no tomo la guitarra
por conseguir un aplauso.
Yo canto la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso.
De lo contrario no canto³⁰.

El canto popular y la idea de nación

Según el discurso hegemónico respecto de las culturas tradicionales, dos serían los rasgos característicos de las músicas folclóricas en oposición a la formas modernas de la música popular: por un lado, su marcado esencialismo, derivado de una visión romántica de las músicas rurales como manifestaciones del “espíritu del pueblo” y fuentes auténticas de la identidad nacional y, por otro lado, su alteridad y “exotismo”, como manifestación arcaica de la alteridad cultural respecto a la identidad del sujeto moderno. De este modo, se construiría una representación de la “cultura popular” a partir de la labor que desempeñarían los folcloristas en las sociedades europeas y latinoamericanas durante el siglo XIX, y cuyo objetivo sería el de construir una exterioridad ideológica al sujeto hegemónico de la modernidad. Esta situación aparece, a mediados del siglo XX, revisada desde nuevas perspectivas.

Las tensiones culturales presentes en Chile hacia la década del cincuenta estarían dadas, según comenta Gabriel Castillo, por la dicotomía entre una conciencia productiva nacionalista, por un lado, y una asimilación de las representaciones “occidentales” sobre la identidad nacional, por el otro. De este modo, escribe, la producción cultural:

²⁹ Rodrigo Torres. “Cantar la diferencia”. op. cit. p. 73

³⁰ Violeta Parra. “Yo canto la diferencia” En *Violeta del pueblo*, op. cit, p. 84

[...]aunque en estricto rigor no hay en ella un proyecto puramente localista o latinoamericanista, como sí ocurría en otras regiones del continente, lo territorial, productivo/activo, es un motivo que figura siempre como realización potencial de la utopía de un Chile posible, y adquiere fuerza de modo intermitente entre 1930 y 1945 y, luego, de 1960 a 1970. Mientras, la utopía de un Chile universal, que debe construirse a imagen de un Occidente tan homogéneo como abstracto, aunque siempre presente, adquiere especial vigor después de la Guerra y es un claro correlato del cosmopolitismo de la escena artística de los 50³¹.

El trabajo de investigación y “recolección” folclórica que realizó Violeta Parra, así como también otras folcloristas entre 1940 y 1950, tales como Margot Loyola o Gabriela Pizarro, se vincula a la construcción de espacios institucionales como el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile, fundado en 1943, y a la actividad de músicos “cultos” como Alfonso Letelier, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia o Vicente Salas Viu, quienes construyen una nueva mirada sobre los espacios tradicionales de la oralidad y la cultura popular chilena.

Estas nuevas formas de representación cultural –surgidas a partir del establecimiento de las políticas desarrollistas en la economía y la cultura chilena– se caracterizan, en la creación musical de Violeta Parra, por la aparición de diversas referencias, tanto discursivas como musicales, a la incorporación de identidades excluidas de la narrativa nacional hegemónica, así como a la comprensión de la identidad nacional desde una perspectiva distinta al folclor ritualizado por una identidad “oficial” chilena. En *Maldigo del alto cielo*, por ejemplo, Violeta sitúa su discurso desde la diferencia de los estereotipos legitimados como formas folclóricas de la identidad nacional:

Maldigo la cordillera
de los Andes y de la Costa
maldigo, señor, la angosta
y larga faja de tierra,
[...]
Maldigo a la solitaria
figura de la bandera,
maldigo cualquier emblema,
la Venus y la Araucaria

Los estereotipos que Violeta desprecia a través de su canto, la bandera y la cordillera, constituyen figuras que se reiteran en las músicas folclóricas que ella había escuchado y recopilado en las zonas rurales. Así, por ejemplo, estas referencias al paisaje y a la “chilenidad”

³¹ Gabriel Castillo. *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Universidad Católica de Chile, Colección Aisthesis 30 años, Nº 2, Santiago de Chile, 2003, p. 88.

—retomadas y estilizadas en la práctica musical del folclor modernizado y del “neofolclor”— aparecen en tonadas y cuecas como *En la cumbre de los andes*, la cual Violeta incorpora en su libro *Cantos folklóricos chilenos*³², producto del trabajo de recopilación antes mencionado. En esta cueca, como en otras de estas músicas tradicionales, se repite aquel inocente sentimiento nacionalista:

En la cumbre de los Andes
donde hay estrellas por miles
¿cuál bandera es más hermosa
que la bandera de Chile?³³.

En la música de Violeta Parra, el vacío abierto por la desintegración de las narrativas nacionalistas hegemónicas y los símbolos de la “chilenidad”, sería ocupado por la representación e inclusión de las culturas marginadas o silenciadas por los procesos de construcción nacional. La idea de nación que está contenida en su música, constituye un espacio heterogéneo (*polifónico*, estaríamos tentados a decir), referido por lo tanto a las diversas identidades culturales y formas musicales presentes en la cultura nacional. La incorporación de músicas indígenas provenientes del norte y sur chileno (un *huayno* en el caso de *Pupila de águila* y músicas mapuche en el caso de *El Guillatún*) plantea la creación musical de Violeta como una representación musical de la nación desde los sujetos e identidades tradicionalmente no incorporados a una representación cultural a través del “folclor” chileno. Con ello, la identidad nacional constituiría para Violeta Parra una demanda de representación por parte de los sujetos menos favorecidos por los procesos de modernización cultural y política:

Llegaron los claros de un bello día, el viento sacudió
todo el ramaje de mi arbolito y allí se descubrió
que el pajarillo tenía el alma más herida que yo,
y por las grietas que le sangraban su vida se escapó,
en su garganta dolido trino llora su corazón,
le abrí mi canto y en mi vihuela lo repitió el bordón³⁴.

“Abrirle el canto” a los otros sería, quizás, la metáfora poética que más claramente nos traería el sentido del cantar en Violeta Parra en relación con a su reinterpretación de la identidad nacional. Sin embargo, según escribe Simon Frith, la música popular resulta significativa (esto es: posee un “valor” cultural) en la medida en que esta permite la construcción de las identidades sociales y la representación de estas en la cultura; por lo tanto, el discurso de la “autenticidad” que legitima el valor de las músicas folclóricas (y que

³² Violeta Parra. *Cantos folklóricos chilenos*. Transcripciones musicales de Luis Gastón Soublette. Nacimiento, Santiago de Chile, 1979.

³³ Ibid., p. 111.

³⁴ Violeta Parra. “Pupila de águila”. En *Violeta del pueblo*, op. cit. p. 47.

supone unos sujetos *auténticos* exteriores a la música que se escucha), debiera ser reinterpretado como una manera específica de representar las identidades de los sujetos implicados en ese discurso:

La cuestión que debemos responder no es qué *revela* la música popular sobre los individuos sino como esta los *construye* [...] la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad. El término más equivocado en la teoría cultural es, en efecto, el de “autenticidad”. Lo que debemos examinar no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece *a priori* esa idea de “verdad” [...] ³⁵.

Esta forma de entender las relaciones entre cultura e identidad, estaría también presente en las perspectivas posmodernas sobre las identidades nacionales y culturales. Según escribe Stuart Hall:

Las identidades nacionales no son una cosa con la que nosotros nacemos, sino que son formadas y transformadas desde y en relación a sus *representaciones* [...] una nación no es solo una entidad política sino también algo que produce significados – un *sistema cultural de representación*. Los individuos no son solo ciudadanos legales de una nación: ellos participan en la *idea* de la nación representada en esa cultura nacional. Una nación es una comunidad simbólica y es esto lo que permite su “poder de generar un sentido de identidad y obediencia” ³⁶.

El significado del canto popular en la música de Violeta Parra constituiría, de esta forma, una representación de las identidades populares desde otras formas de pensar el lugar de estas en la cultura nacional. Estas otras formas de significar la nación ella las encuentra, por ejemplo, en los valores de la sociabilidad comunitaria ³⁷. Comenta, refiriéndose a la tradición campesina del “mingaco”:

me convencí una vez más que un hombre solo no vale nada. Y que cuando los hombres se unen, llevados por un impulso generoso, llevados por un deseo de paz y amistad, por un deseo de realizar cualquier cosa, pero de realizar algo, solo entonces tienen el derecho de llamarse hombres ³⁸.

La nación constituye –como parece entenderlo Violeta Parra- una comunidad valórica que precede a sus representaciones culturales o políticas. Una universalidad que se construye

³⁵ Simon Frith “Towards an Aesthetic of Popular Music”. En Richard Leeper y Susan McClary (eds). *The Politics of Composition, Performance and Reception*. University Press, Cambridge, 1987.

³⁶ Stuart Hall. “The Question of Cultural Identity”. En Stuart Hall, D. Held y T. McGrew (eds.). *Modernity And Its Futures*. Polity Press. Cambridge, 1992, p. 292.

³⁷ Pamela Chávez Aguilar. “Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra”. En Revista *Mapocho* N° 49, 2001, pp. 235-248.

³⁸ Isabel Parra., op. cit. p. 41.

desde las formas particulares de entender la relación de los diversos sujetos entre sí, y de las formas en que estos experimentan sus tradiciones y su historia. Por este motivo, la “construcción” de las identidades a través de la música popular (o la *invención* de la nación a través de folclor), no debiera ser comprendida como una práctica performativa o simplemente discursiva –como pareciera entenderlo Frith–, sino más bien como una forma de expresar la cultura de los distintos sujetos en el espacio simbólico de la nación. Lo que estaría en juego en estas lecturas de la relación entre música e identidad, sería precisamente la construcción de estas representaciones, así como el sentido y valor que estas tendrían para los sujetos.

A través del canto popular y de las representaciones de la música popular, se expresarían las formas de una identidad colectiva a través de la cual Violeta imagina una comunidad nacional de voces heterogéneas, que se comunican culturalmente mediante la música. Los usos del canto popular recrean la dimensión subjetiva de la música, en tanto interpelación de la expresividad de los sujetos. Desde ellos, sería posible la construcción de un imaginario de la cultura nacional, distinto al que un folclor estereotipado se ha encargado de hacernos llegar como único patrimonio musical de la nación chilena.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodore. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Akal, Madrid.

Agosin, Marjorie e Inés Dölz-Blackburn. (1988). *Violeta Parra: santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*. Planeta, Santiago de Chile.

Aharonián, Coriún (2000). “Músicas populares y educación en América Latina”. En Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular en América Latina (IASPM-LA). En <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm-la.html>

Aravena Décart, Jorge. (2001). “Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación a la música típica”. En *Revista Musical Chilena*, Vol 55, N° 196, Santiago de Chile.

Castillo, Gabriel. (1998). “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano”. En *Revista Musical Chilena* Vol 52, N° 190, Santiago de Chile.

———. (2003). *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Universidad Católica de Chile, Colección Aisthesis 30 años, N° 2, Santiago de Chile.

Chávez Aguilar, Pamela. (2001). "Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra". En Revista *Mapocho* N° 49, Santiago de Chile

Frith, Simon. (1987). "Towards an Aesthetic of Popular Music". En Richard Leeper y Susan McClary (eds). *The Politics of Composition, Performance and Reception*. University Press, Cambridge.

García Canclini, Néstor. (1999). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, Santiago de Chile.

González, Juan Pablo. (1999). "Cristalización genérica en la música popular chilena en los años sesenta". En Rodrigo Torres (ed.), *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Fondart, Santiago de Chile.

———. (2000). "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa". En *Revista Musical Chilena*, Vol 54, N° 194, Santiago de Chile.

Hall, Stuart. (1992). "The Question of Cultural Identity". En Stuart Hall, D. Held y T. McGrew (eds.). *Modernity And Its Futures*. Polity Press, Cambridge.

Keil, Charles. (1994). "Peoples' music Comparatively: Style and Sterotype; Class and Hegemony". En Charles Keil y Steven Feld. *Music Grooves*. Chicago, University of Chicago Press.

Martí, Josep. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Editorial Deriba, Barcelona.

Martín-Barbero, Jesús. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gilli, Barcelona.

Morales, Leonidas. (1989). "Violeta Parra: la génesis de su arte". En Revista *Hispanérica*, Vol 52, N° 18, EEUU.

Ong, Walter. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, México.

Parra, Isabel. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Michay, Madrid.

Parra, Violeta. (1996). *Violeta del pueblo*. Visor, Madrid.

———. (1979). *Cantos folklóricos chilenos*. Transcripciones musicales de Luis Gastón Soublette. Nacimiento, Santiago de Chile.

———. (1998). *Décimas. Autobiografía en verso*. Sudamericana, Santiago de Chile.

Pellinski, Ramón. (1997). "Dicotomías y sus descontextos: algunas condiciones para el estudio del folclor musical". Versión corregida de la ponencia presentada en el III Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Madrid. En <http://www.txistulari.com/teknika/pelinski.htm>

Quintero Rivera, Mareia. (1999). "¿Vulgar? ¿Inmoral? ¿Populachera?: debates sobre la música popular urbana en el Caribe hispano en las décadas de 1930 y 1940". En Rodrigo Torres. *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Fondart, Santiago de Chile.

Romero, José Luis. (1976). *Latinoamérica: las ciudades y la ideas*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Torres, Rodrigo. (2004). "Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena". En *Revista Musical Chilena*. Vol 58, N° 201, Santiago de Chile.

Vega, Carlos. (1997). "Mesomúsicas: un ensayo sobre la música de todos". En *Revista Musical Chilena*, Vol 51, N° 188, Santiago de Chile.

Vicuña, Magdalena. (1958). "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares". En *Revista Musical Chilena*, Vol 12, N° 60, Santiago de Chile.

La Ciénaga: feminodistopía de la Nación Argentina

CATALINA DONOSO PINTO

PROGRAMA DE MAGISTER EN LITERATURA
UNIVERSIDAD DE CHILE

Antecedentes:

Una vaca atrapada en el lodo

"En un mismo lodo todos manoseaos"

Enrique Santos Discépolo, Tango "Cambalache"

La crisis económica, social y política con la que Argentina recibió al nuevo siglo es un hecho que removió los soportes de una nación que hace algunos años venía tambaleándose. Las causas-efectos (imposible separar sucesos que operan como síntoma y como contagio) que acompañaron este conflicto se diseminan por todos los ámbitos del espectro cultural. El presente trabajo pretende indagar en los intentos por rearticular la desmembrada nación argentina desde el cine independiente de ese país. De la serie de filmes estrenados entre 2000 y 2002, en Chile pudimos ver por lo menos cuatro¹ que, desde distintas ópticas, distintos estilos, distintos territorios, se propusieron narrar la nación. Pero no se trata de propuestas excluyentes, monolíticas, habitaciones obligadas; sino precisamente de una búsqueda, una interrogación, pregunta abierta acerca de la identidad nacional.

Este ensayo se centrará en el análisis de una de ellas, "La Ciénaga"², usando las demás como apoyo o contrapunto según corresponda en cada caso. La elección de este filme en particular obedece a criterios preminentemente estéticos, por tratarse de una película que,

¹ "La Ciénaga", Lucrecia Martel, 2000; "Herencia", Paula Hernández, 2001; "Bolivia", Adrián Caetano, 2001; "El Bonaerense", Pablo Trapero, 2002.

² "La Ciénaga", con mayúsculas y entre comillas, hace referencia a la película; La Ciénaga, con mayúsculas y sin comillas, hace referencia a la ciudad imaginaria creada por el filme; la ciénaga, con minúsculas y sin comillas, hace referencia al sitio específico donde se ubica el lodazal de la zona rural, que se infiere da nombre a la ciudad y por ende a la película.

además de premiada en relevantes festivales de nivel internacional³, constituye una original e interesante apuesta en términos de lenguaje cinematográfico: utilizando algunos tópicos del cine europeo contemporáneo (especialmente del movimiento Dogma danés) los replantea desde una posición latinoamericana muy propia, y da origen a una pieza contundente, singular y sobrecogedora.

El cine es un medio de comunicación de masas veterano, que desde sus inicios ha actuado como transporte de ideas, íconos y valores que se instalaron en el imaginario colectivo; en buena parte, como lo plantea Beatriz Sarlo, a causa del complejo entramado tecnológico que lo hace posible:

a diferencia de la radio y otros objetos manipulables por el saber de los amateurs modestos, con el cine se entabla, aun en los contextos más definidamente técnicos, una relación de consumo altamente mitologizante⁴.

Aunque el acceso a cámaras de video de uso doméstico haya modificado esta relación público-film en ciertos aspectos, el cine no ha perdido el carácter de máquina mágica que lo mitificara desde los orígenes. Bastante actual es la discusión acerca de incluir cláusulas proteccionistas en los Tratados de Libre Comercio para los productos culturales, con la industria cinematográfica como punta de lanza⁵, en concordancia con su rango de bien identitario.

El ángulo de análisis del texto fílmico construido por Lucrecia Martel (directora y guionista), se hará desde la perspectiva de una feminotopía a la manera de las que Mary Lousie Pratt⁶ propone como operantes en la reinención de América que María Graham y Flora Tristán realizan en sus diarios de viaje. Se trata de relatos nada románticos, alejados por esto del estereotipo literario femenino, narrados desde el espacio doméstico -la casa- pero comprometidos políticamente. "La Ciénaga" es también un relato que reinventa la nación -esta vez desde dentro-, creando un pueblo imaginario que comparte más coincidencias con Comala de Rulfo que con Macondo de García Márquez. La narración renuncia al romanticismo y asume un compromiso político en su acepción más amplia a la vez que más combativa, se instala en el hogar y en el matriarcado que lo gobierna.

³ Premio Alfred Bauer a la Mejor Ópera Prima Festival de Berlín 2001; Premio Coup de Coeur y Premio Découverte de la crítica francesa del 13º Encuentro Cinematográfico de América Latina, Toulouse, Francia 2001.

⁴ Beatriz Sarlo. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, p. 125.

⁵ Néstor García Canclini. "América Latina y Europa como suburbios de Hollywood". En *Consumidores y Ciudadanos*. Grijalbo, México, 1995.

⁶ Mary Lousie Pratt. "La reinención de América: la vanguardia capitalista y las exploradoras sociales". En *Ojos Imperiales*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997.

Sin embargo, la utopía construida aquí es una distopía, un cuadro decadente de la sociedad del poblado ficticio de “La Ciénaga”, una sociedad estancada en la metáfora del lodazal que la ciénaga representa. Pero si bien es una distopía en términos de la historia que se narra, es una utopía en cuanto al modo de presentar el relato. Narración indeterminada, ambigua, polisémica, que no teme a los silencios ni a los tiempos muertos; poblada de personajes cuyos diálogos se interrumpen, se superponen, conviven en una precaria relación dialógica que pone en permanente riesgo la asunción del Otro. Una opción estética que hace posible capturar (en una red para mariposas) el complejo e inasible aleteo latinoamericano, y en este caso en particular, argentino.

Así, bajo la tutela del neoliberalismo, con sus continuados intentos de suprimir la ambigüedad y fijar todas las categorías de significado en un limitado surtido de fáciles opciones, la estética consigue construir un espacio para el significado elusivo e incierto, crear un terreno para la experimentación que el mercado de compra-venta no puede acomodar⁷.

Una opción decididamente coherente con lo que el cine independiente, cuyo motor no es el éxito comercial, debe y puede aportar a la construcción de una identidad en Latinoamérica. Una radiografía que escape de los estereotipos y dé cuenta de la heterogeneidad de sus componentes, que en lugar de intentar definir, delimitar, sea una invitación a seguir construyéndose. Presentir Latinoamérica como una pregunta cuya respuesta contiene también lo que Latinoamérica no es. Los conquistadores, según Martí, “le robaron una página al universo”, y si nuestra historia es una página en blanco, ese grado cero es a la vez la potencialidad de todos los discursos, inclasificable en su problematicidad. La identidad nacional argentina, inserta además en dicha irreductible identidad latinoamericana, llegó a un punto de no retorno, en que los conflictos sociales son un mandato de relectura.

Más que nación, naciones; más que literatura, literaturas. Cohabitan el imaginario latinoamericano diosas y dioses precolombinos, vírgenes y brujas, oralidad, escritura y otras grafías; voces indígenas, mestizas y europeas; retazos de máquinas sociales, rituales, semif feudales o burguesas; pero también dioses del consumismo, voces de la ciudad y la calle, fragmentos de cultura libresca⁸.

Martel extiende sobre la mesa una complejidad identitaria que necesita ser revisada en los albores del nuevo siglo, y que expone en su crudeza y escepticismo, sin discursos políticos definitorios, sino que con la fiereza que da la urgencia.

⁷ Francine Masiello. “Tráfico de identidades: Mujeres, Cultura y Política de Representación en la Era Neoliberal”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Julio-Diciembre 1996, p. 764.

⁸ Kemy Oyarzún. “Género y Etnia: Acerca del dialogismo en América Latina”. En *Revista Chilena de Literatura*, N°41, Abril, 1993, p. 35.

El análisis estará dividido en tres partes, que corresponden cada una a un tema relevante en la construcción del pueblo imaginario de “La Ciénaga”, feminodistopía de la nación argentina en crisis. El primer apartado corresponde al personaje de Isabel, la empleada doméstica de origen indígena de “La Mandrágora” (finca ubicada en la zona rural del pueblo de La Ciénaga), cuyo tratamiento es interesante en la medida en que distiende los estereotipos de marginación positiva y negativa, dando vida a un personaje problemático, que combina los factores de género y etnia desde un punto de vista novedoso. No es la víctima ni es el victimario, es independiente y mantiene una extraña relación de seducción con una de las hijas de la casa. Martel no es indígena, y seguramente su historia personal (ella es originaria de la provincia de Salta, lugar donde fue filmada la película) esté más cerca de los hacendados en decadencia, y este dato hace aún más interesante a este personaje. Isabel es su Otro, es la “china carnalera”, la “colla de mierda”, que a pesar de ser humillada y maltratada, construye una dignidad propia, que tampoco es épica o redentora.

El segundo apartado se ocupará de la descripción de los espacios en la película. Una historia narrada principalmente desde la casa-hacienda, puesta en contraste y en relación con otros espacios: el monte, la casa citadina, el pueblo, Buenos Aires, Bolivia. Un análisis que redescubre, cuestiona y enriquece las tradicionales oposiciones entre lo público y lo privado, la civilización y la naturaleza, la ciudad y el campo. El tercer apartado se hará cargo de dos mitos que surgen en la película y que la atraviesan como amenazas de bendición y de catástrofe: la aparición -siempre televisada- de la Virgen en un estanque de agua potable y la historia de una rata africana (el “perro-rata”) que asusta a los niños y augura un potencial desenlace fatal.

El filme de Lucrecia Martel comienza con la imagen de una vaca adulta atrapada en el fango putrefacto de la ciénaga. Metáfora nada inocente para un país reconocido por la calidad de su ganado, así como por la riqueza y variedad de su agricultura. Paradoja de un territorio fértil y extenso que exportó imágenes terribles de niños muriendo de desnutrición en las Villas Miseria, a fines de 2003. Martel tiene la valentía y al parecer la obligación de atreverse a hundir la mano en el lodo y tocar fondo.

Isabel: *la-salvaje-que-estoy-siendo*⁹

“La Ciénaga” está llena de mujeres. Mecha y Tali son mujeres maduras, “medio primas”, que viven en la hacienda y en el pueblo, respectivamente. Una encarna la decadencia, el

⁹ En “Género y etnia: Acerca del dialogismo en América Latina”, Kemy Oyarzún propone esta frase identificatoria para la mujer indígena marginada del discurso patriarcal occidental.

desinterés, el fracaso; la otra, la sensatez pero a la vez el desánimo. Ambas son provincianas y racistas. Matriarcas cada una de su propio clan, tienen hijas a las que heredarán valores coherentes con sus correspondientes miradas. Los hombres en la película son personajes pequeños: inmaduros o inútiles o borrosos. El marido de Mecha es un alcohólico que se tiñe el pelo y que no trabaja. El de Tali, un buen hombre sin aristas, poco interesante. De los hijos de Mecha, Joaquín es tuerto, perdió el ojo en el monte; el mayor, poco amigo del trabajo, usufructa de su relación con una amiga de su madre y de la condescendencia en la casa materna, alternadamente. El hijo menor de Tali, el más pequeño del contingente de niños y adolescentes que habita el universo de La Ciénaga, es el animal sacrificado, cuya muerte hace explotar por fin la tensión permanente de “algo a punto de estallar” que ambienta el filme: es el muerto.

Uno de los personajes femeninos, Isabel, no pertenece a ninguna de las dos familias. Es una colla empleada en la casa de Mecha que mantiene una extraña relación de dependencia con una de las hijas, Momi, preadolescente a la que no le gusta bañarse (por influencia de “la china” según Mecha) y que en la primera escena dialogada de la película le cuenta llorando a su hermana que no quiere estar con nadie más que con Isabel. Este es un primer antecedente de una relación ambigua en la que la identificación (quitarle una joya por ejemplo) y la pulsión sexual (dormir juntas, dejar que Isabel le dé la comida en la boca), son los componentes principales. La audacia de mostrar esta potencialmente lésbica aproximación entre la indígena y la blanca, ofrece una vuelta de tuerca a los que Francine Masiello, citando a Rosalba Campa, llama “arquetipos de marginalidad”. Indígenas, personajes populares (gauchos) o emigrantes constituyen

un celebrado reparto de personajes latinoamericanos. Estas figuras promueven un cierto tipo de narrativa, un melodrama de rebelión y catarsis; un romance de supervivencia y triunfo. (...) Las mujeres latinoamericanas se han desplazado ahora al centro de este heroísmo narrativo, prometiendo esperanzas de redención social mediante una micropolítica de cambio¹⁰.

Desplazamiento que desde la posición de las mujeres subalternas como meros ejemplos de una causa colectiva que las supera, las ha convertido en sujetos plenos que encarnan valores individuales. Isabel, conquistadora desintencionada de Momi, invierte el patrón tradicional del hijo de la casa que se acuesta con “la china”. No sólo no es ella la seducida, sino que la relación no surge ni por la fuerza ni por el engaño. Si bien hay cierta dosis de agresión entre ambas (Momi la llama “china carnalera” tal como hace su madre, Isabel le pega en la cabeza cuando descubre que le ha robado una pulsera), obedece a la contrapar-

¹⁰ Francine Masiello., op. cit., p.749.

te del mismo sentimiento amoroso, sentimiento que, por lo demás, está sólo sugerido, y es tanto más interesante por la fuerza que adquiere lo no dicho¹¹.

La conexión establecida entre Isabel y Momi es entonces una inversión que implica también un deslizamiento. Lo que Masiello plantea como problemático en este proceso de construcción de identidad femenina es que suele surgir “en respuesta a un proyecto narrativo cuyas leyes operativas han sido establecidas por el Norte”¹², y por lo tanto siguen forjándose en una lógica colonial. En este sentido, ya dijimos que “La Ciénaga” tiene reminiscencias del movimiento Dogma danés (corriente surgida como protesta a la sobrecarga de efectos especiales que caracteriza al cine comercial, con una apuesta austera: luz natural, cámara en mano, música diegética, espacio para la improvisación de los actores), al que por supuesto no adscribe “dogmáticamente”. Pero el uso de la cámara móvil en ciertas escenas, la ausencia de música incidental, el tema familiar (como desenmascaramiento de un orden pervertido), la libertad del trabajo actoral, son encuentros que crean vinculaciones con esta corriente. Sin embargo, lejos de ser una imposición de estilos en boga, se trata de una relectura, donde, sorprendentemente, Martel renuncia a la tendencia al melodrama que caracteriza a las películas Dogma (género que se identifica con el estereotipo femenino), y aborda los temas despojándolos del tono sentimental. Opción que le otorga riqueza a su estilo propio, y que transforma en diálogo y no en subordinación la relación con el primer mundo. Asimismo, la abundancia de silencios y una estructura narrativa insurrecta, dialogan a su vez con el cine oriental.

En 1910, año del centenario de la Independencia argentina, las estadísticas arrojaron que el porcentaje de habitantes nacidos en el extranjero ascendía al 40%¹³. Y aunque en un comienzo esta explosión de culturas significó una postura tradicionalista por parte de los criollos, más tarde implicó la exportación de una identidad-país cosmopolita y blanqueada. La inmigración europea dio origen a una sociedad en la que el indio quedó fuera incluso de la imagen de postal.

En “La Ciénaga”, así como en “Bolivia” y en “El Bonaerense”, aparece una nación que no reniega de su componente indígena, y donde el inmigrante no es el europeo sino el boliviano (“Bolivia”), donde Buenos Aires es también la provincia y su gente oscura (“El

¹¹ “No es coincidencia que haya sido en gran medida el trabajo feminista (de hombres y de mujeres) el que haya generado mayor problematización frente al lenguaje como proceso de producción en el que: a) el sentido es comunicado tanto por lo que se dice como por lo que se calla; b) el sentido opera no sólo en función de estructuras conscientes sino inconscientes; c) el sujeto es descentralizado; d) lo “extra lingüístico” es vector de la comunicación (intencionalidad, estimación, problemas de valor y no sólo aspectos constructivos del sentido)”. Kemy Oyarzún., op.cit., pp.41-42.

¹² Francine Masiello., op.cit., p.749.

¹³ Jean Franco. *La Cultura Moderna en América Latina*. Grijalbo, México, 1985, p. 287.

Boanerense”), lejos del cliché del glamour de la moda, los gimnasios y la alta cultura que se suele asociar con la ciudad de Buenos Aires.

En su estatus de indígena marginal, Isabel se autopresenta como una mujer que desafía la caricatura. Es dueña de su sexualidad, tiene un novio con el que decide irse a vivir cuando renuncia a su trabajo en “La Mandrágora” (“me voy a vivir con mi hermana”, le miente a Mecha), la familia reproduce el prejuicio de la india sin moral (“china carnavalera”) pero ella no es liviana en materia sexual ni tampoco puritana, sabe arreglárselas en un mundo de hombres (juguetea con el hijo mayor de Mecha en la fiesta, pero no permite que traspase el límite, compra la cerveza en la misma fiesta), defendiendo una integridad que se ha ganado.

Al principio de la película, ante el accidente doméstico que da inicio a la acción, Isabel sabe muy bien qué hacer (maneja la radio del auto que Momi no puede apagar a causa del nerviosismo -imagen interesante de la relación indio-tecnología que la sitúa como integrada a la modernidad; elige el vestido que Mecha quiere usar para ir al hospital). En otras secuencias del filme, Isabel expondrá la ambivalencia de su lugar de subordinada: ella también tiene poder, uno que sobre Momi es evidente, como cuando ambas están juntas viendo televisión en la cama y suena el teléfono, “Mamá dice que vos tenés que contestar el teléfono”, le dice Momi; ante la impasividad de Isabel, no le queda más que atenderlo ella misma.

En “Bolivia”, el personaje femenino análogo a Freddy, el inmigrante boliviano, es Rosa, inmigrante paraguaya que trabaja como camarera en el mismo bar. Al igual que Isabel, Rosa maneja su sexualidad: tiene una relación amorosa con uno de los parroquianos pero es ella quien decide cuándo quiere verlo, se involucra ocasionalmente con Freddy luego de ir juntos de fiesta (es ella quien le propone que la acompañe a bailar); cumple con su trabajo y administra su escaso tiempo libre. Como contraste con Freddy, quien muere asesinado por uno de los racistas parroquianos, Rosa ha sabido arreglárselas en ese sistema que la margina y crear su propio espacio de poder, sin ser humillada ni destruida.

Como se señala en la sección introductoria es interesante que, si bien Martel debería ser identificada con la familia de hacendados (o con sus parientes de la ciudad), la construcción del personaje indígena, de su Otro, es una revisión de la alteridad que sitúa al subalterno aborigen como un Caliban Revisitado¹⁴, que no es “una mera paráfrasis de Occidente”, que “ha dejado de ser lo Otro, aquello desplazado y diferido”¹⁵, simplemente homologable a la naturaleza, a lo desconocido; sin nostalgias ni exotismos, Martel construye un personaje coherente, sustancioso, real. En una transposición de roles, los blancos aparecen como el

¹⁴ Roberto Fernández Retamar. “Caliban Revisitado”. En *Todo Caliban*. Atenea, Concepción, 1998.

¹⁵ Kemy Oyarzún., op.cit., p. 34.

Otro desconocido, examinado en sus costumbres pervertidas. Jugando en el monte, Joaquín, el hijo tuerto de Mecha, le revisa insistentemente el ano al perro.

A este perro ya se lo deben haber cogido. Hay que vigilarlos a estos collas. Viven todos en la misma casa, el padre, la madre, la abuela, el perro, el gato. Lo toquetean, lo toquetean (al perro), están todo el día acariciándolo.

En su intento por investir de inmoralidad a los niños collas, Joaquín deja al descubierto su propia depravación: es él quien le toca el ano al perro, no los indios.

Territorios

La historia está narrada desde “La Mandrágora”, finca donde vive durante el verano la familia de Mecha, pero hay otros espacios que, a pesar de tener menos protagonismo, ayudan a definir el universo ficcional de la película. Frente a la abundancia excesiva, pero no fecunda, de la naturaleza en la que se asienta “La Mandrágora” (una suerte de limo desbordado pero rancio), la ciudad aparece como carnaval (el juego de bombas de agua con que los niños molestan a las niñas) y como asfixia. Esto último porque la casa de Tali, que vive en la zona urbana, es pequeña y claustrofóbica. Su espacio de recreación es un patio absolutamente cercado, en el que no hay vista de horizonte alguno. Un patio de cemento con pocas plantas en maceta (que Tali en todo caso cuida), cerrado por tres muros altos. No hay mirada, no hay salida. El exterior está señalado por el ladrido de un perro en la casa vecina. Perro al que Luciano, el hijo pequeño teme (porque podría romper la muralla y llegar hasta ellos), y que se transforma en una presencia terrorífica, sobre todo porque nunca lo vemos. Es un peligro invisible al otro lado de la muralla.

Buenos Aires, la ciudad donde vive Mercedes, la amiga de Mecha amante de su hijo mayor y administradora del negocio de pimientos que produce la finca, no es más que un departamento de noche. Una pieza, un encierro, luces de reojo por la ventana. La ciudad capital es un moderno departamento cerrado, es la noche, es la cama, es una relación clandestina poco vinculada al amor.

Bolivia, el tercer territorio en el que se desarrolla la acción, no es más que una palabra. El país limítrofe con el que Argentina comparte los nativos (los collas), es sólo un nombre, la posibilidad de ir a comprar barato y de la fatalidad. Las dos mujeres saben que es peligroso, pero quieren ir a comprar los útiles de los niños. Solapadamente, para Mecha es también la liberación, correr un riesgo (no se especifica si un accidente o un asalto) pero ganar una tregua. Huir al país de los “collas de mierda” que, contradictoriamente, será para ella una salvación.

A diferencia de “El Bonaerense”, donde el sector rural y su insulsa vida de paz es un paraíso frente al agresivo entorno urbano (policías, disparos, corrupción, marginalidad), en “La Ciénaga” pareciera no haber edén posible. El monte cercano a la finca, entorno privilegiado de la naturaleza, es una amenaza que no perdona. Es el territorio limítrofe, donde las cosas son y no son, donde el enfrentamiento entre dominados y dominadores es permanente y móvil, es un limbo. Las fauces de un animal hambriento están abiertas, para tragar al hombre blanco y su familia. La Ciénaga encierra un secreto que es intraducible, innombrable, mucho más que el nombre de Dios, que puede incluso ser televisado con la Virgen María como su representante. Es un secreto mucho más antiguo y aterrador. Los collas parecen poder leer ese secreto, o por lo menos no temerle. Tal como sucede en el escenario ya narrado por la literatura latinoamericana posterior a la independencia:

Lo cierto es que el contraste entre la salvaje energía de los indios y de la naturaleza, y la pasividad y la impotencia de la pareja blanca parece reflejar no los valores vigorosos de una civilización de pioneros sino la cansada resignación de una raza moribunda¹⁶.

“La Ciénaga” retrata al hombre blanco como impotente frente a esa fuerza primigenia, pero se distancia de la lectura idealista del descendiente de europeos. No es su inocencia ni su pureza la que lo limitan; la sociedad que ha construido parece estar tanto o más podrida y nauseabunda que la ciénaga a la que teme. El entorno natural parece ser un reflejo de su propia imagen. Es su propia decadencia la que lo hace temer. Mecha tiene miedo cada vez que los niños van al monte. Su hijo Joaquín ya ha perdido un ojo allí, y siempre augura que otro peligro acecha, ¿un castigo? La naturaleza que no han podido domar no es mejor ni peor que su civilización. El mundo es un espejo. La piscina de la casa, abandonada desde hace tiempo por sus dueños (“no funciona el filtro, no funciona el agua de la pileta, no funciona nada”), es tan peligrosa, infecciosa, habitada por alimañas, como la ciénaga.

La casa de la hacienda, desordenada, hacinada a pesar de lo espaciosa (camas compartidas, sin hacer), está cargada de una atmósfera sexual que agobia. El calor del verano mantiene los cuerpos sudorosos, lánguidos. Los niños y jóvenes se reúnen en traje de baño alrededor de una piscina que no sirve de nada porque nadie le cambia el agua. A la relación homosexual latente que se establece entre Momi e Isabel, hay que agregar el coqueteo permanente entre José, el hijo mayor de Mecha, y su hermana Vero. “Tabú al incesto y a la homosexualidad, dos tabúes fundacionales en la retórica del inconsciente patriarcal”¹⁷, refuerzan el espesor erótico del aire estival.

¹⁶ Jean Franco. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Ariel, Barcelona, 1987, p. 63. La cita se refiere al poema narrativo de Esteban Echeverría “La Cautiva”.

¹⁷ Kemy Oyarzún., op.cit., p. 37.

Al hacer un paralelo entre el escenario principal de la película y el resto de las locaciones, la zona rural representa el desborde, la amplitud, el horizonte; mientras que Buenos Aires y la ciudad de La Ciénaga son espacios cerrados, habitaciones. La casa inserta en el paisaje natural es también un espacio cerrado, el mundo de lo privado expuesto a nuestra mirada escrutadora. Sólo Bolivia es también ancha y peligrosa como la ciénaga, pero está encerrada en una palabra. Ahora, ninguno de los espacios, anchos o reducidos, ofrece una esperanza. Todos son agobio, claustrofobia o agorafobia según el caso, todos son pura zozobra. La película entera es una tensión de fatalidad latente.

Los mitos: la Virgen y la rata africana

En el imaginario colectivo que surge en el interior de la realidad cinematográfica de “La Ciénaga”, hay dos figuras que alcanzan el rango de mitos: la Virgen que se aparece en una población popular encima de un estanque de agua potable; y el perro-rata, ficción relatada por los niños reunidos alrededor de la piscina de agua podrida.

La Virgen, figura que recorre la religiosidad popular de toda América Latina, cargada de sincretismo, constituye en la película como una aparición que perturba la cotidianeidad de un sector popular. No viaja cargada de flores en un carnaval, ni preside el altar de ningún templo. Se aparece en un estanque de agua potable sobre una de las casas de la población. Es sugerente que su presencia en la realidad fílmica esté siempre mediatizada por el discurso televisivo. Sólo sabemos de la existencia de la Virgen del estanque a través de los reportajes que la familia de Mecha ve por televisión. El mito benéfico (la Virgen debiera ser la que trae un mensaje de salvación, o por lo menos la encarnación de una respuesta a los ruegos de los mortales) ha sido privado de su inmediatez, de su *carnalidad etérea*, para adquirir la luminosidad escasa de los rayos catódicos. Su mensaje salvador se esfuma en este tránsito, restándole poder al oráculo de protección. La hija de una de las mujeres de la población es la médium, el mortal que se comunica con la deidad femenina. Cuando por fin la periodista puede entrevistar a la madre y pedir que se revele el mensaje, este no es un buen augurio, es más bien una condena. La Virgen ha dicho “que oren mucho porque vienen tiempos muy difíciles”.

A diferencia de la presencia televisada de la Virgen (mito moderno que se vehicula a través de un medio de comunicación de masas), el “perro-rata” es un mito surgido de la narración oral. Es un cuento que narra Vero, una de las hijas de Mecha: una mujer adopta a un perrito pequeño que se come todos sus gatos. Al llevarlo al veterinario para saber qué es lo que le pasa, este le muestra la doble hilera de dientes del animal y lo mata frente a sus ojos, a la vez

que le revela que no se trata de un perro, sino que de una rata africana. Terror triple, lo que creíamos que era una entidad conocida, cotidiana, doméstica (el perro es el mejor amigo del hombre), no es lo que parece, es otra cosa. Esa otra cosa es una rata, alegoría de la suciedad, la infección, la peste. Y no cualquier rata, viene de África, de la macumba, el vudú, la oscuridad, lo salvaje.

Esta historia deja una marca sobre todo en Luciano, el niño más pequeño de Tali. Luciano se obsesiona con ese animal mitificado, y se teme a sí mismo en su propia mutación: le ha salido un diente de más detrás de los de rigor. La doble hilera de dientes es la amenaza del perro-rata dentro de sí mismo. Pero también es una amenaza externa. En la casa vecina a su casa en la ciudad, hay un perro; jamás lo vemos a causa de la altura de las paredes, pero lo escuchamos ladrar y chocar contra el muro divisorio, amenazante. Es una presencia que se vuelve terrorífica en su ausencia. Es la posibilidad de lo fatal, la caída del muro, la entrada del monstruo. Y la fatalidad acaece. En su afán por ver al perro, para anular en la presencia la amenaza infinita de lo que no tiene forma, Luciano sube a la escalera que su madre usa para colgar las plantas. En un mal paso cae, y aunque tampoco hay más datos que su cuerpo en el suelo, sabemos que ha muerto, que la profecía se ha cumplido, que el perro-rata lo ha matado.

Luciano es el menor de todo el grupo de niños, el más inocente, el más susceptible tal vez. En su familia, la más sana dentro del universo desesperanzado de "La Ciénaga", es donde se desata la tragedia, el accidente, el desborde. En una escena anterior su hermana (no mucho mayor que él) juega con una amiga y lo matan con una pistola de juguete ("muerto, muerto, muerto, Luciano"), la madre no viaja a Bolivia ("vamos a evitar una desgracia") creyendo escapar del maleficio. Pero el perro-rata ataca donde menos lo esperamos.

Y "el perro", otro perro, el novio de Isabel, a quien apodan así en La Ciénaga, va a buscar a Isabel después de que ella renuncia hacia los minutos finales. No sabemos si para salvarla o devorarla. La película termina con Momi (que ya ha perdido a Isabel), quien se acerca a la piscina inútil (arrastrando la silla con ese sonido perturbador que inunda la película) y le comenta a su hermana que fue a donde dicen que se aparece la Virgen. "No vi nada". Créditos.

Una película que calla. Y otra que escucha

Al año siguiente del estreno de "La Ciénaga", se estrenó en Argentina otra película, la ópera prima de otra joven directora: "Herencia", de Paula Hernández. A diferencia del inquietante pulso del filme de Martel, Herencia es una oda a la corrección, a la negación, al

control. La historia de la película es la de una italiana inmigrante que ha instalado un restorán en Buenos Aires. La anécdota comienza con la llegada de un turista alemán que arriba al país del tango siguiendo a la mujer que ama (la italiana también deja su país natal por motivos sentimentales), y se desarrolla en torno a las peripecias del alemán por hallar a la mujer y la nostalgia de la italiana por su país de origen. (Los alcances con la trama de "Bolivia" se hacen urgentes). El estilo de la película es convencional, sin riesgo. La nación que late en esa mirada es la del que no quiere ver. El mayor aporte de "La Ciénaga" es su valentía, tanto en el tema como en la forma, una mirada desafiante a la profundidad del pantano al que no tiene miedo de penetrar.

Feminodistopía porque la opción de Martel es presentar el mundo desde la perspectiva femenina sin concesiones, sin paraísos ni casas de muñecas. Extender el mantel y mostrar que no hay espacio de descanso, no hay sueño tranquilo. Pero esta distopía esconde una utopía en su modo de relato, en su opción estética. Una historia terrible esconde una responsabilidad. Es en el lenguaje cinematográfico donde Lucrecia Martel nos muestra el mundo al que aspira.

Personajes complejos, contruidos dialógicamente, en la precariedad de sus identidades invadidas por el Otro, enriquecidas por el Otro. Fuera de la convención, del prejuicio, "La Ciénaga" espera en los silencios, en la aparente quietud, la revelación de una nación que esconde un grito. La ambigüedad polisémica del discurso estético es territorio generoso para hablar de una identidad que no se deja atrapar por las clasificaciones. Es la posibilidad del secreto que se revela ocultándose, el secreto de la nación reconstruyéndose a cada minuto, y mirándose de frente en tiempos de temor. "La Ciénaga" es una película que escucha. Relato femenino, de mujer, sobre mujeres, desde lo privado pero desde el compromiso político también (así lo ha declarado su directora), sin idealizaciones, arrojado a una verdad que no es final, que no es definitiva, que es exploración. Que no espera un milagro redentor ni una revolución renovadora. Que ha optado por sacudir sus fantasmas y dejarlos vagar libres por la habitación.

La Ciénaga está atravesada por una sensación de constante indisposición, de malestar. La película muestra una sociedad que ha perdido sus tradiciones, pero no tiene cómo comprarse la seguridad que podría suplantarlas. Una sociedad con una sensualidad bruta, a flor de piel, que vive a la vez con la esperanza vaga de que nada cambiará jamás y en el terror de que todo se repita indefinidamente¹⁸.

18

Lucrecia Martel. En www.france.diplomatie.fr/culture/france/cinema/fdsud/fds01.es/film03.html

No hay referencias directas al pasado político de la nación argentina, pero la atmósfera cargada de desasosiego es bien parecida a la sensación de culpa. Medio muertos, medio vivos, purgando una pena antigua (Comala), los habitantes de La Ciénaga parecen no poder desasirse de un peso invisible.

Y yo siento que en *La Ciénaga*, *Felicidades* y muchas otras películas argentinas recientes hay algo con ese tema (los detenidos desaparecidos), algo que tiene que ver aunque no sea tratado con la mirada política de los ochenta. Una densidad, un nudo que está claramente presente, que tiene que ver con eso y que está surgiendo solo (...) Lo que siento es que la cosa ha perdido su carga política explícita y coyuntural y ha quedado la carga dramática humana, el peso de todo eso sobre la historia, la culpabilidad, la no expiación... La ausencia, porque a todo el mundo le falta un alguien, cercano o no¹⁹.

Una lectura de la nación que no niega su historia, que la incorpora porque la lleva en cada gesto. Y que se calla para escuchar el tronar de la tormenta, no para conceder.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández Retamar, Roberto. (1998). *Todo Caliban*. Cuadernos Atenea, Concepción.

Franco, Jean. (1987). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Ariel, Barcelona.

——— (1985). *La Cultura Moderna en América Latina*. Grijalbo, México.

García Canclini, Néstor. (1995). "América Latina y Europa como suburbios de Hollywood". En *Consumidores y Ciudadanos*. Grijalbo, México.

Masiello, Francine. (1996). "Tráfico de Identidades: Mujeres, Cultura y Política de Representación en la Era Neoliberal". En *Revista Iberoamericana*, Volumen LVII, pp. 745-766.

Oyarzún, Kemy. (1993). "Género y Etnia: Acerca del dialogismo en América Latina", en *Revista Chilena de Literatura*, Número 41,

Pratt, Mary Lousie. (1997). "La reinención de América: la vanguardia capitalista y las exploradoras sociales". En *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Sarlo, Beatriz. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Nueva Visión, Buenos Aires.

¹⁹

Entrevista a Lucrecia Martel. En www.filmonline.com.ar/nuevo/entrevistas/lmartel2.htm

IV. Narrativas
hispanoamericanas
(Revisiones críticas a
comienzos de siglo)

Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán: Hacia una narrativa afroecuatoriana¹

(Breves consideraciones sobre lo afrolatinoamericano)

FRANKLIN MIRANDA ROBLES

PROGRAMA DE MAGISTER EN LITERATURA
UNIVERSIDAD DE CHILE

La mayoría de las naciones sudamericanas, so pretexto de una historia que pone énfasis en lo indígena autóctono e incluso en un sesgado mestizaje campesino, mira tímidamente la enorme importancia que tiene la ascendencia africana en su realidad identitaria. Ecuador forma parte de estos países donde la cultura negra, desde el centro de poder, no ha querido ser incorporada a la vida activa de la nación, sino que al contrario se la ha intentado mantener sectorizada, marginada, oculta. Lamentablemente desde la oficialidad del discurso y de las acciones andino y mestizo centristas (no desde la cultura), esto último ha tenido éxito, tanto que hoy lo afroecuatoriano sólo se torna visible cuando entra a ese mercado de lo folclórico, donde el substrato cultural propio se superficializa y el lugar en la idea de nación se vuelve cosmético.

Pero este panorama no es definitivo, ni absoluto. Para poder ir modificándolo y alcanzar una verdadera valoración del negro ecuatoriano, hace falta entender que el imaginario afrodescendiente y el espacio que éste ocupa dentro de la nación están ligados a la noción de identidad heterogénea. Es decir, un continuo choque contradictorio de culturas (africana, occidental e indígena) en un proceso histórico concreto, y no exclusivamente la síntesis de ellas.

Ahora bien, esta idea de identidad afrodescendiente en Latinoamérica, que luego explicaremos con más detalle, en el caso ecuatoriano, ha sido reivindicada parcialmente en algunos estudios antropológicos, históricos y sobre tradición oral. No obstante, el campo lite-

¹ Este artículo constituye una síntesis del proyecto de tesis que, con el mismo nombre, presentó el autor para obtener el grado de Magister en Literatura Hispanoamericana y Chilena en la Universidad de Chile. El trabajo incluye, por lo tanto, los resultados de la investigación. La bibliografía general no abarca todos los textos utilizados para la elaboración de la mencionada tesis; sólo se anotan las referencias bibliográficas estrictamente necesarias para una cabal comprensión de este artículo.

rario no ha sido estudiado con suficiente justicia. Contrariamente a esa tendencia, y dado que la literatura, sin ser un reflejo especular de la cultura, expresa y construye el imaginario social, consideramos que rastrear multidisciplinariamente en la escritura aquello que le da soporte a la identidad afroecuatoriana puede resultar de alta utilidad.

Nuestra búsqueda se centra entonces en las características de una literatura propia de esa afroecuatorianidad. Por ello, tomamos como objeto de estudio la obra de los primeros poetas y narradores afrodescendientes: Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán. La selección responde: 1) a la necesidad de analizar una manifestación donde el negro utilice su propia voz para decirse, tal como ocurría en otras expresiones tradicionales. En otras palabras, que la literatura no sea un medio que comunique algo visto desde afuera, sino una mediación entre el hombre y su cultura. 2) Dado que la afroecuatorianidad y sus manifestaciones no son conceptos acabados sino procesos abiertos, al escoger a estos autores nuestra intención es rastrear los orígenes de una literatura afroecuatoriana para intentar establecer sus bases.

Afrolatinoamericanismo o ¿cómo entender a los afrodescendientes?

En primer lugar, debemos tener claro que toda identidad es construida y, por ello, no responde, ni a esencialismos inmutables o innatos, ni a procesos de individuación en un contexto histórico-social. De ahí que la misión del sujeto (individual o comunitario) sea empezar a encontrarse a sí mismo dentro de ese universo simbólico regido por normas impuestas desde afuera. Pasar del estado objeto al de sujeto. Es decir, en un orden patriarcal y occidental (colonial, centrista y presencial), la asunción identitaria nacería en la medida en que, como subalternos, dejemos de utilizar la voz que le pertenece al sistema hegemónico que pesa sobre nosotros. Esto no implica la creencia en una identidad infinitamente relativa que nos deje en el terreno de la nada inactiva y que sirva para la perpetuación del sistema de control, sino en el entendimiento de una diferencia que se ancla en la historia. Somos una otredad que se forja como otra en un proceso de contacto continuo con el orden que desde afuera reprime y pretende homogenizarnos. No nos asimilamos en el otro, pero sí nos hacemos en la medida en que participamos del sistema para resistir a ese otro y decimos con nuestro propio lenguaje contradictorio.

Para entender, dentro de esta premisa, el concepto de cultura afroecuatoriana, habría que revisar sus dos vertientes: la evolución del concepto de negritud y el de identidad latinoamericana. Aunque, en realidad, no se puede hablar de la una sin la otra, en principio, las analizaremos por separado.

Del negrismo al afrolatinoamericanismo

Como señala René Depestre, en *Buenos días y Adiós a la negritud*², antes de las aventuras colonizadoras y de la trata de esclavos, la palabra negro no existía. El africano, en la Edad Media, era simplemente un moro. Sin embargo, desde el siglo XV hasta el XIX, los beneficios económicos que trajo la esclavitud a los colonizadores europeos impulsaron (o viceversa) la configuración y consolidación de pensamientos esencialistas, biólogos o racistas, donde las oposiciones binarias jerárquicas (bueno-malo, blanco-negro, superior-inferior) validaron el control y explotación de los cristianos blancos civilizados sobre los salvajes y paganos negros.

Esta ideología que nace en Europa, a propósito de África, se traslada a América y se mantiene casi intacta durante toda la época colonial. Aunque en lo estructural no se altera, existen en ella dos connotaciones distintas visibles tanto en las relaciones de poder como en las manifestaciones artísticas de la época: 1) la racista-utilitarista (se sataniza al hombre negro para validar la importación de esclavos a América y su trabajo en plantaciones, minas y como sirviente doméstico) y 2) la humano-paternalista (aunque le quitan la carga negativa al africano, se refieren a él en términos occidentales. El negro es visto amablemente como un ser exótico e incompleto que puede/debe adaptarse a las condiciones del Otro).

Como vemos, en ambas visiones se trata al negro desde afuera, en ambas se habla de/por él. De hecho la mirada humano-paternalista derivará entre 1906-1928 en el concepto de negrismo, que nace, según Eurídice Figueredo, del interés que los artistas surrealistas europeos tenían en África como una fuente de primitivismo o estado puro básico de un valor tan alto que podía renovar el arte del "viejo continente"³.

Factores como la fuerte y decisiva presencia africana, la existencia constante (que se extiende hasta hoy) de colonias europeas, el hito de la independencia de Haití en 1804 (primera república americana y negra), además de los estudios de etnólogos africanos en las Antillas, motivaron a los vanguardistas europeos de principio del siglo XX a volcar la misma mirada primitivista hacia los afrolatinoamericanos del Caribe. En su frustrado intento de desconcentración occidental, el negrismo da vuelta sobre sí mismo al tratar con patrones externos y esenciales una cultura otra.

Sin embargo, estas mismas circunstancias histórico-culturales promovieron en el Caribe, a diferencia del resto de Latinoamérica, un despertar más temprano y profundo por la rein-

² René Depestre. *Buenos días y adiós a la negritud*. Ediciones Casa de las Américas, Cuadernos Casa No 29, La Habana, 1986, p. 26.

³ Eurídice Figueredo. "Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau", en Ana Pizarro (comp.). *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe de hoy*. Universidad de Santiago, Santiago, 2002, pp. 33-59.

dicación de la cultura negra. Así, el modo exótico de entender al hombre negro logra modificarse en 1933 con la irrupción del concepto literario-cultural de negritud. Los martiniqueños Aimé Césaire y Leonard Sainville, el franco guyanés León Gontran Damas y el senegalés Leopold Sédar Senghor impulsan, como estudiantes de origen colonial en Francia, la idea de que el hombre negro en América y el mundo se reconozca y diga como un ser esencialmente distinto, no inferior, ni atrasado (incluso mejor que el blanco), ligado además de manera intacta, fuerte e inseparable al continente africano. Este movimiento logra la inversión jerárquica de la oposición blanco/negro por negro/blanco (al principio agresivamente, luego dignificando al negro en el contexto de una nueva humanidad universal). Aunque la negritud tiene el valor de derribar las ideas estereotipadas occidentales del afrodescendiente entregándole una voz, sus creadores caen en los esencialismos que querían evitar: un supraser africano.

El martiniqueño-argelino Franz Fanon, en *Los condenados de la Tierra*, reconoce que la negritud constituye una comprensible y vital acción contestataria al sistema. Pero eso no la deja exenta de crítica, pues en tanto olvida las disimilitudes de los procesos vitales y de construcción identitaria (transculturados) que vivieron los pueblos afrodescendientes en diferentes contextos históricos, sociales, económicos, geográficos y culturales, la estrategia de la negritud deja al afrodescendiente en un estado incompleto y vulnerable. Con la negritud, el afrodescendiente apenas se ha despertado a su ser, siguiendo una lógica prestada que sirve y convalida los intereses de la hegemonía.

Así Fanon abre la posibilidad de una heterogeneidad afrodescendiente donde la negritud, pese a ser la base de las nuevas nociones identitarias de la cultura negra en América Latina, es superada en conceptos como “antillanidad” del martiniqueño Edouard Glissant, y “creolité” (criollidad) de su coterráneo Patrick Chamoiseau, para referirse al Caribe francófono y holandés. También en la noción “nation language” de Kamau Brathwaite (Barbados) para las Antillas anglófonas.

Aunque cada una responde a realidades culturales diferentes, se puede postular que el común denominador entre ellas consiste en la aceptación de que el afrodescendiente es un sujeto transplantado, cuya identidad se reconstruye en un contexto geográfico particular y de acuerdo con múltiples contactos histórico-culturales tanto con sujetos dominantes como con otros subalternos al orden hegemónico. Aquí se ponen en juego procesos de transculturación y resistencia que dan como origen una cosmovisión otra. El espacio privilegiado para notar aquello es la lengua criolla o del pueblo y su consecuente literatura, donde la superposición de lo oral popular y lo escrito oficial revela una multiplicidad que está integrada en un mismo sujeto individual y colectivo.

A donde queremos llegar es que estos conceptos afrocaribeños, pese a que en algunas ocasiones reproducen un discurso posmoderno, encuentran un punto de convergencia con la noción de heterogeneidad, la cual puede explicar la otredad identitaria de Nuestra América y del afrolatinoamericano. Y es que Latinoamérica, según el peruano Antonio Cornejo Polar (*Escribir en el aire*), se constituye como una totalidad donde se despliega una pluralidad de literaturas/culturas (hegemónica, popular, indígena, negra) con rasgos contradictorios entre sí, donde el factor mediador viene a ser la historia. Esta relación conflictiva, que permite hablar de más de una cultura, se reproduce tanto en el sujeto como en el discurso y la representación de la realidad. De ahí que la noción de mestizaje armónico resulte errada. De ahí también que la idea de transculturación sea válida, pero limitada: es verdad que el contacto con la hegemonía no produce una aculturación del subalterno, sino un proceso activo de pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones tanto de la cultura extranjera como de la propia. Pero también es verdad que hay realidades que mantienen una fuerte e inamovible resistencia. Somos una cultura periférica que responde a la dialéctica entre imaginarios locales y cosmopolitas, pero también a la posibilidad de que estos mundos estén superpuestos y no tengan síntesis. Pensemos en la transculturación como una dinámica dentro de la heterogeneidad.

Creemos entonces que la idea de heterogeneidad es la que más se aproxima a la realidad cultural de los afrolatinoamericanos, porque nos permite derribar la idea nostálgicamente purista de un hombre africano inmutable en América y, también, la de un hombre negro asimilado a Occidente. Los afrodescendientes, como comunidad transplantada y sometida a explotación, nunca sufrieron una deculturación total, sino que, al contrario, potenciaron en una matriz africana (heterogénea), de manera más (resistencia cimarrona en palenques autodeterminados) o menos libre (esclavitud), las nuevas experiencias y contactos tanto con los colonizadores como con los amerindios. Esto dio como origen una cultura otra, afrolatinoamericana, que varía de país en país según procesos sociales distintos, pero que en su conjunto nacen de un continuo choque cultural mediado por nuestra común historia colonial y neocolonial.

Un aspecto importante de esta heterogeneidad es que si, por un lado, le permite al afrodescendiente asumir una posición identitaria marginal con respecto al centro de poder, por otro lado, su existencia e influencia en la conformación nacional muestra que nuestro ser latinoamericano no puede negar ese componente afro que entró en contacto en todos los niveles étnicos y sociales. En otras palabras, lo heterogéneo o pluricultural de nuestras naciones es producto no solo de la existencia racial de grupos afrodescendientes o del mestizaje físico, sino también de la innegable incorporación cultural (contradictoria o no)

de lo afro en Latinoamérica. De esta manera es que entendemos y queremos tratar la noción de afroecuatorianidad. Es decir, como esa posibilidad heterogénea, pero propia que el negro ecuatoriano tuvo y tiene para decirse y ser dentro de una nación que deja en letra muerta su carácter pluricultural.

Esmeraldas: fuente de la afroecuatorianidad

Aunque en el Ecuador existen varios núcleos afrodescendientes, nuestro estudio le da prioridad a la provincia de Esmeraldas. Y es que la concentración de población negra, su histórica y especial autoconfiguración, así como su influencia nacional convierten a esta región en una especie de matriz para entender lo afroecuatoriano.

Esmeraldas se encuentra ubicada en el extremo noroeste del Ecuador, justo en el límite con Colombia. Abarca una zona de clima húmedo tropical (lluvioso) donde el mar, el sistema fluvial y la selva exuberante que se extiende por el este hasta muy cerca de las montañas andinas, adquieren relevancia, pues configuran, a nivel nacional, un espacio geográfico especialísimo que ha marcado los procesos sociales de los afrodescendientes que se asentaron en ella.

El rasgo más significativo de la identidad esmeraldeña se halla en su historia. Desde la llegada del primer grupo de africanos en 1553 hasta principios del siglo XIX, el cimarronaje a la selva constituyó un elemento vital de resistencia cultural (apenas entre 1790 y 1810 logra establecerse parcialmente la esclavitud). Este deseo de autodeterminación y justicia se traslada en la época republicana a revoluciones libertarias.

Ahora bien, la autonomía producto de este continuo cimarronaje ayudó a construir una identidad particular: afroecuatoriana. El primer paso fue la libre comunión africana de los transplantados originarios de distintos lugares geográficos y castas africanas, bajo la filosofía Bantú como cultura homogenizadora. Esta cosmovisión puede resumirse en dos postulados: la unión del hombre con la naturaleza y la cualidad de este hombre de ser dueño del nommo o palabra creadora que engendra y transforma. De ahí que la brujería y lo oral sean tan importantes.

Segundo paso: la resistencia cultural africana y la relación inevitable con otros subalternos (no incaicos) y con la hegemonía, le dieron al africano transplantado en Esmeraldas la posibilidad de apropiar o no a su matriz africana los pluricontactos culturales. Así, la religión, las relaciones sociales, el dialecto, la percepción del tiempo, la comida, la música, el baile y la tradición oral conservan un sentido contradictorio de lo múltiple superpuesto,

pero también la alegría de una comunidad que vive la libertad como una actitud histórica de conservación física y cultural.

Hacia una narrativa afroecuatoriana

¿Existe una literatura que responda a esta dinámica afroecuatoriana? Antes de la aparición de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán Bass, la literatura nacional [sobre todo el realismo social del Grupo de Guayaquil (1930)] incorporaba al sujeto negro como parte de la masa proletaria oprimida. Las obras de estos mestizos costeños hablaban del afroecuatoriano desde una posición externa, casi estereotipada. Aunque bien intencionada, esta escritura sacrificaba la realidad cultural afrodescendiente, en pos de la denuncia y protesta.

Breve digresión: Ortiz y Estupiñán vivieron entre 1912-2003. Anoto este dato porque es importante establecer que la literatura afroecuatoriana parecería que nace tarde sólo por falta de escritura. Sin embargo, más que una carencia, se trata de una elección cosmogónica que tiene que ver con la oralidad y su rol en la unificación de la comunidad. De ahí que la poesía, con antecedentes orales como la décima esmeraldeña, sea el género literario por excelencia que se cultiva en Esmeraldas. Nuestro interés en la narrativa responde a que reconocemos que en este campo hay un mayor esfuerzo de transculturación.

Ambos escritores poseen una fuerte influencia de la generación del 30; de hecho, sus primeras obras se enmarcan en la narrativa realista. Sin embargo, no se puede pensar en una estricta paternidad literaria de los grandes escritores de la época, puesto que ambos autores, antes de entrar en contacto con el grupo de Guayaquil, ya escribían poesía afroecuatoriana. Por otro lado, pese a dicha relación, su narrativa, si bien incorpora al sujeto negro como proletario (porque lo es), al abordarlo desde dentro de su cultura, lo muestra vital y honestamente distinto, otro. Esto nos permite señalar: 1) la urgencia que tenía este pueblo por decirse en sus propias palabras e integrarse a la idea de nación diversa en un espacio hegemónico mestizo como era la literatura. 2) La adopción de un tipo de narrativa responde, más que a una imposición de la moda literaria, a una selección de técnicas que le permitan expresar esa cosmovisión ligada a la naturaleza, libertaria, rebelde y comunitariamente solidaria. Nos atrevemos a decir que ahí donde el marxismo del Grupo de Guayaquil veía liberación de clases, nuestra afroecuatorianidad encontraba la libertad de un neoesclavismo disimulado.

Curiosa y sospechosamente, estos primeros escritores negros han sido incorporados al canon por su narrativa realista, olvidando analizar su escritura, que luego se abre a la

vanguardia, dentro de una dimensión cultural negra. Argentina Chiriboga⁴ señala que el interés sesgado en este tipo de literatura afroecuatoriana sirvió para reconstruir la idea de nación en un momento en que era políticamente necesario hacerlo. Sin embargo, el posterior descuido obedece a procesos más profundos y cíclicos. Históricamente, la rebeldía del afroecuatoriano le permitió construir una identidad fuerte, pero al mismo tiempo lo hizo víctima del utilitarismo de quienes configuraron una nación andino-mestiza excluyente. Parece que eso se repite en el canon literario.

Nuestro interés, entonces, es poner sobre la mesa lo olvidado u ocultado. Es decir, anotar, al menos brevemente, las características literarias que permiten reconocer a Ortiz y Estupiñán como iniciadores de la narrativa afroecuatoriana.

Escapar(se) de lo afroecuatoriano

Adalberto Ortiz Quiñónez (Esmeraldas 1914-Guayaquil 2003) desde lo biográfico y escritural resulta ser un mulato.

Siendo yo un mestizo de negros y blancos, mi personalidad literaria se orienta constantemente en una dicotomía, de tal modo que, a veces abordo tanto en fondo como en forma, temas de negritud, otras, de mestizos y también hago literatura que bien podrá ser firmada por hombres de raza blanca⁵.

La angustia que para él significaba no ser ni blanco ni negro lo persigue durante toda su vida y también durante toda su obra. De ahí que su primera novela *Juyungo, la historia de un negro, una isla y otros negros* (1943) trate de forma amplia y directa la afroecuatorianidad, pero que sus posteriores obras *El espejo y la ventana* (1967) y *La envoltura del sueño. Novela coral y colérica* (1982) se aparten del tema, según el autor, en búsqueda de asuntos más universales.

Esta aclaración sobre la evolución de su narrativa no quiere decir que *Juyungo* no esté marcado por esa oscilación "racial". Desde el punto de vista afrocéntrico, el aspecto más decisivo que nos entrega un análisis de *Juyungo* es que nos enfrentamos a una obra contradictoria donde la ambigüedad identitaria del autor marca un constante dualismo literario: una oscilación entre negrismo y afroecuatorianidad. Por un lado se encuentra la

⁴ Argentina Chiriboga, novelista y poeta esmeraldeña, viuda de Nelson Estupiñán Bass. Entrevista realizada en Quito, el 15 de agosto del 2003.

⁵ Adalberto Ortiz. *La Negritud en la Cultura Latinoamericana y Ecuatoriana*. Separata de la revista de la Universidad Católica. Año III, No 7. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1975, p. 115.

propuesta explícita negrista y de lucha de clase con la que se enfrenta el problema del negro esmeraldeño y con la que coinciden la mayoría de los críticos y el mismo Ortiz. Se trata de un proyecto que plantea la reivindicación de la comunidad afroecuatoriana en el reconocimiento de una multiculturalidad nacional que debe abandonar los racismos, en pos de la idea de mestizaje y de la unión proletaria como manera de enfrentar la opresión. Es decir, no se aborda la posibilidad de definir concretamente la cultura afro dentro de este universo plural (apenas se describe un cuadro de costumbres esmeraldeñas) y, por lo tanto, tampoco se dan pautas para encontrar las resistencias con las cuales este pueblo diferente puede decirse y autodeterminarse, sin que esto quiera decir separatismo nacional sino establecimiento de diferencias y similitudes en búsqueda de una idea de nación justa y heterogénea. En resumen, ante la falta de herramientas y, tal vez, decisión para enfrentar dicha problemática, Ortiz plantea un escape a la cuestión afroecuatoriana, bajo la forma amable, e incluso para muchos convincente, del mestizaje y la lucha de clases.

Pero por otro lado, el autor, que se reconoce y se duele mulato (asunto evidente desde esta primera novela), no puede evitar que una cosmovisión afroecuatoriana esté constantemente fluyendo y encontrando resquicios por donde filtrarse en su discurso. Es así mientras hay ocasiones en que el sujeto de la enunciación de la novela posee una voz evidentemente externa, incluso blanca, acerca de Esmeraldas; en otras y leyendo profundamente se puede hallar no sólo enunciados negros, sino además un discurso, en verdad, afroecuatoriano que altera o contradice aquello que se quiere decir desde el negrismo. En otras palabras, a Ortiz, escritor mulato y que pretende escribir desde esa posición, se le escapa constantemente su identidad afrodescendiente.

Y es que al analizar la novela desde distintos niveles (espacio y tiempo, manifestaciones culturales, personajes y relación hegemonía-subalternidad), observaremos que *Juyungo* encierra simbólicamente aspectos como el transplante de África, el cimarronaje, el nomadismo, la rebeldía frente a las autoridades centrales (patrón blanco-Iglesia), la unidad con una naturaleza que más que fondo es personaje, la relación con los afrocolombianos, el realismo mágico de la brujería, la selva y las tradiciones orales, el lenguaje onomatopéyico y propio, el deseo de justicia ante la explotación, la solidaridad comunitaria, la preponderancia del principio del placer sobre el de realidad, la doble relación de resistencia y transculturación con lo indígena y occidental (Juyungo: voz cayapa mono, malo. Mandinga: diablo), el tiempo presente y cíclico, la superación del racismo, la matrifocalidad, la alegría unificadora de la música y el baile, en resumen: la expresión de una otredad construida históricamente en oposición a la idea de "civilización".

No obstante, estas mismas manifestaciones apenas logran ser aprobadas por el autor quien no les niega el valor cultural, pero sí las considera un estado superable. El catalizador de aquella superación vendría a ser el marxismo. "Más que la raza, la clase"⁶. Ortiz está convencido de que el mestizaje racial es momentáneamente imposible, de ahí que piense en la unión de las clases desposeídas como solución al problema de la explotación sobre el afroecuatoriano y a la heterogeneidad cultural nacional. Por eso pretende armar ideológicamente al protagonista para despertar su conciencia y hacerlo luchar por sus derechos. Sin embargo, *Juyungo* se le escapa de las manos y demuestra que, desde su cosmovisión, siempre lo ha estado haciendo.

En general, la obra concentra un cúmulo de ambigüedades entre la idea de ser negro y querer ser ecuatoriano. Esto no disminuye el valor del trabajo: lo potencia, pues, en tanto primera novela afroecuatoriana, tiene la virtud de mostrar un mundo de contradicciones que existen en realidad en el interior del sujeto afroecuatoriano, pero que tiene un anclaje en la historia que lo provee de una identidad definida y fuerte. Identidad que Ortiz al no encontrarla en su interior, tampoco la puede ver en la nación.

Novelas de todo un pueblo

El caso de Nelson Estupiñán Bass (Súa, Esmeraldas 1912-EE.UU. 2002) es distinto al de Ortiz. Aunque también era racialmente mulato, su producción nunca dejó de estar ligada a lo afroecuatoriano; al contrario, cada nueva novela (pasó del realismo social a la vanguardia) era una búsqueda por expresar de mejor manera y más intensamente el substrato cultural de su pueblo, así como denunciar los vicios y abusos del sistema neoliberal.

Candidato al premio Nobel en 1998, publica entre 1954 y 1994 diez novelas, a saber: *Cuando los guayacanes florecían*, *El paraíso*, *El último río*, *Senderos brillantes*, *Las puertas del verano*, *Toque de queda*, *Bajo el cielo nublado*, *Los canarios pintaron el aire de amarillo*, *El crepúsculo* y *Al norte de Dios*. Los temas de sus novelas y la manera cómo los trata, permiten pensar en este autor como un cabal narrador afroecuatoriano.

Una característica común en la novela de Nelson Estupiñán Bass es la particular posición resistente que asume el hombre esmeraldeño en su relación con el centro de poder blanco-mestizo: el cimarronaje⁷ de los sistemas hegemónicos y del pensamiento occidental ilustra-

⁶ Adalberto Ortiz. *Juyungo. Historia de un negro, una isla y otros negros*. Libresa, Quito, 2000, p. 162.

⁷ Mecanismo de resistencia que consiste en salir del sistema para autodeterminarse y entrar a él, cuando sea necesario, no para asimilarse, sino para apropiarse de ciertas herramientas que le posibiliten volver a salir y continuar una vida autónoma.

do que los posibilita. Por ejemplo, el autor comprende que el pueblo esmeraldeño se constituye afrodescendiente, pero también proletario; por lo tanto, que la lucha de clases es inseparable de lo afroecuatoriano. Sin embargo, y dado que su obra se centra en lo afrocultural, demuestra que dentro de esta oposición antagónica burguesía/proletariado existe un discurso resistente y propio de la cultura afroecuatoriana que debe necesariamente ser reivindicado.

El autor constantemente expone que, mediante el cimarronaje, la comunidad afroecuatoriana se construye cosmogónicamente otra, culturalmente al margen (pero no por eso aislada) del(los) discurso(s) hegemónico(s). Esta preocupación por la relación entre centro y periferia (la hegemonía blanca-mestiza y lo afroecuatoriano, la burguesía y el proletariado) se reitera, amplía, profundiza y deconstruye en el contenido mismo de las obras. De ahí que, pensando en el status marginal de negro ecuatoriano en el sistema patriarcal y occidental de la hegemonía, el escritor establezca una relación paralela entre su discriminación racial con la que sufre la mujer.

Estupiñán no se conforma con recoger dicha condición marginal en las acciones que se desarrollan en sus novelas⁸, sino que cree necesario introducir esta marginalidad en las estructuras mismas sobre las que edifica sus obras. De ahí que cada trabajo novelístico sea una búsqueda formal de estrategias narrativas que le permitan ser consecuente con dicha cualidad de su cultura afrodescendiente. Así, prefiere el testimonio del bajo pueblo negro para deconstruir la historia oficial de su provincia y del país; acude a prólogos y epílogos no como marcos de una obra sino como textos de igual valor (aquí las cartas personales juegan un papel decisivo); varía constantemente en la utilización de los tipos de narradores y desacraliza al omnisciente para contar no desde un centro único, sino desde una polifonía que apunte al carácter comunitario de la cultura afroecuatoriana.

Desde el estilo narrativo, en cambio, el autor logra ser consecuente con otra realidad de su comunidad: la violencia. Y es que la crueldad con la que relata los acontecimientos debe ser leída como parte de esa otredad del afroecuatoriano. Crecido en la libertad, en la respuesta inmediata al hecho que lo daña, el negro es un ser distinto que contesta, no se acongoja. Vive el presente. Es importante consignar esto porque Estupiñán, en la medida en que conserva en sus descripciones y sus narraciones un estilo descarnado, reproduce, sin las máscaras del discurso occidental, esa característica vital (libertaria) del afroecuatoriano. Muestra, entonces, al hombre negro del Ecuador tal como es y como la tradición oral lo ha representado en distintos cuentos.

⁸ Hacerlo de esa única forma podría hacer poco consistente la búsqueda de una narrativa verdaderamente afroecuatoriana.

Ahora bien, dado que su obra resulta ser anticolonial, latinoamericana y afrodescendiente, consideramos que bien se la puede definir de manera global como novela de violencia. Y es que el principal acto de agresión es contra las formas de narración establecidas, contra el sistema hegemónico. Hacia allá se dirige la intención de un narrar otro que, como pasa en algunos de sus trabajos, se basa en un fluir y confluir de conciencias caótico, desordenado, sin reglas ortográficas, ni gramaticales, sin tiempo ni espacio claros, con la participación de muchas voces.

En tanto la cosmovisión misma de la comunidad afroecuatoriana tiene sus bases en la oralidad, todas las manifestaciones culturales van a estar ligadas de alguna manera a la tradición oral. Estupiñán entiende la importancia de la oralidad como parte de su identidad afrodescendiente. De ahí que la incorpore a su narrativa, pero además lo haga conservando ese mismo carácter culturalmente transversal. De ahí también que articule lo oral tanto desde dentro de la trama de las historias como desde la estructura y el estilo narrativo. Creemos que aquí radica la acción más destacable de Estupiñán: conservar u otorgarle resistencia a la oralidad a través no sólo de la cita de coplas, cuentos o décimas de la tradición oral esmeraldeñas, sino incorporando esa manera de sentir el mundo a la estructura misma de su narrativa. Entre otros mecanismos que utiliza para lograrlo están la polifonía, la metaficcionalidad, la autorreferencia y el fluir de conciencia.

La selva, el río, el mar y, en general, todo el ecosistema de Esmeraldas (descrito abundantemente) conforman un elemento vivo en la obra de Estupiñán. Natura no representa un mero paisaje dentro de las historias, más bien condiciona la supervivencia material y el carácter del negro. La unidad con la naturaleza, visible tanto en su mitología y costumbres como en el respeto por la explotación justa de los recursos, le permite al hombre esmeraldeño actuar o vivir según una visión de mundo otra (con respecto al occidentalismo). En ella, el tiempo vital del hombre es tan cíclico como el tiempo de su entorno natural.

La novelística de Estupiñán también expresa una identidad afrodescendiente desde la construcción de personajes. En la creación de los actores, el autor se preocupa por confrontar el discurso hegemónico de la burguesía blanca-mestiza con la cosmovisión subalterna afrodescendiente. Con esto no intenta plantear una oposición binaria donde las dos realidades se mantengan puras. Al contrario, su idea es deconstruir ese pensamiento occidental que pretende ser hegemónico para mostrar que dicha ideología está lejos de representar una nación multicultural como la ecuatoriana. Se preocupa, entonces, no sólo de revelar cómo la hegemonía inevitablemente ha recibido influencia de la cultura afrodescendiente, sino, principalmente, de evidenciar cómo esta comunidad afroecuatoriana ha transculturado

elementos occidentales dentro de una matriz “afro”. El resultado de este proceso es una cultura que en la medida en que se mantiene resistente, se vuelve otra.

Los mecanismos que el autor utiliza para deconstruir la ideología hegemónica y reivindicar la otredad afroecuatoriana a través de sus personajes, son las inversiones identitarias y el proceso de autodescubrimiento y aceptación del sujeto. La evolución identitaria afroecuatoriana que ensaya en sus personajes se vuelve destacable por las similitudes que guarda con la lucha que, por la autodefinición cultural, han sostenido las comunidades afrolatinoamericanas desde la esclavitud hasta nuestra época contemporánea.

Además de lo ya señalado, en su narrativa Estupiñán presenta al Ecuador como un país identitariamente heterogéneo, que debe tomar en cuenta las diferencias culturales de sus distintas etnias y sectores sociales para poder construirse como una nación justa. Desde un punto de vista afrocéntrico, el autor recuerda que la comunidad afrodescendiente, siendo resistente pero nunca racista o purista, pues no niega las influencias externas que le permiten articularse en una idea de nación multicultural.

Sin embargo, para develar esta realidad de su cultura, Estupiñán parte de la situación histórica y cotidiana del negro ecuatoriano y denuncia el asilamiento racista (económicamente interesado) al que ha sido sometido por parte de la hegemonía blanca-mestiza. Insiste, por lo tanto, en la corrupción y el abuso como hechos externos que han modificado y construido una comunidad afroecuatoriana rebelde y autónoma, pero también segregada, utilizada. Se ha hecho patria con el negro, pero no de/para el negro. Su intención no es presentar un panorama fatalista, sino, a través de la clarificación de las circunstancias discriminatorias, dejar abierta las posibilidades de una revolución cultural que definitivamente cambie este escenario en pos de una verdadera integración nacional.

Pero hay otras características en su literatura que la hacen afroecuatoriana: el machismo erótico; el espíritu de rebeldía frente a la opresión; la reivindicación de una vida libre y no reprimida sobre la idea de civilización; la duda del Dios del cristianismo; la reproducción de una cosmovisión comunitaria, solidaria y matrifocal; no estereotipa, ni idealiza al negro; otorga importancia a lo místico y la brujería en la vida cotidiana, a través del realismo mágico; presenta el humor como una de las estrategias deconstructivas del sistema hegemónico más ligadas a su cultura; les da énfasis al lenguaje y la comida afroesmeraldeños; establece una moral y ordenación social otra frente a las leyes mestizo-centristas; muestra la intercomunicación social y cultural constante entre Esmeraldas y el sur de Colombia, etcétera.

Con todo esto queremos decir que en un género como la novela (realista social o vanguardista: ya es una apropiación del afroecuatoriano), Estupiñán, un poco más que Ortiz, pone las bases de una narrativa ecuatoriana de la negritud. Utiliza una serie de elementos estructurales, de trama, de lenguaje, de memoria, de re-creación, de mitos, de procesos históricos, de música, de ritmo, de oralidad, de tradiciones, de cosmovisión, etc., en suma, de expresiones culturales conflictivas en todos los niveles con la hegemonía para entregarnos la posibilidad de hablar de una otredad cultural, pero también literaria.

Para definir la narrativa de Nelson Estupiñán Bass, Henry Richards, natural de Trinidad y Tobago, naturalizado norteamericano, propone el término “estupiñanismo”. Según el teórico, esta noción designa un movimiento, dentro de la literatura contemporánea, en el que se da “prominencia tanto a las técnicas innovadoras que caracterizan el proceso creativo, como a las apremiantes preocupaciones sociales, políticas y económicas”⁹. No impugnamos el cierto equilibrio entre arte y denuncia que logra Estupiñán en sus novelas; sin embargo, creemos que el concepto de Richards, así como está, además de injusto, resulta incompleto. En primer lugar, se vuelve difícil determinar si el autor esmeraldeño logra configurar por primera vez, y con méritos suficientemente exclusivos como para que una corriente lleve su nombre, ese equilibrio estético-político en la historia de la literatura contemporánea.

En segundo lugar, en la noción de “estupiñanismo” Richards deja de lado la característica más importante de la obra de Nelson Estupiñán: el fuerte substrato cultural del que se sirve el escritor, tanto en la forma como en el fondo, para expresarse. Esta particularidad afrocultural permite, en definitiva, distinguir la narrativa de este autor de otras producciones literarias. Pero, sobre todo, nos entrega un tipo de literatura de identificación afrodescendiente que, si bien se construye desde la experiencia histórica y cultural afroecuatoriana, puede designar una dinámica común regional y global, en tanto refleja procesos similares ocurridos con otros pueblos afrolatinoamericanos.

Relecturas, escrituras, reescritura

Después de ahondar en las novelas de Adalberto Ortiz y Nelson Estupiñán, estamos en condiciones de afirmar que ambos¹⁰ pueden ser considerados los fundadores de la literatura afroecuatoriana. Y es que sus obras logran que, por primera vez, el hombre negro del

⁹ Henry Richards. *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass: búsqueda de la perfección*. El Conejo, Quito, 1989, p. 105.

¹⁰ Se debe añadir al también esmeraldeño Antonio Preciado desde una poesía posterior.

Ecuador se diga con voz propia en un campo que le pertenecía a la hegemonía blanca-mestiza: la escritura literaria. La narrativa de ambos es una muestra clara de los procesos transculturadores y de resistencia dura con los que una cultura marginal va creando y recreando su identidad. El afroecuatoriano no mira con nostalgia a África, se sabe latinoamericano heterogéneo, deudor de síntesis, pero sobre todo de superposiciones culturales (europeas, americanas) que no se mezclan, sino que se articulan y se apropian en una matriz africana.

Las escrituras de Ortiz y de Estupiñán son honestas con esta realidad: no son negristas porque no hablan de su cultura utilizando modelos externos, hegemónicos, estereotipadores y paralizantes. Pero tampoco se asimilan en una esencialidad africana o negra a la que los afrolatinoamericanos, como otros afrodescendientes del mundo, por nuestro recorrido histórico, estamos lejos de pertenecer. La narrativa de ambos escritores se articula como otra con respecto al centro hegemónico, pero también se apropia del concepto de negritud para adecuarlo a una realidad cultural múltiple como la ecuatoriana y ofrecer una literatura que en sus consecuentes contradicciones habla no sólo del afroecuatoriano o del ecuatoriano, sino también del latinoamericano.

Aunque Adalberto Ortiz no se sostiene en el tiempo como un escritor comprometido con lo afroecuatoriano, la angustia identitaria mulata que ronda sus obras tiene la virtud de superar las ideas esenciales del negro que hasta esa época ocupaban nuestra literatura. Ese ir y venir entre lo blanco, negro e indígena, aunque aparezca como una angustia sin solución para el autor, deja abiertos los espacios para que lo afroecuatoriano se vuelva visible.

Nelson Estupiñán Bass, en cambio, logra que la afroecuatorianidad no sólo se diga en palabras, sino que viva en su literatura como otredad. Su narrativa muestra que la cultura y las formas literarias no son estáticas. Esto no quiere decir que la cosmovisión o la problemática afroecuatoriana desaparecen en la búsqueda de una expresión más universal de la literatura y el hombre. Al contrario, se trata de una escritura consciente de su identidad, pero también alerta a los intentos de homogenización. Pensando en esto, su trato del negro no se queda en la clase. Sí lo aborda, porque el afroecuatoriano también es proletario, pero además se extiende a la idea de una cultura marginal con una historia y cultura propias. Marginalidad que por estar articulada al centro recibe influencia de éste, pero al mismo tiempo lo modifica.

No obstante, lo importante de estudiar en conjunto y desde una mirada afrocéntrica a estos dos autores radica en la necesidad de relecturas que coloquen a esta literatura en el lugar identitario que le corresponde y que la "miopía andino y mestizo centrista" ha desplazado

en críticas ideológicas de protesta social. Pero también sirve para establecer que ambos escritores guardan una relación de evolución de uno con respecto al otro en cuanto al tema del negro. Eso implica el reconocimiento de que al tratar la literatura afroecuatoriana estamos manejando un proceso abierto aún a nuevos aportes, a nuevas escrituras que, por su consecuencia con la identidad afroecuatoriana y sus alcances a la idea de nación, merecen salir del olvido.

La afroecuatorianidad resulta ser una parte constitutiva importantísima de nuestra literatura y nación. No basta, y hacia allá queremos llegar, con aceptar que nuestro gran mundo mestizo posee una parte negra o, peor aún, que en nuestra geografía existe un lugar destinado para los negros. Se vuelve imperativo demostrar que nuestra negritud es una expresión cultural diferente y valiosa, no exótica, ni subdesarrollada, y que sólo incorporándola como nuestra, en su medida justa, podremos empezar a reescribirnos como ecuatorianos.

BIBLIOGRAFÍA

Calderón Chico, Carlos. (1991). "Adalberto Ortiz" en *Tres grandes maestros*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Guayaquil.

Césaire, Aimé. (1969) *Carta de retorno a un país natal*. Era, México.

———. (1995). *Discours sur le colonialisme*. Présence Africaine, París, Dakar.

Depestre, René. (1986). *Buenos días y adiós a la negritud*. Ediciones Casa de las Américas. Cuaderno Casa de las Américas No 29, La Habana.

Díaz Ycaza, Rafael. (1974). "Noticia sobre cuando los guayacanes florecían" (introducción) en Nelson Estupiñán Bass. *Cuando los guayacanes florecían*, tomo I. Ariel, Guayaquil / Quito / Bogotá.

Donoso Pareja, Miguel. (1985). *Los grandes de la década del 30. Estudio introductorio*. El Conejo / HOY, Quito.

———. (1984). *Nuevo Realismo Ecuatoriano. La novela después del 30*. El Conejo, Quito.

Estupiñán Bass, Nelson. (1958). *El paraíso*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

———. (1973). *Cuando los guayacanes florecían*, tomo II. Ariel, Guayaquil / Quito / Bogotá.

———. (1974). *Senderos Brillantes*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

- . (1978). *Las puertas del verano*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- . (1978). *Toque de queda*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Guayaquil.
- . (1983). *Cuando los guayacanes florecían*. El Conejo, Quito.
- . (1994). *Este largo camino*. Banco Central del Ecuador, Quito.
- . (1994). *Al Norte de Dios*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- . (1997). *Bajo el cielo nublado*. Sistema Nacional de Bibliotecas, Quito.
- . (1998). *El último río*. Libresa, Quito.

Estupiñán Tello, Julio. (1977). *Historia de Esmeraldas. Monografía integral de Esmeraldas*. Ed. Gregorio, Portoviejo.

Fanon, Frantz. (1963). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica, México.

En Paloma Fernández-Rasines. (2001). *Afrodescendencia en el Ecuador. Raza y género desde los tiempos de la colonia*. Abya-Yala, Quito.

Figueredo, Eurídice. (2002). "Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau". En Ana Pizarro. (comp.). *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe de hoy*. Universidad de Santiago, Santiago.

Gonzalez y Contreras, Gilberto. (1946). "La angustia escondida de Adalberto Ortiz", en *Letras del Ecuador*, No 11. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 8-9.

Handelsman, Michael. (2001) *Lo Afro y la plurinacionalidad. El caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Abya-Yala, Quito.

Heise, Karl. (1975) *El grupo de Guayaquil. Arte y técnica de sus novelas sociales*. Playor, Madrid.

Jurado, Fernando. (1995) *Historia social de Esmeraldas (Indios, negros, mulatos, españoles y zambos del siglo XVI al XX)* Volumen I. Ed. Delta, Quito.

Minda, Pablo. (1996). "El negro en Sucumbíos. Migración, Cultura e Identidad". En Pezzi, Juan Pablo (P.); Chávez Gardenia; y Minda, Pablo. *Identidades en Construcción*, Abya-Yala, Quito.

Monsalve, Alfonso (Ed.) (2002). "Literatura afroecuatoriana. Homenaje a Nelson Estupiñán". *Revista Letras del Ecuador*, N° 184. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, agosto.

Ortiz, Adalberto. (1975) *La Negritud en la Cultura Latinoamericana y Ecuatoriana*. Separata de la revista de la Universidad Católica. Año III, N° 7. Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

———. (2000). *Juyungo. Historia de un negro, una isla y otros negros*. Libresa, Quito.

———. (1991). *El espejo y la ventana*. Libresa, Quito.

———. (1982). *La envoltura del sueño. Novela coral y colérica*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Guayaquil.

———. (1984). *La niebla encendida*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.

Perucho, Arturo. (1945). "Juyungo", en *Letras del Ecuador*, Año 1, N° 2. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, pp. 11.

Pizarro, Ana. (1994). *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Editorial Universitaria, Santiago.

Rama, Ángel. (1987). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, México.

Richards, Henry. (2002). *El brillante camino de Nelson Estupiñán Bass (1912-2002)*. Edición del autor, Quito.

———. (1989). *La jornada novelística de Nelson Estupiñán Bass: búsqueda de la perfección*. El Conejo, Quito.

Rojas, Ángel. (1948). *La novela ecuatoriana*. Ariel, Guayaquil, Quito.

Rojas Vera, Patricia. (1999). *La contribución de la literatura franco-antillana a la identidad négre-creole del Caribe*. Tesis de Magister en Literatura, profesoras guías: Irntrud König y María Eugenia Góngora. Universidad de Chile, Santiago.

Rueda Novoa, Rocío. "Esclavos y negros libres en Esmeraldas S. XVIII-XIX" en *Procesos, revista ecuatoriana de historia* N° 16. Quito, Corporación Editora Nacional / Universidad

Andina Simón Bolívar, (2001). pp. 3-34.

Savoia, Rafael. (coord.). (2002). *El negro en la historia. Raíces africanas en la nacionalidad ecuatoriana*. Centro Cultural Afroecuatoriano, Quito.

Sobrevilla, David. (2001). "Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 54, Lima-Hanover, pp. 21-33.

La “subjetividad turística” en *Mantra* de Rodrigo Fresán: proyecto editorial, globalización y reciclaje

CÉSAR BARROS

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE CHILE

En este trabajo realizaré una lectura de la novela *Mantra*¹ del escritor argentino Rodrigo Fresán que se concentra en lo que he llamado una “subjetividad turística”. Esta lectura considera a la novela como un artefacto que pone en movimiento una serie de elementos y procesos ligados a su ámbito de producción. En este sentido pondré especial acento en algunos aspectos. Primero, la novela relacionada con su contexto de publicación: dónde se publica, quién la publica. Segundo, el ámbito del mercado como un elemento que traspasa los lenguajes y los significados de la cultura actual. Por último, una cultura globalizada en la que los procesos de desterritorialización y la preeminencia de los medios de masas son centrales. Todos estos elementos confluyen, como veremos, en la obra y cristalizan en la subjetividad turística de sus personajes. La idea es entonces relacionar el contexto exterior a la obra y los contenidos y su disposición dentro de esta. Detrás de todo esto está la figura del autor, la cual igualmente abarca todos estos elementos. Fresán incorpora todas estas problemáticas no solo al contenido de su obra, sino que estas se hacen patentes en su peculiar estética. Como se verá, en esta novela existe de manera bastante clara un despliegue, una puesta en escena, de elementos que pueden considerarse parte significativa de la cultura latinoamericana actual.

Mantra fue publicada el año 2001 por Random House Mondadori, enmarcada en una colección titulada *Año 0*. En esta colección participan otros seis escritores: Gabriel Martínez (España, coordinador de la colección), Roberto Bolaño (Chile), José Manuel Prieto (Cuba), Santiago Gamboa (Colombia), Rodrigo Rey Rosa (Guatemala) y Héctor Abad Faciolince (Colombia). El proyecto editorial consiste en enviar a estos escritores a grandes ciudades del mundo (México D.F., Nueva York, El Cairo, Roma, Moscú, Pekín y Madrás), costearo su residencia por un tiempo determinado para que luego escriban una novela a partir de esta

¹ Rodrigo Fresán. *Mantra*. Mondadori, Barcelona, 2001.

experiencia. El primer título publicado es *Mantra* (Ciudad de México) a comienzos del año 2001 y el último *Una novelita lumpen* (Roma) de Roberto Bolaño, a comienzos del 2003. El hecho de que haya escogido a *Año 0* como objeto de estudio se basa en las características inusuales de la colección. Primero, estamos ante novelas escritas por encargo. Segundo, este encargo está explícito en la contratapa del libro, por que, cualquier lector está al tanto del proceso. Tercero, el carácter mismo del encargo: hay que viajar y anudar el tema de la ficción con la realidad del viaje. Cuarto, la fecha de la colección: cambio de milenio (de ahí el título).

Al concebir *Año 0*, Gabriel Martínez² tiene como una de sus prioridades revitalizar el género de la literatura de viajes en el que, según él, la tradición anglosajona le lleva una estrepitosa delantera a la hispanoparlante. Fresán está muy consciente de esta tradición en lo que toca a México:

es difícil resistir la tentación de hacer otra muesca en la empuñadura de esa pistola, la de las novelas mexicanas escritas por extranjeros, casi un subgénero literario: *Tirano Banderas*, *La serpiente emplumada*, *El poder y la gloria*, *Bajo el volcán*, *Los detectives salvajes*, todos esos libros de todos esos *beatniks*...³

Ahora bien, el encargo se produce en un momento en el que la desterritorialización de las manifestaciones artísticas está en su apogeo. Una de las cargas simbólicas del cambio de milenio, al cual la colección hace alusión⁴, es por supuesto la globalización. Así, podríamos preguntarnos qué pasa con una novela cuya intención es la de seguir la tradición viajera cuando se está en un mundo globalizado cuya marca distintiva, según Jesús Martín Barbero, sería “un movimiento creciente de neutralización y borramiento de las señas de identidad nacionales y regionales.”⁵ Por un lado, el viaje ha sido uno de los grandes temas de la literatura universal, pero por otro, es difícil seguir la tradición de la literatura de viajes cuando lo que subyacía a esta siempre fue una oposición nacional/internacional que ahora ya no es operativa en la manera en que la conocíamos. El sentimiento de lo nacional y lo extranjero, créámosle a Barbero o no, necesariamente funciona distinto en Fresán o Bolaño que en, digamos, Malcom Lowry, Joseph Conrad o los *beatniks*. Esta es una de las difícil-

² Debo agradecer a Gabriel Martínez, quien gentilmente me facilitó algunos datos acerca de la gestación de este proyecto.

³ Entrevista concedida por el autor al portal de Internet de la multitienda europea Fnac. <http://www.clubcultura.com/nuevotalento/rodrigofresan.htm>

⁴ La contratapa de las novelas de la colección reza: “En el Año 0 del nuevo milenio una serie de escritores de habla hispana han viajado a conocer cómo son algunas de las ciudades más importantes del mundo (...) Los autores de Año 0 han abandonado el territorio de sus mentes para trasladarse a escenarios palpables. Y están de vuelta para contarlo”.

⁵ Jesús Martín Barbero. “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”. En Mabel Moraña (ed.). *Nuevas perspectivas desde/ sobre América Latina*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2000, p. 18.

tades de concebir una novela de estas características y es en la forma de lidiar con ella donde *Mantra* adquiere una de sus mayores fortalezas. Una de las estrategias que usará Fresán será la de recomponer y reorganizar la tradición de la literatura de viajes insertándola en el texto mismo. Fresán toma a célebres viajeros que alguna vez estuvieron y escribieron en México y los incluye en la novela, ya sea traspasando sus textos, introduciéndolos en la historia o simplemente haciendo alusiones a sus experiencias. Así, desfilan por la novela Malcom Lowry, Antonin Artaud o William Burroughs. Hay en esto una especie de homenaje paródico –un *remake*, creo que sería la palabra escogida por Fresán– a esta tradición.

El ser extranjero es un tema importante en la novela que desde el principio está tratado como parte esencial de la identidad de los personajes y del espacio en el que se desenvuelven. Pero estos son extranjeros sin origen. Así, estas identidades se constituyen desde una desterritorialización; no es raro entonces que una de las marcas de esta foraneidad nueva, globalizada, sea el pasaporte. Los personajes de *Mantra* son pasajeros en tránsito⁶. Casi al final de la primera parte, el narrador, un argentino dibujante de *comics*, dice:

Miré mi foto en el espejo de mi pasaporte (quemarla en el baño del aeropuerto de llegada, una vez concluidos los trámites de inmigración, cuando ya no vuelva a necesitarla) y otra vez me tranquilizó no reconocermé, como debe ocurrir con todas las fotos de todos los pasaportes⁷.

Esta dislocación es la que termina por configurar a los protagonistas de la novela no como extranjeros en el sentido clásico sino que como turistas. Se podría decir que si la tradición de la novela de viajes era un espacio donde el extranjero era transformado por su experiencia y se re-naturalizaba en un giro parecido al del *Bildungsroman*, en la novela de Fresán nos enfrentamos con un viaje vacío basado en lo que podríamos llamar una "subjetividad turística". En cierto sentido, el viaje en sí mismo no es tan importante porque el yo carece de raíces geográficas distintivas. Es decidor, por ejemplo, el hecho de que el narrador argentino de la primera parte del libro siempre se refiera sarcásticamente a su país como "mi ahora inexistente país de origen". Es indudable, asimismo, que todos los personajes de la novela se transforman al tener un contacto, físico o psíquico, con Ciudad de México; pero esta transformación no los convierte en nuevos sujetos, sino todo lo contrario, el

⁶ Podemos ver un símil notable entre esta dislocación de los personajes y las condiciones en las que el autor ha producido la novela. Fresán resalta el hecho de que *Mantra* sea "una novela firmada por un argentino, escrita en Barcelona, que transcurre en México y con un "héroe" obsesionado por los íconos pop norteamericanos". (Entrevista concedida por el autor al portal de Internet de la multitienda europea Fnac). Resulta interesante notar, a la luz de las palabras de Fresán, que una de las causas de la elección de los escritores de *Año 0* por parte de Gabriel Martínez es, en sus palabras, "su insólito cosmopolitismo".

⁷ Fresán., op. cit., p. 113.

sujeto resulta disgregado. Por otra parte, el cambio se produce en un lugar que se configura como todos los lugares a un mismo tiempo:

Uno *siempre* tiene la inequívoca sensación de ya haber estado ahí, en ese punto preciso del D. F. por más que haya aterrizado hace cinco minutos y por primera vez en esta parte del mundo⁸.

La identidad de Ciudad de México pareciera ser en la novela su falta de coherencia, su fragmentación, lo que se proyecta sin duda en los personajes.

El paso de los distintos personajes célebres por la capital mexicana y su experiencia vaciada en películas o literatura es uno de los rasgos que configuran la ciudad. Así, el D. F. está traspasado por el discurso de una tradición literaria y pop. En palabras del autor: "México como territorio Mega-Mix"⁹. La subjetividad turística se ve acrecentada por la presencia de este mix. En realidad, el lector de *Mantra* puede percibir que en la novela hay una visita turística a toda esta tradición pop. Esto último es lo que permite a la novela transitar con la misma naturalidad entre aquellos elementos ligados a la alta cultura y aquellos ligados a la cultura pop. Así, no solo Buñuel, Eisenstein o Lowry y sus obras aparecen en la novela, sino que también Boris Karloff (al que Fresán lo sitúa en un hotel mirando la matanza de Tlatelolco por televisión) o *? and the mysterians* (banda de *rock and roll* estadounidense en la que sus integrantes hispanos juraban haber nacido en México, lo que luego fue desmentido).

El turismo en sí es todo un tópico en la novela. A la hora de hablar directamente de la ciudad, vemos una y otra vez reproducido este fragmento:

México City is known to Mexicans simply as México – pronounced "MEH –kee-ko". If they want to distinguish from México the country, they call it either "la ciudad de México" or el DF – "el de EFF – e"¹⁰.

México desde el mundo anglófono y claramente desde el mundo del consumo. Este no es el único fragmento en la novela que ha sido sacado de una guía turística. Hay muchas otras instancias en las que el turismo aparece e invade la narración. Un tópico central es el hotel:

Difícil, por otra parte, escribir en hoteles. Prosa *room service* y aire acondicionado: tus palabras ya no son tus palabras, podrían ser las de cualquiera de los otros que han dormido en esa cama o cagado en ese baño o vaciado una botellita de ese

⁸ Ibid., p. 235.

⁹ Entrevista concedida por el autor a la revista *Fnac*.

¹⁰ Fresán., op.cit., p. 17.

refrigerador enano o garabateado algo en esas postales gratis con ese membrete del hotel y esa foto de un edificio alto parecido a tantos otros edificios altos e hijos bastardos de un mismo padre¹¹.

El hotel es el hogar de estos personajes. La despersonalización de los objetos turísticos conectada al no lugar, la desterritorialización, es una muestra clara de la subjetividad turística y esta "prosa *room service*" es una buena definición de la estética de la novela.

La tradición de literatura de viajes no es la única con la que *Mantra* intenta conectarse y en la que el proyecto editorial está interesado. Hay también otra tradición que está presente en la obra de Fresán: la de las novelas de la ciudad¹². En Latinoamérica este género encontró su más alto desarrollo entre las décadas del cuarenta y el sesenta. Hablamos de la tradición de *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, *Muy temprano para Santiago* (1965) de Juan Agustín Palazuelos o *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Estas novelas se entroncan directamente con la línea modernista. Eran textos que pretendían abarcar la ciudad por completo y por tanto suponían una ciudad abaricable. Este ánimo literario no se topó con pocas dificultades y el éxito de estas novelas, desde este punto de vista, es relativo. Tomando en cuenta esta tradición y el hecho de que ahora se enfrenta con ciudades aún más complejas, el escritor latinoamericano se ha dado cuenta de que debe buscar nuevas estrategias si lo que se quiere es coordinar un relato acerca de ellas. Desde los ochentas han existido varios intentos de usar la ciudad como referente discursivo, uno memorable es el de Ricardo Piglia en su novela *La ciudad ausente*. Si en Piglia veíamos un fuerte enlace con una literatura política (la ciudad como lugar de la represión y la resistencia), en Fresán ese eje no existe: lo político está muy por afuera de la novela o tratado como una forma más de cultura pop. Lo que se puede ver en *Mantra* es algo similar a lo que plantea García Canclini:

Narrar es saber que ya no es posible la experiencia del orden que esperaba establecer el *flâneur* al pasear por la urbe a principios de siglo. Ahora la ciudad es como un video clip [como el Mega -Mix de Fresán]: montaje efervescente de imágenes discontinuas¹³.

¹¹ Ibid., p. 305.

¹² Una de las características distintivas de *Mantra* es que se toma muy en serio los requerimientos de la colección: Fresán, distinguiéndose de algunos de los otros escritores participantes, hace de Ciudad de México un elemento central en su novela. Ciudad de México está presente como un tema de primer orden en la novela y sus personajes hablan constantemente de ella. Muy diferente es, por ejemplo, el caso de *Una novelita Lumpen* de Roberto Bolaño, la cual tiene a Roma solo como telón de fondo, pero la ciudad misma no tiene una ingerencia directa en la historia.

¹³ Néstor García Canclini. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la Globalización*. Grijalbo, México D.F., 2000. p. 116.

En *Mantra* la imposibilidad de coordinar¹⁴ un relato sobre la ciudad es clara. El narrador dice:

¿Se puede contar la historia de una ciudad, María-Marie, como se cuenta un cuento? No estoy del todo seguro. En especial si esa ciudad es una ciudad desarticulada y sin mapa, una novela sin vértebras que la sostengan¹⁵.

y más adelante agregará

Pero está claro que yo no vine a Ciudad de México para escribir sobre Ciudad de México. Yo vine a Ciudad de México para que Ciudad de México me escribiera a mí¹⁶.

Primero que nada, está la particularidad de que quien va a relatar la ciudad es un extranjero, y no cualquier extranjero, sino un turista, en el más vano de los significados. Da la impresión de que en la novela se plantea que el turismo puede ser una de las mejores formas de relatar una ciudad: el turista no aprehende realmente la realidad, la consume desde afuera convirtiéndola en *souvenir*. Es esta mirada superficial la que permite la nueva estrategia narrativa: el relato fragmentario. En la segunda parte de la novela (la más larga), quien narra está situado en el Mictlán (inframundo azteca) frente a un televisor. Este personaje será quien relate a la Ciudad de México. Aquí vemos en lo formal algo que coincide con el pasaje que citábamos de García Canclini, ya que toda esta segunda parte está construida sobre la base de pequeños capítulos, cada uno con un título. El lector se da cuenta, mientras avanza, de que estos títulos están en orden alfabético. Así, la ironía se hace patente: *Mantra* se compone a la manera de un diccionario, pero más claramente a la manera de una guía turística, un nuevo tipo de diccionario. Esta lógica del fragmento es la que intenta trasvasijar la ciudad en el texto, pero esta vez sin pretensiones totalizadoras. El trasvasije no pretende ser total porque la ciudad ya no es pensada de esta manera, sino más bien como una serie de imágenes dislocadas en el tiempo y el espacio susceptibles de ser proyectadas en un televisor en blanco y negro. Lo que Fresán hace es juntar una serie de fragmentos históricos, literarios, culturales en general e introducirlos en esa gran "juguera" que es *Mantra*; ese mix del que habla el autor. Nuevamente esto lo podemos entroncar con los planteamientos de García Canclini:

como en los videos, se ha hecho la ciudad saqueando imágenes de todas partes, en cualquier orden. Para ser un buen lector de la vida urbana hay que plegarse al ritmo y gozar las visiones efímeras¹⁷.

¹⁴ Uso el término "coordinar" porque me parece que grafica bien el hecho de la construcción de un relato sobre la base de ciertas líneas directrices, sobre un sentido.

¹⁵ Fresán., op. cit., p. 236.

¹⁶ Ibid., p. 473.

¹⁷ García Canclini., op. cit., p. 117.

En la novela no estamos ante una ciudad, como podrían haber planteado los autores de los sesentas, sino que ante muchas ciudades:

Tenochtitlan (a. k. a.) México D. F. (a. k. a.) Ciudad de México (a. k. a.) Distrito Federal (a. k. a.) D. F. (a. k. a.) y *—coming soon*, diría Jean-Baptiste- (a. k. a.) Nueva Tenochtitlan del Temblor¹⁸.

La figura del (a. k. a.) o *also known as* está dispersa por toda la novela y es una manera de mostrar con desparpajo y humor la fragmentación de la realidad. No solo Ciudad de México tiene varios nombres: todos los personajes de alguna manera tienen varias identidades y todos los discursos se repiten con alguna variación. El protagonista de la segunda parte de la novela nos dice:

La historia personal de cualquiera —la vida entera— puede tener muchos y muy diferentes dueños como ocurre con ciertas compañías multinacionales de paquete accionario repartido por todas partes, como ocurre con *Snob*, por ejemplo¹⁹.

Esta fragmentación del sujeto, de los discursos y de los espacios puede conectarse con uno de los temas más importantes de la novela: el pancracio. Esta forma de lucha libre, muy popular en México, es un centro desde donde salen y llegan casi todos los personajes y las temáticas del libro. El pancracio es la lucha enmascarada y la máscara nos lleva nuevamente a la fragmentación de los sujetos presente en la obra: los luchadores a través de su disfraz poseen varias identidades. Así, el narrador puede ser el redactor de la revista *Snob*, pero también el luchador enmascarado *El Extranjero*, Martín Mantra es *El Mantra*, mientras que Jesús Nazareno de Todos los Santos Mártires en la Tierra Fernández es *Black Hole* y luego *Mano Muerta*. No solo la máscara es una metáfora de la fragmentación del sujeto, y de la realidad en último término, sino que podemos plantear que es usada por el autor como un artefacto que “suple el déficit de lo ‘propio’ con las artimañas de lo prestado, de lo robado, de lo saqueado”²⁰. El “signo-máscara” sería para Nelly Richard un sustrato básico de la estética posmodernista, pero se podría agregar que este es un correlato simétrico de la subjetividad turística a la que he estado aludiendo. Ese déficit de lo propio es lo que está presente de manera clara en la despersonalización de los objetos y en la no pertenencia a un lugar específico de los personajes. Asimismo, podemos ver en el turismo ese “saqueo” de la realidad, un saqueo fragmentario que no busca la coordinación de un relato de la ciudad.

¹⁸ Fresán., op. cit., p. 162.

¹⁹ Ibid., p. 165. *Snob* es la revista que envía al protagonista a escribir sobre México. Hay una clara ironía hacia la situación de Fresán enviado por Random House Mondadori, también una transnacional que se encuentra dentro de las editoriales más grandes del mundo hispanoparlante. Desde el año 2001 son parte de este conglomerado los sellos Areté, Beascoa, Debate, Debolsillo, Electa, Galaxia Gutenberg, Grijalbo, Lumen, Mondadori, Montena, Plaza & Janés, Rosal dels Vents y Sudamericana.

²⁰ Nelly Richard. “Latinoamérica y la posmodernidad”. En *La torre*, Nº 12, p.117.

Como ya se puede apreciar, *Mantra* es una novela hecha de fragmentos que se hace cargo, mediante la parodia, de la tradición pop tanto norteamericana como latinoamericana. Una de las cosas que llaman la atención de este *modus operandi* es la técnica de reciclaje: una reutilización de diversos elementos de la cultura que los vacía de su significado primigenio y los convierte en fragmentos, así su con-textualización está hecha al antojo del productor del reciclaje. Así, la tradición de literatura viajera está muy presente en la obra, pero de una manera reciclada. Lo mismo pasa con la tradición de novelas de la ciudad. De esta manera, todo lo tocado por *Mantra* se convierte en *trivia*, en *souvenir*. Este vaciamiento de los signos convierte a todo en algo pop, tanto a las manifestaciones de la cultura popular (el folclor, las creencias tradicionales) como a las ligadas a la alta cultura. La característica más importante de este proceso de reciclaje es la parodia, mediante la cual se hace patente el proceso de trivialización y homogeneización efectuado por otras instancias, sobre todo por los *massmedia*. Por ejemplo, cuando el narrador se refiere a su asma:

Más asma, más cosas que te recuerdan al asma y lo que suele detonar un ataque es el recuerdo de otro ataque. Todo Proust –santo patrón de los asmáticos– funciona así²¹.

En el otro lado del espectro, cuando el narrador se refiere a elementos indiscutiblemente populares y oriundos de México pone en movimiento el mismo sistema:

Entro a la catedral metropolitana y me hundo un poco más con ella, que comenzó a hundirse mucho antes que yo, que me lleva la ventaja y no tiene ningún apuro. Extraño: la catedral metropolitana se está yendo al infierno, al diablo, se hunde en las profundidades de la tierra²².

Todo entra en el juego irónico del reciclaje, de la mixtura pop. Cuando el protagonista presiente que está a punto de morir va a la catedral a orar:

Rezamos durante una hora [él y su personaje enmascarado]. Yo movía los labios cantando en voz baja "Visions of Johana" (la parte de "*the ghost of 'lectricity howls in the bones of her face*" como metáfora de la Anunciación, la parte de "*...while my conscience explodes*" como éxtasis religioso)²³.

Ahora bien, todo esto nos lleva a otro tópico relevante tratado en la novela. Me refiero a la presencia del cine y de la videocultura. Claramente el cine, la televisión y el video clip tienen una fuerte relación con los contenidos y la estructura de la novela y, a la vez, son parte importante del ámbito cultural en el que esta se enmarca. Desde el comienzo de la novela

²¹ Fresán., op. cit., p. 185.

²² Ibid., p. 182.

²³ Ibid., p. 398.

hay alusiones a la videocultura, equiparando la biografía al contenido de un programa de televisión:

Una infancia en blanco y negro donde los televisores eran en blanco y negro (Rod Serling hablando al principio y al final de esos inquietantes episodios/cuentos de *The Twilight Zone* —o *Dimensión desconocida*— es, pienso, la voz que mejor define aquellos tiempos donde todo parecía bordear lo fantástico y solía durar no más de treinta minutos incluyendo comerciales)²⁴.

Dos son los elementos más importantes que hacen esta unión entre cine, televisión y vida. Son de importancia porque aparecerán de diversas maneras y relacionados con distintos episodios y personajes a lo largo de todo el libro. Primero, el intento de Martín Mantra, un niño mexicano, de hacer la película total. Mantra inventa un aparato llamado el *Movie Eye*, un casco-cámara gigantesco que permite filmar en formato cine toda la vida de una persona. El *Movie Eye* terminará deformándolo por su peso, dejándolo para siempre del porte de un niño. Y no solo será el porte, sino que serán el mismo cine y sus límites narrativos (representados en el *Movie Eye*) los que lo dejarán atrapado en la infancia. Por otro lado, el narrador de la segunda parte está en el Mictlán, y relata cómo cada uno de los muertos que están ahí tiene al frente suyo un televisor que le va mostrando la historia de su vida de una manera caótica y errática, fragmentaria en general. Aparte de estos dos núcleos temáticos, podemos ver al final de la primera parte, en la muerte del narrador, esta misma obsesión por la pantalla:

Camino hacia ella y hacia él, del mismo modo en que, al concluir una película, se camina hacia el horizonte mientras suben los títulos finales como mecidos por el viento de esa canción de despedida²⁵.

Es un hecho bastante curioso el que la novela misma termine con unos largos agradecimientos por parte de Fresán a la manera de créditos en una película²⁶. Esta insistencia por lo cinematográfico da cuenta de la subjetividad turística, por cuanto los personajes parecen mirarse desde afuera, son espectadores de sus propias vidas, a tal nivel que a veces da la impresión de que estos pudieran intuir su propia condición de personajes de una novela. Por supuesto, esta mirada cinematográfica de la propia vida es una que no llega a un nivel profundo, solo se queda en la superficie. Es la mirada de un espectador de un *sitcom* o la de un turista mirando las pirámides aztecas.

²⁴ Ibid., p. 24.

²⁵ Ibid., p. 139.

²⁶ El lenguaje televisivo es una constante en la novela. En este sentido, el libro comienza con unas "Advertencias" en las que se lee: "Cualquier similitud entre las situaciones y personajes ficticios de este libro con hechos y personas de la vida real es simple e involuntaria coincidencia". Ibid., p. 9.

Asimismo, la presencia de la telenovela es un vértice importante de *Mantra*. Se trata este tema desde distintos puntos de vista, pero lo que sobresale es la mirada a la telenovela como un relato que, por un lado, define la identidad personal y nacional, pero por otro, como uno tiránico que pretende enclaustrar esa misma identidad. En este sentido, el *Capitán Godzilla*, alter ego revolucionario de Martín Mantra, proyectará en el México futuro, poblado por androides, una telenovela que se basa en su familia titulada: *Los sufrimientos infinitos de una madre mexicana por culpa de sus hijos y su marido*. Esta telenovela, filmada por el *Movie Eye* y especie de profecía del *reality show*, muestra a toda la familia Mantra –que luego se transformará en el nuevo panteón mexicano– reunida. El clan Mantra (la familia de Martín) es dueño de la productora más importante de telenovelas mexicanas, un símil ficcional de la real TELEvisa. Este clan manejará los hilos de México. No faltará la ironía hacia la industria cultural en general, la pobre calidad de las telenovelas mexicanas y una crítica a sus productores mediante la figura del jefe del clan, Don Máximo Mantra. En la novela se reproduce una supuesta entrevista al magnate:

En pocas palabras, nuestro mercado está muy claro: la clase baja y la clase media. La clase alta puede leer libros si tiene ganas (...) y la verdad de lo que digo está en el hecho innegable de que ninguno de ustedes, me apostaría a mi madrecita si no estuviera muerta, ha visto un aparato de televisión en la basura. Nunca. (...) Algunos dirán de mis telenovelas que son basura dentro de una televisión, pero eso es otra cosa, claro, a ver si se atreven a salir a la calle y afirmar a los gritos que varios millones de personas consumen mierda y lloran con la mierda (...) a ver si se atreven (...) Decir eso es como decir que Max Mantra y los Mantra son una mierda. Aquí estoy. A ver, díganmelo si tienen huevos (...)”²⁷.

He situado a la novela y la colección que la enmarca en un proceso de globalización. La propuesta editorial se acerca a distintas cargas simbólicas relativas a este. Una de ellas, quizás la más importante, es la desterritorialización. Coincidentemente, la novela configura espacios y subjetividades desterritorializadas. En adición a esto, se puede ver en *Mantra* un reciclaje cultural que redispone, recontextualiza en el fragmento, los elementos de la cultura vaciándolos de sus significados primigenios. No exento de parodia y magistralidad, lo que hace Fresán es poner en escena el registro que ha puesto en marcha la mercantilización de la cultura. Todo esto cristaliza en la subjetividad turística de los personajes de *Mantra*. Esto dice relación con el viaje superfluo y descentrado, cuya forma de aprehender la realidad es el consumo. El ciudadano como turista podría ser un buen símil del ciudadano como consumidor de Néstor García Canclini. Todas estas visiones efímeras, visiones de turista en las que el espacio es un bien de consumo, nos recuerdan aún más al “coleccionista de

²⁷ Ibid., p. 363.

actos de consumo" de Beatriz Sarlo. *Mantra* expone una crisis del espacio público. La novela toda es mental, el espacio del ciudadano es su mente, y esta es una mente *massmediatizada*: los personajes se ven a sí mismos y a lo que los rodea como espectadores de un programa de televisión, de una telenovela o un aviso publicitario. En esta misma línea, siempre se muestra al arte relacionado con su formato mercantil. Por ejemplo, cuando se habla de Proust, se lo hace como si se estuviera refiriendo a un *best seller* que se puede comprar en un carrito del aeropuerto. De la misma manera, cuando el narrador recuerda una visita al Louvre junto a su novia mexicana-francesa María-Marie dice:

y estuvimos buscándolo durante horas y, por el camino, encontramos eso que nunca se encuentra cuando se busca. Gioconda. Venus de Milo. *Greatest Hits* que al verlos *live* siempre, sin excepción, parecen más grandes o más pequeños que en los libros²⁸.

No es difícil situar a la *Gioconda* en el gran museo parisino como uno de los íconos del vaciamiento de sentido. Lo que hace el turismo en cierta forma es robarles el sentido a los objetos que están en el museo resemantizándolos en la forma de "*greatest hits*". Siguiendo esta misma lógica, en cada espacio arqueológico mexicano tratado en la novela se sitúa a un personaje comodín: el turista alemán al que el narrador nombra Hans. No importa si esta persona es una u otra –porque el turista es, en cierto sentido, un yo vaciado– siempre será Hans. Hans vomitando la comida mexicana, Hans explicando las tradiciones aztecas (obviamente como una guía de turismo), etc. *Mantra* trata el tema de la mercantilización de la experiencia ciudadana de una manera tal que lo que en las tradiciones literarias ya aludidas era un sujeto cohesionado, un ciudadano, un *flâneur*, termina transformándose en sujeto disperso, en turista, en *voyeur*.

Se podría relacionar lo anterior con lo que plantea Hopenhayn a raíz de la fuerte presencia de un mercado neoliberal –correlativo al proceso de globalización– en nuestra sociedad:

Hay un orden de mercado, de consumo, de incorporación de cualquier contenido a la estética publicitaria. Todo eso va creando una obesidad de sentido, de hipertransparencia que hace cada vez más difícil reivindicar lo invisible, lo reprimido²⁹.

Podemos ver coincidencias entre la estética de *Mantra* y esta proposición. Esa "estética publicitaria", massmediática, es la que transita por la novela. Para Hopenhayn, sin embargo, hay una especie de camino sin salida: ante este panorama es muy difícil, quizás imposible, encontrar un discurso de consistencia, un discurso crítico. Esto nos hace preguntar-

²⁸ Ibid., p. 287.

²⁹ Nelly Richard. *La insubordinación de los signos*. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1994, p. 102.

nos por el carácter de la novela: qué es *Mantra*, un discurso espejo de esta “obesidad de sentido” o uno que la problematiza. Germán Bravo plantea que

La crítica a la totalización y las identidades plenas de la estética del fragmento nos revelan una suerte de negatividad activa o una falla representacional que, en esta sociedad de la imagen y de la comunicación, se revela de modo particularmente significativo en el dominio de lo que llamamos “la cultura”, haciendo ver la fisura o la no coincidencia de la sociedad consigo misma³⁰.

Aunque en la novela la cultura atravesada por el mercado es un componente central y tiene un carácter que no deja de ser celebratorio, a la vez se recurre a la estrategia de la parodia y a la sobreexposición de lo massmediático, lo que produce esta “fisura” de la que habla Bravo. En sus estrategias textuales y en el tratamiento de los personajes, sobre todo en esta subjetividad turística de la que hemos hablado, es donde *Mantra* nos muestra de forma evidente la existencia de la banalización de la cultura y la crisis o inexistencia del espacio público con la consiguiente clausura del sujeto ciudadano. Así, en *Mantra* podemos ver una tensión, pues, por un lado, esta es una novela que se constituye en la falta de proyectos, de ejes, pero por otro lado, existe en ella una ultra-exposición, asociada indefectiblemente al consumo, de esta falta de sentido. No podemos entonces hablar de una crítica frontal al estado de la cultura; pero sí de una hiperventilación de este.

Me parece importante incorporar como elemento de análisis la visión de la novela como objeto de consumo, sobre todo si tomamos en cuenta que estamos ante una “expansión nunca conocida como hoy del mercado capitalista en la esfera artística”³¹. He dicho que el contexto de su publicación, la editorial, el lugar y la fecha en que se da la publicación establecen una relación bastante simétrica con *Mantra*. Ya vimos algunas de las coincidencias: novela de viajes, desterritorialización, novela de ciudades. *Mantra* sobreexpone el estado mercantil de la cultura y ese sujeto –o falta de sujeto– turista que he tratado de esbozar es el recipiente donde todos los elementos derivados de esta mercantilización se materializan. Ahora bien, si relacionamos esta sobreexposición con el mismo proyecto editorial en el que la novela está enmarcada, podemos ver una serie de elementos interesantes. El que *Mantra* sea un encargo adquiere ribetes más peculiares si nos fijamos en el calibre de los escritores “encargados”. No estamos aquí frente a autores primerizos o *best sellers*. Los autores de esta colección en general están bastante bien posicionados (sobre todo Fresán y Gamboa), y algunos ya consagrados (como es el caso de Bolaño) dentro del campo literario iberoamericano. Tomando esto en cuenta, me parece interesante el hecho de que el encargo se haga de manera explícita y pública: la editorial así se posiciona como un

³⁰ Germán Bravo. En Nelly Richard. op. cit., p. 104.

³¹ Beatriz Sarlo. *Escenas de la vida posmoderna*. Ariel, Buenos Aires, 2001, p. 165.

coproductor, coescritor, de las novelas. En este sentido, se produce una nueva simetría entre la novela como objeto editorial y como productora de sentidos. *Mantra*, sus temas y su estética, más el carácter de encargo explícito, provocan un extraño conjunto, una posición bastante nueva en lo que concierne al quehacer literario, pues acepta su carácter mercantil, usa ese carácter, lo sobrepone y lo parodia, convirtiendo todo esto en parte del tratamiento literario³².

Lo que he intentado aquí es poner en movimiento distintos elementos de la cultura que entran y salen de la obra. *Mantra*, como se puede apreciar, es una novela muy rica en diálogos con la cultura circundante. Por otro lado, creo que en *Año 0* confluyen diversos elementos de una nueva cultura, los cuales están aprovechados de una manera muy interesante en la novela. Fresán utiliza todos estos elementos y los hace parte de su estética, creando algo bastante nuevo en el panorama de la narrativa actual. Pienso que el mayor logro estético de *Mantra* es su maestría a la hora de reciclar la cultura. Como ya dije, todo lo que toca *Mantra* se convierte en un elemento más del universo pop. Los personajes de la novela son descreídos y se refugian en esta cultura *fast food* para suplir sus faltas de sentido. *Mantra* muestra el poder de los *massmedia*. En la escena futurista de la tercera parte de la novela se nos muestra cómo los *massmedia* han logrado adueñarse completamente de la realidad. Toda la población de androides está frente a una proyección de la teleserie filmada por Martín Mantra, teleserie, por otro lado, sacada de la vida real. En ese mismo espacio futuro el protagonista se encuentra con otro androide llamado MTV:

¿Qué significan esas siglas? Significan *Mata-Tortura-Viola*, y agregó mirándome con unos ojos que apenas podían disimular el miedo: "Pero hoy no tengo ganas, así que tranquilo ¿eh? Y ahora vamos al puesto número siete en el American Hit Parade y . . ." ³³.

En este pasaje se ve parte de este reciclaje: en *Mantra* se usa la cultura pop y los *massmedia* para parodiar, pero también se parodia a los mismos *massmedia*, se los reinterpreta (en el sentido escritural) y se les dan nuevos sentidos. *MTV* y otros pocos personajes son los únicos resabios *massmediáticos* de la antigua cultura, son todos turistas de su propia realidad. En este mundo (el México futuro) tan real como un *reality show*, el último vestigio de la cultura mexicana es un extracto de una guía turística y un canto-plegaria. Fresán termina su novela con este canto en el que todos los personajes, y sobre todo el protagonista, cifran sus esperanzas. Esta canción no es otra que *Canción Mixteca*, otro *souvenir* mexicano.

³² *Snob*, el nombre de la revista que encarga a uno de los personajes a escribir sobre México, parece indicar que Fresán se estaría riendo incluso del proyecto editorial gracias al cual en parte su novela ha sido gestada y publicada.

³³ Fresán., op. cit., p. 517.

*Qué lejos estoy del suelo donde he nacido, / Intensa nostalgia invade mi pensamiento / Al verme tan solo y triste cual hoja al viento / quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento*³⁴.

Muchas personas que ya no repetían eso de “Bamba...Bamba...” y que ahora se habían montado a nuestra canción con un coro tímido... Una plegaria en un idioma que ya nadie hablaba y cuyas últimas palabras –las únicas que habían alcanzado a subir a los botes antes de que ese idioma se fuera a pique– sonaban más o menos así: “*Mécsico sity is cnoun to mecsicans simpli as México pronaunst MECS-ki-ko. If dey uant to distingúis from México de cauntri, dey call it iter la ciudad de México or el déefe el dé EFFE*”³⁵.

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, Pierre. (1967). “Campo Cultural y Proyecto Creador” en *Problemas del Estructuralismo*. Siglo XXI, México D. F.

Fresán, Rodrigo. (2001). *Mantra*. RandomHouse Mondadori, Barcelona.

———. (s/f). Entrevista concedida por el autor a Fnac. En <http://www.clubcultura.com/nuevotalento/rodrigofresan.htm>

García Canclini, Néstor. (2000). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la Globalización*. Grijalbo, México D. F.

Martín Barbero, Jesús. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili, Barcelona.

———. (2000). “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”. En Mabel Moraña. (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*. Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Rama, Ángel (ed.). (1984). *Más allá del boom: Literatura y Mercado*. Folios, Buenos Aires.

Richard, Nelly. (1994). *La insubordinación de los signos*. Cuarto Propio, Santiago de Chile.

———. (1999). “Latinoamérica y la Posmodernidad”. En *La Torre*. Año IV, N° 12, pp. 367–378.

Sarlo, Beatriz. (2001). *Escenas de la vida posmoderna*. Ariel, Buenos Aires.

³⁴ Fresán., op. cit., p. 529.

³⁵ Fresán., op. cit., p. 530.

Crónicas de New York de Rosamel del Valle: Itinerario de un encuentro

RENÉ OLIVARES JARA

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURA
UNIVERSIDAD DE CHILE

Palabras previas

Las crónicas que nos ocuparán en el presente trabajo, fueron escritas por Rosamel del Valle durante una prolongada estadía en el extranjero —fundamentalmente en Nueva York— y publicadas entonces por los diarios *La Nación* y *Crónica* de Concepción, principalmente. Hace poco han sido compiladas en parte en *Crónicas de New York*, obra en la que me baso para esta investigación¹. Téngase presente que el carácter selectivo de los textos hace que este trabajo solo sea una aproximación al tema. Leonardo Sanhueza, quien hace el prólogo a este libro, confiesa haber contabilizado más de 600 crónicas, por lo que hay una enorme cantidad de información que no ha podido incluirse aquí, y que ha quedado oculta en las hemerotecas (o destinadas al olvido).

La llegada de Rosamel del Valle a Nueva York se produce en 1946 y significó para él una verdadera revelación. Pasaba de un país “atrasado” y dependiente a otro que llevaba la vanguardia en los procesos de modernización, sobre todo en lo referente al progreso material. No es sólo que Chile estuviese en una posición subalterna y de subdesarrollo, sino que él mismo no era precisamente un hombre que hubiese vivido hasta entonces las comodidades que la modernidad podía entregar a unos pocos en un país “tercermundista” como el nuestro. Después de desempeñarse por años en imprentas de bajo perfil, Rosamel del Valle terminó trabajando en Correos de Chile haciendo prácticamente de todo. La difícil situación financiera en la que se encontraba llevó a su amigo, poeta y diplomático Humberto Díaz-Casanueva a conseguirle un puesto como corrector de pruebas en el Departamento de Publicaciones de la recién creada ONU. Su estancia en esa ciudad se prolonga, con esporádicas interrupciones, hasta 1963, año en que vuelve definitivamente a Chile. Nótese que no es casualidad que las oficinas de la ONU se ubiquen en

¹ Rosamel del Valle. *Crónicas de New York*. RIL Editores, Santiago de Chile, 2002.

Nueva York, una de las ciudades más importantes de los EE.UU., pues en ella se encuentra la famosa bolsa financiera de Wall Street. Siendo la economía el principal interés de EE.UU., Nueva York es el corazón desde donde fluyen hacia el mundo los intereses norteamericanos. Como dice el propio Rosamel sobre Manhattan: "(...) en el corazón de Nueva York, en el centro del mundo actual"².

Las fechas y el lugar en los cuales se enmarcan las crónicas de Rosamel del Valle no pasarán inadvertidos para quien esté atento. Estos textos testimonian la vida de la sociedad estadounidense en un período que ha sido catalogado por Hobsbawm como la "Edad de Oro" del capitalismo, con una serie de adelantos materiales que mejoran la calidad de vida en muchos países del mundo³. Recibe este nombre porque desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta mediados de los '70 (con una crisis financiera mundial y el abandono definitivo del patrón oro) se produjo en el mundo, y sobre todo en el mundo capitalista, un gran progreso material. En el mundo desarrollado (donde esta época sí fue de oro) la calidad de vida aumentó gracias al desarrollo de nuevas tecnologías para el cultivo de alimentos, lo que hizo posible que pese a la urbanización de la sociedad se pudiera mantener a una población cada vez más numerosa con menos manos. Además las nuevas tecnologías médicas frenaron enfermedades graves, lo que posibilitó que, entre otras cosas, junto con la comodidad aumentara la esperanza de vida en ascenso. La población, pese a ser numerosa (aunque diezmada en parte por la guerra), ya no moría de hambre. El dinero no sólo cubría las necesidades básicas de alimentación y ropa, sino que además quedaban excedentes que eran gastados en ciertos lujos. Incluso la población con menos recursos vivía con comodidades que antes sólo podrían haberse dado las capas más pudientes de la sociedad y que en ese momento estaban al alcance de la gran masa de consumidores.

Sin embargo, paralelamente a este bienestar económico, esta "Edad de Oro" coincide con todo un proceso histórico en el que encontramos la conformación de un nuevo orden político derivado de la II Guerra Mundial, representado en la creación de la ONU —organismo del cual nuestro autor es parte—, caracterizado por el desmembramiento de los antiguos imperios coloniales (principalmente Francia y Gran Bretaña), que tiene como consecuencia el nacimiento de una gran cantidad de nuevos estados independientes y que la acción de los nuevos dueños del mundo, la U.R.S.S. y EE.UU., se encargará de hacerlos no tan independientes. Porque lo que marcará ese período en el cual Rosamel del Valle escribe sus crónicas no es sólo el gran bienestar material que mejora las perspectivas de vida, sino

² Ibid., p. 38.

³ Vid. Eric Hobsbawm. "La Edad de Oro", en *Historia del siglo XX*. Crítica, Barcelona, 1997, pp. 227-399. En especial el capítulo "Los años dorados", pp. 260-289.

el hecho de que estas dos superpotencias, la U.R.S.S. y EE.UU., los dos países sin los cuales la suerte de los aliados en la II Guerra Mundial hubiese sido bastante diferente, habían colaborado mutuamente para derrotar al enemigo común para, casi inmediatamente, entrar en un conflicto velado que dividió al mundo en seguidores de uno y otro bando. Este enfrentamiento jamás se desató debido al temor a las consecuencias altamente destructivas que hubiese adquirido una guerra con características sin duda atómicas. Como se ve, el progreso material alcanzado por la humanidad contrasta profundamente con la fragilidad en la cual descansaba.

La Edad de Oro y Chile: Estado de cosas de y entre Estados Unidos y Chile

Las posiciones que Chile y EE.UU. cumplían en este orden mundial eran completamente distintas. Es necesario tener en cuenta lo anterior para apreciar mejor el mundo desde donde parte y al cual llega Rosamel del Valle. Para empezar, EE.UU. había pasado a ser el país hegemónico dentro de la órbita capitalista occidental después de todo un proceso de posicionamiento que tiene su arranque a principios del siglo XIX, en la época más temprana de su desarrollo republicano, y que después de la II Guerra Mundial lo colocó a la cabeza del orden mundial: después de la I Guerra Mundial, a causa del vacío de poder que había dejado en la región el Imperio Británico, América Latina había sucumbido a su política agresiva que resguardaba las inversiones norteamericanas, base de su poder político gracias a la coacción que le permitía en las políticas locales, llegando incluso al uso de la fuerza si era necesario. Esta misma política (sintetizada en la Doctrina Monroe, la del “buen vecino” y finalmente en la “del garrote”), después del colapso definitivo de los antiguos imperios coloniales con el fin de la II Guerra Mundial, sería ampliada a escala mundial.

EE.UU. lideraba además las corrientes de modernización, sobre todo en lo referente al progreso material. La constante innovación tecnológica aceleró cada vez más el ritmo de vida y su “comodidad” —aunque lo último sea más que relativo—, lo que a su vez redundó en un posicionamiento político-económico en distintos lugares del mundo, y la difusión a través de los productos de las industrias culturales del *american way of life*. EE.UU. promovía esta manera de ver el mundo, que los colocaba como centro del mismo, junto con los valores que supuestamente encarnaba, llenando la propaganda con su perorata democrática, cuando en la práctica eso estaba muy lejos de ser así. Por lo tanto era el *summum* del adelanto material, tecnológico y político. En la cresta de la ola de la modernidad.

Chile por su parte se encontraba en la periferia no sólo geográfica. Desde el fin de la I Guerra Mundial, era parte de la órbita de influencia de EE.UU. Durante todo el siglo XIX fuimos un engranaje más del imperio comercial británico y, al perder éste influencia en la región, fuimos fagocitados por la política vecinal estadounidense para formar parte de su patio trasero. A esta posición subalterna debe agregársele el impacto de la actividad minera dentro de la sociedad chilena y las características de la distribución que se hacía de las riquezas, que desembocó en la pérdida de una oportunidad histórica para el desarrollo del país. Chile era un país atrasado, en donde la actividad económica principal era la extracción minera, que, para mayor desgracia, pertenecía a privados extranjeros; situación que no varió mayormente con la sustitución del salitre por el cobre como principal materia de explotación, ni con los planes de industrialización.

Chile era, por tanto, un país atrasado económicamente, parte del área de influencia de los EE.UU., o sea, periférico con respecto a él, pero que comienza a introducirse en las corrientes modernizadoras a través de un ambicioso plan de industrialización que, en su intento por desarrollar el país, mejoró en parte su situación económica general —aunque no del todo con respecto a los sectores menos favorecidos—, pero que, paradójicamente, al mismo tiempo lo puso en una situación de subordinación aún más compleja.

Las crónicas de Rosamel del Valle reflejan, de este modo, la experiencia que le significó a este poeta chileno entrar a la vida cultural neoyorquina y a la sociedad estadounidense de los años 40 desde las circunstancias político-sociales y culturales por las que atravesaba Chile, tan disímiles a las de EE.UU. Rosamel del Valle era el ojo asombrado por el que Chile, país periférico y “atrasado”, miraba al país más poderoso y “avanzado” del mundo. Es debido a esta posición desequilibrada y mediatizadora que, sin habérselo propuesto conscientemente muchas veces, Rosamel del Valle realiza, explícita o implícitamente, variadas comparaciones entre ambos países. Sorprendido, entusiasmado, crítico, Rosamel del Valle nos muestra ese EE.UU. que para la gran mayoría de los chilenos resultaba desconocido e increíble. De esta mirada que podríamos denominar de un “periférico en el centro”, pueden desprenderse a lo menos cuatro ámbitos temáticos: el espíritu de Nueva York; las injusticias sociales; la percepción norteamericana de los latinoamericanos y el nuevo conflicto mundial o Guerra Fría.

La ciudad y su gente: el espíritu de Nueva York

Una primera aproximación a la imagen de la sociedad norteamericana que observa Rosamel del Valle puede darnos una falsa impresión. Falsa no porque no exista, sino por exagerada.

Por ejemplo, Leonardo Sanhueza, en su prólogo a *Crónicas de New York*, hace notar que la diferencia que puede haber entre Gabriela Mistral y Vicente Huidobro con Rosamel del Valle está en que ellos no hicieron de sus ciudades de autoexilio ese “lugar en que tan bien se está”, al decir de Eliseo Diego y citado por él, lo que sí ocurriría con del Valle, quien poseería un “entusiasmo celebratorio”. El entusiasmo de Rosamel del Valle es evidente y continuo, debido a la imagen extremadamente adelantada en todos los sentidos de esa urbe con lo hasta entonces conocido por él y que hace que esa ciudad sea verdaderamente “la muy nueva Nueva York” de la que habla Sanhueza.

Lo más evidente de la celebración de la ciudad es la majestuosidad de su infraestructura, que es consecuencia del desarrollo material estadounidense: las constantes construcciones urbanas, la magnificencia de un paisaje surcado de gigantes “rascacielos” como el Empire State, grandes avenidas por las que circulan miles de hombres cada día, el Central Park, los barrios de Nueva York que han creado un imaginario propio, los grandes puentes que unen los distintos puntos de la enorme ciudad, el tren elevado, el *subway*, que sólo llegó a nuestro país a fines de la década del '70, etc.; todo esto eran verdaderas maravillas muy lejanas a lo existente en Chile, que recién se había convertido en una sociedad mayoritariamente urbana. Además, la ciudad está coronada por una estatua monumental que simboliza la libertad prometida en esa tierra. Esa antigua colonia holandesa se ha convertido en una gran urbe:

El viejo *pioneer*, el que ha recogido la grandeza con soberbia, ha pasado por allí y ha hecho una mueca de disgusto. Sabe muy bien que todos esos caseríos magníficos fueron “establos” en un tiempo, pero no deja de entusiasmarle la idea de quitarle ese calor y ese color a la parte norte del monstruo, la parte donde se arrodillaron los holandeses y donde los indios vieron los primeros fuegos artificiales de la muerte: de ahí en adelante había que tocar a rebato hacia el sur. Adiós a las aguas endemoniadas del East River. Adiós a las dulces y profundas aguas del futuro Hudson River, y adiós a las rucas encantadas del que después sería el Central Park. Todo eso es una nube para el viejo *pioneer*. No, la ciudad no debe seguir separada en dos, Manhattan ruge demasiado y el Empire State quiere tener hijos. Hijos monstruos. Hijos soberbios. Toda la *skyline* neoyorquina debe ser una larga fila de colinas de cemento y de acero. Lo dicen los muelles llenos de barcos. Lo canta con su mano en alto la estatua de la Libertad.⁴

Vemos aquí el recuerdo de todo lo que se ha ido junto con el desarrollo urbano. Se ha destruido para construir. La valoración de ese proceso es ambigua. Los edificios enormes son monstruos, pero soberbios. Se ha pasado de “establos” a esa “gran manzana” centro

⁴ Rosamel del Valle., op. cit., p. 15.

del mundo. El cambio acelerado de la urbe es solo un reflejo de la aceleración de la vida en la moderna Nueva York. Santiago, por esa época, presentaba ciertos cambios a causa de la incorporación a la vida moderna, como la electricidad, los tranvías, cierta transformación urbana en la arquitectura así como en la distribución espacial de la ciudad, pero aún estaba muy lejos (pese a ser la capital de un país) de alcanzar el desarrollo que presentaba entonces Nueva York.

La aceleración de la vida, esa sensación de que el tiempo pasa mucho más veloz que en otros tiempos, junto con una “nostalgia” por épocas pasadas que no se han ido hace mucho, son fenómenos nuevos para Rosamel del Valle, y por eso los destaca. Así nos dice él:

Nueva York es una ciudad joven todavía. Sin embargo hay ya en ella algo de la nostalgia de otros tiempos y mucha gente recuerda esto o lo otro, un teatro, un cabaret, un sitio antiguo, y suspiran tal como lo hacen otras personas en las ciudades verdaderamente antiguas de otros mundos (...) Una ciudad nueva y sin embargo con tiempo, recuerdos y nostalgias y todo ni más ni menos que el Viejo Mundo. La verdad, el hombre envejece al tiempo⁵.

Se recuerda el viejo Manhattan, el viejo Brooklyn, “aunque ese tiempo y esa vejez no pertenecieron sino a sus abuelos”. Para del Valle “es curiosa esa nostalgia en una ciudad donde se vive a toda velocidad y donde la lucha por la existencia alcanza caracteres terribles”⁶. Esta última frase nos pone sobre aviso para algunas cosas que comentaremos después.

Una de las paradojas que presenta el adelanto técnico y tecnológico es que, pese a que este progreso material de los Estados Unidos puede darnos muchas comodidades, ese mismo progreso (luces, edificios, etc.) ha hecho que no se pueda ver el cielo, las estrellas, la luna. Ocultan la naturaleza que nos rodea. Tanto es así, que para poder ver la luna es necesario ir al *Planetarium*⁷. Los adelantos tecnológicos provocan que la naturaleza tenga que verse a través de la ilusión que ellos mismos producen.

El cuerpo material del que está hecha la ciudad, es decir las calles, edificios, parques, etc., continuamente citados y rememorados por el cronista a lo largo de sus escritos, muestran la forma majestuosa de la ciudad que es el centro del mundo, y que, como vimos, es también exaltada por Rosamel del Valle (aunque críticamente). Sin embargo, hay un fenómeno distinto que llama la atención del cronista, un espíritu que hace que esta ciudad sea especial: la actitud de sus habitantes.

⁵ Ibid., p. 96.

⁶ Ibid.

⁷ Vid. Rosamel del Valle. “En el Hayden Planetarium”, op. cit., pp. 66-69.

El espíritu no está botado en las aceras, como entre nosotros. El espíritu está vibrando en la higiene y la comodidad de un pueblo que no amanece muerto a las puertas de una mansión señorial o en los parques. Está en la tienda del comerciante que no engaña con falsa mercadería ni cobra más de lo que vale. Está en la manera de comportarse en la calle, en el modo de vivir sin preocuparse de la vida ajena en la poca disposición para apoderarse de lo que no le pertenece, en la ninguna preocupación por conseguir un puesto público, una prebenda, una concesión. El espíritu está también en las bibliotecas, en las salas de conciertos, en los museos⁸.

El espíritu de Nueva York se expresa en una forma especial de comportarse con el resto y pasa también por una excesiva y sana preocupación por el arte y por todas las actividades relacionadas con él, pues en esta ciudad “(...) el arte merece tanto respeto como un libretto de cheques”⁹. De este modo, Nueva York no es solo el centro económico mundial. De la mano del dinero va también la preocupación por el arte. Este es vivido como algo de suma importancia e interés, percepción que por cierto está muy alejada de la vivida tradicionalmente en nuestro país. A nuestro cronista le parece extraordinario “(...) comprobar que estas gentes tan “prácticas” creen que el espíritu tiene también derecho a figurar entre esos placeres”¹⁰.

La “superioridad moral” neoyorquina se encontraría en todos los estratos sociales. Incluso los vilipendiados millonarios son distintos allá que en Chile. Ellos, a los que tanto se critica en nuestro país, y con justa razón, en EE.UU. toman parte en la difusión cultural. En vez de guardarse el dinero para sí y estar siempre quejándose de que les va mal, el empresario estadounidense trabaja muy duro y ostenta lo que tiene. Pero por sobre todo, es capaz de ayudar a la comunidad creando para su avance espiritual fundaciones benéficas, museos, teatros, galerías de arte, librerías, etc.:

Y ahí están, entre muchas otras cosas, las galerías Mellon, en Washington; la Fundación Smithsonian, en la misma ciudad; el Museo del Arte Moderno, gracias a Rockefeller, en Nueva York; la Walter Gallery, en Baltimore, y que constituyen, dígame lo que se quiera, una de las mayores grandezas de esta nación, única, por tantas cosas, en el mundo¹¹.

De haber sido cierta, esta preocupación “desinteresada” del millonario por el avance espiritual de su comunidad es algo que por cierto está muy alejado de nuestra realidad nacional. En esa misma línea de contraste, tenemos la actitud hacia las áreas verdes en uno y otro país, como en el caso de la comparación entre el Central Park y el Parque Cousiño:

⁸ Ibid., p. 130.

⁹ Ibid., p. 100.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid., p. 29.

A veces evoco el Parque Cousiño y pienso con angustia en lo que no ha podido ser ese, a pesar de todo, bello paraíso chileno. Otras veces cometo la torpeza de comparar, de dolerme por lo que pudo hacerse allá y que no se ha hecho ni se hará jamás mientras se siga creyendo en las místicas Juntas de Hombres Buenos, a cargo del progreso urbanístico, juntas que me parecen incapaces hasta de embellecer los parques de sus propias residencias¹².

Cuando los “hombres buenos” tienen la oportunidad de hacer algo por la comunidad, sencillamente son inútiles.

Por lo tanto, no es el progreso material lo más significativo para Rosamel del Valle. Puede haber un deslumbramiento por la arquitectura jamás vista en su vida en Chile, pero el principal interés hacia donde se dirige la descripción ejemplificadora de Nueva York hacia los chilenos es esta preocupación por la cultura, entendiéndola tanto como lo artístico, así como ciertas prácticas cívicas que del Valle considera positivas. El “espíritu de Nueva York”, por lo tanto, no se detiene en los museos. Se nota sobre todo en el trato diario, en la cotidianidad. Como cuando Rosamel del Valle se sorprende de que una librería se tome la molestia de devolverle por correo los 45 céntimos que pagó de más o que un comerciante admita que cometió un error en el precio de un artículo y que, en vez de subirlo como pudiéramos pensar, lo rebaje y pida disculpas por no avisar que en ese día el producto estaba en oferta.

Sí, tenía que ser así. Todo el mundo cumple aquí con las leyes estrictamente. El tendero cobra lo justo, el librero devuelve el vuelto por correo, nadie alega no tener sencillo, en ninguna parte se quedarán con un céntimo, porque el céntimo ajeno es sagrado¹³.

Tal actitud de corrección comercial está lejos de ser habitual en Chile como práctica generalizada. Por eso que al dejar la tienda nos dice:

Y salgo pensando que un comercio honrado suele hacer grande a un pueblo. Y recuerdo los pesos de más que pagué siempre en las tiendas de mi patria apenas tuve un minuto de distracción para no fijarme en el precio fijado por la ley... de la casa¹⁴.

Este “espíritu” alabado en las crónicas se expresa en el espacio urbano en el barrio de los artistas, el Greenwich Village:

En el Village encantado. En el centro de una Nueva York de otro mundo, puesto que allí no arden las hogueras del dios Dólar, sino las de la locura sin nombre. Allí

¹² Ibid., p. 56.

¹³ Ibid., p. 64.

¹⁴ Ibid.

donde todavía es posible ver pasar a un hombre con un ramo de flores, camino de una cena, de una boda o de un entierro (...) Y allí donde el neoyorquino y el extranjero se crean su propio clima, su propia tierra o el país desde donde fueron arrancados hacia la aventura, un día la mano del ángel los hizo caminar sobre el océano hacia el confín¹⁵.

El Village representa la oposición a esa lógica material expresada en la arquitectura ciclópea presente en la mayor parte de la ciudad y que es reflejo de la razón instrumental y mercantil. Es también el corazón espiritual de la ciudad. Lo que le da vida y atrae a nuestro cronista.

Ahí donde la gran ciudad guarda su parte del sueño, a pesar de los rascacielos, de Wall Street, del Rockefeller Center, del Empire State, y donde los artistas y los poetas mantienen su vieja barricada estilo París. El barrio más encantador de Nueva York. Allí todavía, y como una paradoja, bulle el espíritu bohemio nacional e internacional. Porque, y aunque cueste creerlo, Nueva York es la ciudad del arte y donde la posibilidad de los sueños es más que una ilusión¹⁶.

O también:

La parte más antigua de la ciudad [el Greenwich Village], una especie de viejo laberinto que ha permanecido insensible a la soberbia de los rascacielos y a todo el progreso urbano y donde todavía la luna es luna y el suspiro es suspiro¹⁷.

De este modo, Nueva York se alza como un lugar, y más que nada, una sociedad ejemplar. La singularidad de este "espíritu" deslumbra a Rosamel del Valle e incluso llega a decir de esta ciudad:

Pero si no es Nueva York la ciudad que trata de encender la vieja lámpara de la cultura universal, que alguien me corte una de las dos manos. Y la otra que me la dejen para escribir mentiras¹⁸.

Es tanta la alabanza de la cultura norteamericana y tan contundentes las pruebas que Rosamel del Valle pone en sus textos que pareciera no caber duda de la superioridad de este pueblo al respecto, si no en lo relativo, por ejemplo, a la calidad de lo artístico, sí por lo menos con respecto a la preocupación que se le otorga, y que en el caso chileno históricamente ha sido más bien escasa. No deja de ser llamativa la contradicción entre esta imagen idílica y espiritual de la comunidad neoyorquina con la de la sociedad en la que está inserta, aquella que ha crecido en poderío a costa de otros países.

¹⁵ Ibid., pp. 14-15.

¹⁶ Ibid., p. 51.

¹⁷ Ibid., p. 126.

¹⁸ Ibid., p. 39.

Injusticias sociales

La sociedad norteamericana se ha erigido a sí misma como defensora de la democracia y de la igualdad entre los hombres. En aras del pan-americanismo tramó toda una política exterior que dio como resultado la hegemonía indiscutida de EE.UU. en Latinoamérica. Buscando la “democracia” sometió a múltiples naciones, incluso de manera violenta. Que-riendo “hacer la bondad” parece que algo siempre se interpone para que terminen haciendo lo contrario de lo que dicen, incluso hoy en su “desinteresada” intervención en Irak en bien de la humanidad. Por eso no es de extrañar que dentro de esta “tierra prometida” en donde es posible “hacerse la América” de acuerdo con el esfuerzo invertido en conseguirlo, en esta sociedad democrática que se mira a sí misma como ejemplo para el resto del mundo, existan sectores que permanezcan desplazados de los beneficios de la gente “común”. Y estoy hablando de un momento en que los Estados Unidos, así como la mayor parte del mundo capitalista desarrollado vivía una época de esplendor económico. Las injusticias sociales no pasaron por alto a nuestro cronista de esas tierras lejanas.

Dos son principalmente los problemas al respecto que observa nuestro cronista: la discriminación sufrida por los negros y la miseria que pulula por los mismos sitios en que se transan millones de dólares cada día. Pese al gran entusiasmo que hasta aquí hemos visto en boca de Rosamel del Valle, sobre todo en lo que a cultura se refiere, los adelantos que ha alcanzado EE.UU. en su desarrollo no se distribuyen equitativamente del todo. Y cuando digo esto no pienso solo en el dinero, sino también en la democracia y la igualdad que tanto se jactan de practicar y promover. Los derechos ciudadanos no alcanzaban del todo para ellos, siendo prácticamente una especie de ciudadanos de segunda categoría. En algún momento nuestro cronista nos comenta las noticias en donde se da a conocer el linchamiento de un hombre de color en el sur y la cantidad de muertos esa temporada de la misma forma, lo que indica lo común de tal práctica. Tal intolerancia la vive él en persona cuando al defender a una mujer de esa raza de un prepotente “americano” también fue tratado de manera despectiva y amenazante como negro. Es de ellos su simpatía. Esto se puede apreciar en su crónica *Una boda negra en Brooklyn*¹⁹. Para ver la actitud del hombre negro frente al blanco veamos el siguiente fragmento sobre una visita a Harlem:

Me doy cuenta, no por mí, sino por mis acompañantes, que son demasiado blancos, que el negro no mira con buenos ojos a los blancos que visitan su barrio. Es una mirada avizora, cargada de cosas incomprensibles. Además es la vuelta de mano a

¹⁹ Rosamel del Valle., op. cit., pp. 192-196. Esta misma crónica puede considerarse un antecedente del afamado poema de Rosamel del Valle “Aleluya por una joven negra de Harlem”.

la actitud blanca con respecto al negro. Y ellos se desquitan a su modo. Allí es su reino. Allí circulan con más desenvoltura, pueden entrar a todas partes, sentirse en tierra firme. Sus teatros y cines son lujosísimos. Como sus tiendas. Un modo totalmente negro y libre donde se sienten verdaderamente americanos²⁰.

El problema de los hombres de raza negra es uno de los conflictos presentes en esta sociedad que se dice libre y democrática. Desigualdad que se une a la miseria, la otra cara del desarrollo norteamericano, presente en las calles por donde la riqueza circula día a día:

En cada uno de estos barrios hay negocios y sitios con las características de cada raza. Y es fantástico el tren elevado, el único que va quedando de los antiguos y que cubren los setenta metros de ancho de la calle Bowery en algunas de cuyas cuadras creí reconocer los bares lúgubres de la calle Diez de Julio o de Andrés Bello, de Chile. Allí está el lado oscuro de la maravilla neoyorquina: la miseria. Grupos de individuos mal vestidos se venden ropas viejas unos a otros o esperan a la puerta de los hoteles de veinte céntimos la cama. O bien se divisan agrupados en estrechas salas a la espera de los lechos que acaban de ser abandonados por otros miserables y que en esos instantes los están "calentando" para los nuevos huéspedes. Más allá, docenas de fantasmas tienden la mano para un "dime" (dáim). Algunos para el hotel, otros para el bar. Como en todas partes del mundo. Y hay que darles algo, sobre todo si se piensa que a pocas cuadras de allí se alza el brillante Wall Street²¹.

Además:

Sabía yo que la miseria de la calle Bowery es la miseria de todas las ciudades del mundo (...) Aquí la miseria va vestida de *soirée*. Pero esos rostros, esos cuerpos... Máscaras, y nada más que máscaras. Pero ¿por qué convivir en pleno desprecio humano? Y es que esa horrible calle Bowery está a dos pasos de Wall Street, por no decir que en Wall Street mismo²².

La vida opulenta del barrio durante el día no es más que una mascarada. Como nos dice nuestro cronista en su *Viaje alrededor de Manhattan*: "Las mañanas o las tardes del Bowery son la más bella mentira que he visto en ciudad alguna"²³. La pobreza se oculta pero está ahí. Es la misma pobreza que existe en Chile, pero la cercanía de Bowery con el centro comercial más importante del mundo hace que la falta sea aún mayor. Un país con esa riqueza no puede permitirse la miseria si es que le interesan sus ciudadanos.

²⁰ Ibid., p. 47.

²¹ Ibid., p. 24.

²² Ibid., p. 70.

²³ Ibid., p. 225.

Percepción norteamericana de los latinoamericanos

Desde Alaska o más al norte hasta la Tierra del Fuego somos todos americanos. Sin embargo, la doctrina Monroe deja en claro que los habitantes del “gran país del norte” al hablar de americanos no piensan en nosotros sino en “ellos”, o sea, un “nosotros” en su caso, que como grupo humano estaría integrado, considerando la discriminación hacia la población de color (sin contar a los pueblos indígenas nativos), por los anglosajones dominantes, cuya versión clásica es el W.A.S.P. (white, anglo-saxon & protestant).

Pese a la política de hegemonía mundial que han proyectado desde su independencia con ideas mesiánicas como la del “destino manifiesto”, e inclusive, pese a tratarse de un país poblado de inmigrantes, hay un desconocimiento casi total del mundo fuera de sus fronteras. Lo menos que uno podría esperar es que los EE.UU. conozcan lo que dominan o desean dominar. El etnocentrismo norteamericano es tal, que Rosamel del Valle bromea en una de sus crónicas en la que habla con un “perro americano”. En *Aquella conversación con aquel perro*, aparte de hacer una crítica velada al egoísmo norteamericano, a *poseurs* intelectuales y a cierto tipo de dama cotorrera, entre otras figuras por ese estilo, “big”, el perro, se sorprende de que Rosamel le diga que hay en Chile perros fieles y muy inteligentes, pues su ama le había dicho que “solamente aquí hay perros inteligentes”²⁴.

Que seamos inferiores hasta en nuestros perros, es una muestra de la enorme despreocupación de EE.UU. por el vecino, lo que lleva al desconocimiento de las particularidades de los distintos pueblos latinoamericanos. Éstas quedan ocultas tras una denominación común: “(...) ya que aquí todos somos ‘spanish’”²⁵. Por eso no es de extrañar que algunos crean que Chile está en Brasil, como le ocurrió a nuestro cronista en alguna oportunidad:

“¿De qué país es usted?, interrogó con viveza. Se lo dije. “¡Oh! Eso está en Brasil, ¿verdad?. Naturalmente, yo venía venir eso [sic]. Nadie sabe dónde está el país de uno, a pesar del latinoamericanismo y de la buena vecindad. “Sólo nos conocen cuando nos quieren vender algo o cuando nos quieren obligar a firmar un tratado”, dijo mi demonio nocturno, bastante molesto, sin duda, de encontrar ese equívoco geográfico hasta en los vagabundos”²⁶.

El “americano” tiene hacia los extranjeros, como los latinos, una mirada paternalista, como quien ve a alguien inferior al que hay que “entender”, o aguantar. El desconocimiento hacia esa realidad externa produce una reducción de la diferencia a ciertas características

²⁴ Ibid., p. 119-120.

²⁵ Ibid., p. 158.

²⁶ Ibid., p. 71.

estereotipadas. Esto se manifiesta en algunos pasajes, como cuando Rosamel del Valle visita el Central Park acompañado de una amiga norteamericana y él quiere bajarse a hablar con las ardillas:

Y a pocos minutos convenzo a mi acompañante de que siga ella sola el paseo en calesa, pues yo quiero ir a conversar con las ardillas. Ella se encoge de hombros y sonrío de nuevo. Me sabe niño. Me sabe loco. Me sabe, en una palabra, sudamericano²⁷.

Se desprende de todo esto que, pese a homenajes como cambiarle el nombre de la Sexta Avenida a “Avenida de las Américas”²⁸, todo ello es meramente externo y no una percepción de igualdad de condiciones. El progreso estadounidense y nuestro subdesarrollo nos han relegado al olvido en que quedan las cosas poco importantes.

El nuevo conflicto mundial

Como se sabe, después de la II Guerra se crea un nuevo orden mundial que tiene como base la ONU, pero caracterizado sobre todo por el conflicto de poder entre las dos superpotencias, la U.R.S.S. y EE.UU., y que conocemos como Guerra Fría. Rosamel del Valle logra testimoniar la tensión producida por ella, la patente posibilidad de sumir al mundo en una nueva escalada de violencia que podría hacer desaparecer a la humanidad —y no se crea que hoy estamos a salvo del mismo peligro pues el poder atómico se encuentra en muchas manos más—. Pese a que no los trata particular y profundamente, la Guerra Fría y los conflictos políticos ligados a ella sí están presentes como telón de fondo en y desde el cual nuestro cronista vive y escribe. Por ejemplo, muy posiblemente debido al tipo de selección —no se olvide que me baso en una antología—, hay acontecimientos importantes que no aparecen, como las rebeliones populares de Guatemala y de Bolivia, además de Cuba, por nombrar algunos conflictos ligados a la Guerra Fría. Pero cómo explicar lo siguiente sino en ese contexto:

Y tiene razón al mostrarse algo inquieto, pues el mundo de hoy es un torbellino, más que de conocimientos y experiencias, de pasiones e intereses de diverso orden. Pasan ya las visiones de la última guerra, las horas, de la casi derrota del pensamiento universal, y ya está de nuevo al borde del abismo²⁹.

²⁷ Ibid., p. 57.

²⁸ Vid., *ibid.*, p. 16.

²⁹ Ibid., p. 35.

Éste es un mundo sombrío, en que en cualquier momento todo puede desaparecer. Es por eso que ante el problema árabe-israelí después de la creación del Estado Judío a expensas del territorio palestino, el futuro se llena de oscuridad ese año de 1948. De ahí que del Valle nos diga:

Se trata de comenzar a morir mañana o pasado mañana, de olvidar por completo la última catástrofe, de cerrar los ojos y volver a entrar en la locura³⁰.

Un año antes, en 1947, nos cuenta que

"Los diarios seguían hablando mal de Rusia" (...) "Y bien sabía yo que los diarios no hablarían sino de la Asamblea General de las Naciones Unidas. En verdad, por sus páginas corría un escalofrío terrible. Gestos duros, palabras fuertes. "Mercaderes de la guerra", "Perturbadores de la paz del mundo.", etc. ¿Aquella era la voz de la paloma resplandeciente que, según dicen, simboliza la Paz?"³¹.

En sus crónicas, Rosamel del Valle nos transmite la sensación térmica vivida entre lo que acaba de terminar (la II Guerra Mundial) y lo que se avecina (la Guerra Fría). Se ha terminado una guerra que parece haber tenido una justificación, pero cuyos actores, paradójicamente, sumen al mundo en el peligro. Podemos ver personajes que se dan cuenta de esta contradicción, como el hombre que habla con del Valle en el momento en que llega un barco cargado de muertos³². En esa escena, el hombre hace mención a la necesidad de la última guerra, hecho que da pie a la aparición de los "triumfalistas" que sostienen que el sacrificio es justificado en pos de determinados ideales, los que se nos aparecen más que nada como ideológicos (entendiendo esto como ocultamiento de la realidad); o sea, este componente moral hace que se justifique la política de expansión político-económico-militar de los EE.UU. Sin embargo, no solo hay triunfalistas, también están los otros, los que ven la inutilidad del constante desangramiento pero que no saben cómo afrontar los tiempos duros que vendrán:

Ahí tiene usted a los inolados: jóvenes y viejos. Un sacrificio justo, sin duda. Pero —y aquí su voz se hizo tremante— ¿hasta cuándo estaremos viviendo de sacrificios justos? ¿Muriendo, más bien, de justa muerte? Es lo que me pregunto. Lo hago a menudo, me rompo la cabeza pensándolo, pero soy incapaz de sacar una conclusión, de entender el por qué de estas cosas y creer en una solución. Seguimos siendo inútilmente fatalistas. Jugamos al héroe. ¿No sería mejor un mundo sin tantas muertes cada cierto tiempo? ¿Es necesario que todo lo arreglemos por medio de la guerra? A veces me parece creer que hay otros medios. No sé cuáles. Pero el mundo está lleno de seres inteligentes. ¿O es inútil la inteligencia? (...) Todos

³⁰ Ibid., p. 107.

³¹ Ibid., p. 76.

³² Vid. *Flores y música para los muertos*, en especial pp. 82-83.

cuantos me oyen decir estas cosas me creen derrotista, cobarde, o indiferente. Pero yo sé que no es eso. Yo sé que hacemos el héroe inútilmente. Eso es todo. ¿Me entiende usted?³³

El nuevo orden mundial repercute también en nuestro país. Para entonces, el gobierno de González Videla ve que ante la inminente guerra —y él veía que así sucedería, como muchos— entre EE.UU. y la U.R.S.S., había que estar de lado de los primeros. Es así como expulsa de su gobierno al PC, que lo había ayudado a alcanzar la presidencia y por medio de la “Ley de defensa permanente de la Democracia”, la llamada “ley maldita”, se proscribió a este partido, se borra de las listas electorales a sus militantes y se los relega en campos de concentración como los de Pisagua. Ese mismo año (1947) se produce la gran huelga del carbón en la zona minera que hoy correspondería a la VIII región (Lota, Coronel, Lebu, Colico, Pilpilco y Lirquén), que fue sofocada por medio de la fuerza armada. Pese a todo ello el movimiento obrero siguió organizándose hasta decantar en 1953 con la fundación de la CUT.

Llama la atención que estos acontecimientos, así como algunos importantes de orden mundial, no aparecen tratados directamente en las crónicas. Vemos que las comparaciones entre uno y otro lugar suelen ser tácitas. Sería difícil identificar los motivos reales de tales omisiones, pues no poseo los criterios de selección de las crónicas, y sería aventurado achacar esas omisiones a una política editorial de los periódicos que publicaban los textos de Rosamel del Valle o a una autocensura, ya que también puede deberse al mero gusto del autor por tal o cual tema.

De la comparación tácita, y a ratos no tanto, a la que me refiero, puede inferirse que las características “chilenas” que surgen de las crónicas no son identificables a tal o cual fenómeno histórico, sino que son sentidas como una “manera de ser” asumida como dada desde antes. Aun así, es indudable que la diferencia entre ambos países en los procesos de modernización y la posición que ocupan en el orden mundial marcan un determinado punto de vista desde donde nuestro cronista mira el mundo a su alrededor y desde el cual son leídas sus crónicas. Es ese el mundo en que se producen y se reciben las crónicas de Rosamel del Valle. Una época “tan terriblemente sombría” en sus propias palabras, en la que la polarización mundial hunde el despegue económico en una depresión, ya no financiera, sino ambiente. En cualquier momento las cosas pueden cambiar, y no precisamente para mejor. Ante este escenario, Rosamel del Valle reacciona pero sin ponerse a favor de alguno de los bandos en pugna. La suya será una postura pacifista y en donde la libertad posee un valor altísimo. Por eso es que nos dice: “Amo la libertad, pero empiezo a temer

³³ Ibid.

por ella. Que se me entienda, lo dice un poeta y no un político.”³⁴ Lo sólido podía desvanecerse en el aire, literalmente. Ante ese escenario, Rosamel del Valle da muestras de temor ante la destrucción posible de ese Estados Unidos que admira, el país que respeta el arte, que vive sus sueños porque cree que son posibles y en donde la vida tiene un sabor distinto. Es ese el partido que se esfuerza por difundir y no la superpotencia interventora, prepotente hacia sus obreros y hacia las naciones más débiles. Él lo sabe y no lo oculta. Muestra la segregación racial, habla de la policía norteamericana que es capaz de ayudar a un pequeño niño a llegar a su casa, pese a que es muy posible que ese mismo oficial unas horas antes estuviera reprimiendo a lumazos una manifestación de trabajadores³⁵. Sin embargo, las contradicciones de esa cultura son una arista más de su exquisita complejidad:

Sí, en un día de gloria para el viajero que abrazaba, por fin, a la Manhattan mágica y cruel, a la rosa con espinas de acero.

Allí en el reino de la moderna mitología. En la tierra, en un tiempo, de todos. A los pies de la nueva Torre de Babel donde el hombre actual se pasa los ladrillos de mano en mano y donde se ayuda a vivir sirviéndose del pensamiento universal y de la palabra que alguien perdió en el viaje”³⁶.

Pero estoy en un país donde el recuerdo casi no existe. La vida es un viento siempre nuevo. Y hay que dejarse llevar por esas alas, de todas maneras maravillosas³⁷.

Nueva York parece zafarse de la imagen simple de centro del mercado mundial para transformarse en un símbolo de la vida, con lo cruel y maravilloso que esto pueda significar. Es por eso que a pesar de toda la oscuridad del oro de esa edad, Rosamel del Valle nos dice: “Hay que pensar a toda costa en que el hombre no está aún perdido del todo. Pensarlo y creerlo, que por mucho menos se muere en todas partes”³⁸.

BIBLIOGRAFÍA

Del Valle, Rosamel. (2002). *Crónicas de New York*. RIL Editores, Santiago de Chile.

Hobsbawm, Eric. (1997). *Historia del siglo XX*. Crítica, Barcelona.

Ramírez Necochea, Hernán. (1970). *Historia del Imperialismo en Chile*. Editora Austral, Santiago de Chile.

Vitale, Luis. (1998). *Interpretación Marxista de la Historia de Chile*. Tomo VI. LOM Ediciones, Santiago de Chile.

³⁴ Ibid., p. 230.

³⁵ Vid. Rosamel del Valle. “El aventurero de Brooklyn”, en op. cit., p. 62.

³⁶ Ibid., p. 231.

³⁷ Ibid., p. 138.

³⁸ Ibid., p. 216.

“Abajo, a distancia, el mar, Cartagena.” (Adolfo Couve y la fundación discursiva de América)

GABRIELA GÓMEZ VERA
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN LITERATURA
UNIVERSIDAD DE CHILE

Introducción

El motivo que anima las siguientes páginas es el interés por indagar y reflexionar sobre la obra del escritor chileno Adolfo Couve (1940-1998), cuya literatura es, sin duda alguna, muy particular. Ninguna de sus novelas nos dice nada en voz alta, son historias de niños, de pequeños pueblos de provincia, escenas vivas de cuadros neoclásicos. Acá no hay grito ni panfleto, y para poder escuchar lo que nos quieren decir, habrá que prestar oído atento a los susurros que, a modo de pequeños guiños y alusiones, presentadas en frases breves e imágenes, traducen “eso” que es el mundo representado y el modo en que esta representación se realiza y que, en el prólogo a su primera novela *El Picadero*, el crítico Martín Cerda llamó “una callada catástrofe”, que sólo se manifiesta en el espacio por “el temblor de algunos de sus recuerdos”¹.

Podemos afirmar, como premisa, que la obra de Adolfo Couve se sostiene en una concepción estética de muy intrincada constitución. En ella la obra es concebida al modo de una miniatura, tal como en otro prólogo (a *El Cumpleaños del Señor Balande*) sostiene Adriana Valdés:

(...) el miniaturista debe dominar el oficio hasta en sus más mínimos secretos...por eso muchos párrafos de este relato entregan una densidad de matices que rara vez se encuentra en la prosa narrativa. Poner dos frases, una al lado de la otra, es aquí un procedimiento tan cargado como en la poesía (...)²

Esta preocupación por el lenguaje da cuenta de su particular concepción de la obra narrativa y su cercanía con la poesía. Completamente ausente de rudeza y violencia tanto “lin-

¹ Vid. Martín Cerda. “Gestos Crepusculares”, en Adolfo Couve: *El Picadero*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1974, pp. 9-13.

² Adriana Valdés. “Prólogo”, en Adolfo Couve: *El cumpleaños del Señor Balande*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1991, pp. 18-19.

güística” como imaginaria³. En el caso de Couve estas formas no están presentes. No quiero decir con ello que el “mal” o lo negativo de la existencia sea negado, al contrario, su presencia en sus novelas puede llegar a ser determinante y fundamental (como en *El Picadero* o *El Pasaje*), sólo que es tan sutil que nunca la veremos enunciada en forma directa, sólo insinuada en las imágenes que se construyen. Como ejemplo, podemos leer en *El Picadero*:

Allí recibí mis primeras clases de equitación en un caballito dócil llamado Júpiter. El maestro le ataba por medio de una larga cuerda a la estaca y luego me obligaba acompasadamente a girar en torno a ella. Bien erguido, las riendas en la mano izquierda, la fusta en la derecha, las rodillas apretadas contra los flancos, sólo la punta de las botas metidas en los estribos. La cinta coqueta iba sobre el ridículo sombrero, y todo era girar: animal, maestro, estaca, casas, glorieta, pista y cocheras⁴.

Para realmente proporcionar la violencia aquí insinuada (ya desde el nombre del caballo) a la cual el protagonista está sometido, es necesario contraponer el momento citado a otro momento, en que estas circunstancias cambian:

Desanudó con delicadeza la cuerda que ataba mi montura a la argolla, y golpeando el cuello del caballo me indicó que la siguiera.⁵

El joven es “rescatado” por Blanca Diana, mujer con la cual sostendrá una relación no falta de complejidades y marcada también por las “aflicciones”, tanto que “no tenía más alternativa que los recuerdos”. Sin rudezas, ni violencias, sólo por medio de imágenes y escenas breves se nos releva la complejidad de la trama. La acción no está en el decir, en el texto mismo, sino en la comprensión que el lector logre de él. El lenguaje de Couve sigue cercanamente las recomendaciones que ya hace mucho Emily Dickinson dejó:

Di toda la verdad pero dila indirectamente—
El éxito yace en el Circuito.
Demasiado brillante para nuestro débil gozo
La soberbia sorpresa de la verdad
Así como el relámpago
Se explica amablemente al niño
La verdad debe deslumbrar de a poco
O bien terminará cegándonos a todos⁶.

³ Al hablar de rudeza, estoy pensando en autores que le son contemporáneos, y que se caracterizan por mostrar realidades crudas, marcadas por la decadencia, donde los protagonistas de los relatos se ven absorbidos por la barbarie de su mundo, de la cual muchas veces son sólo enfermizas víctimas, con nula capacidad para resistir el asedio.

⁴ Adolfo Couve. *El Picadero*. op. cit., p. 16.

⁵ Ibid., p. 18.

⁶ Emily Dickinson. “Poema 1129”. Traducción de Rodolfo Rojo.

Estas ideas derivan, necesariamente, en una más general: Couve revela una peculiar concepción del trabajo del escritor, es su obra expresiva y muy personal, pero no intimista ni del "secreteo". Adelantando un poco el argumento posterior, podemos decir que es una escritura formal y distante pero no ajena a las complejidades del mundo que la rodea, es una visión local a la vez que abstracta. La experiencia personal es tomada como materia prima, trabajada y desarrollada, en la obra literaria, hasta alcanzar lo "universal". En esto, Couve seguirá a Eliot, una de sus influencias reconocidas⁷.

A partir de estas afirmaciones generales sobre Couve y su escritura, es posible optar por dos caminos (ambos, a mi juicio, totalmente válidos), para acceder a la lectura e interpretación de sus obras: podemos prestar oído a aquellas palabras que nos muestran a Couve como un autor hermético cuya comprensión y crítica necesariamente dependerá de la concentración particular en-la-obra; o, también, podemos escuchar otras voces, también allí presentes, que hablan del mundo externo a ella, puesto que establecen diálogos con su contexto referencial, e incluso con algunos otros contextos que, en un primer momento y a causa de este mismo hermetismo, podríamos decir "no son sus referencias". Esto se debe a que tradicionalmente la crítica ha construido la figura de Couve como la de un artista-ermitaño, ajeno a los problemas de su contexto histórico, a su "situación". Esto es provocado por la misma densidad de su obra, sumada a la vida solitaria y apartada del autor; se lo ha llamado: excéntrico, anacrónico, neoclásico y periférico. Las siguientes páginas responden al interés de hacer un pequeño recorrido por esta literatura, para proponer e invitar a una lectura (o relectura) un poco más abierta y permeable al contexto histórico referencial y particularmente al diálogo que se pueda establecer entre la situación chilena y americana y la obra de este autor.

Para validar esta propuesta, escuchemos al propio Couve:

Al llegar al fin de siglo, en este fin de mundo, el Cono Sur, el Premio Nobel otorgado a García Márquez, a pesar de su innegable talento, perturbó en cierto modo este proceso: se premió un tema, el tema...Desde esa elección, las literaturas actuales se han dividido en dos: quienes creen aún en contar otra vez el cuento, y destapar el techo del vecindario... y quienes luchamos por imponer una literatura que refleje la dura y difícil realidad de este sector de América⁸.

¿Así que Couve se preocupaba por la realidad americana? ¿y cómo? ¿y cuándo? pues sí, y es la intención de este trabajo el desarrollar esta visión que se proyecta a partir de su obra.

⁷ Vid. T. S. Eliot. "Tradition and the Individual Talent", en T. S., Eliot: *Selected essays*. Faber and Faber Limited, Londres, 1951, p. 13-22.

⁸ Adolfo Couve. "Literatura del cono sur en el fin de siglo". Nota publicada originalmente en el diario *El Mercurio*. La cita está tomada de: <http://www.couve.cl/pag/literatura.htm>

El aspecto particular a tratar es la representación de la realidad, para lo cual haremos breves notas sobre el mundo de Cartagena. Con este nombre se puede denominar en forma genérica al espacio en donde se desarrollan las historias contadas en las últimas obras que Adolfo Couve completó, me refiero a *La Comedia del Arte* (1995) y *Cuando pienso en mi falta de cabeza, la segunda comedia* (2000)⁹.

El tema es por lo tanto el espacio y la ciudad, y la pregunta que sostiene esta lectura es ¿cómo se representan, cuál es la imagen proyectada de Cartagena en la obras mencionadas? Y ¿qué repercusiones conlleva esta proyección para la visión de mundo (en particular de América) que hay implícita en ellas?

Ciudades imaginarias

La primera pregunta que es necesario contestar es anterior a las antes señaladas: ¿se puede llamar a Cartagena, ese pueblo provinciano decadente, una ciudad? La respuesta puede encontrarse en las páginas que Ángel Rama dedica a caracterizar la ciudad americana¹⁰. Para él, el rasgo esencial que distingue a nuestras ciudades es su calidad de espacio de doble proyección: por una parte es el espacio físico en que se lograba “organizar a los hombres”, por otra era el “sueño de un orden” idealizado. A diferencia de la ciudad europea, que nació, creció y se transformó según las necesidades que la historia le imponía, la ciudad americana se instala en “tierras vírgenes”, por lo que es planificada antes que construida. Por esta vía se imponen el orden y la racionalidad como piedras primeras de toda ciudad. No obstante, el hombre en sí no es pura racionalidad, el orden resulta artificial, y desde los mismos habitantes de la ciudad proviene la amenaza del desorden. Ambos elementos se mantienen oscilando en la ciudad americana, en la cual se pueden distinguir dos ciudades interrelacionadas:

(...) la física que el visitante común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta (...) ¹¹

Rama denomina a estas dos ciudades la “ciudad real”, concreta y su representación ideal – ideológica, que a su vez es capaz de proyectarse en ella: la “ciudad letrada”. Esta última queda a cargo de los “letrados”, quienes imponen la razón ordenadora a la ciudad para impedir todo posible desorden.

⁹ Si bien este ciclo sobre Cartagena se inicia específicamente con *Balneario* (1993), sólo se tratará aquí sobre las últimas dos novelas por la unidad temática que representan.

¹⁰ Vid. Ángel Rama. *La Ciudad Letrada*. Ediciones del Norte, Hannover, 1984.

¹¹ Ángel Rama., op. cit, pp. 37-38.

Nos interesa destacar a partir de estas ideas dos elementos que resultarán fundamentales. El primero nos permitirá contestar la pregunta ¿es Cartagena una ciudad? La respuesta es que no solo lo es, sino que lo es en mayor medida que otras ciudades, puesto que dado su carácter decadente, pone en evidencia el "desorden" como elemento determinante. Lo que en otras ciudades se oculta bajo la cubierta del orden que imponen los letrados (siguiendo a Rama), en este balneario se deja al descubierto, en forma de una superposición de elementos inconexos y desposeídos de su significado original (como instrumentos ordenadores), ahora la casa ya no representará a la civilización, sino que en medio de la decadencia participará de la desarticulación del orden. Creemos ver en esta característica uno de los rasgos determinantes de la elección de Cartagena como escenario *ad hoc* para las últimas novelas de Adolfo Couve. Él mismo nos lo muestra:

Cartagena, el balneario, esa playa sucia, abandonada todos los inviernos, ese escenario, esa apariencia, ese deterioro infinito, techos aguzados, aleros repletos de murciélagos, ventanas sin postigos, abiertas al mar que las habita como a los recovecos ente las rocas. Balcones carcomidos, escalas de servicio, clausuradas, que se han venido al suelo, veletas oxidadas y atascadas, pájaros de fierro que porfían en la persistencia del viento. Llovizna que aparta de las olas a las gaviotas hambrientas, bandadas organizadas de pidenes que incrustan su paso presuroso en la arena negra, y las calles retorcidas con letreros que chirrían y agitan graves faltas de ortografía... casas que penden del acantilado; descolorados sus tonos originales, vuélvense inservibles esas enormes piezas abiertas al vacío, y que se cimbran incluso al paso de las ánimas en pena¹².

El segundo elemento se relaciona con el intrínseco carácter imaginario de la ciudad latinoamericana, que es el:

(...) sueño de un orden [que] encontró en las tierras del Nuevo Continente el único sitio propicio para encarnar (...) ¹³

Este carácter "onírico" permite hablar de una cercanía entre lo real y lo imaginario. Esta permitirá, a su vez, intuir una particular cercanía entre la ficción literaria y el espacio americano: ambas, ciudad y literatura, son productos de la imaginación. Y no serán indiferentes la una de la otra, y no es inverosímil el concebir una lectura de la literatura desde la influencia que las ciudades "reales" ejercen en ella y también al revés, una lectura de la influencia que la literatura pueda ejercer sobre la realidad y, en particular, sobre la ciudad.

¹² Adolfo Couve. *Balneario*. Planeta, Santiago de Chile, 1993, p. 11.

¹³ Angel Rama., op. cit., p. 1.

Este último punto se refiere a la literatura como constructora de la identidad latinoamericana¹⁴, en la medida en que no sólo busca “reflejar” una imagen del continente, sino que además crea visiones nuevas e independientes. Como señala Ana Pizarro:

Existe en nuestro relato un impulso importante de orden fundacional, ya no de lenguaje solamente sino de imágenes: la fundación de ciudades imaginarias. Es curioso observar que al imaginar la vida la ficción necesite diseñar y apropiarse de un espacio urbano imaginario como instancia instauradora de una unidad de sentido y de funcionamiento. El espacio de lo posible es apropiado por la imaginación y al mismo tiempo de constituir una instancia fundacional él implica un orden social, económico, histórico, cultural. (...) El impulso fundacional urbano nos entrega así, pues, en el universo simbólico una repetida afirmación del continente en el sentido de su capacidad de dar sentido autónomamente a su historia (...)¹⁵

Volviendo a Couve y sus novelas, estas últimas palabras nos dan pié para preguntarnos: ¿es a este impulso fundacional al que cede el autor al hablar de Cartagena? ¿es una Cartagena distinta de la real la que allí se crea? Vámonos a recorrer por unos breves instantes la Playa Grande para dar respuesta a estas preguntas.

En Cartagena

Landas áridas, sinuosidades del secano costero, hierba hirsuta, como sobrepuesta, dando la impresión de que el viento pudiera cambiar a su amaño.

Abajo, a distancia, el mar, Cartagena¹⁶.

La descripción es el gran recurso de la literatura realista (de la cual Couve dice orgullosamente ser parte); permite al lector penetrar en el mundo representado y hacerse parte de él. Esta descripción, con la cual se inicia *Cuando Pienso en mi Falta de Cabeza*, nos sirve también para iniciar nuestro recorrido por la zona de Cartagena. De ella es destacable el panorama general que rodea la imagen de la ciudad y el espacio: sequedad, aridez, esterilidad y también esa sensación de que tanto paisaje como personajes y sucesos estuviesen “sobrepuestos”, dando la impresión de poder cambiar de forma en cualquier momento. Visto así no parece ser más que la constatación de la decadencia del balneario, pero, como antes señalamos, es

¹⁴ ¿Una identidad?, ¿múltiples identidades?, este es un debate sumamente complejo, que creemos escapa de las intenciones de este artículo. A modo de salomónica premisa metodológica, aceptamos ambas posibilidades como potenciales respuestas. Lo que sí afirmamos directamente es que lejos de sustraerse a esta discusión, Couve la asume como un elemento central en su escritura, siendo cada una de sus obras su particular aporte al debate.

¹⁵ Ana Pizarro. “El Discurso Literario y la Noción de América Latina”, en: *De Ostras y Canibales*. Editorial Universidad de Santiago, Santiago de Chile, 1994, p. 35.

¹⁶ Adolfo Couve. *Cuando pienso en mi falta de cabeza. (La segunda comedia)*. Seix Barral, Santiago de Chile, 2000, p. 35.

preciso mirar más de cerca este panorama para interpretar su significado, para lo cual desarrollaremos algunas imágenes que será posible sustentar en la lectura de las obras.

Cartagena venida a menos

La característica que más resalta en relación con los espacios en que transcurren estas novelas es la decadencia que se les atribuye. En las primeras páginas de *La Comedia del Arte* el narrador nos dice:

Recuerdo que en esta parte hice antes una detallada descripción de este lugar venido a menos: su situación actual en oposición a como era a comienzos de siglo, el destino de los bancos de hierro, el estado deplorable de los árboles y una meditación sobre el horrible busto del Padre de la Patria, desdibujado por los repetidos brochazos de reluciente purpurina¹⁷.

Conocemos este pasado histórico de la ciudad, el antiguo balneario exclusivo en donde se derrochó todo el dinero que el auge económico de comienzos de siglo permitió (y un poco más); hoy, en una especie de venganza no planificada, es la gente de estratos populares la que en los veranos ocupa las antiguas casonas, hoy residenciales, para disfrutar de las únicas vacaciones que pueden pagar:

La pareja descendió la empinada pendiente que lleva a la Playa Grande. No había espacio, sólo cabezas, quitasoles y un gentío tan abigarrado como la arena¹⁸.

El resto del año, esta es una ciudad provinciana, abandonada y tan pobre como sus veraneantes.

En este lugar se desarrolla la acción. En su transcurso, el narrador siempre se da tiempo para comentarnos pequeños detalles que caracterizan la decadencia del lugar e intenta hacernos ver esta masa humana que se apodera de la ciudad:

Cae la noche. La terraza frente al mar se repleta de gente; a las miles de cabezas las cubre las ampolletas de colores, el hedor de las fritangas; la resaca impregna la San Julián, los vendedores ambulantes se suceden, las velas encendidas, juegos, la rueda de Chicago, la cuncuna que se desarticula bajo la capucha de lona, los dumbos ingravidos del carrusel, la brisa fresca agitando los bordes del mantel de los mesones. El reborde de los canastos en cuyo interior aún restan algunos gélidos panes de huevo¹⁹.

¹⁷ Adolfo Couve. *La Comedia del Arte*. Planeta, Santiago de Chile, 1995, p. 21.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid., pp. 34-35.

Estos dos elementos, la decadencia y la “masa” humana, se presentan como una unidad, cuyo sentido particular se relaciona con este espacio de la degradación y con el desorden que deriva del paso del tiempo; este “balneario viejo” es un fenómeno moderno, puesto que se contrasta “su situación actual en oposición a como era a comienzos de siglo”. Es, por lo tanto, esta visión del espacio, una visión del presente que se construye en base al pasado histórico, en consecuencia es, también, un juicio sobre su realidad referencial, es decir, sobre la Cartagena real.

Por las calles de Cartagena

Este lugar es el escenario, el marco para el desarrollo de ciertos hechos. Las historias de ambas novelas tienen como personaje central a Camondo, pintor realista devaluado y abandonado; los espacios por los cuales transita: la playa, las calles, el mercado, la garita de los buses, la terraza, la kermesse de las monjas, el circo, la residencial; todos estos son lugares que coinciden con el sentir de los personajes, en particular con Camondo. Así la obra nos dirá de él que como una:

Bola suelta, cosa perdida, tomo el hábito de desplazarse por ese par de playas inmundas, tan desoladas como su porvenir.²⁰

Y también que era:

Un esperpento a la deriva en la soledad de la playa.²¹

En este contexto, la ciudad como lugar de tránsito para los personajes, les impone como escenario el desgaste y la decadencia del espacio. En la primera comedia se cuenta que la Pilita y la Felipa, ancianas dueñas de una residencial:

Dándose ánimo sobre los peldaños flojos y apolillados, subieron aferradas a la baranda igualmente suelta²².

En la segunda el mismo Camondo, aún descabezado, nos habla visualmente de Cartagena:

Cuando me volví sobre el terraplén que lleva a la terraza, me aferré a la baranda de los balaustros carcomidos y ésta me puso al pie de la escala inconclusa con tramos de cascotes...²³

²⁰ Ibid., p. 125.

²¹ Adolfo Couve. *Cuando pienso en mi falta de cabeza. (La segunda comedia)*. op. cit., p. 57.

²² Adolfo Couve. *La Comedia del Arte*. op. cit., p. 29.

²³ Adolfo Couve. *Cuando pienso en mi falta de cabeza. (La segunda comedia)*. op. cit., p. 37.

Este desgaste de las cosas se transmite a los mismos personajes, generándose la identificación de estos con el ambiente, ambos en un permanente diálogo se transmiten e intercambian características que pueden ser tan válidas para el uno como para el otro.

A Cartagena en micro

Un aspecto secundario en relación con el punto anterior, referido al tránsito de los personajes y que también permite atribuirles las características del espacio, es el medio en que ellos se desplazan. En ambas novelas Camondo y Marieta, su modelo y compañera, andan en micro:

Ambos treparon a una micro local, la que con lentitud fue orillando la costa en el tramo que separa Cartagena del puerto de San Antonio...abajo en los abismos se azotaba en silencio el mar contra las rocas, y todo ese añil y verde revueltos sazonado de espuma, observaba la modelo que, muda, iba como el pintor sujeta de la barra del techo²⁴.

La aparición de este medio de transporte nos permite destacar un nuevo aspecto en relación con la caracterización del espacio: se trata de la constante presencia de lo cotidiano, lo que Adriana Valdés llamó el efecto "ferozmente local" de la narrativa de Couve²⁵. En directa relación con esta característica podemos observar otras escenas en que Camondo transita de noche por la ciudad:

Al llegar a la cancha de patinaje, una leva de perros tras una hembra en celo casi voltearon al pintor y haciéndolo girar como trompo, lo dejaron para enfilar hacia la Virgen de los Suspiros²⁶.

Nada tiene esto que ver con los antiguos afanes de "color local" de la literatura costumbrista, sino que nos lleva a plantear la realidad del espacio local como algo imbuido en lo cotidiano, en lo de "todos los días". Más allá del detalle pintoresco, se trata de representar la realidad en forma descarnada y en todos sus aspectos. Como decíamos en un comienzo, el autor no impregna su escritura de violencia para poder transmitirla, sino que deja la tarea de observarla al lector, a partir de breves imágenes como la antes descrita.

²⁴ Adolfo Couve. *La Comedia del Arte*. op. cit., p. 62.

²⁵ Adriana Valdés. "Prólogo", en Adolfo, Couve: *Cuando pienso en mi falta de cabeza. (La segunda comedia)*. op. cit., p. 14.

²⁶ Adolfo Couve. *La Comedia del Arte*. op. cit., p. 65.

Por los alrededores de Cartagena (o donde el diablo perdió el poncho)

Un último aspecto de la caracterización del espacio que, por su importancia, solo se menciona ahora que comienzan a cerrarse estas reflexiones, es la intrusión de lo fantástico en lo real, no como algo extraño y chocante, sino como parte vívida de esta realidad cotidiana. Se nos dice así que Cartagena queda “en los dominios de Neptuno” y el mismo Apolo se da una vuelta por allí disfrazado de vagabundo; por otro lado, el “coludo” intenta involucrase en los asuntos de Camondo, pero se da cuenta que con él “ya tenía perdida la partida”. En la segunda comedia Camondo será tentado nuevamente por el demonio, que se dedica a comprar muebles antiguos en las casas de campo y, posteriormente, vivirá una temporada con la Muerte, también llamada Filomena Salas, la “chica nana”, quien lo expulsará de su casa al ver que se vuelve a enamorar de la vida.

Estos hechos nos recuerdan, en parte, otras ciudades de otras literaturas, en particular con lo que se denomina “realismo mágico”, en cuyo espacio los muertos se mezclan con los vivos y lo extraordinario es parte de la normalidad del relato. Si bien podemos establecer esta relación, será necesario hacerlo con reservas, sin caer en los estereotipos tal como el mismo autor señala:

La literatura latinoamericana y los García Márquez venden un estereotipo de América que no es América...Yo nunca he conocido Macondos. Sólo he visto contrapunto en el Cuzco, entre la parte indígena y la española. Esas son las cosas que hay que describir. Cartagena es un enredo entre un balneario antiquísimo y estas casas inglesas, francesas traídas de afuera. Como nosotros vivimos en esta contradicción, tenemos que aprender a entenderla (...)²⁷

Conclusiones

Según estos dichos del autor y, en concordancia con lo observado anteriormente, en cuanto a la representación del espacio y la ciudad en la narrativa de Couve, es posible afirmar que en estas novelas se configura un mundo, una visión sobre la “realidad” americana, que habla de su decadencia, de su provincianismo. Cartagena es el símbolo de lo efímero del esplendor de una ciudad, que vive solo de sus recuerdos y de la “puesta en venta barata” para los veraneantes. Esto se representa en una escritura “ferozmente local”, aunque sería mejor decir “sinceramente local”, que a la vez reconoce y valida lo fantástico

²⁷ Adolfo Couve en “Un enamorado de la belleza”, entrevista realizada por Beatriz Berger. En *El Mercurio*, 24 de octubre de 1993.

o "mitológico" como elemento constituyente de la identidad americana, aunque de modo divergente de las corrientes impuestas por el realismo mágico (y en general al canon latinoamericano). A este último punto hacíamos alusión al señalar que el autor aporta, con su particular concepción del trabajo del escritor, una nueva forma de observar a América. En ella no se niega su realidad ni se idealiza, Cartagena es una ciudad como cualquier otra, con evolución histórica marcada por drásticos cambios, no poco comunes en el continente: de receptáculo del derroche de las clases adineradas a pueblo abandonado y venido a menos. Aun más, podríamos ver en la imagen de Cartagena una imagen de América como continente: explotada durante la colonia y también después, por distintos intereses foráneos; una vez que se agota el filón, es dejada a su suerte.

La representación realista "cotidiana" del espacio que es *Cartagena* es la forma en que, para su autor, se logra traspasar a la literatura el verdadero espacio de lo americano. Repetimos la cita: *Cartagena es un enredo entre un balneario antiquísimo y estas casas inglesas, francesas traídas de afuera. Como nosotros vivimos en esta contradicción, tenemos que aprender a entenderla*. Es este afán de "entender" América lo que lleva al autor a desarrollar en las novelas ya mencionadas una acción fundacional, en el sentido en que Ana Pizarro se refiere a ésta como lo propio del relato americano. Couve responde a este impulso, pero en forma opuesta al método convencional, su ciudad no parte de la imaginación para acceder al plano de lo real (tal como lo veía Angel Rama), sino que "mitifica" lo real o, como alguien más señala:

Adolfo Couve intentó ser el adelantado y fundador de un espacio tornado mítico por la fuerza de su palabra²⁸.

Por último, cabe señalar, que la tensión orden–desorden²⁹, antes mencionada es proyectada en la obra del autor a partir de la Cartagena real; se construye una imagen de ciudad que rearticula sus elementos, no en un orden distinto al real, sino en la puesta en evidencia de su irregularidad intrínseca, de su desorden natural. Esto supone que para Couve es este el sentido actual de Latinoamérica, en donde las intenciones originales de orden han desaparecido, solo queda su contrapartida. Sin embargo, para que el desorden se nos presente como tal, habrá que considerarlo en contraposición a su opuesto ausente. Esto supone, leer la obra de Adolfo Couve no bajo el supuesto del anacronismo y el afán de abstracción, sino que completando el giro por él iniciado, llevando su obra de vuelta a la realidad.

²⁸ Mario Valdovinos. "La Lección de Couve, retrato de artista". En *El Mercurio*, 8 de septiembre de 2002.

²⁹ Con respecto a este tema vid. Alejandro Zambra. "El desorden de Adolfo Couve". En *Revista Chilena de Literatura*, n°58, (2001), pp. 117-122.

BIBLIOGRAFÍA

Berger, Beatriz. (1993) "Un enamorado de la belleza". Entrevista a Adolfo Couve. En *El Mercurio*, 24 de octubre.

Cerda, Martín. (1974). "Gestos Crepusculares". En Adolfo Couve. *El Picadero*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

Couve, Adolfo. (1974). *El Picadero*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

———. (1993). *Balneario*. Planeta, Santiago de Chile.

———. (1995). *La Comedia del Arte*. Planeta, Santiago

———. (2000). *Cuando pienso en mi falta de cabeza. (La segunda comedia)*. Planeta, Santiago de Chile.

———. "Literatura del cono sur en el fin de siglo". En <http://www.couve.cl/pag/literatura.htm>

Eliot, T. S. (1951). *Selected essays*. Faber and Faber Limited, Londres.

Pizarro, Ana. (1994). *De Ostras y Caníbales, ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Editorial Universitaria de Santiago, Santiago de Chile.

Rama, Ángel. (1984). *La Ciudad Letrada*. Ediciones del Norte, EE.UU.

Valdés, Adriana. (1991). "Prólogo". En Adolfo Couve: *El cumpleaños del Señor Balande*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

———. (2000). "Prólogo". En Adolfo Couve. *Cuando pienso en mi falta de cabeza. (La segunda comedia)*. Planeta, Santiago de Chile.

Valdivinos, Mario. (2002). "La Lección de Couve, retrato de artista". *El Mercurio*, 8 de septiembre.

Zamora, Alejandro. (2001). "El desorden de Adolfo Couve" En *Revista Chilena de Literatura*, n°58, pp. 117-122.

Apuntes para una visión de (Latino)América: a propósito de las dos “Comedias” de Adolfo Couve

ROBERTO AEDO

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE CHILE

Introducción

El presente trabajo quiere constituirse en una instancia textual que, de manera breve y coherente, reflexione y dé algunas luces con respecto a la concepción que de América puede extraerse tanto del pensamiento como de la producción literario-creativa del fallecido escritor chileno Adolfo Coue, centrando el análisis en sus últimas dos novelas: *La Comedia del Arte* (1995) y la póstuma *Cuando pienso en mi falta de cabeza (la segunda comedia)* (finalizada en 1997 y publicada en el 2000)¹.

Para tales efectos, en una primera parte abordaré el análisis de las novelas, para ver de qué forma está representado el pensamiento del autor, estableciendo relaciones y matices entre una y otra. Junto con ello, haré referencia a la querella que el autor plantea con respecto a la concepción que de América se encuentra en la llamada corriente del realismo mágico, con García Márquez a la cabeza.

En una segunda en tanto, revisaré esquemáticamente las convergencias y diferencias que existen entre los conceptos de realismo mágico y lo real maravilloso americano, a menudo considerados como sinónimos, con el objeto de saber a qué realmente se opone, o dice oponerse, nuestro autor.

Finalmente, en una tercera parte buscaré retomar las dos anteriores, intentando problematizar la oposición inicial, viendo ahora las convergencias y diferencias entre la concepción de Coue y aquellas frente a las cuales se define.

¹ Citaré de las siguientes ediciones: Adolfo Coue. *La Comedia del Arte*. Planeta, Santiago de Chile, 1996 y *Cuando pienso en mi falta de cabeza (La segunda comedia)*. Seix Barral, Santiago de Chile, 2000. Además, citaremos simultáneamente de su *Narrativa Completa*. Seix Barral, Santiago de Chile, 2003, la cual abreviaremos como NC de aquí en adelante.

Un sospechoso matrimonio: la concepción (latino)americana en las *Comedias de Couve*

Comenzaré las siguientes reflexiones estableciendo que, si bien el tratamiento que se hace del tema americano en las dos últimas obras de Couve no es exactamente igual, resulta, al menos —como esperamos mostrar más adelante— complementario. Veamos, pues, cómo es que esto se da en cada una de ellas.

Con respecto a la *primera Comedia*, puede afirmarse sin temor a caer en equívocos que el escenario principal en el cual se representa aquella tragicomedia, aquella disparatada y penosa historia, corresponde al conocido balneario de Cartagena; cabe recordar que dicha locación fue también la “isla” en que se refugió su autor, a mediados de la aciaga década de los ‘80, también, ni más ni menos, en la “vida real”. En este sentido, confiesa:

Me vine a Cartagena inconscientemente. Me tomé un bus, me compré una casa en Playa Grande y después otra en Playa Chica y me fui quedando. Tal vez me arranqué de Chile, de la cordillera. Sí, creo que fue eso. Estoy aquí de agregado cultural (se ríe). No hay por dónde escaparse. Es terrible haber nacido en un lugar tan lejano.²

No obstante —y para efectos de la obra—, la elección de dicho espacio no tiene como única ni principal razón dicho dato biográfico (que sí será muy importante a la hora de establecer relaciones entre el personaje de Alonso Camondo y el narrador de la novela con el autor de ambos), sino que responde más bien a una motivación profunda, doblemente funcional.

Por un lado, Cartagena le resulta útil como escenario a nuestro autor en la medida en que cumple con una de las características más fundamentales de las obras pertenecientes a la escuela realista (francesa del siglo XIX) a la cual, como bien se sabe, él adhirió explícita y conscientemente: buscar lo universal a través del tratamiento de un argumento que ocurra en una localidad, que discurra enmarcado en la provincia. Pudieran recordarse, en este sentido, el Saumur donde habitó el millonario tío Grandet —el padre de Eugenia—; la pequeña ciudad de Verrières de la cual fue oriundo el ambicioso Julián Sorel; o el pequeño Tostes donde incubó su hastío y resentimiento, su sed, su deseo de aire y de mundo, la tritísima Emma Bovary.

² Vid. Claudia Donoso. “Adolfo Couve. Agregado cultural en Cartagena”. En VV.AA. *Las Caras detrás de la noticia*. Ediciones Grupo B, Santiago de Chile, 1998, pp. 72-76. Para la cita, p.73.

Por otro lado, se supone que Almagro el Mozo, hijo de don Diego de Almagro (padre e hijo a los cuales Couve ya había dedicado otras páginas³), vino a Chile y desembarcó ahí en Cartagena, lo cual constituye por tanto un precedente del primer o, al menos, de uno de los primeros "mestizos" importantes de América en ese lugar, quien representa, asimismo, a un tipo de sujeto muy caro a nuestro autor: aquellos que alcanzan la estatura de su pérdida, de su imposibilidad, logrando la grandeza en su derrota⁴. Además, tenemos que la oligarquía chilena edificó allí casas a la manera europea, produciéndose para nuestro autor una suerte de "matrimonio" entre la arquitectura europea y la naturaleza americana. Se alude, pues, detrás de estos dos antecedentes, a la identidad latinoamericana, entendida esta como el tejido conformado por esa mezcla, por esas dos realidades: para Couve, como para muchos otros autores latinoamericanos, la identidad de nuestro continente tiene que ver con eso, es decir, con la unión entre la cultura europea occidental y la naturaleza propia del espacio americano. En relación con esto, ha señalado que en Cartagena él encontró "el problema americano":

Toda mi poética está en estas calles con casas europeas destartalladas, con palmeras y en playas chilenas. Me encontré con que todas mis descripciones se habían concentrado en este lugar. Y después me di cuenta de que nadie cuida eso que tenemos, que echan abajo los árboles y que hay un precio que pagar por la soledad⁵.

Junto con ello, cabe mencionar —y meditar acerca de— la visión que nos entrega la caracterización de dicho escenario: la precariedad, la pobreza, el desgaste que el tiempo imprime implacablemente en las cosas... De esta forma, la primera descripción que nos da el narrador de esta *Comedia* señala:

Recuerdo que en esta parte hice antes una detallada descripción de este lugar venido a menos: su situación actual en oposición a cómo era a comienzos de siglo, el destino de los bancos de hierro, el estado deplorable de los árboles y una meditación sobre el horrible busto del Padre de la Patria, desdibujado por los repetidos brochazos de reluciente purpurina⁶.

Nótese que dicha inscripción inicial del espacio se encuentra en el contexto de una acotación metalingüística: ella refiere a la existencia textual —y extratextual⁷— de una o más versiones anteriores del mismo texto, rememorando, refiriendo intertextualmente la des-

³ Vid. *Infortunio de los Almagro*. En Adolfo Couve. *Balneario*. Planeta, Santiago de Chile, 1993, pp. 27-44, y también NC, pp. 315-323.

⁴ "(...) me gustan los perdedores o, más bien, los perdedores-ganadores. Y a Almagro le creo, así como no le creo nada a Pedro de Valdivia, porque es justo lo contrario de lo que estamos hablando. Almagro trae la poesía a Chile. El debiera estar en la Plaza de Armas, porque él fue el visionario. Y le fue mal." Vid. Claudia Donoso, op. cit., p. 75.

⁵ Ibid., p. 73.

⁶ *La Comedia del Arte*. op. cit., p. 21, y NC, p. 364.

⁷ Se sabe, por confesión del propio Couve, que hubo dos versiones fallidas de esta novela.

cripción. Junto con ello, podemos inferir como lectores que ese espacio está —además, o más allá de su referente concreto— constituido, conformado también en y por el propio lenguaje. En este sentido, no sería un mero producto del azar que en un momento el narrador señale que:

El hombre, con el agua hasta los tobillos, recogió las últimas propinas y emprendió el regreso por la retorcida calleja.

A sus espaldas, chirrió un letrero de latón exhibiendo graves faltas de ortografía⁸.

La pobreza material tendría aquí un correlato cultural (o espiritual si se prefiere), todo esto expuesto con una buscada y lograda economía de medios: nuestro autor realiza concisas descripciones, que a modo de certeras pinceladas, configuran con muy pocos trazos y gran efectividad la atmósfera completa del lugar. Así, por ejemplo, de la playa nos dice:

El mar liviano transparentando el oleaje, el esmeralda y ese bullicio que no sabe uno si viene del agua, del sol, del público o de lo radiante del día. A veces una voz precisa se desprende del resto del concierto y luego retorna al griterío general, que uno asocia con regocijo, abandono del cuerpo y de las preocupaciones⁹.

Mientras que más adelante, en el tiempo, en el día y en las páginas:

Cae la noche. La terraza frente al mar se repleta de gente; a las miles de cabezas las cubren ampolletas de colores, el hedor de las fritangas; la resaca impregna la San Julián, los vendedores ambulantes se suceden, velas encendidas, juegos, la rueda de Chicago, la cuncuna que se desarticula bajo la capucha de lona, los dumbos ingrátidos del carrusel, la brisa fresca agitando los bordes del mantel de los mesones, el reborde de los forros de los canastos en cuyo interior aún restan algunos gélidos panes de huevo.

La basura, las expectativas de ese conglomerado que va y viene desde el Persa al Hotel Bahía tras nada: chucherías, revistas viejas, libros desencuadrados, souvenirs de pacotilla, cualquier cosa que los identifique con balneario, fiesta, vacaciones; y la sirena vuelve una y otra vez sistemáticamente a delatar incendios de pastos, despojos en sitios eriazos donde más de una vez enclenque arrima con suma precaución una escalera de mano y, asomada sobre la pandereta, observa cómo las llamas arrasan con la maleza¹⁰.

De esta forma, podríamos decir que no cuesta reconocer —ni reconocerse en— la Cartagena de Couve: ni en sus espacios exteriores e interiores, ni en la confección del dulce de mem-

⁸ Ibid., p. 33 y .370, respectivamente.

⁹ *La Comedia del Arte*. op. cit., p. 21, y NC, p. 364.

¹⁰ Ibid., pp. 34-35, y NC p. 371.

brillo, ni en la telenovela que convoca principalmente a las mujeres, ni en las recetas caseras para "enfermedades dudosas", ni en la atención especial que se tiene para con el cura invitado a comer, ni en la balanza arreglada en que se pesa la fruta, etc., etc. Sencillamente no nos cuesta, como tampoco nos cuesta reconocer esas frases hechas, esos giros y epítetos tan propios de nuestro lenguaje: en hacer algo "en menos que canta un gallo"; en hablar de los "chanchitos de tierra"; en "poner el grito en el cielo"; en ver a alguien "en pelotas"; o cómo es que uno o alguien "se rasca con sus propias uñas"¹¹.

Ahora bien, en lo que dice relación con la *segunda Comedia*, el asunto registra variaciones. Por una parte, cabe señalar que si bien en la *primera Comedia* se nombraban otros espacios (como Arica, Las Cruces y San Antonio), e incluso se desarrollaban acontecimientos en otros escenarios (como en el capítulo 3 de la II parte, en que se narra parte de la infancia de Camondo en Catemu), es sin duda Cartagena la locación principal de lo narrado; mientras que en esta segunda parte, no sólo se nombran más lugares que en la anterior (como Llo-Lleo, Nueva York y nuevamente San Antonio), sino que además, algunos de esos lugares referidos son asimismo escenarios en los cuales se desarrollan fracciones relevantes de la fábula. Así por ejemplo, tenemos que hacia el final de la novela Camondo —o lo que queda de él— se dirige a Cuncumén, lugar en que durante su estadía convive con la anciana Filomena Salas, una vieja diabética que personifica, en el antiguo estilo de las alegorías desplegadas en los "autos sacramentales", a la mismísima muerte. De igual forma, y ahora saliendo del ámbito de la provincia, en Santiago se desarrolla la historia de cómo Claudio, un mozalbete admirador de Victoria Moya, roba equivocadamente para ella un cuadro de su padre —el desaparecido pintor Moya—, en el que ella aparece retratada, y que forma parte de la colección permanente del Museo de Bellas Artes. Pero más extrañeza que esta aparición o intromisión de la capital nacional en el relato (o más precisamente en uno de los pequeños relatos de la segunda parte de esta *Comedia*) nos debería causar el desplazamiento geográfico, cultural y epocal que Couve nos presenta aquí: la Roma del Imperio sirve como escenario de la historia de San Tarcisio (figura relacionada identitariamente con Camondo, en un principio heroica y luego deslavadamente transculturada para efectos de la santería), mientras que por su parte, la Florencia del Renacimiento lo hace para una enigmática encarnación anterior de Camondo. A propósito de este último caso, acaecido "la noche del 17 de noviembre de 1494, cuando Carlos VIII forzó las gigantescas puertas de San Frediano", el narrador nos dice:

¹¹ Para encontrar algunos ejemplos de lo que acabamos de señalar, ver *ibid.*, pp. 47-48, 51-3, 62, 87 y 90. En *NC*, para los mismos, ver pp. 377, 379-380, 385, 397 y 399.

Qué profunda relación la de estos hechos con el evangélico solitario que vocifera bajo los balcones de la San Julián de Cartagena.

Habla de Israel, el mar le remeda como loro, guitarrones encintados, panderetas apocalípticas¹².

Más allá o más acá de la referencia histórica concreta y de las relaciones con el personaje Camondo, lo que uniría a los episodios acaecidos tanto en Roma como en Florencia con nuestra Cartagena de hoy, es sin duda la marca de la muerte: en la primera, el sangriento episodio de la muerte de Tarcisio que da prueba de su fe convirtiéndolo de paso en mártir y posteriormente en santo; en la segunda —como lo indica Camondo narrando en primera persona—, el momento en que “el medioevo añejo expiraba en las calles del Renacimiento”.

Por otra parte, la descripción varía aunque no ostensiblemente: en términos cuantitativos, con la menor presencia de momentos descriptivos de las minucias que componen tanto el espacio como la cotidianidad que en él se desarrolla, lo cual no quiere decir que desaparezcan del relato elementos característicos como las kermesses, los circos pobres, los repartidores de gas, la lectura de tarot, la actividad parroquial, entre otras.¹³ Cualitativamente en tanto, se observa una acentuación casi obsesiva de un rasgo ya presente en la *primera Comedia* y que guarda —poca falta hace que lo diga— estrecha relación con lo que señalara unas páginas atrás y al finalizar el párrafo anterior: aquel desgaste que el tiempo imprime de manera implacable en los seres y en las cosas, vuelve a presentarse, pero ahora con mayor fuerza que antes, como signo o señal inequívoca de la muerte. Por ejemplo, desde Cartagena a San Antonio, a través de las voces del narrador y Camondo se lee:

Landas áridas, sinuosidades del secano costero, hierba hirsuta, como sobrepuesta, dando la impresión de que el viento pudiera cambiar a su amaño. (...)

Con qué hambre observaba las rocas inamovibles que el mar en su inútil asedio trataba de arrastrar.

Descendía de esos vehículos destartados, y cogido por la luz cegadora, me adentraba en ella como quien recorre un túnel (...)

Las calles se me aparecían como las dejara el último sismo: el pavimento amontonado exhibiendo sus aristas y una viejecita enclenque, canasto al brazo, trepando sus bloques dispuestos sin orden.

¹² Vid. *Cuando pienso en mi falta de cabeza. (La segunda comedia)*, op. cit., pp. 40-41 y NC pp. 438-439.

¹³ Vid., por ejemplo, *ibid.*, pp. 45, 61, 63-64, 71 y 80. En NC, vid. pp. 441, 447, 449, 453 y 458.

Me perdí un tiempo en las noches del puerto, en albergues, cuartuchos subterráneos y arcos de puentes, a veces empapándome de perfumes más apestosos que mi suerte¹⁴.

Huelga decir que el elemento del espacio devaluado —compartido, como hemos visto, con matices por ambas novelas— tiene en la narrativa de Couve otras importantes implicancias: otro de los rasgos fundamentales que compartió con la escuela realista francesa del siglo XIX fue la técnica del *milieu*¹⁵, mediante la cual, por medio de la descripción de los espacios físicos exteriores se revelaban, simbólica y/o metafóricamente, aspectos de la interioridad de los personajes. Se produce pues, a través de las descripciones espaciales, un correlato especular introspectivo, espiritual y/o psicológico. Por tanto, las descripciones que apuntamos tienen, junto con el sentido que aquí hemos privilegiado, otras importantes implicancias y/o relaciones de sentido en y con el relato, las cuales exceden con mucho el objetivo de estas notas.

Retomando la concepción identitaria de Couve en estas sus últimas dos novelas, cabe señalar que él la definió —o al menos, se refirió a ella en reiteradas ocasiones— por oposición a una conocida corriente literaria dentro del contexto de la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX: nos referimos al realismo mágico. A propósito de esto, señala el propio autor:

Detesto lo anecdótico y me carga la "imaginación" (...) me refiero a todos esos escritores. No los puedo ver. Porque eso no es América ni es imaginación. América es mucho más sutil, mucho más complicada de definir (...) Esto es mucho más escurridizo. En el Cuzco uno se encuentra con el Coricancha de piedra y arriba hay una edificación del siglo XVI y están juntos; no los puedes separar. Esa yuxtaposición es América. No Macondo. Yo nunca he visto Macondo en ninguna parte. No me gusta ese *vaudeville*. Este es un lugar ambiguo y esa sutileza nos queda grande. Para mí es mucho más rico esto que pasa aquí, que la cosa europea¹⁶.

En este caso, como en otros, Couve fue algo ambiguo: no precisaba siempre lo suficiente. Así a veces, desde un punto de vista grueso, declaró tajantemente su rechazo a la obra de García Márquez, señalando que Macondo no es América. No obstante, otras veces precisó más, señalando que, más allá de sus discutibles discrepancias estilísticas (para él, si bien tenía méritos literarios, García Márquez representaba fundamentalmente "el tema", el

¹⁴ Vid. *Ibid.*, pp. 35-36 y 39. En *NC*, 435-437.

¹⁵ Vid. Erich, Auerbach. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993, pp. 442-447.

¹⁶ Vid. Claudia Donoso., op. cit., p. 75.

fondo por sobre la forma), Centroamérica tenía a su escritor, pero que su América no era América, al menos no toda América: el cono sur es una cosa diferente. Ello no obsta para que a él —en términos generales— la Latinoamérica en versión realismo mágico le haya parecido un estereotipo, una realidad estereotipada que tiene que ver más con el exotismo y el turismo con que ciertos personajes o grupos buscan vender más libros, postales y tours de y por el continente, que con la Latinoamérica de verdad (y, aunque no haya precisado, siempre se refirió al cono sur, extrapolándolo a veces, de forma errónea él también, a toda América), esa que para él se construye, principalmente, en la unión de la cultura europea con la naturaleza americana. La querella de Couve con el realismo mágico no es solo una querella en contra de los imitadores deslavados del destacado escritor colombiano, sino también contra él, en la medida en que lo que se ataca o niega aquí, no es a un autor o un grupo de autores, sino a cierta visión de América que aquellos escritores con mayor o menor calidad y eficacia logran plasmar en sus obras. Lo que aquí se rechaza es cierta visión, una mistificación. Muy lejos de ser un producto del (in)feliz azar, resulta el hecho de que el apellido del castigado personaje principal de las dos novelas que aquí nos ocupan, esto es, el pintor realista Alonso Camondo, sea un evidente anagrama del célebre Macondo de García Márquez; igual cosa sucede con el hecho de que las iniciales del personaje en cuestión coincidan también con las del propio Couve.

El realismo mágico y lo real maravilloso americano: conociendo al “enemigo”

El origen del término realismo mágico nos retrotrae a 1925, año en el que el crítico de arte alemán Franz Roth lo acuñó —en su libro *Nach Expressionismus*— con el objeto de identificar, de “bautizar” de esta forma, a la producción pictórica posexpresionista de su país. La intención de Roth era calificar de “mágica” la percepción de aquellos artistas, cuya propuesta consistía en encontrar con ella un “significado universal ejemplar” por medio del enigma, del misterio que subyacería oculto en los objetos de la realidad más cotidiana y concreta. Por los mismos años y siempre dentro del ámbito de la cultura europea, el escritor Massimo Bontempelli, en un esfuerzo por establecer vínculos entre la literatura de su país y el surrealismo, utilizó dicho concepto para teorizar acerca de la búsqueda e incorporación en la literatura de nuevas capas, de otras dimensiones o estratos menos evidentes de lo real.

En el contexto latinoamericano, el término fue transculturado y extrapolado de una disciplina a otra, apareciendo por vez primera en 1948, cuando el escritor venezolano Arturo Usler Pietri lo enuncia —sin mayor despliegue— para designar la narrativa venezolana de aquel momento. El otro hito al respecto tiene lugar en 1955 cuando el crítico Ángel Flores lo

habría “oficializado” para referirse a lo que por entonces se constituía como la nueva narrativa latinoamericana¹⁷, rótulo bajo el cual se identificó a relevantes escritores de la época como es el caso de Miguel Ángel Asturias y Gabriel García Márquez, siendo este último considerado como el clásico latinoamericano más representativo del “movimiento”, en especial con su exitosísima novela *Cien años de soledad* (1967), que se constituyó muy rápidamente en el modelo a imitar por parte de un gran número de escritores cuyo talento distaba —como suele suceder en estas circunstancias— mucho del que exhibió en esa pieza y en otras el escritor colombiano. El caso de la chilena Isabel Allende con su popular novela *La casa de los espíritus* es conocido de sobra.

Pese al oportuno y eficiente esfuerzo crítico realizado por algunos autores —entre los que se cuenta el propio Alejo Carpentier— para deslindar, para efectuar la distinción entre los conceptos de realismo mágico y lo real maravilloso, ambos han sido confundidos casi de manera sistemática tanto por parte de los estudiosos como por parte de los creadores. Sin embargo, y a pesar de que los separan no sólo sus orígenes, sino que incluso su misma ontología, estas dos entidades conceptuales poseen —a mi juicio— igual fundamento o piso ideológico. Pasemos a ver, de manera necesariamente muy abreviada y esquemática, en qué consiste cada uno y cómo es que esto es así.

A diferencia de lo que ocurrió con el realismo mágico, la concepción de lo real maravilloso no tuvo un origen europeo sino más bien americano: el destacado novelista, ensayista y musicólogo cubano Alejo Carpentier publicó también en 1948 —en el periódico “El Nacional” de Caracas— un artículo intitulado “De lo real maravilloso americano”, el cual, al año siguiente, se volvería célebre al constituirse en el prólogo de la primera edición de su novela *El reino de este mundo*. El mismo ensayo fue ampliado y recogido posteriormente por Carpentier en su libro de ensayos *Tientos y Diferencias* en 1964. En este y otros textos que le siguieron el cubano definió, o más bien, aproximó a los lectores a lo que él entendía como la esencia de América, cuestión que habría descubierto o se le habría revelado durante una permanencia en Haití. En uno de sus párrafos más citados y en el que se aproxima con menor oscuridad al tema, señala Carpentier:

Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de

¹⁷

Con respecto al origen del término y su posterior incorporación en Latinoamérica. Vid. Graciela Ricci. *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina*. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1985, pp. 50-51 y Carolina Ceura. *Alejo Carpentier y lo real maravilloso americano: propuesta de una categoría estética*. Tesis para optar al grado de Magister en Literatura con mención en literatura hispanoamericana y chilena de la Universidad de Chile, 2003, p. 19.

haber agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?¹⁸

Lugar de elementos maravillosos, esto es, de hechos, actos, sujetos y cosas deslumbrantes, sorprendentes, asombrosos, los cuales representan “inesperadas alteraciones de la realidad” —sean estas bellas u horribles— formando desde siempre, parte integral de la cotidianidad, de la vida en el continente. Profundamente influenciado por su estadía en Europa y el descubrimiento de los movimientos de vanguardia (muy particularmente, por su contacto con el surrealismo), el autor cubano asume que lo que para Europa constituye una —rebelión, expresión— estética, es en cambio en América una realidad tangible, asumida como una parte constitutiva de su ser. En este sentido, ejemplifica diciendo que:

(...) el rey Henry Christophe, de Haití, cocinero que llega a ser emperador de una isla, y que pensando un buen día que Napoleón va a reconquistar la Isla, construye una fortaleza fabulosa donde podía resistir un asedio de diez años con todos sus dignatarios, ministros, soldados, tropas, todo, y tenía almacenadas mercancías y alimentos, para poder existir diez años como país independiente (hablo de la ciudadela de Laferrière). Y para que esa fortaleza tenga paredes que resistan el ataque de los hombres de Europa, hace fraguar el cemento con sangre de centenares de toros (...)¹⁹

De esta forma, estamos ya en condiciones de ver algunas distinciones entre los conceptos de realismo mágico y lo real maravilloso, las cuales no se reducen en modo alguno al origen pictórico-europeo del primero y americano-cultural del segundo. En este sentido, cabría señalar que se ha planteado, por ejemplo, que mientras en las narraciones adscritas al realismo mágico el paisaje es un elemento secundario que podría importar sólo en tanto que modelador de atmósferas, en los relatos comprendidos bajo el término de lo real maravilloso, este pasa a ser relevante —siguiendo la tradición del clásico de José Eustaquio Rivera, *La vorágine* (1923)—, elevándose a la categoría de personaje protagónico. Igualmente, en el realismo mágico la visión mítica del mundo propia del pensamiento prelógico —la cual suele identificarse con las “culturas primitivas”, en especial precolombinas— es la que domina las leyes del mundo narrado, constituido por la obra; mientras que en lo real maravilloso, no habría un verosímil estructural que difumine o disuelva las distancias entre lo posible y lo no posible, pues allí los hechos sorprendentes lisa y llanamente acaecen, y si bien son parte constitutiva del entorno, están lejos de constituir la regla: por ello mismo, son susceptibles de ser identificados como maravillosos. El pensamiento prelógico existe, pero no constituye de forma absoluta el trasfondo estructural del verosímil. El propio

¹⁸ Vid. Alejo Carpentier. “Lo real maravilloso americano”. En Alejo Carpentier. *Ensayos*. Letras Cubanas, La Habana, 1984, pp. 68-79.

¹⁹ Vid. Alejo Carpentier. “Lo barroco y lo real maravilloso”. En *Ibid.* p. 123

Carpentier en uno de sus ensayos intitulado "Lo barroco y lo real maravilloso", intenta — recordando los orígenes de ambos— formular la distinción señalando que:

En realidad lo que Franz Roth llama realismo, es sencillamente una pintura expresionista, pero escogiendo aquellas manifestaciones de la pintura expresionista ajenas a una expresión política (...) lo que él llamaba realismo mágico era sencillamente una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana (...) el cuadro famoso del Aduanero Rousseau en que vemos un árabe durmiendo en el desierto, plácidamente, al lado de una mandolina, con un león que se asoma y una luna por fondo; aquello es realismo mágico porque es una imagen inverosímil, imposible, pero en fin, detenida allí²⁰.

Según indica Carpentier en dicho ensayo, lo real maravilloso americano, es decir, la particular realidad americana, tiene necesariamente su expresión artística por medio del arte barroco: para el autor cubano —quien en esto sigue en parte a Eugenio D'Ors—, el barroco no constituye una escuela o un período determinado dentro de la historia del arte, sino más bien una "constante humana", una sensibilidad, un estado del espíritu, que tiende a expresarse mayoritaria y recurrentemente a través de dicha diacronía, principalmente en periodos de gran confusión y cambio²¹.

Así pues, y *a contrario sensu* de lo que por años ha entendido la mayor parte de la crítica, a nosotros nos parece muy claro que el concepto de lo real maravilloso, lejos de designar una determinada corriente, un determinado grupo de autores o conjunto de obras en su mayoría narrativas producidas en Latinoamérica desde mediados del siglo XX, constituye un concepto destinado a calificar, a nombrar, a significar el modo particular en que se desarrolla la cultura, más bien la vida, de un(os) determinado(s) pueblo(s) en una(s) determinada(s) geografía(s). Aún más precisamente, no es un modo de entender y concebir la vida, sino la forma misma en que esta es entendida y concebida en lo que conocemos como América, cuya forma de expresión artística estaría constituida —como ya se señaló— por el arte barroco. A este modo de entender dicha realidad, es decir, a la percepción misma, Carpentier vincula una cierta "fe" como prerequisite indispensable²².

Ahora bien, es desde aquí dónde puede entenderse que el realismo mágico se entronque, a pesar de su diferencia, con lo real maravilloso americano. Al respecto, habría que señalar

²⁰ Vid. *Ibid.*, pp. 120-122, en donde además realiza la distinción que ya adelantamos entre lo real maravilloso y el surrealismo, indicando que este último es la búsqueda de lo maravilloso prefabricado, constituido en y perteneciente a la obra artística, pero no en y a la realidad misma.

²¹ *Ibid.*, pp. 108-119, 123-126. Concepción que como puede verse, guarda cierta similitud con lo que el admirable Arnold Hauser entendía por manierismo en el arte.

²² Cfr. Graciela Ricci., op. cit., pp. 51-57.

que a nivel de la teoría, tanto el autor que encarna con mayor propiedad la práctica que es calificada con el término que —transculturizado— pasa a designar la producción narrativa de un grupo de autores latinoamericanos (es decir, García Márquez y el realismo mágico), como la que lo haría de la concepción que hemos visto de la realidad americana en tanto territorio de lo maravilloso (es decir, lo real maravilloso americano con Carpentier a la cabeza), parten —como ya lo adelantamos— de la misma concepción ideológica: la eurocéntrica.

En efecto, si uno examina con cierto cuidado se da cuenta de que tanto el colombiano como el cubano postulan entender lo (latino)americano como un espacio cultural caracterizable, identificable por la presencia de lo insólito, de lo sorprendente, de lo asombroso e incluso de lo fantástico. Así por ejemplo, en el discurso que García Márquez pronunciara al recibir el Premio Nobel correspondiente al año 1982, intitulado —en evidente alusión a su más célebre obra— “La soledad de América Latina”, se lee que:

Antonio Pigafetta, un navegante florentino que acompañó a Magallanes en el primer viaje alrededor del mundo, escribió a su paso por nuestra América meridional una crónica rigurosa que sin embargo parece una aventura de la imaginación. Contó que había visto cerdos con el ombligo en el lomo y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del macho, y (...) un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo (...) La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles (...) Me atrevo a pensar, que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras (...) Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad (...) ²³

Luego de esta extensa cita, se hace evidente la relación entre este texto de García Márquez y los textos que he citado con anterioridad de Carpentier, puesto que en ambos se despliega, por medio de una ejemplificación muy similar y perfectamente intercambiable, el argumento de concebir nuestra realidad (latino)americana como un lugar de prodigios asombrosos, de sucesos sorprendentes y excesivos, aun fantásticos: ambos autores parecieran identificar la realidad americana con los discursos de los conquistadores europeos, asu-

²³ Gabriel García Márquez. “La soledad de América Latina”, s/r.

miéndolos no solo en tanto verosímiles, sino que casi sin más, en tanto verdaderos. En esto el cubano no se queda atrás:

Los libros de caballerías se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su *Historia de la conquista de la Nueva España* el primer libro de caballería auténtico. Y constantemente, no hay que olvidarlo, los conquistadores vieron muy claramente el aspecto real maravilloso en las cosas de América (...) Yo encuentro que hay algo hermosamente dramático, casi trágico, en una frase que Hernán Cortés escribe en sus *Cartas de relación* dirigidas a Carlos V. Después de contarle lo que ha visto en México, él reconoce que su lengua española le resultaba estrecha para designar tantas cosas nuevas (...) Luego para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo al hombre, pero además —porque sin el uno no existe lo otro—, una óptica nueva (...) ²⁴

Ya sea a propósito de Antonio Pigafetta o de Bernal Díaz, resulta muy claro que, por una parte, se pasa por alto —de manera olímpica— el hecho de que no todo lo que narraron los conquistadores se corresponde con la realidad, puesto que su discurso fue rico en deformaciones de variada índole, que van desde responder al propio imaginario, a las preconcepciones que el europeo se había construido respecto de lo que para ellos constituía el *Mundus Novus*, pasando por el natural y perturbador miedo a lo desconocido, hasta llegar a la exageración que pudiese justificar el fracaso en una determinada empresa, entre otros factores a considerar²⁵. Por otra parte, resulta también particularmente claro el hecho de que hay de manera consciente o no —*mutatis mutandis*— un acercamiento, una identificación especular más o menos directa de estos autores con los conquistadores que dejaron registro por escrito de su experiencia y, por qué no decirlo, de su gran inventiva: ellos se enfrentan, asimismo, a la tarea de reflejar en la escritura esa realidad supuestamente tan maravillosa que deja poco a la imaginación, y que en el fondo, persistiría como una esencia igual a sí misma; ellos también deben luchar con el lenguaje, con la palabra, para nombrar esta realidad desconcertante muchas veces difícil de enunciar, lo cual se traduce, en este último caso, en formular una “nueva visión” que deje atrás la de un realismo literario supuestamente estrecho hasta entonces, comunicando —tal vez, como lo hicieron sus “antepasados” remotos, a Europa— el “redescubrimiento” de dicha exótica realidad...

De más está decirlo: no seré el primero ni el último (ni me interesaría serlo) en formular las acusaciones respecto a lo rentable que resultó —y que pareciera seguir resultando, hoy por

²⁴ Vid. Alejo Carpentier, op. cit., pp 122-123

²⁵ Vid. Edmundo O’Gorman. “El proceso de la invención de América”. En *La invención de América*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 77-136.

razones como las de la actual crisis ecológica mundial— exportar hacia Europa esta concepción, este “reflejo” de lo americano. No seré tampoco, claro está, el primero en poner en tela de juicio la muy objetable concepción —esteriotipada hasta la saciedad a estas alturas del juego— de nuestra realidad que proponen dichos autores. ¿Es acaso nuestro continente el único o, al menos, el más importante depositario de lo “maravilloso” en el globo terráqueo? ¿No es acaso maravilloso —en el sentido manejado hasta acá— que un enclenque y pequeño pintor frustrado, que siguió carrera militar en el ejército alemán, haya sido adorado en pleno siglo XX como una especie de semidiós, liderando ante los ojos incrédulos de lo que restaba de su autocomplaciente civilización occidental, una de las carnicerías más atroces que recuerde la historia de la humanidad? Barbaridades sorprendentes y bellezas inusitadas han sucedido y continúan sucediendo en todo el mundo... Pero por otro lado, ¿podría negarse la poderosa imaginería mítica de los griegos de la antigüedad clásica que creyeron en sus dioses? ¿Minimizarse acaso la imaginería fantástica de oriente? Ni en el plano de los hechos reales, ni en el de las imaginerías fantásticas, me parece que podamos presumir de superioridad, ni menos de exclusividad.

De igual forma, y ahora situándonos en el plano estrictamente literario, ¿puede decirse que el realismo mágico y/o lo real maravilloso americano constituyan una ampliación del realismo en el contexto de la literatura universal o siquiera occidental? ¿Dónde dejar aquí a las vanguardias históricas de Europa? Y antes de ellas, ¿qué hacer con la obra de autores como Kafka, o Lautréamont, o Rimbaud, y así para atrás hasta llegar a los *deus ex machina* de Eurípides o al mismísimo Homero? Cuidado... a veces uno piensa que, simplemente, no hay derecho a tanta audacia... ¿Audacia?

Sea como fuere, no cabe duda de que la propuesta es complicada, además de lo ya dicho, porque los autores en cuestión —García Márquez y Carpentier— no desconocían para nada la difícil, la durísima realidad a la medida no del papel —que como bien se sabe, todo lo aguanta—, sino de la historia, a pesar de lo cual, en este plano dijeron lo que dijeron y pensaron lo que pensaron. Junto con esto, no puede decirse que fueran simples aparecidos sin talento buscando hacer un poco de ruido: talentosísimos ambos, fueron igualmente grandes conocedores del oficio, de la historia de su arte y de la cultura en general —Carpentier era un erudito—, a pesar de lo cual pensaron lo que pensaron y dijeron lo que dijeron. Resulta, pues, complicado no compartir la crítica que señala la (auto)mistificación de la que fueron doblemente responsables²⁶.

26

Vid. Carolina Ceura, op. cit., p. 18.

La América de Couve y la del realismo mágico: ¿Existe realmente tal oposición?

Como escribiera Enrique Lihn, la mistificación a la que ya aludí más arriba no sólo representaba, en el contexto latinoamericano de la época, la última "defensa" —y/o ampliación— del viejo realismo, sino que también fue la respuesta a la situación histórico-política del momento: la triunfante revolución cubana llamó la atención del antiguo primer mundo, en la medida en que ella implicaba la esperanza, la posibilidad de un "hombre nuevo", de una "sociedad nueva" (inviabile en ese momento para ellos, como lo dejara demostrado mayo del 68), es decir, de un mundo nuevo utopizado. En este contexto, se conjugaron en estos nuevos cronistas de la realidad americana, calidad literaria, oportunismo y automistificación. Así por ejemplo, en el caso de García Márquez, Lihn señala que como "en punto de desmesuras autorizadas compiten los profesores de literatura, el éxito (...) le garantiza su rol de primera magnitud como (por así decirlo sin temor a las contradicciones) un historiador fantástico de América, rigurosamente apegado a los hechos. Total, se trata de un cronista de un continente maravilloso", puesto que el caso del colombiano sería el de "un escritor fantasioso que pasa a ser un creador de mitos americanos". Es así —nos dice el poeta chileno en 1987— "como a estas alturas de la verdadera, despiadada, pobre y triste historia, siempre habrá quienes nos ayuden a soportarla, asegurándonos que somos, nosotros y nuestra realidad, 'surrealistas'", agregando que la obra de García Márquez, "por cierto irregular, está bien; pero no somos un continente surrealista ni vivimos una realidad maravillosa"²⁷.

Visto desde una perspectiva contextual todavía más amplia, resulta ser que el discurso de estos nuevos cronistas americanos se relaciona con el discurso europeo sobre América, que correspondería al menos a dos de las fases de expansión de la economía-mundo capitalista según Wallerstein: la de los siglos XV y XVI, en los albores de un Renacimiento aconteciendo en Europa, el cual se expresaría en los discursos de conquista del "nuevo mundo", caso que ya hemos examinado; y la de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, que correspondería a la primera revolución industrial, y que tendría una de sus expresiones en la reinención de América hecha por Alexander von Humboldt. Como agudamente lo indica Mary Louise Pratt en el capítulo 6 de su altamente sugestivo libro *Ojos imperiales* (1992)²⁸, el afamado sabio europeo realiza una "reinención" de América, a través de un discurso que hace

²⁷ Vid. Enrique Lihn. "Realismo mágico: un velo de exotismo", en *El circo en llamas*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1997, pp. 683-687, especialmente 686-687.

²⁸ Vid. Mary Louise Pratt. *Ojos imperiales*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997, pp. 197- 233.

converger —por medio del procedimiento de “la vista”— cierto cientificismo de la época con una visión estética cara al romanticismo europeo, a saber: el concepto de lo sublime. Veamos solo un botón de muestra:

Al iluminarse la extremidad de la planicie con el rápido nacer ó ponerse de brillantes astros, ó al reflejarse su temblorosa luz sobre las capas inferiores de los vapores ondulados, créese tener ante los ojos un Océano inmenso. Como éste, llenan también las estepas el alma del sentimiento de lo infinito; desátanla de las impresiones materiales que producen lo espacios limitados, y la elevan á más altas aspiraciones (...) Bajo todas las zonas presenta la Naturaleza el fenómeno de estas llanuras sin fin (...) ²⁹

De esta forma, (Latino)América pasa ser entendida sobre todo como naturaleza — una triada de bosques y selvas, de montañas y, finalmente, de planicies — de carácter magnífico y colosal, una naturaleza fantástica en su grandiosidad, con lo cual se deja de lado el aspecto humano para dar así la imagen de una América que es pura factibilidad, puro desarrollo “en potencia”. Cuando finalmente llegan a aparecer sus habitantes, sean amos o esclavos, sean indígenas o criollos, no son sino un elemento instrumental al servicio del europeo o bien, uno bastante despreciable (como sucede en el elocuente caso del pueblo de los Otomacos, a los que el sabio holandés califica como “la hez de la especie humana” ³⁰), frente al cual cabe definirse por oposición. De todos modos, el pasado histórico cultural de estos habitantes es presentado como arqueología ³¹, como algo muerto, quitándoles el o un sustrato de la lucha (anti)(neo)colonial, siendo por ello este discurso doblemente utilitario.

Dejemos las estepas salobres del Asia, las landas de Europa, donde brillan en estío flores rojizas que destilan abundante miel, los desiertos del África desnudos de toda vegetación para volver á los llanos de la América meridional, cuyos principales rasgos he trazado ya.

Semejante cuadro no ha de ofrecer al observador otro interés que no sea el que en sí misma tiene la Naturaleza. ³²

Le seguirán a Humboldt más tarde los viajeros que Pratt denomina la “vanguardia capitalista” (1820-30), que reemplazan el esteticismo paisajístico por la búsqueda obsesiva de materias primas —sobre todo minerales— y la descripción de una sociedad atrasada y holgazana, que no hace más que despreciar lo que tiene y pedir a gritos ser “reencauzada”...

²⁹ Vid. Alexander von Humboldt. *Cuadros de la Naturaleza*. Imprenta y Librerías Gaspar Editores, Madrid, 1876, pp. 3-4. También pp. 5-46, 253-267.

³⁰ Ibid., p.37. Vid. asimismo pp.184-190.

³¹ Vid. Mary Louise Pratt., op. cit., pp. 233-238.

³² Vid. Alexander von Humboldt., op. cit., p. 10. Vid además pp. 2-4, 11, 14-15, 19-21, 24-26, 30, 32, 37-39.

Sin embargo, como es bien sabido, el discurso de Humboldt fue transculturado por los criollos en el contexto de las luchas por la independencia de las que, más tarde, serían repúblicas americanas: aquel será retomado creativamente, a modo de punto de partida, desde el cual los criollos leerán lo que quieren leer, a su propia manera y según sus propias necesidades. Así por ejemplo, Bolívar (quien en su ascenso al Chimborazo sigue los pasos de Humboldt, dejándolos atrás) retoma al naturalista para hacer lo que él cree que hizo — dar una imagen de América—, pero esta vez en el plano político: unificarla en la gran y emancipada Nueva Colombia³³.

No obstante, el proceso transculturador de este discurso no termina aquí, y no es por simple capricho que en la breve postdata que Pratt coloca en la segunda parte de su libro, relacione el discurso humboldtiano tanto con la práctica novelística como con la teoría de lo real maravilloso americano de Carpentier: para Pratt, estas constituyen reescrituras distópicas de aquel. De esta forma, el discurso humboldtiano es una fuente tácita, y aún "150 años después de los *Cuadros de la Naturaleza* (...) sigue siendo un punto de partida para la estética criolla americanista. Y Carpentier se realiza como sujeto euroamericano transcultural, como una suerte de encrucijada criolla que refleja imágenes hacia un lado y otro del Océano Atlántico con perturbadora espontaneidad. Para algunos, esa subjetividad transcultural encarna un legado neocolonial de autoalienación; para otros constituye la esencia misma de la cultura en las Américas"³⁴. En este sentido, me parece que resultaría interesante recordar dos cosas. Primero, que en la obra magna del colombiano —*Cien años de soledad*— se hace alusión directa a Humboldt³⁵; segundo, que parte de esta herencia humboldtiana sigue viva, aun contemporáneamente entre nosotros. Así por ejemplo, puede apreciarse en una de las obras más recientes del historiador Alfredo Jocelyn-Holt, quien, sin contar en sus fuentes con el texto de Pratt (no consta en la bibliografía), asocia en un capítulo al holandés con el cubano, refiriéndolos, pero (re)apropiándose al mismo tiempo de dicha perspectiva común señalada por Pratt³⁶.

Volvamos ahora al cauce central de las presentes notas. Retomemos lo dicho en la primera parte acerca de la imagen de América subyacente en las comedias de Coue y su querella con aquellos discursos —a los cuales ya me he referido bastante— sobre la realidad (latino)americana.

³³ Vid. Mary Louise Pratt, op. cit., pp. 301-338.

³⁴ Ibid., pp. 339-340.

³⁵ Vid. Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*. Cátedra, Madrid, 2004, p. 167.

³⁶ Vid. Alfredo Jocelyn-Holt. "Prodigio y asombro: La desmesura de América", en *Historia General de Chile. 1. El retorno de los dioses*. Planeta, Buenos Aires, 2000, pp.29-52.

En este sentido cabe preguntarse: ¿No es también el caso de Couve el de un sujeto que se realiza como un “euroamericano transcultural” en el discurso de su obra? Si recordamos la concepción que tenía de “lo americano”, esto es, el contrapunto, la unión, la síntesis entre la cultura europea y la naturaleza americana originaria, la cual él buscó representar en el balneario de Cartagena, se nos hace patente que se trata aquí de un discurso tan eurocéntrico como aquellos —automistificadores y exóticos— a los que rechazaba, y frente a los cuales se definía él también por oposición. Debido al largo y complejo proceso de transculturación que se dio en la(s) realidad(es) de nuestro continente, cuestión que sí tiene cabida, presencia y representación en su obra, su teoría en cambio resulta no solo europeizante, sino que asimismo minimizante y excluyente de los múltiples elementos que a modo de sedimento y/o de agentes activos permearon y recrearon, permean y recrean los de la cultura hegemónica europea que, para bien o para mal, hemos hecho nuestros. Resulta imposible no ver la conexión entre esta manera de concebir la realidad americana y la que tuvieron hombres como Humboldt y tantos otros. La huella del holandés se encuentra en que el elemento humano autóctono, o más precisamente, los elementos culturales indígenas e incluso africanos u orientales, se encontrarían para Couve fuera de la ecuación, puesto que lo americano para él sería —al parecer, incluyendo aun el caso del Cuzco— la cultura europea operando, desarrollándose, deviniendo en la geografía, en la naturaleza preexistente en estas latitudes del globo.

Ahondemos un poco más en la cuestión. Si se examina con cierto detenimiento la poética de Couve, encontrará el lector que, en reiteradas ocasiones, aquel se definió como parte de la escuela realista, aseverando que, lejos de ser esto una anacronía o una mera excentricidad, era para él un “sentir profundo”. Pero, ¿qué quiere decir con esto? Para Couve la escuela realista del siglo XIX francés —cuyas cimas las constituyen las figuras ya aludidas de Balzac, Stendhal y Flaubert— lejos de ser un mero período de la historia de la literatura, o un grupo de autores con sus respectivas producciones, representaba un nuevo renacimiento en las artes, de carácter “universal”, como los que se dieron antes en la Italia del Renacimiento y en el siglo de Augusto, de la mano de Virgilio, Horacio y otros. Para nuestro autor, los alcances —ya se dijo, universales— de este nuevo renacimiento perduraban, sin lugar a dudas, en el momento en que él realizaba su propia producción literaria. Hay que agregar que su adscripción a dicha escuela fue, pues, no solo una forma de ir a favor de lo que entendió como la gran corriente del arte de su tiempo, sino que, además, representó para él la recuperación de la esencia misma del “Arte de la Palabra”: el perfecto entronque, la búsqueda del inestable e imposible equilibrio, de la interdependencia biunívoca entre el fondo y la forma³⁷, lo cual lo acercó siempre a la poesía. Es en este sentido que puede verse

³⁷ Vid. Adolfo Couve. “El oficio del escritor en la sociedad contemporánea”. En VV.AA. *Juntémonos en Chile: Congreso Internacional de Escritores 1992*. Sociedad de Escritores de Chile, Santiago de Chile, 1994, pp. 138-142.

la coherencia, la consecuencia entre sus ideas y sus dichos cuando en 1996, en el prólogo de su *Cuarteto de la Infancia* señala que: "Una vez conocidas estas obras, me gustaría retornaran a su utópico lugar de origen a través de la traducción al francés, enriquecidas con la profunda experiencia americana"³⁸.

Cabría preguntarse ahora, ¿es lícito oponer la concepción de América que tiene Couve a la del realismo mágico y/o a la de lo real maravilloso americano?, y en el dominio de la práctica literaria ¿hay, a propósito de las ideas expuestas, diferencias entre las prácticas del realismo de Couve y del de los otros autores mencionados? Evidentemente, no puedo responder aquí de manera cabal a estas interrogantes. Cada una merecería disquisiciones que escapan a mi objetivo y, muy probablemente, también a mi competencia. Sin embargo, puedo esbozar algunas líneas sobre el asunto.

Con respecto a lo primero, me parece que todas las concepciones aludidas en la interrogación son, conscientes o no de ello, de un carácter prístinamente eurocéntrico, no obstante lo cual se pueden delinear algunos matices. Por ejemplo, la posición de Couve se encuentra más cercana a la de lo real maravilloso americano —por la influencia que de la reinvención humboldtiana hay en ambos— que de la práctica literaria del realismo mágico, que responde, como hemos indicado, más bien al discurso eurocéntrico del descubrimiento y conquista, con el cual también se relaciona la concepción de Carpentier. Es muy patente que el escenario de Couve —el cual como vimos se relaciona directamente con la interioridad de los personajes, pudiendo incorporar aun desde esta perspectiva la huella de lo humano, de la cultura en "lo natural" dado— está muy lejos de postularse automistificadamente como un *locus* de lo maravilloso, de lo sorprendente y/o exótico: es un lugar pobre, deteriorado, devaluado, decadente, asediado por el tiempo como signo de la muerte. Salvo por el eventual caso de unos cuantos depresivos crónicos sin remedio, ello no es algo que propicie su consumo, menos aún considerando el estereotipo americano instalado y requerido por Europa: ella busca obviamente lo que no tiene, la esperanza de un mundo nuevo —metamorfosis de la vieja utopía—, de la imposible revolución en el primer mundo, un lugar con una naturaleza exuberante, "a salvo" del desastre ecológico, misterioso y peligroso, pero detrás del cual siempre palpita la promesa de lo desconocido, de la riqueza y/o del placer. Así puestas las cosas, Couve no hizo concesiones.

Con respecto a lo segundo, y en directa relación con lo anterior, no sólo la imagen del mundo que se muestra sino la forma misma de hacerlo, se me aparecen mucho más parcas, menos lúdicas, menos copiosas, menos dispersas. Ahora bien, es menester señalar que

³⁸ Vid. Adolfo Couve. "Prólogo". En *Cuarteto de la Infancia*. Seix Barral, Buenos Aires, 1996, pp. 7-10.

dentro de la obra de Couve, las comedias constituyen un quiebre dentro de la producción del autor: un punto de inflexión, de continuidad y discontinuidad con respecto a su propia manera de entender el realismo. Incapaz de sostener el equilibrio entre fondo y forma, luego del desborde del primero, la segunda se vuelve sobre sí —gesto muy contemporáneamente usado y abusado—, con lo que lejos de perder la tensión, se la recupera de otra manera: aparecen el narrador en primera persona, se desata un sentido del humor bastante sobrio y sombrío, además de elementos que escapan con creces de un estrecho verosímil realista, del que Couve nunca antes había salido de hecho, del cual nunca había querido o se había atrevido a salir. La recuperación de mitos y arquetipos³⁹ universales —sabemos que este calificativo es el que reivindica para sí el eurocentrismo, aunque no coincida siempre con él ni con sus intereses— como los dioses del Olimpo metidos con un pintor viejo en Cartagena, más que con un fantasioso exotismo, tiene que ver aquí con una desesperada e irónica recuperación de elementos culturales de desecho (en esto también, Couve es irremediamente hijo de su tiempo) o de trabajar con materiales de gran fuerza expresiva y alcance comunicativo, pero además, con la metáfora de la ausencia de Dios (el judeocristiano que culturalmente nos es más cercano), y más profundamente, con el desamparo de un hombre o un grupo de ellos, con el abandono y la soledad —y esto es la teoría y la praxis denotativa de García Márquez, como asimismo la práctica connotativa de un Rulfo— de un continente, de un “pequeño género humano” golpeado por el silencio de una divinidad ausente (o simplemente inexistente), pero, por sobre todo, por su imperdonable historia.

El gesto de asumir ese desequilibrio fundamental da pie para recobrarlo en un registro más amplio que el “realismo” practicado hasta entonces por Couve, lo cual no implica caer en la sobreabundancia verbal ni en la automistificación exótica, como tampoco en la traición y/o mudanza de su visión de mundo, en la que por cierto yace incorporada —al menos en una buena medida— nuestra propia realidad: (in)conformista, conmovedora, desengañada y oscura en cualquier caso. Cambian pues, dentro de una misma línea, acompasadamente con lo que se cuenta, la manera en que esto es contado; pero esto ya es asunto para otro escrito.

Hasta entonces.

³⁹ Couve no explicita, ni parece hacerse cargo implícitamente, de la vinculación del término “arquetipo” con las teorías de Jung.

BIBLIOGRAFÍA

- Auerbach, Erich. (1993). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Carpentier, Alejo. (1984). *Ensayos*. Letras Cubanas, La Habana.
- Ceura, Carolina. (2003). *Alejo Carpentier y lo real maravilloso americano: propuesta de una categoría estética*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con mención en literatura hispano-americana y chilena de la Universidad de Chile.
- Couve, Adolfo. (1993). *Balneario*. Planeta, Santiago de Chile.
- . (1994). "El oficio del escritor en la sociedad contemporánea". En VV.AA. *Juntémonos en Chile: Congreso Internacional de Escritores 1992*. Sociedad de Escritores de Chile, Santiago de Chile.
- . (1996). *La Comedia del Arte*. Planeta, Santiago de Chile.
- . (1996). "Prólogo". En Adolfo Couve: *Cuarteto de la Infancia*. Seix Barral, Buenos Aires.
- . (2000). *Cuando pienso en mi falta de cabeza. (La segunda comedia)*, Seix Barral, Santiago de Chile.
- . (2003). *Narrativa Completa*. Seix Barral, Santiago de Chile.
- García Márquez, Gabriel. (1982). "La soledad de América Latina". s/r.
- . (2004). *Cien años de soledad*. Cátedra, Madrid.
- Humboldt, Alexander von. (1876). *Cuadros de la Naturaleza*. Imprenta y Librerías Gaspar Editores, Madrid.
- Jocelyn- Holt, Alfredo. (2000). *Historia General de Chile .1.El retorno de los dioses*. Planeta, Buenos Aires.
- Lihn, Enrique. (1997). "Realismo mágico: un velo de exotismo". En Enrique Lihn. *El circo en llamas*. LOM Ediciones, Santiago de Chile.
- O'Gorman, Edmundo. (1992). *La invención de América*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Pratt, Mary Louise. (1997). *Ojos imperiales*. Universidad Nacional de Quilmas, Buenos Aires.
- Ricci, Graciela. (1985). *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina*. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires.

V. Artes Visuales:
Estéticas políticas y
(des)territorialización

El *boom de la periferia* en el discurso curatorial de *Documenta 11*

MARÍA BERRÍOS

PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD DE CHILE

Hace poco más de una década que en el campo del arte contemporáneo viene produciéndose un fenómeno que nos parece importante revisar: se trata del denominado “*boom de la periferia*”¹. Este consiste en la presencia, cada vez mayor en la escena internacional, de artistas que mantienen filiaciones (especialmente de parentesco, aunque también temáticas) con el mundo de las ex colonias, cuya producción se encuentra en contacto con la coyuntura social, económica, política y cultural que caracteriza al capitalismo tardío y su impacto a nivel local, especialmente en aquellos espacios sociales en que transitan los “otros”. Para ser más precisos, y de paso evitarnos esas molestas críticas de binarismos eurocéntricos, se trata de coyunturas que atraviesan el espacio, no ya del sujeto europeo - ni su “otro” - sino de ese “tercer lugar” fronterizo entre los dos, marcado por la falta de pertenencia e identidad².

Ante este fenómeno del “regreso de la periferia” podemos plantear una serie de interrogantes. Primero, *¿de dónde viene y hacia qué parte está regresando?* En segundo lugar, *¿quiénes son los agentes de este regreso?* *¿Qué lugar ocupa el artista en esta dinámica?* y por último, *¿en qué zona de esta coyuntura podemos ubicar al sujeto subalterno?*

Proponemos *Documenta 11* (2002) como un caso paradigmático de análisis para presionar con nuestras inquietudes. *Documenta* se puede identificar, sin exageraciones, como la exposición de arte contemporáneo más importante a escala mundial: a tal punto que el carácter hegemónico del evento ha sido trabajado como una tensión por sus curadores, especialmente en sus dos últimas versiones (1997 y 2002).

¹ El término lo tomamos de Alfons Hug, curador de la 25ª Bienal de Sao Paulo. Ciertamente no es el único en su género, pues está también el “conceptualismo caliente” acuñado por Marcelo Pacheco a propósito de la obra del fallecido artista argentino Víctor Grippo, o también el término “*glocal*”, neologismo propuesto por Dan Cameron para su famosa curatoria “*Cocido y Crudo*”.

² La conceptualización del entremedio pertenece a Homi Bhabha: “Esta cultura “en parte”, esta cultura *parcial*, es el tejido contaminado pero conectivo entre culturas: a la vez imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas. Se trata de algo así como el “entre-medio” [*in-be-tween*], desconcertantemente parecido y diferente”. Homi Bhabha “El entre-medio de la cultura”. En Stuart Hall y Paul du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 2003, pp.94-106, para la cita: p.96. El concepto es desarrollado más extensamente por Bhabha en su libro *The Location of Culture*. Routledge, London/New York, 1994.

Localidad Documenta

La primera Documenta se realizó el año 1955 en la ciudad alemana de Kassel. Para sorpresa de su organizador, el profesor de arte contemporáneo Arnold Bode, la exposición tuvo un “éxito global” por su alta convocatoria de público. Desde esta localidad bombardeada -se llevó a cabo en un edificio que había sufrido serios daños durante la guerra- surgió la doble intencionalidad originaria de la muestra: en primer lugar, ser una respuesta a la exposición que hizo el régimen nazi en 1937 “*Degenerate Art*” (“Arte degenerado”) en la cual se planteaba la analogía entre las vanguardias históricas y la desviación social y psicológica; y, por otro lado, volver a posicionar a los artistas alemanes en el mundo del arte contemporáneo de posguerra. La trayectoria del evento ha estado marcada por la exhibición de arte de punta y por el sólido y riguroso trabajo conceptual detrás de las muestras. Por esto último destacó *Documenta V*, a cargo de Harald Szeemann, quien, el año 1972, afianzó la muestra como un espacio de reflexión privilegiado sobre arte contemporáneo.

El evento Documenta se realiza regularmente cada cuatro años, y es esperado por el mundo del arte con ansiedad dado que marca las tendencias y los artistas que circularán en el futuro: es un espacio de consolidación (aunque frecuentemente muchos de ellos se encuentran ya legitimados). Se podría decir que la intención rupturista -como la que ha asumido el equipo curatorial de *Documenta 11*- forma parte de una postura histórica e institucional de Documenta. Hasta hace poco, este carácter transgresor era más bien responsabilidad del curador (en este sentido, es un espacio autoral), sin embargo, en sus últimas dos versiones ha dado claras señales de “apertura” (en un intento por alejarse de su imagen eurocéntrica, masculina y caucásica). Para la versión de 1997 (*Documenta 10*) se designó por primera vez a una mujer, Catherine David, como curador; mientras que la versión de 2002 rompe, a su vez, con el perfil europeo en la elección del curador nigeriano Okwui Enwezor (aunque debemos aclarar que no se trata de opciones arriesgadas en tanto ambos gozaban, antes de su designación, de un sólido prestigio profesional consolidado en el circuito internacional del arte). Las dos elecciones nos parecen relevantes en tanto, por una parte, constituyen operaciones destinadas a mantener la distinción institucional de Documenta como un epicentro productor y representante de movimientos actualizados tanto en la plástica como en la teoría; y por otra, constatan su carácter políticamente correcto. Es innegable la conveniencia para los centros de poder de lucir su tolerancia, diversidad y apertura, al contar con el apoyo y participación de los denominados “intelectuales diaspóricos”. En esta última versión se apuesta, mediante la designación del curador, por un acceso privilegiado al “espacio intermedio”. El “regreso de la periferia”, por lo tanto, se trata de un movimiento que se constituye y demanda *desde el centro* (en este caso desde el espacio institucional Documenta).

Planteamiento curatorial: expansión aterritorial y contingencia

Okwui Enwezor planteó la muestra a su cargo como una “constelación de cinco plataformas” que se realizarían en cuatro continentes a lo largo de dieciocho meses (entre marzo de 2001 y septiembre de 2002): “*Democracy Unrealized*” (que se llevó a cabo en las ciudades de Berlín y Viena); “*Experiments with truth: transitional justice and the processes of truth and reconciliation*” (Nueva Delhi); “*Créolité and Creolization*” (Sta. Lucía); “*Under Siege: Four african cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*”. Estas operaciones se idearon con la intención de romper con algunas tradiciones de la institución, principalmente su duración de “100 días” y su restricción territorial a la localidad alemana de Kassel, añadiendo un último desplazamiento que consistió en sostener el discurso (curatorial y de las cuatro primeras plataformas) como parte integral de la “constelación” de *Documenta 11*. Esto es relevante, ya que la muestra propiamente tal estuvo acotada a la última de las plataformas, mientras que las cuatro anteriores constaron de ciclos de charlas y *workshops*, que pretendían poseer la misma legitimidad que la quinta.

Las primeras cuatro plataformas fueron diseñadas como intervenciones interdisciplinarias con el objetivo de sondear críticamente problemáticas contemporáneas (políticas, sociales, económicas, culturales, urbanas y también- aunque ninguna plataforma trabaja el tema de modo específico, salvo la quinta por supuesto- las del arte contemporáneo). En palabras de Enwezor, las plataformas pretendían “explicar e interrogar procesos históricos y cambios radicales, dinámicas espaciales y temporales, como también campos de ideas y acción, sistemas de interpretación y producción, todos los cuales aumentan significativamente el formato de exhibición(...)”³.

Enwezor se hizo acompañar de un destacado equipo de co-curadores compuesto por Carlos Basualdo (argentino), Susanne Ghez (norteamericana), Sarat Maharaj (sudafricano), Ute Meta Bauer (alemana), Octavio Zaya (español), y Mark Nash (británico), lo que, como aparece en el tríptico promocional de la exposición, da cuenta del carácter “transnacional e interdisciplinario” del evento. Así, extremando el gesto de David, quien había situado la producción estética en su contexto político en su proyecto “100 días 100 visitas”⁴, Enwezor busca instalar el contexto –sociopolítico, económico, cultural e incluso teórico– mismo como arte.

³ Okwui Enwezor. “The Black Box”. En *Documenta 11-Platform5: Exhibition. Catalogue*. Hatje Cantz, Berlín, 2002, p.49. (La traducción, al igual que en todas las demás citas provenientes del catálogo *Documenta 11*, es nuestra).

⁴ Que consistía en una charla al día, durante la totalidad de la muestra, donde se discutieron las condiciones generales de arte y sociedad.

Este no es un planteamiento nuevo dentro del mundo del arte; de hecho, se trata de una de las problemáticas fundamentales del arte en el siglo XX. La radicalidad de esta postura la encontramos en su pretensión de igualar totalmente el arte a la vida (nada menos que uno de los objetivos más ambiciosos de la vanguardia histórica, y según muchos diagnósticos, su principal fracaso⁵). El problema se encuentra en llegar a prescindir completamente de la obra en sí, y -en *Documenta 11*- esto sucede, en cierta medida, al relegar la muestra de arte, propiamente tal, a una de cinco plataformas. De cualquier forma, no es precisamente en este lugar donde se detiene la reflexión, sino más bien en explorar qué es lo que se entiende por vida hoy en día. Aquí entra lo poscolonial como piso sobre el cual se edifican las cinco plataformas.

La curatoría de la última versión de Documenta se plantea a partir de una realidad marcada por una “terrible cercanía de los lugares lejanos que la lógica global buscó abolir, (...) lo poscolonial hoy es un mundo de proximidades. Es un mundo de cercanías, no un lugar otro”⁶. De esta forma nos acercamos a la primera de nuestras interrogantes: el lugar del “otro” pareciera ser el de la primera vuelta de la periferia. La otredad de los posmodernos es delatada como una construcción identitaria de ellos mismos, algo que la metrópoli hegemónica -y sus intelectuales- requirió para distinguirse: lo “otro” es justamente lo que ellos no son, o lo que ellos no desean ver de sí mismos (lo poscolonial se plantea así en oposición al posmodernismo, dado que pretende rescatar la historia poscolonial que no obedece ni a los mismos tiempos ni a los mismos signos que la historia de la metrópoli)⁷.

Siguiendo este razonamiento, el discurso curatorial de *Documenta 11* intenta desvincularse de las vanguardias históricas. La innovación de los vanguardistas dependería de la tradición y por lo tanto obedecería a la misma lógica binaria que el arte formalista. Se acusa, apoyándose en Guy Debord, a los vanguardistas de estar “casados con la tradición”, de lo cual se desprende también una crítica a todo el arte “radical” que se lleva a cabo desde la institucionalidad del arte moderno. Por esto, la relación conflictiva de las vanguardias con la sociedad burguesa se ha hecho desde la vieja otredad (que ha sido, en realidad, solamente una afirmación negativa), que no ha sido efectiva en tanto mantiene una distancia binaria: “cuestionamos directamente la eficacia de los discursos institucionalizados [del arte radical] (...) que se mantuvo autónomo de las demandas políticas y sociales”⁸.

⁵ Eric Hobsbawm. *A la Zaga. Decadencia y Fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Crítica, Barcelona, 1999, p. 34.

⁶ Enwezor, op.cit., p. 45.

⁷ Bhabha, op.cit.

⁸ Enwezor, op.cit. p. 43.

Enwezor postula, ante este dilema, un nuevo posicionamiento a partir de una “terrible cercanía”, el cual vendría a ser el lugar de acción del arte contemporáneo. Este espacio poscolonial poseería otra particularidad, además de sus diferencias a nivel simbólico y temporal: es *efímero* y *ateritorial*. La importancia de estas características está en su potencialidad descolonizadora, que consiste en explicitar

el antiguo “otro” del imperio, haciéndolo visible y presente de modo constante (...) a través de mediatizaciones, *espectaculares* y *carnavalescas*, de las relaciones de lenguaje, comunicación, imágenes, contactos, y resistencias en la cotidianidad (...). Si las vanguardias del pasado (digamos el futurismo, el dadaísmo, y el surrealismo) anticipaban un cambio de orden, las de hoy hacen de lo *efímero* y (...) de la *ateritorialidad* lo predominante⁹.

Así la distancia de “autonomía” que poseía el arte radical de antaño desaparece, dando lugar a esta nueva condición de cercanía extrema. Es desde este lugar que, según Enwezor, se “plantean nuevos modelos de subjetividad” encarnados -y en esto sigue a Hardt y Negri- en la multitud:

En la poscolonialidad se nos ofrecen incesantemente contra-modelos a través de los cuales los dislocados -aquellos ubicados en los márgenes del disfrute de la participación global- fabrican nuevos mundos produciendo culturas experimentales (...) culturas que estallan del imperialismo y el colonialismo (...) componiendo una realidad collage con los fragmentos del espacio en colapso¹⁰.

De esta forma, tal como lo indica Bhabha, es en ese espacio fronterizo, que existe ateritorialmente y se constituye en la contingencia efímera, en los “intersticios” de la globalización, donde surge una “cultura de la marginalidad”. Enwezor añade que esta nueva cultura genera, desde abajo, un cambio sobre la totalidad del espacio social, creando una *tabula rasa* o “*ground zero*” de demandas sociales y políticas que Occidente no ha podido responder: así aparece la “*instancia de total emergencia del margen al centro*” cuya coyuntura histórica es el 11 de septiembre de 2001.

El espacio intermedio y la cuestión del *agency*

Ha quedado claro que el “regreso” implica la intención de dejar atrás a los posmodernistas, al igual que las vanguardias históricas y el arte radical que la sucedió. Esto porque todos ellos se encontraban insertos en la trampa moderna: fijados territorialmente al Estado

⁹ Enwezor, op.cit., p.45. (El énfasis, salvo en el caso de lo ateritorial, es nuestro).

¹⁰ Ibid.

nación y simbólicamente restringidos a los metarrelatos históricos y sus “otros”. Sin embargo, en el discurso de Enwezor aún hay cuestiones irresueltas, principalmente el tema del agenciamiento: ¿A qué se refiere exactamente con que la multitud se hace presente *constantemente* a través de relaciones y mediatizaciones *espectaculares y carnales*? ¿Cómo se articula la resistencia?

Carlos Basualdo, parte del equipo curatorial, relata la visita de un colega europeo a Buenos Aires, quien le hace un comentario respecto a la arquitectura porteña. Señala -el colega, muy respetuosamente- el encanto de un edificio que se parece mucho a uno francés, *“aunque ni los materiales, ni las proporciones, como tampoco la totalidad del edificio, corresponden al modelo que imita. Lo que le parece encantador es justamente que la aparente precisión es un efecto, una impresión superficial que traiciona la delicada distorsión de los modelos que el edificio demuestra como un todo”*¹¹. Basualdo construye su texto a partir de esta anécdota planteando que la ciudad de Buenos Aires, como muchas ciudades latinoamericanas, es una “enciclopedia de citas”, tras lo cual se imagina a su colega en el viejo mundo observando su ciudad como un conjunto de citas inversas.

No obstante, nos resulta un tanto difícil imaginar al amigo europeo de Basualdo observando los modelos latinoamericanos impregnados en los europeos. Se nos hace un poco ridículo visualizar a un francés mirando a las construcciones de Eiffel, viendo tras ellas la estación Mapocho o la Iglesia de Caldera, construidas según el “estilo”. No se trata, continúa Basualdo, de reemplazar el pensamiento lineal por una informalidad caótica; plantea en su lugar una continuidad espacial llena de conexiones y fracturas. Termina señalando que: *“la posibilidad de concebir un punto de vista desde el cual el arte contemporáneo es más que una mera cacofonía, o la consecuencia directa de las acciones de un grupo de artistas europeos de principio de siglo, se mantiene abierta”*¹². No obstante, no logra articular cómo es que uno puede desligarse de dichas “atrofias modernas”; da cuenta del resultado, pero no del proceso de cómo el arte contemporáneo puede llegar a ocupar ese terreno abierto, esa enciclopedia futura: aquí nos encontramos con que el sujeto continúa siendo un mero resultado de sus propios efectos.

Entre los textos del catálogo de plataforma 5 hay otra propuesta que, en cierta medida, llena los espacios en blanco que deja el texto inicial de Enwezor: se trata del ensayo de Jean Fisher, quien trabaja lo carnalesco como forma de acción. Al igual que su colega argentino, lo hace a partir de una anécdota (aunque la suya es menos especulativa que la de

¹¹ Carlos Basualdo. “The Encyclopedia of Babel”. En *Documenta 11-Platform 5: Exhibition. Catalogue*. Hatje Cantz, Berlin, 2002, pp.56-62.

¹² Carlos Basualdo, op. cit., p.62.

Basualdo): relata una fiesta organizada en Julio de 1996 por un colectivo autodenominado *"reclaim the streets"* en medio de la autopista M14 en Londres, a la cual asisten casi siete mil personas. Protegidos por el sonido de la música *tecno*, por frenéticos bailarines disfrazados y enmascarados, situados debajo de las faldas de una dama de 25 pies de alto, cuatro hombres armados de taladros "neumáticos" cavan hoyos y plantan árboles. Lo que le llama la atención a Fisher es el *"lenguaje de lo carnavalesco, como una forma de expresión, comunal no individual, originado en los sectores populares de la jerarquía social"*¹³ y el rol de lo que denomina el *"trickster"*, como un protagonista en el campo de batalla global. Fisher trabaja la posibilidad de que el arte pueda apropiarse creativamente de algunos de los efectos que genera el *trickster*.

El espacio que describe Fisher como el campo de acción del *trickster* (algo así como el tramoso picaresco) es el basural, o zona de desechos, que produce efectos de "exceso improductivo". Este espacio está marcado por *"una producción continua de otredad"* y, según el autor, constituye una forma latente de resistencia¹⁴. La analogía con el mundo del arte como productor de excesos innecesarios es lo que hace a Fisher aventurar la relación entre el mundo del arte y el *trickster*. El arte (y por lo tanto los artistas) puede acceder a este "tercer espacio", dado que es asimismo un *inbetween*¹⁵ en su posesión de un saber que no se puede verbalizar, en cuanto obedece a otra lógica que la discursiva racional de la ciencia¹⁶.

Lo que caracteriza, según Fisher, a este "tercer hombre" (al *trickster*), es su aparente falta de moral: es mentiroso, tramoso, apostador, sobre-erotizado, corpóreo, humorista, etc. Rompe con todo lo aceptado por la sociedad políticamente correcta. Juega con el lenguaje, y su

¹³ Jean Fisher. "Towards a metaphysics of shit". En *Documenta 11-Platform 5: Exhibition. Catalogue* Hatje Cantz, Berlín, 2002, p.63.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Debemos señalar que Fisher plantea el *trickster* como una figura de agenciamiento (como modo de construir sujeto) para el arte; sin embargo, asume una relación de identidad entre el artista y el *trickster*. Pierre Bourdieu señala que la posición del artista es la de un dominado entre los dominantes, lo que explicaría la relación de solidaridad (y no de identidad) entre el artista (y el intelectual) con el -también dominado- subalterno (Bourdieu se refiere específicamente al proletariado), lógica que podríamos extender a la relación del artista con el "otro" cultural (ya no solamente social). Vid. Pierre Bourdieu. *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona, 1995. De la misma manera, nos parece fundamental la reflexión en torno a los peligros de la sobreidentificación con el otro (que termina por comprometer su alteridad), trabajados por Hal Foster. Vid. Hal Foster. "El artista como etnógrafo". En *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal, Madrid, 2001, pp.175-209.

¹⁶ Aquí reconocemos un supuesto teórico que atraviesa gran parte de los textos, el cual se aparta de la conceptualización del arte como comunicación (lenguaje), lo que implica su traducibilidad al discurso racional, en lugar de lo cual -siguiendo cierta línea proveniente de la Escuela de Warburg- plantean la posibilidad de comprender el arte como una forma "otra" de conocimiento (asumiendo que el intelecto está ciertamente involucrado, pero que no de forma exclusiva). A este respecto es especialmente iluminador el texto de Sarat Maharaj, quien plantea comprender el arte como formas de "sentir-pensar-saber" muy distintas a las modalidades discursivas: el arte como una "xeno-episteme". Vid. Sarat Maharaj "Xeno-epistemics: Makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and the retinal regimes". En *Documenta 11-Platform 5: Exhibition. Catalogue* Hatje Cantz, Berlín, 2002, pp.71-86.

función en el mercado capitalista suele ser el de traductor, oficio que adquirió a través de sus labores en las fronteras donde circulan los otros “diferentes” que participan con él en sus negocios turbios (tráfico de bienes, chistes, abuso y sexo). Es en esta marginalidad donde las sobras juzgadas improductivas del juego capitalista adquieren un nuevo valor de uso: el *trickster* vive en el reino del reciclaje¹⁷.

El *trickster* en general, nos plantea Fisher, no logra sus objetivos, pero gana “*insight*”, se ilumina con la experiencia y, sobre todo, posee el talento de la interpretación y un respeto por la otredad. Además el *trickster* se encuentra siempre en movimiento, de ahí su ateritorialidad. “*Su mentira lleva a la verdad y se articula por humor*”. Crea una demanda ética. El arte, tal como el *trickster*, es mentiroso: es una simulación de mundo.

El “evento” abierto como obra, es no discursivo en tanto la experiencia ofrecida es previa a cualquier marco simbólico definible. Cuando el significado no está dado, el espectador se cae, al igual que el *trickster*, a un espacio de incertidumbre, donde no hay coordenadas por las cuales el espectador pueda cartografiarse, él o ella, como un sujeto coherente. El significado es contingente sobre el “aquí y ahora” como un evento inmediato no mediado. El evento del arte es como la oralidad¹⁸.

El rol de este personaje es tensionar las fisuras del mundo global, actuando como una tenaza que abre y agranda el espacio “*intermedio*”. Sin embargo, este tercer hombre no proporciona soluciones: solo evidencia complejidad. Es el mero símbolo del estado limítrofe y su potencial creativo. Trasladadas las enseñanzas del *trickster* al mundo del arte proporciona la posibilidad de emplazarse en el espacio de lo regenerativo, aunque se llegue finalmente al “*terreno incierto de la obra abierta*”¹⁹. Entonces, a pesar de lo que plantea Fisher, sí hay significado y mediaciones: el espectador debe rellenar lo que falta del “*inbetween*”, fragmentado y condenado a la perpetuidad escurridiza del signifiante. El que observa debe poner de su parte para entender el “*insight*”. El público efectivamente completa la ecuación: convierte la presentación del *trickster* en representación de lo “otro”.

Aquí nos topamos de frente con los problemas de esta figura, evidentemente inspirada en el subalterno o “periférico”. Por una parte, esa *verdad* a la que lleva su mentira, es articulada por sus espectadores, y es a ellos, y no al *trickster*, a quienes ilumina: enseñándoles a ser más tolerantes y respetuosos de las diferencias, entregándole a su público la ilusión de que su mundo se vuelve más “*real*”. El conocimiento del *trickster* no puede hacerse efectivo sino en las miradas celebratorias de sus espectadores, permitiendo que estos encuentren for-

¹⁷ Fisher, op. cit., p.67.

¹⁸ Fisher, op. cit., p.68.

¹⁹ Ibid.

mas nuevas y creativas de ver y actuar en el mundo. El *trickster* está en un escenario, delimitado y consumido por otro, en cuyas manos se encuentran todos sus efectos (es decir todas sus posibilidades de sujeto). El agente que nos propone Fisher, este tercer hombre, circula por los espacios intermedios, pero no logra enraizar su acción en ninguna parte. Todas sus virtudes: su respeto por la otredad y su capacidad de interpretarla adecuadamente, y por otra parte, su innata capacidad de creación generada por sus estrategias de supervivencia, solo son de utilidad (didáctica) para su público y (económica) para sus promotores y anfitriones. El *trickster* no aprende de sus propias andanzas, su conocimiento no se hace efectivo, sino en la mirada de su *voyeur*. La suya es una especie de cruzada educativa para conscientizar al centro (ya no se trata del intelectual que enseña al pueblo a ser pueblo, sino del pueblo -los marginales- que enseña al intelectual a ser diaspórico).

Por otro lado, la realidad del *trickster* es celebrada por Fisher como una forma de agenciamiento carnavalesca y creativa, como si se tratase de una *opción* de vida. Sin embargo, efectivamente tiene un lugar fijo; tras ser celebrado por el espectador (que se retira rápidamente del peligroso campo minado de la frontera), el *trickster* se queda ahí mismo donde lo encontraron, “creativamente” solucionando sus necesidades básicas. Su supuesta movediza ateritorialidad parece más bien la inmovilidad de lo local: el sujeto subalterno es excluido de su propio *boom*.

Los límites del carnaval y el retorno del sujeto

Llegamos de esta forma al “*gound zero*” del discurso curatorial de Documenta 11: la demanda (y promesa) del agenciamiento para los excluidos en el mundo poscolonial pareciera estar truncada. Su movilidad está, según lo que hemos visto, más en su espectacularización que en su recorrido ateritorial. En palabras de Boris Groys: “*el aparente interés por lo diverso es en realidad un interés de mercado*”²⁰. Se trata de un “gusto estético y artístico posmoderno” que fija el gusto del mercado por lo “local y lo exótico” como un principio “abierto e integrador”. Pero la estética postmoderna, nos advierte el académico alemán, no es tan “tolerante” como parece, pues rechaza cualquier cosa universalista, homogénea, minimal, “reduccionista” y aburrida, por lo cual tiene un profundo disgusto por la “monotonía gris del comunismo” que no logra ser lo suficientemente original, entretenido, ni colorido. Esta demanda por la entretención es, según Groys, una verdadera imposición, y como tal, demuestra ser absolutamente acrítica de la práctica

²⁰

Conferencia de Boris Groys en Viena. 7 de Abril, 2001. <http://www.documenta12.de/data/platform1.html>

supuestamente heterogénea del mercado. El gusto posmoderno transforma lo “diferente” en una mercancía que distingue a aquel capacitado para reconocer su valor desde su posición privilegiada (de espectador). Groys señala la aparición de un falso dilema que obliga a optar entre el “Estado” homogéneo y la “riqueza” de la diversidad cultural. Pero, continúa, no hay elección posible entre universalismo y diversidad, solo hay distintos tipos de universalismos: la verdadera elección es entre política (en otras palabras *agency*) y mercado. El gusto postmoderno es un gusto por lo apolítico: su punto ciego radica en que olvida que la periferia no es una opción de mercado sino un sujeto histórico, que se mueve también hacia lo político²¹.

Pero más peligrosamente, el “periférico” del *inbetween* -en su fetichización- también termina por convertirse en una categoría omnipotente que aplana sus diferencias en una homogeneidad indistinta que lo abarca todo. La intención posmoderna y poscolonial a terminar con los grandes relatos pasa a constituir un gran relato más: el de la diferencia. Aquí nos encontramos con dos problemas fundamentales. El primero es teórico y consiste en que el concepto de periferia, subalternidad, “tercer hombre” o multitud, no hace la distinción de que el “*inbetween*” no es igual en todos lados. En este sentido se igualan entre sí realidades muy disímiles: un campesino mexicano, el habitante de una favela brasileira, un indígena boliviano, una víctima del genocidio de Ruanda, un dealer, una prostituta, un artista proveniente del ex tercer mundo, y un intelectual diaspórico... etc., no tienen, en realidad, más en común que su cualidad de diferentes entre sí (aunque se pueda afirmar que se encuentran en el lado desfavorecido de ciertas relaciones de poder, es innegable que no es lo mismo ser un dominado entre los hegemónicos que ser un dominado a secas, como tampoco todos las subalternidades son equivalentes). El segundo problema, político y ético, consiste en que la diferencia como categoría no asegura posturas homogéneas ni conciliables entre sí²².

De este modo -y a pesar de sus intenciones- en el discurso curatorial de *Documenta 11* nos encontramos con lo que podríamos denominar un proceso de transculturación invertido: ya no es la cultura subalterna que importa selectivamente, y de modo adecuado a su

²¹ Podemos agregar al planteamiento de Groys que la opción por el mercado es también una opción política, aunque sus adherentes no deseen reconocerlo.

²² Tal como lo señaló Pedro Lemebel, respondiendo a la propuesta “contra sexual” de Beatriz Preciado, la lógica de equiparar las diferencias entre sí presenta problemas éticos y políticos fundamentales. Lemebel critica el concepto de “*multitud queer*” porque no está dispuesto a identificarse con una lesbiana fascista o un travesti torturador: la diferencia sexual no asegura un posicionamiento político o ético homogéneo.

realidad local, el modelo metropolitano (global), sino más bien de un centro (suspica y capaz de anticiparse a la dificultad de su tarea) que importa y consume periferia selectivamente y adecuada a sus propias necesidades de aprendizaje, diversidad y distinción. Así podemos entender este *boom* como creador de un tipo específico de subalternidades, más que como un espacio para su posible resistencia. Por último, está también la dificultad - reconocida por el mismo equipo curatorial- de subvertir el carácter y poder históricamente hegemónico de la institución Documenta (es decir, sortear el efecto des-subalternizante de su poder legitimador). No obstante, y a pesar de estos problemas no poco importantes, creemos que los artistas en cuestión son bastante menos *trickster* de lo que suponen los teóricos, ya que para acceder al espacio Documenta, algo tienen que saber acerca del mundo fuera del *inbetween*. Nuestra sospecha es que estos artistas no son tan periféricos como se los quiere presentar desde los centros hegemónicos del arte contemporáneo, lo cual no deslegitima en absoluto sus propuestas críticas.

De hecho, es justamente aquí donde encontramos una posibilidad de resistencia, consistente en transculturar otra vez la demanda por la carnavalización. Ciertamente el artista "periférico" entiende lo beneficioso de este rótulo para la inserción de su trabajo en un espacio privilegiado, lo que no anula -y en algunos casos complementa- la posibilidad de desobedecer los lineamientos pauteados por la demanda global y proponer efectivamente una estética radical. Los artistas involucrados tienen acceso a las *bondades* de la riqueza global, que les entrega herramientas para descifrar dichas demandas y los habilita para responder reflexivamente (estéticamente) a las exigencias que les hace el lugar hegemónico del arte contemporáneo, en el cual muchos ya están consolidados. Ellos elaboran, desde su supuesta calidad de periféricos, distintas resistencias estéticas a la periferización. Estas pueden formularse a través de estrategias de "autoexotismo", que productivizan irónicamente su estigmatización "subalterna" (aunque también está presente, con mayores y menores aciertos, la razón cínica); o mediante una resistencia a la especularización, en abierta oposición a las formas carnalescas, fugándose de la "cárcel de la imagen" del estereotipo -sin caer en la asepsia del "cosmopolitismo abstracto"²³- mediante propuestas de nuevas subjetividades.

23

Los términos "autoexotismo" y "cosmopolitismo abstracto" los tomamos de Gerardo Mosquera, quien los utiliza para dar cuenta de las posturas que ha asumido el arte latinoamericano ante la tendencia teórica y curatorial de celebrar la diferencia. El primero alude a la tendencia de algunos artistas a "otrizarse" a sí mismos en respuesta a las demandas de exotismo, mientras que la segunda alude a aquellos que adoptan el "lenguaje internacional posmoderno" en un esfuerzo desesperado por desmarcarse de su rótulo de periférico. Vid. Gerardo Mosquera. "Good-bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina". En Rebeca León. (comp.). *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes de la Universidad de Chile/Dolmen, Santiago, 2002, pp.123-137.

El arte como documentación

Como han planteado varios autores, a partir de la década del noventa comienza a hacerse notorio un desplazamiento dentro del arte contemporáneo, en el cual los artistas dejan de actuar como productores de objetos artísticos, y pasan a asumir un rol de documentadores de arte. Este cambio, denominado por Hal Foster “un giro antropológico”, se relaciona con un retorno del sujeto, encarnado ahora en el “otro cultural”²⁴. Frente al *glamour del shock* que caracteriza cierto pop posmoderno (uno de sus ejemplos más conocidos es el de los Y.B.A.²⁵), el arte como documentación se sumerge en la vida cotidiana, pero no al modo del espectáculo, sino al modo del etnógrafo que toma en consideración la importancia del acontecimiento ordinario, cuyas temáticas y personajes -si es que los hay- giran en torno a sujetos anónimos de aparente irrelevancia. De esta forma, se extrema el planteamiento vanguardista de que el arte es el lugar y, como tal, no puede exhibirse como un producto acabado. La presentación de un producto implicaría entender la vida como un proceso funcional para la presentación de un resultado final, por lo cual el proceso mismo quedaría subsumido a su resultado. En el arte como documentación encontramos una resistencia a la definición del sujeto como una conjunción arbitraria de sus propios efectos; la documentación de arte se centra justamente en los procesos, la obra (el documento) es el proyecto.

El arte se concibe y plantea como una forma de conocimiento sin pretensiones. La vida misma, como pura duración, es esencialmente inaccesible a un arte tradicional, orientado al producto o a determinados resultados. De esta forma, la documentación se convierte en un acto de espionaje, que busca encontrar el arte sin sus cosméticos, y por ello no puede sino mostrar fragmentos. Pero estos fragmentos son minuciosamente trabajados y forman parte de un proyecto mayor: el de la localización del arte, su ubicación en un tiempo y un espacio. La importancia de la documentación, tal como es descrita por Boris Groys, radica en que inscribe la existencia de un objeto en la vida, no importando si ese objeto “originalmente” era artificial o vivo; al entregarle una temporalidad de existencia, lo vitaliza. En el fondo se trata de un ejercicio de memoria, de archivo. La documentación de arte es entonces producción de historia, que legitima el conocimiento artístico²⁶.

²⁴ Foster, op.cit.

²⁵ Los *Young British Artists* (Y.B.A.) se caracterizan por trabajar de un modo ultra estetizado y sensacionalista, forzando de esta manera (irónica y/o cínicamente) el arte como espectáculo.

²⁶ Boris Groys. “Art in the Age of Biopolitics. From Artwork to Art Documentation”. En *Documenta 11-Platform 5: Exhibition. Catalogue*. Hatje Cantz, Berlín, 2002.

Groys se refiere al concepto de *aura* de Walter Benjamin para insistir en esta forma artística. Para Benjamin la diferencia entre original -que posee *aura*- y copia está en que el original tiene un sitio, una localidad, a través de la cual se inscribe en la historia: *“hasta la más perfecta reproducción de una obra de arte carece de un aquí y un ahora, su existencia única en el lugar en que se encuentra (...) Este aquí y ahora del original constituyen el concepto de su autenticidad”*²⁷. La copia carece de autenticidad no porque difiere del original, sino porque no tiene localidad, por lo cual no se encuentra inscrita históricamente. La violencia propia del concepto de Benjamin está en que el original no solo se pierde sino que se destruye, la violencia se intensifica por el hecho de que el *aura* es invisible, dado que su desterritorialización no deja marcas en el cuerpo, escapa a la historia: la violencia es devastadora porque no deja huellas.

En este sentido, el arte como documentación lo que hace es devolver el cuerpo, materializar las “aberraciones del saber” insignificantes a la historia oficial, rearticular las huellas. Como plantea Groys, al proponer la instalación como la forma privilegiada de la documentación de arte *“si la reproducción hace copias de originales, la instalación hace originales las copias”*. La originalidad no es un valor trascendental y eterno, sino encarnado; tener *aura* es estar vivo, lo que aparece en su inscripción en un contexto, adquiriendo así un ciclo de vida y un espacio vital. La documentación de arte es la materialización estética de la política, y no la transmisión comunicativa de un contenido ideológico.

Dos prácticas de estética política

La obra de Cildo Meireles *“Disappearing Element / Imminent Past”* (“Elemento en desaparición / Pasado inminente”) reflexiona sobre aquello que está aparentemente presente en la vida cotidiana, pero que desaparece rápidamente ante los ojos. Más que una connotación ecológica, podemos hacer una lectura vinculada a la invisibilización de aquellos sujetos que se encuentran en el lado oscuro del orden global²⁸. El artista viaja a Documenta

²⁷ Walter Benjamin. “The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. En *Illuminations. Essays and Refelctions*. Harcourt, New York, 1968, p.220.

²⁸ De hecho, la trayectoria de Meireles está marcada por el tema de la desaparición y la circulación. Recordamos su trabajo acerca de un periodista desaparecido durante la dictadura brasileña, situación ante la cual Meireles creó un timbre que preguntaba por su paradero, el cual imprimió en todos los billetes a los que pudo acceder, para luego ponerlos nuevamente en circulación (nadie iba a botar dinero en medio de las dificultades económicas de la época). Posteriormente comenzó a reflexionar acerca de temas ecológicos relacionados con el Amazonas. Su trabajo, sin embargo, es mucho más que una postura política militante (aunque también hay estética política): se trata de una reflexión visual en torno a los límites de la desaparición, la circulación de lo que está “afuera” o en proceso de consumición.

para montar una microempresa que parodia las formas de economía informal de América Latina. Sin embargo, le retira todos los elementos pintorescos que uno suele ver aparecer en las imágenes estereotipadas de la economía informal latinoamericana: vemos a trabajadores alemanes, estudiantes y adultos provenientes de sectores socioeconómicos vinculados a las labores de servicio, vendiendo helados de agua pura, sin colorantes ni saborizantes, lo que neutraliza, blanquea y, por lo tanto, anula la posibilidad de que dicho sistema de exclusión social sea celebrado como una forma creativa, vistosa y cultural, de resolver la inserción social y económica.



Cildo Meireles, "*Disappearing Element / Disappeared Element (Imminent Past)*", poema industrial en palito de helado, 2002.

Meireles se instala fuera de los edificios, hace circular a sus heladeros negándose a ingresar su obra al circuito, está dentro de la muestra, pero fuera físicamente del aparato institucional. Juega simultáneamente a la parodia del *trickster*, ilegal, fronterizo y, también, mercantilizable: invita a que la obra sea objeto de consumo (literamente). Actúa como un inmigrante ilegal que vive de la informalidad, se vende. No obstante, la blancura y apariencia *Evian* de sus puestos de helado difícilmente podrían clasificarse como una imagen "subalterna": los carros, los helados y los uniformes son industrializados, los logos casi minimalistas. La operación logra instalar una *práctica* muy propia de la periferia: aquella de la economía informal, pero sin el ruido del chinchinero. No trata de edificar un nuevo ícono de la resistencia neocolonial, sino que genera una acción que, a la inversa, coloniza el "entremedio" de los edificios monumentales -el aparato hegemónico- de Documenta. Obliga a los espectadores a consumir su periferia (el calor del entorno veraniego hace tentadora la compra de un helado) para luego percatarse de que en realidad no es, como se

esperaría -si supieran que se trata de un artista brasilero y “periférico”- de frutas tropicales, sino que tiene gusto a *nada*. En el palito que sostiene el helado de agua aparece la frase que da título a la obra; este es el único indicio de que se trata del trabajo de un artista y no de un fraude comercial (que quizás podría aminorar la decepción de un helado radicalmente desabrido, poco colorido y de gusto francamente aburrido).

El periférico obligado a ser un anónimo más entre la multiplicidad de la diversidad local, debe además olvidar su filiación nacional (salvo por supuesto como epílogo a su apellido, ambos transformándose en una suerte de marca comercial de “autenticidad” periférica²⁹). Ante esto, nos parece relevante el trabajo del colectivo libanés *The Atlas Group*, fundado en Nueva York en 1999 por su único miembro Walid Ra’ad, quien se apropia irónicamente del rótulo “colectivo”, considerado por el *boom* como la forma de acción privilegiada de la periferia. Este grupo se dedica a investigar y documentar la historia contemporánea de su país, a través de la recopilación de una serie de materiales de diversa procedencia. Uno de los documentos que presentó en la muestra consiste en un video que archiva el caso de un guardia de seguridad, cuya labor consistía en identificar actitudes sospechosas, posiblemente terroristas, a través de su trabajo como operador de una cámara de vigilancia en un paseo peatonal que da a la costa mediterránea del Líbano. Al guardia lo despidieron, porque desviaba la cámara de su función de vigilancia para enfocar la puesta de sol en el mar. El grupo *Atlas* difunde los trozos de película que contienen la evidencia de las puestas de sol, culpables del desempleo actual del ex guardia. Aunque en las primeras imágenes estos desvíos parecen casualidades -la puesta de sol ubicada en la esquina del encuadre-, ya en las últimas no aparecen ni fragmentos del paseo peatonal. La exhibición de la cinta está acompañada por una grabación del propio ex guardia que se disculpa por no haber cumplido bien con su trabajo, excusándose por dicha falta, explicando que procede de la zona oriental del Líbano, lo que implica que nunca antes había visto la puesta de sol en el mar y, por lo tanto, no podía dejar de llamarle la atención.

Se trata de un fragmento del curso de la vida del ex guardia; sin embargo, la exhibición del video permite al sujeto en cuestión inscribirse en un contexto donde esta ficción (o no ficción) se comprende como testimonio, pero sin la carga dramática vivencial que pudiese convertirlo en espectáculo. Hay una acción de espionaje de parte del grupo *Atlas*, que logra articular la experiencia del *voyeur* con las puestas de sol que tanto llamaron la atención al ex guardia, las mismas que vio y filmó y que constituyeron el causal de su despido. Inserta-

²⁹

A pesar de la celebración de lo territorial, y el ataque incesante a las perversidades homogeneizadoras de la nación, el apellido “exótico” y sobre todo la filiación de nacionalidad con el mundo de las escolarías se vuelve un agregado muy cotizado en mundo del arte contemporáneo. Los artistas aparecen en los catálogos, en este caso hasta el propio curador, como nigeriano (lo que puede sustituirse por chino, libanés, iraní, chileno, mexicano... etc.) residente en Nueva York.

mos la información bruta de un desempleado libanés en un contexto, comprendemos el motivo de sus acciones, somos capaces de empatizar con él, pero como se nos entrega la información suficiente, la posibilidad de la sobreidentificación nos es vedada: no podemos apropiarnos de su relato, porque en realidad apenas se nos deja entrar. Walid Ra'ad nos involucra en una operación de espionaje (similar, pero radicalmente distinta a la posición que tuvo el propio guardia: nosotros no tenemos nada que perder, no hay riesgo de que un acto terrorista quede desatendido, ni tampoco está en peligro nuestra sustentabilidad económica). Así, en nuestra propia acción de espías nos sentimos invadiendo un espacio de intimidad extrema, que evidencia la condición del sujeto en cuestión que poco tiene que ver con el lenguaje carnavalesco desterritorializado del *trickster*. El ex guardia, aunque no tiene nombre, ni edad ni rostro como suelen ofrecer los noticieros, creó un lugar -un habitar- en la costa oeste del mar de Líbano, en el momento preciso en que se pone el sol.

Las prácticas de documentación del arte nos obligan, como diría Groys, a viajar hacia el original. Su territorialidad es la instalación misma, a diferencia de las noticias internacionales que trasladan el original, primero a sus estudios y después a nuestro dormitorio, convirtiéndolo en una copia demandada. En estas operaciones, como las de Meireles y Ra'ad, emergen nuevas formas de subjetividad, aunque sólo se nos presente una huella de su historia: un fragmento de subjetividad no es lo mismo que un sujeto fragmentado.



The Atlas Group (Walid Ra'ad), *The operator # 17 File: I Think It Would be Better If I Could Weep*, video, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge, London, New York.

———. (2003). "El entre-medio de la cultura". En Stuart Hall y Paul du Gay (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, pp.94-106.

Enwezor, Okwui. (curador).(2002). *Documenta11-Platform5: Exhibition. Catalogue*. Hatje Cantz, Berlín. (La totalidad de las imágenes utilizadas proviene de esta fuente).

Foster, Hal. (2001). "El artista como etnógrafo" en *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, pp.175-207.

Guinta, Andrea. (2002). "Documenta XI: Poderes del arte en el mundo global". En *Revista de Crítica Cultural*, nº 25, pp.74-77.

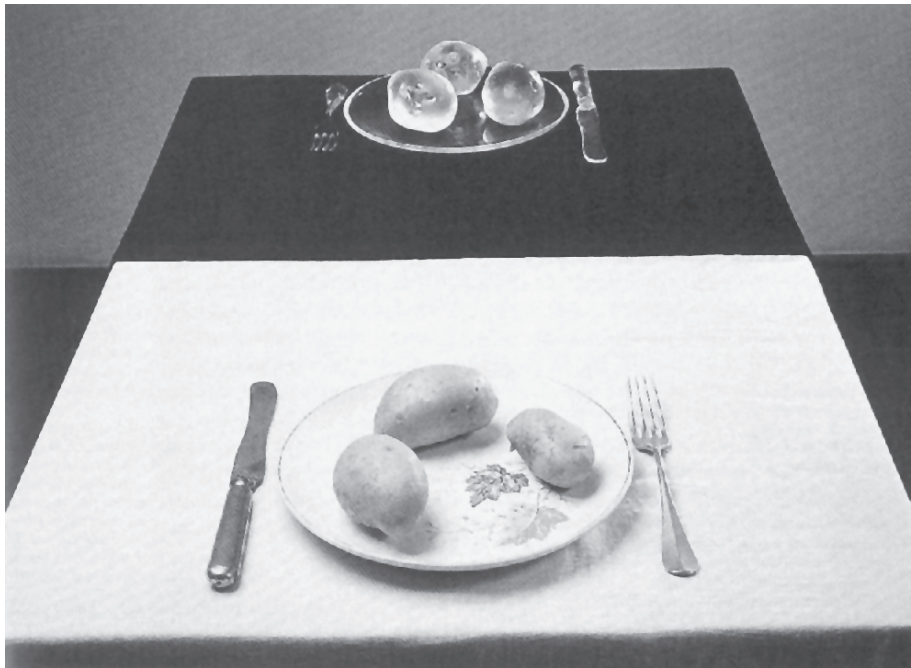
Heartney, Eleanor. (2002). "A 600-hour Documenta". En *Art In America*, septiembre, pp.86-95.

Valdés, Adriana. (2002). "'The center cannot hold': la experiencia de Documenta XI". En *Extremoccidente*. (2003). Año 1, nº1, (2002), pp.11-13.

Zuñiga, Rodrigo. "Documenta 11: vértigo y supervivencia (del arte) en el orden postcolonial". En *Revista de Teoría del Arte*, Nº8, pp. 183-211.



Víctor Grippo, *Analogía I*, 1970-1971, tercera versión.



Víctor Grippo, *Analogía IV*, 1972.

Arte visual, analogía y políticas de infracción (Sobre una retrospectiva de la obra de Víctor Grippe)

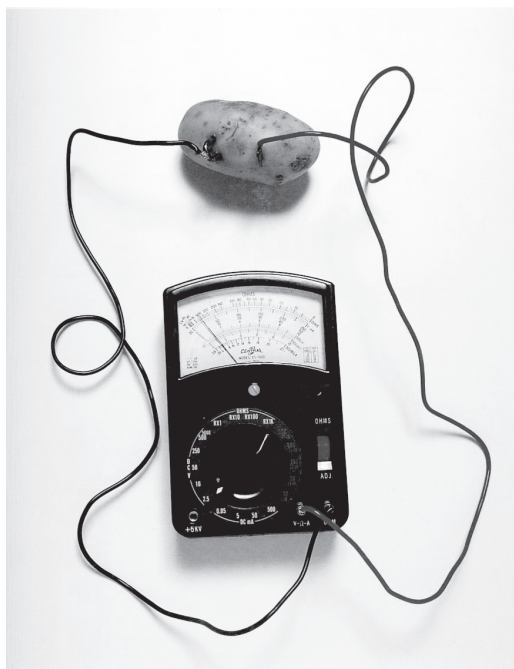
RODRIGO ZÚÑIGA C.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA CON MENCIÓN EN ESTÉTICA
UNIVERSIDAD DE CHILE

La mesa está vacía
pero en sí misma contiene

Víctor Grippe, *Mesas de trabajo y reflexión*, 1994

Entrada en la obra de Grippe: rudimentos, fricciones, formatos



Víctor Grippe, *Energía de una papa*, 1972.

Un extraño efecto de *fricción* parece haberse infundido a la orfandad o a la simpleza de unos cuerpos apostados, rudimentarios e inmovibles, en el perímetro de un aparataje más bien conciso, circunspecto, de escasa amplitud. Para una primera mirada, la sensación de que algo se estuviera poniendo en movimiento (o en fuga simbólica) en ese aparataje, aparece casi como irreprimible; tan paradójal resulta esa sensación como el hecho de que sean esos trastos derruidos, arteramente agolpados, los que sean capaces de propiciarla. Implementos que sancionan esa dinámica, sobre todo, en pequeños formatos reconocibles, pero que algo más parecen desprender a partir de los títulos genéricos que algunas veces los

recubren: nos encontramos, por ejemplo, las *valijitas*, elaboradas en los años setenta y ochenta, casi siempre para “homenajear” a algún ausente, sea a Duchamp (1977) o a Einstein (1979), o la “valijita de albañil” (1980), o la “valijita de crítico sagaz” (1978). Pero también nos topamos con unas *cajas* de singular constitución; hechas de madera glaseada, parecen contener extrañas pero pulcras geometrías que hacen acopio de retazos de materiales para dibujar sus proyecciones gravitacionales y constructivas: yeso, plumadas, niveles, tubos, ramas o hilos rojos. Rezumando, al mismo tiempo, alusiones a procesos orgánicos de germinación, de brote o de putrefacción, o a precarios equilibrios “enfriados” a punto de desarmarse, estas geometrías semejan estarse condensando como atractores de energías de paso que fueran acaparados poéticamente en la didáctica materialidad de esos anaqueles. Otra singular dinámica de fricción.

O puede tratarse, asimismo, en un tipo de formato algo más amplio, de la figuración de una comensalía desavenida (*Analogía IV*, 1972), en que una sencilla mesa servida se convierte en escena o enunciado de un apartamento, de una indisposición, de una segmentación: un mantel seccionado perfectamente, mitad de terciopelo negro y mitad de liencillo blanco; en un extremo, el blanco (cada quien escoge en qué lado proveerse), tres papas servidas en un plato, un cuchillo y un tenedor a sus orillas. Tubérculos que exponen su asimetría contrahecha, su palpitante pobreza, su filiación telúrica y vital; su simbólica ancestralidad americana. En el otro extremo, los mismos implementos, papas y utensilios, pero ahora espectralizados, casi criogenizados, convertidos en moldes transparentes de un acrílico funcional que promete una perfecta asepsia cristalina, un tecnológico grado cero de materialidad compactada y minimal, “liberada” del lastre ecuménico de su combustión orgánica convertida en metabolismo generador de actividad crítica y productiva.

O puede tratarse, en otro caso (*La comida del artista: puerta amplia=mesa estrecha*, 1991), de una mesa alargada en que nuevamente pena la ausencia de los invitados, constituyéndose solamente la grafía exigua de unos platos cerámicos que contienen “alimentos” engastados y medio carbonizados: “alimentos” que, de hecho, oscilan entre los “sencillos” expedientes de la geofagia (panecillos de tierra arcillosa) y el intragable huevo de oro de un plato “escogido”.

O bien, en otros espacios de velada *fricción*, se disponen entramadas *armazones* en que las papas están sometidas a un índice de transferencia ejecutada por electrodos de zinc y de cobre conectados a voltímetros eléctricos, que permean la energía guardada de su pura

desnudez¹; o todavía, se dinamizan aquellos precarios emblemas que he mencionado, de ramas secas, de plumadas, yesos y cajas de madera, en los que la textualidad rasante del artesanado se destempla en una suma de iconografías que apuntan a la procesualidad de los desequilibrios, como sustrato invocado de la huella del artista en el tejido sociocultural. Espacio de sintonía de una *recuperabilidad* puesta en juego².

Sistemática de la *fricción* remota o una cinética del arte conceptual

El panorama compendiado de esta rápida casuística tal vez nos provea de ciertas pistas aproximativas. En la desusada caución del trazado “conceptual” de las instalaciones y “sistemas” poético-analógicos, casi alquímicos, que elaboran las operaciones del artista argentino Víctor Grippo (Junín, 1936- Buenos Aires, 2001), se promueve, efectivamente, un efecto de *fricción remota*, si se me permite esta expresión. Desde luego, esa vía de *remoción* se anuda a una sensación casi irredimible de celebración sacramental dirigida al espectador. Sacramento de los vestigios y remembranzas exudados por la inestable adjunción de estos utensilios y comestibles, alterados muchas veces por la evocadora conjura de un texto escrito que los moldea y fagocita. Como si se tratara del hallazgo que una exorbitante lógica normativa-sistémica hubiera sido capaz de invertir en los objetos reposados y apaciguados, y que movilizara en ellos la facultad de emisión de lenguas que hurgan en el

¹ Por ejemplo, *Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza, o energía vegetal* (1977), o *Analogía I* (1970), con cuarenta papas en celdillas en un estante de madera, cableadas hacia el interior del muro; o la *Segunda versión*, preparada para la XIV Bienal de Sao Paulo en 1977: cableadas esta vez desde (o hacia) una especie de piso-receptáculo de tierra, ubicado junto a una silla y una extensa mesa, ambas portando papas “conectadas” que se escurren por toda la superficie de la instalación. Este procedimiento de adjunción resulta, por cierto, reconocible en la obra de Grippo, y se resuelve en una metódica inquisitiva que entremezcla, notoriamente, a) una mecánica de puesta en funcionamiento de objetos a partir de un conocimiento popular de vehículos impulsados de transmisión, como el caso de la papa, ligado también por cierto a la propedéutica escolar (*Radiorreceptor simple alimentado con energía eléctrica de una batería de papa*, 1973; *Tiempo*, 1991); b) aspectos referidos, por ejemplo, al índice de *sobrevivencia* a partir de la energía mínima, *acumulada* desde las regiones colonizadas en las épocas de expansión imperial europea, y c) segmentos de *temporalidades procesuales y orgánicas* en retardo continuo que, a la vez que se “gotean” lentamente en estas instalaciones, inducen a la vinculación con el *proceso reflexivo-consciente* como alegoría material y social de la papa-cráneo-piedra alquímica-utensilio de trabajo, capaz de transmitir y generar aspectos multiformes de variabilidad, tal como estos aparatos de ideología de baja intensidad juegan a evidenciarlo (*La papa dora la papa, la conciencia ilumina la conciencia*, de 1978, constituye tal vez el paradigma de la obra de Grippo en este sentido).

² Y que cabría remitir, por cierto, al *Horno de pan* (1972) construido en conjunto con Jorge Gamarra y el trabajador rural A. Rossi, y ubicado en plena plaza Roberto Arlt, a efectos de repartir el pan entre los transeúntes y de generar un intercambio de información acerca de los modos de mejorar los procesos de construcción y de implementación de este tipo de horno. En esta misma línea, habría que mencionar una muestra como *Algunos oficios* (Galería Artemúltiple, Buenos Aires, 1976), en la que se instalaban y articulaban, como piezas de un alfabeto de la producción a punto de recomponerse desde su atomización y parcelamiento en el núcleo social, utensilios característicos de cinco oficios tradicionales (herrero, picapedrero, albañil, carpintero, agricultor).

testimonio de una procesualidad exuberante del sentido, las obras de Grippo se imponen y se emplazan, con una rotunda economía de medios, en zonas de tránsito de la crítica ideológica que alteran los hitos de traspaso permitidos al dogmatismo de los procedimientos de enunciación analítico-conceptuales neovanguardistas. Posiblemente sea esta una de las determinantes activaciones que desmarcaron la propuesta de Grippo en un concierto, de por sí, germinal para las implicancias de campo de un sondeo en los *módulos del arte conceptual latinoamericano*. Me refiero, desde luego, a las exhaustivas búsquedas formales y performáticas que se anidaron en la excitante escena artística bonaerense de los años sesenta y setenta. En ese contexto, la acompasada “fricción remota” a que he hecho mención se detona desde una especie de *combustión analógica* que plantea, con su insumible efecto deletéreo y corrosivo, la pregunta por los mecanismos de *declinación* y de *conjugación* (habría que añadir, por cierto: de traducción textural) que se dispusieron en los contextos geopolíticos sudamericanos, respecto de las estructuras tautológicas y autorreferenciales por las que el arte conceptual del hemisferio norte había tamizado la “tradición” de las vanguardias.

La inserción de objetos catalogados como “elementales” o irrisorios (herramientas artesanales, valijas, papas, mecanismos eléctricos, residuos vegetales, textos poético-alegóricos, mesas y enseres) en un circuito de significación que los coacciona sutilmente “por modificación de ciertas variables”³, reporta algunos de los aspectos más reconocibles e intensos de estas conjugaciones de la obra de Grippo. En ello cabría remitir, con certeza, una mirada crítica respecto de la indefensa entrega al tecnologismo funcionalista que ha movilizado parte importante de las actividades vanguardistas en el arte. En rigor, lo que aparece problematizado en este sentido obedece a un costo de mutilación, de cercenamiento, de las potencialidades de *conductibilidad*, de *propagación*, que la operación artística vertebraba en cuanto *mirada sobre una realidad troceada*, fragmentada. De este modo, la inserción de estos objetos en una especie de “sistemática” del desequilibrio se propone devolverles una capacidad *integradora* y de transposición; es decir, de homologación, de puesta en conjunto de significaciones fraccionadas por la coyuntura sociocultural. Es por eso que los dispositivos visuales de Grippo recalcan abundantemente en instancias *desvaídas*: en los objetos mismos como testimonios desactivados, propiciando la apertura de sus capas mudas, de sus latencias espectrales, guardadas u obliteradas por la veloz consumación de su utilidad o de su desamparo, aspirando a la virtud incontenible del *vaso comunicante*.

³ En palabras del propio artista, citado en el catálogo de la exposición. VV.AA. *Cantos Paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin / Fondo Nacional de las Artes, Argentina, 1999, p.223.

Apelando, entonces, a la posibilidad articulante de una *transmisión* extemporánea en base a la fricción “sistémica” de estos objetos en permanente alteración, Grippo repostula y revalida la pregunta por la condición experiencialmente intensificante del arte visual. Pero, por supuesto, esta suerte de inoculación así desplegada no queda cursada, tan solo, al alumbramiento poetizante, como podría temerse en principio. Los “sistemas analógicos” de Grippo *encienden el cruce* de perímetros de roce, de frotación, de “ángulos de contagio” constituidos por los objetos tensionados por las variables que ellos enhebran, a efectos de desarrollar un espacio de infracción política y de insurrección simbólica. La *situacionalidad* del arte de Grippo, la trama dictatorial en que se desplaza, configura la voraz invocación reminiscente de los objetos cotidianos, domésticos, cargados de estratificaciones íntimas que trasuntan lenguajes de opresión y de hegemonía⁴. Inscritos en trazas de memoria, de uso, de ocupación, de explotación, que los sobresaturan, el evocador sistema analógico percute, en ellos, una indomable resurrección.

Casi podría aventurarse que, bajo este prisma, el arte de Grippo activa una especie de *alquimia* del pensamiento crítico. Convertidos en cifra espasmódica de un habla soterrada, y que tras la incisión *orgánica, procesual, combustible*, del sistema analógico que los repone en movimiento, comienza a articularse, los objetos e instalaciones parecen rearmar el tránsito entre estamentos de significación escindidos (arte, artesanía, ciencia, saber popular). Hilvanados como ideogramas en transferencia energética y procesual, hacen emerger otra piel, otra lengua, otra cruza. En algún sentido, para Grippo el arte se recupera a sí mismo como *praxis* activante, justamente en la víspera de este entrelazamiento. Es el texto del arte el que, enunciando ese relieve, recobra un *débil fondo ritual*. “Débil” en tanto inexpressivo, no simbólico, alegórico: mutante, calorífico, emanante.

Recobrando la premisa del artista como *conductor de fuerzas de sentido*, se calibra de mejor manera los sucesivos “homenajes” a las labores del panadero, del albañil, como emblemas que acentúan la desalienación de los propios objetos, y que desautomatizan asimismo su carga usuaria. Como “recomponedor” de esas juntas invisibles, como operador de correspondencias silenciosas en el seno de ese palimpsesto armado por las instalaciones, resulta interesante retomar la matriz de sentido que queda así configurada. Para Grippo, en buena medida, el artista aparece como portador putativo de trazados invisibles, de cinetismos tectónicos extraños que funcionan en el núcleo de las tramas ideológicas: un singular *cinetismo conceptual*. Así como las técnicas artesanales moldean los esquivos

⁴ Cfr. trabajos como *Mesas de trabajo y reflexión* (Quinta Bienal de La Habana, 1995), *Mesa de albañil* (1998), *Mesita del carpintero Bogado* (con carta inconclusa) (2001).

recintos de la materialidad, así también el artista adhiere, delicadamente, porciones residuales de fibras inmateriales, discursivas. Su *poiesis*, por consiguiente, no puede sino aparecer como conjura de la depredación del sentido. Los artistas hornean, igualmente; y reparten el alimento de la sustancia crítica. Y experimentan las vías de esas transferencias. Ensayan. Obedecen, pues, a una especie de refracción desterritorializante de los significantes exhumados. La resurrección del sentido está acoplada a sus labores de transubstanciación, a la química de sus procedimientos, a la alquimia de sus declinaciones.

Políticas de la procesualidad y nuevas capilaridades

Es esta labor *cinética*, precisamente, la que permite evaluar con cautela el trasfondo irrecusablemente político de la obra de Víctor Grippo. No solamente en cuanto mera “alusión” a la dimensión comunitaria depositada en la excavación y en la puesta en movimiento de reservorios de sentido, como prioritario modelamiento elaborado por la actividad del artista. La propia *textura* de las referencias a la orgánica de la combustión preserva, en su puesta en escena, una ambivalente filiación que despunta un perfil escabroso cuando el reservorio de sentido se encuentra emplazado, de lleno, en el concierto represivo de la Argentina de los años setenta. El desmembramiento cívico y la puesta en fuga de los órdenes institucionales, en manos de una barbarie militarizada que atosiga y persigue cualquier llamada a la recuperación social del sentido, adiciona nuevas capilaridades a los gestos enunciados en las instalaciones de Grippo: los cuerpos carbonizados u horneados, los cuerpos guardados en valijas (*Valijita del panadero*, 1977), las temperaturas excesivas de la incineración, las huellas inclementes, los colgajos o apósitos fracturados, las papas conectadas a mecanismos eléctricos, las condiciones de “experimentación”, el mínimo “material” de las papas como recurso de visualización de un cuerpo dócil, las mesas de objetos o utensilios como metódicas de alguna misteriosa ceremonia, las “alteraciones” en formas orgánicas putrefactas. Como una membrana permeable que continuamente fractura las lecturas acabadas, la transposición analógica constituye, calladamente, sus propios efectos de multiplicación de esas grietas y de esas porosidades. En rigor, esa transposición obliga a no sancionar ningún conducto “regular”. Acarrea la clave de su propia desautomatización. Y descuelga, incluso en los tránsitos entre las propias obras del artista, algún nuevo mecanismo de combustión del sentido aparente.

Así entonces, la misma *implantación* del módulo conceptual funciona, en la obra de Víctor Grippo, como modulación *combustible* de las matrices metropolitanas autocertificadas. Territorializando desde nuevas coordenadas de inscripción el habla hegemonizada por las

prácticas conceptuales, y perturbando decididamente las demandas de adaptabilidad automática que permitirían sellar operacionalmente, y reducir programáticamente, las astringencias de sus marcos de enunciación, el caso Grippo infiere formas plurales, polivalentes, de las prácticas artísticas en razón de las escenas que metonimizan y que se activan en ellas mismas, en función de sus dispositivos de significación. Dispositivos que, en el ejemplo de este artista argentino, graban entonaciones cifradas de un espesor político alegórico que, de un modo conmocionante y casi en sordina, tiñe de apremio y de intempestiva fuerza de disrupción la sutileza de sus opciones analógicas.

Grippo, en efecto, incrementa los *mínimos visuales*, como claves escenográficas refractarias. Pues un mínimo de fricción remota auspicia una combustión de sentido. Como el penetrante olor ambiente de los panecillos carbonizados, estas combustiones se ejercitan desde una extraña invisibilidad, pero se toman todos los recursos ahí dispuestos. Todos friccionan. Todos se despiertan de un letargo ancestral; los porotos se deslizan desde dentro e irrumpen fuera de su guarida, del blindaje geométrico de las formas que los mantenían en el plazo de su sueño (*Vida-muerte-resurrección*, 1980). Los matraces químicos se reservan el embalaje de las transformaciones orgánicas. Y movilizan cargas sinestésicas, latencias guardadas, desde el espectro sintiente del espectador. Las papas atenazadas por los electrodos confieren, en la misma mesa que las confisca junto a los matraces, la disponibilidad cosificada de un cuerpo sobre el cual se interviene con un afán turbulento. Inmóviles, pero removidos y convulsos, los escenarios de Grippo resuenan, para nosotros chilenos, como ciertas instalaciones de Gonzalo Díaz. Habilitan, también, paradójicos insumos visuales de *pérdida*: son, *pero no son*, obras *para ver*. Áridas, infructuosas (en *combustión procesual no recuperada*, y en ese sentido sobre-productiva, incesante), se enfrasan en símiles que se engarzan unos con otros sin contención, como piezas en recuperación de un alfabeto balbuceado. Turbulencia de las papas y los electrodos, de los misteriosos pero científicos matraces, configurando una escena de interior ansiosamente críptica, que agita un sismo de trazas mnémicas, de traumas intempestivos, hurgando *otros* cuerpos dispuestos, en otras escenas invertidas, con otros científicos convertidos en operadores de los límites de los procesos entre la vida y la muerte, profanando el soporte de la distancia de los cuerpos así cosificados, confiscados, capturados, retenidos: construyendo, cruentamente, un *verosímil* en la experimentación de su límite infranqueable.

Abiertas las esclusas, los recintos de la significación se empalman en disposiciones permanentemente variables. Esta política de obra trabajada por Grippo resulta ser lo que, más insistentemente, podría ser encaminado como andamiaje pluralizado de la crítica ideológica. Una alquimia de la crítica, he insinuado. Una ciencia artesanal. Una *poiesis* de los

residuos. El habla o el murmullo, el susurro del deseo de la tecnología. Un campo de fuerzas. En todo caso, la retrospectiva de la obra de Víctor Grippo en el MALBA tiene, para el espectador asiduo de las prácticas artísticas contemporáneas, la virtud de una extemporaneidad o de una disonancia. Su *ciclo de retorno* se hace particularmente exorbitante. Acaece, como un meteoro inesperado, en medio de un ciclo de circulación autorremittente. Y permite situar, en ello, como diría Benjamin, el parpadeo del “instante de peligro”. Factura la necesidad descentradora de una *transculturación* que incremente los hitos referenciales, los espacios de traspaso, de contagio y de transferencia, como anudamientos revulsivos de ciclos supuestamente datados en espacios metropolitanos aún operativos. Acostumbrados como solemos estar a la figura del artista de emulsión internacional que administra la *eficacia* discursiva de los recursos de que dispone (y que se convierte en su carta de presentación, al “trabajar” determinado “problema” con una seguridad *ejecutiva* desesperante), profitando quedamente de un exangüe multiculturalismo que ha domesticado, cual manso animalito, la moneda de cambio de conceptos como “identidad” o “límite”, la posibilidad de un *diálogo en retardo* con la obra de Víctor Grippo tiene el efecto de un catalizador múltiple. Un catalizador que, por lo pronto, ofrece una apuesta riesgosa, como si, efectivamente, en la *praxis* del arte hubiera aún algo que, necesariamente, se está poniendo en juego.

BIBLIOGRAFÍA

Brett, Guy. (1994). “Víctor Grippo. Exposición Individual”. En *Arte, sociedad, reflexión. V Bienal de La Habana*, 1994, pp.194-195.

Guinta, Andrea. (1999). “Cuerpos de la historia. Vanguardia, política y violencia en el arte argentino contemporáneo”. En *Cantos Paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin / Fondo Nacional de las Artes, Argentina, pp.130-164.

Jiménez, José y Fernando Castro (eds.). (1999). *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Tecnos, Madrid.

López Anaya, Jorge. (diciembre 1999-enero 2000). “Conceptualismo en Argentina 1961-1999. Significado y contenido”. En *Revista Lápiz*, 158/159, año XIX, pp. 83-91.

_____. (2003). “Escrito sobre una mesa”. En *Revista Lápiz*, 190/191, año XXII, pp.36-45.

Pacheco, Marcelo. (1999). "Arte Latinoamericano: ¿Quién, Cuándo, Cómo, Cuál y Dónde? Contextos y Mundos Posibles". pp.127-140. En Jiménez y Castro (eds.).

———. (diciembre 1999-enero 2000). "Movimientos artísticos en la Argentina desde las vanguardias históricas. Vectores y vanguardias". En Revista *Lápiz*, 158/159, año XIX, pp.31-37.

Ramírez, Mari Carmen. (1993). "Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America". En *Latin American Artists of the Twentieth Century*. Edited by Waldo Rasmussen. MOMA, New York, pp. 156-167.

VV.AA. (1999). *Cantos Paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin / Fondo Nacional de las Artes, Argentina. Textos de Mari Carmen Ramírez, Marcelo E. Pacheco, Andrea Giunta.

VV.AA. (2004). *Grippe. Una retrospectiva. Obras 1971-2001*. MALBA, 24 de junio-6 de septiembre de 2004, Buenos Aires. Textos de Ana Longoni, Adriana Lauria, Lilian Llanes, Guy Brett, Angeline Scherf, Justo Pastor Mellado.

Algunas notas sobre *El Paseo Ahumada* de Enrique Lihn

FRANCISCA LANGE VALDÉS

PROGRAMA DE MAGISTER EN LITERATURA
UNIVERSIDAD DE CHILE

La poesía situada

[...]La definición corresponde muy exactamente a mis propósitos novelescos o escriturales, 'textuales' (ignoro si logrados o malogrados), a mi idea de que la literatura es una política. Dispone de medios propios, immanentes o consustanciales, de ser política y hacerla. Idea que se contrapone al decreto según el cual el compromiso en literatura consiste en convertirla en mensajes tales o cuales, en medio de transporte ideológico -correa transmisora de 'ideas' o consignas siempre cambiantes-. Esto es, en un híbrido que representa mal, en cada caso, a las dos especies de que procede. Modo vicario de hacer, por ejemplo, política; frivolidad, muchas veces, del trabajo literario¹.

(Respuesta de Lihn a un comentario de Filebo a *El Arte de la palabra*, quien califica su escritura de 'políticamente corrosiva')

Dentro de la prolífica y multidisciplinaria producción de Enrique Lihn, *El Paseo Ahumada* se instala como uno de sus textos más interesantes, en tanto en él convergen una serie de problemáticas que obsesionan a su autor, como lo son distintos aspectos de la teoría literaria, que desarrolla en algunos artículos, poemas y en dos de sus novelas (*La Orquesta de cristal* y *El arte de la palabra*). Esta teoría, denominada por Edgard O'Hara "teoría de la cháchara"², se articula en torno a la llamada "palabra vacía", concepto tomado de la terminología lacaniana y fuertemente impregnado por el pensamiento deconstructivo, tendencia que resultaba una lectura importante para varios intelectuales de las décadas del sesenta y subsiguientes³, época en la Lihn trabaja en estos textos.

¹ Luis A. Diez. "Enrique Lihn: poeta esclarecedoramente autocrítico" (primera parte). En *Hispanic Journal*, I, 2, 1981, p.107.

² Edgard O'Hara. "El Poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década de los ochenta)". En *Inti*, 43-44, 1996, p.49.

³ Así lo señala Rodrigo Canovas: "[...] el estructuralismo es una lectura obligada del escritor latinoamericano desde los años 60. [...] En el caso de Enrique Lihn, habría que recordar, además, que en Chile la semiótica francesa sirvió de parapeto, en los años siguientes al golpe militar (estamos pensando en el período 1973-1980) para atacar a las autoridades vigentes. Sin embargo, este discurso crítico fue asumido con un alto grado de autocensura, lo que le restó trascendencia en el ámbito cultural. Esta autocensura consistía en no trabajar la relación entre estructuras lingüísticas de los textos y las otras estructuras (sociales, ideológicas, mentales) que también el lenguaje reproduce. Rodrigo Canovas. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. FLACSO, Santiago de Chile, p. 2.

Si bien muchas de las críticas se refieren a estas novelas destacando las cercanías con esa corriente⁴, Lihn intenta mantener los márgenes entre la asimilación de algunos principios estructurales que apelan solo a un mecanismo metafórico y no tanto a la construcción alegórica haciendo notar lo evidente: la prudencia del autor ante la incorporación academicista -y peligrosamente rígida- de esta teoría. Por el contrario, Lihn se vale de los términos y estrategias deconstructivos para dar cuerpo a su poética, entendiendo la literatura como una realidad donde el autor juega con el lenguaje realizando simulacros de sí mismo, en una serie de interminables variedades que se continúan y oponen, sin definir ningún centro más que su propia materia.

En este sentido, la creación y aparición del personaje Pompier funciona, para el autor, como un artefacto con el cual experimenta tales estrategias, alegorizando la realidad literaria, política y cultural hispanoamericana como heredera de lenguajes extranjeros y no necesariamente representativos ni críticos. Dicha realidad se verá radicalizada por una suerte de sicosis que rodea nuestra experiencia lingüística, siempre confusa, excesiva, incapaz de denominar directamente las cosas y las vivencias cotidianas. La confusión entre lo real y lo imaginario es una situación que Lihn instala en su poética, refiriendo lo que él denomina "régimenes de terror"⁵. En el caso de sus novelas, artículos, obras de teatro, happenings y muchos de sus poemas, lo hace específicamente con relación a la Dictadura Militar que imperó en Chile entre 1973 y 1989, y con esto a la situación y lugar de la literatura y el arte en medio de la contingencia.

En lo que respecta al personaje Don Gerardo de Pompier, este es etimológicamente un don nadie⁶ y, como tal, se constituye en vehículo de otro lenguaje: un lenguaje que se pliega al imitado (parodia), lo reconstruye hasta su más mínimo detalle, lo ridiculiza siendo él un personaje ridículo y hace evidente su vacío. En el caso de las novelas citadas, la narración hace eco de una situación de sicosis colectiva de terror (Chile durante la dictadura), además de la sicosis literaria; digamos que el gran *reino imaginario* latinoamericano se exhibe

⁴ Especialmente interesante es la crítica de Jorge Guzmán a *El arte de la palabra*. Jorge Guzmán. "El arte de la palabra". En *Camp de l'arpa*, Barcelona, 1981.

⁵ Cfr. Enrique Lihn. "Entretelones técnicos de mis novelas". En *Derechos de Autor*. Arte Plano, Santiago, 1981. p. 9.

⁶ "La palabra pompier tiene un matiz heroico, contaminado, en francés, de irrisión; pues significa, como todos saben, bombero; esto es como subversivo masculino: un hombre que pertenece a un cuerpo organizado para combatir los incendios. Según la segunda acepción (en francés) el sustantivo denota al fabricante de pompas, esto es, de bombas-artefactos muy útiles, destinados a aspirar y comprimir los fluidos-, pero la palabra es un parónimo de las pompas a las que se refiere el adjetivo pomposidad (calidad de pomposo: hueco, henchido y extendido circularmente). Así, el imperativo religioso obliga a renunciar "al mundo y sus pompas". De aquí las pompas de jabón, metáforas de una pomposidad degradada a la condición efímera, jabonosa y líquida de quien habla, incluso graciosa y bellamente-por nada y para nada, como el niño que hace pompas de jabón". Ibid, p. 4.

como un bestiario desde sus propias palabras que lo hacen un reino alienado donde la gran alegoría del miedo funciona, como funciona la gran alegoría de *nuestra* literatura y *nuestros* fenómenos mediáticos, como sucede, por ejemplo, con el boom hispanoamericano⁷.

Esta teoría de la palabra vacía, desplegada principalmente a partir de ese personaje rimbombante y teatral que es Pompier, posee lo que podemos denominar su “vertiente poética”, nombrada por el mismo Lihn como *poesía situada*:

Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva [...]. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación⁸.

En primer lugar, este concepto de poesía indica que los elementos de la realidad recogidos por el autor en sus creaciones son elementos que contienen los enunciados, llevando en sí una serie de discursos tomados tanto de textos escritos como de la realidad cultural en la que se inscriben. Esto sería para el autor lo que une la poesía a la prosa y que se muestra en su escritura narrativa. En segundo lugar, la propuesta de un “enfrentamiento con la situación” dice relación con la articulación escrita de estos elementos, añadiéndole una carga semántica a aquel motivo que en el “mundo real” era solo un acontecimiento y que definen la poética de Lihn en cuanto a *claridad*, en oposición al *lirismo* de la poesía latinoamericana y especialmente chilena, antes de la aparición de *Poemas* y *Antipoemas* de Nicanor Parra, en 1954.

Crítica, arte y política

Además de su labor como escritor y artista, Enrique Lihn también desarrolló un extenso trabajo como crítico y profesor universitario. Muchas de sus clases trataron sobre el

⁷ Un ejemplo de esto es el acontecimiento que da origen al desarrollo de la trama en *El arte de la palabra*. Su protagonista, Don Gerardo de Pompier, apodado “el autor desconocido”, es un autor que se había autoimpuesto dejar la escritura. Sin embargo, con motivo del Congreso de Miranda en la República del mismo nombre -República que no aparece en ningún mapa-, el Autor Desconocido envía un poema a los participantes del Congreso, transformándose en un paradigma de recepción dentro de la misma narración. Por otra parte, éste poema tiene su contrapartida en el poema que envía Áulico Arenales, poeta oficial del congreso, llamado “Saludo Lírico”. En torno al suceso se producen no solo respuestas de los otros participantes, sino que también entrevistas y una serie de acontecimientos imprevisibles. El poema se refiere a las tradiciones poéticas hispanoamericanas, en especial las vanguardias. El Congreso parodia con lujo de detalles las vicisitudes de los autores de moda en Hispanoamérica en esa época, en especial los autores del llamado “boom”; asimismo, el escenario (la República Independiente de Miranda) parodia el contexto represivo en el cual se escribe el texto.

⁸ Luis Diez., op. cit., p. 7.

estructuralismo, tema que también abordó como crítico literario⁹, lo que queda reflejado en el artículo “Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois”¹⁰, en el cual responde a un texto del crítico dedicado a la corriente estructuralista. Una faceta más desconocida, principalmente por lo fragmentario de sus publicaciones, es la que Lihn realizó como crítico de arte. Esta tarea es temprana en su trayectoria individual y destacada en la historia de la crítica de arte chilena como una suerte de labor pionera, dada por sus lecturas y experiencias con relación a la transformación del arte representacional, que se ven desplegadas en la publicación de artículos y catálogos, además de su propio trabajo experimental¹¹.

El concepto de *poesía situada* va de la mano con las ideas que Lihn propone en sus artículos, así como también en su crítica de la cultura y los discursos contruidos a partir de la contingencia. La mirada inquieta y aguda del autor sobre estos temas -centrales en su producción de la década del ochenta- circuló en general sobre la problemática de las nuevas formas de expresión y la inserción del arte en la realidad.

¿Cómo actúan y de qué sirven estas formas en una sociedad *silenciada*¹² como la chilena en plena dictadura militar? Después del Golpe Militar de 1973, Lihn permaneció en Chile, situación no menor en su discurso¹³. En esa época comienza a ser más intenso su trabajo con el lenguaje y la teoría literaria, prueba de lo cual son sus dos novelas, ensayos y poesía: en 1977 se publica *París, situación irregular*, tal vez su texto más ecléctico, donde la descompresión y la evidencia de la inutilidad del lenguaje para designar, se transmite en una serie de experimentaciones lingüísticas, yendo de la más pura lírica narrativa hasta el soneto clásico. Ese mismo año producirá el happening *Lihn & Pompiér* junto a una serie de artistas visuales, entre ellos Eugenio Dittborn, con quien realiza el cuaderno (fotos y texto) que da cuenta de dicha actuación. En lo que respecta a su labor crítica, esta es cercana a los movimientos vanguardistas de la época (como revelan sus trabajos sobre el mismo Dittborn y Eugenio Tellez), cercanía que no disminuye su mirada crítica. En un artículo publicado de manera póstuma, Lihn escribe sobre el estado de la crítica y el arte de los años ochenta:

⁹ Trabajo que ha sido recopilado, en su mayor parte, por Germán Marín en Enrique Lihn. *El circo en llamas*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1997.

¹⁰ Enrique Lihn. *Sobre el antiestructuralismo de José Miguel Ibáñez Langlois*. Santiago de Chile, Ediciones del Camaleón, 1983. También en *El circo en llamas*, op. cit., pp. 484 - 488.

¹¹ Cfr. Guillermo Machuca. “Realismo y crisis de la representación pictórica”. En VV.AA. *Chile, 100 años de artes visuales. 1950 - 1973: entre modernidad y utopía*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. 2000. p. 130; Federico Schopf. “Los sesenta: memoria incompleta”. *Ibid.*, pp. 91-104; y Patricio Zárate. “El comportamiento de la crítica”. *Ibid.*, pp. 73 - 77.

¹² Cfr. Adriana Valdés. “Escritura y silenciamiento”. *Revista Mensaje*, XXVII, Santiago de Chile, 1979, p. 276.

¹³ Al respecto véase la carta enviada por el autor al Primer encuentro de poesía chilena en Rotterdam en *Revista LAR* (2-3), 1983, pp. 5-9.

La grosera censura dictatorial y la compulsiva autocensura consiguieron e indujeron, antes más que ahora, al refugio en los lenguajes especializados, de grupo. Chino para los no iniciados. Ocurrió entonces, de parte de artistas y docentes, una asimilación apresurada y congestionante, un empacho de las propuestas teóricas disponibles. No cabía otra y fue bueno y, también, un poco fatal que fuera así, en una combinatoria de atraso y apresuramiento, que caracteriza a casi todo lo que ocurre entre nosotros. Así pues, el trabajo artístico encontró sus conductores teóricos -algunos brillantes, otros opacos, todos obstrusos- y, o se identificó, para empezar, con el llamado arte conceptual [...]¹⁴.

Sin duda, Lihn rescata los esfuerzos de los grupos neovanguardistas conocidos bajo el nombre de *Escena de Avanzada*, por afrontar desde el arte la situación político-social chilena, así como también el despliegue “comercializador” que se utilizó como trampolín por algunos artistas para sus instalaciones, al preferir espacios como la galería de arte y el museo, transgrediendo la censura por simple ignorancia de los fiscalizadores. Ahora bien, el problema de la transgresión y el discurso cifrado queda pendiente aún en las acciones de arte realizadas en espacio público, ya que en estas el acento en la palabra arte invisibiliza algunos de los principios de la misma vanguardia, debido al cripticismo de su discurso. Las acciones de arte desafían la comercialización que había impuesto el régimen a todo ámbito de la vida pública y privada, producto de su programa económico, principal eje de la política estatal (“casa, tele en colores y auto para cada chileno”), pero se entrampan en este desafío.

Por otra parte subsistía de manera preponderante la forma de arte político expandida desde principios de la década del setenta. Tanto el sector cultural *militante* como el movimiento ya señalado se enfrentan al régimen desde distintas posiciones: la primera se constituye básicamente a partir de la frontalidad ideológica, mientras que la segunda se estructura desde una lógica de desmontaje de sentidos y lenguajes, ejercida tanto hacia el poder militar como hacia los opositores más explícitos¹⁵.

Esta situación se entronca con la labor de los medios masivos de comunicación, pilar propagandístico del régimen que, en lo que respecta a literatura y arte, o bien se enmarcan en la cultura televisiva, donde florece la prensa de espectáculos¹⁶, o bien se anclan en alejadas referencias y conferencias artísticas principalmente aparecidas en el diario *El Mercurio*, el cual, en su apartado sobre cultura, publicaba usualmente artículos sobre espectá-

¹⁴ Enrique Lihn. “Notas sobre la vanguardia”. En *Convergencia*, 15, 1989, p.44.

¹⁵ Nelly Richard. *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*. Melbourne, Art & Text. 1986.

¹⁶ Tal es el caso de diarios como *La Tercera de la hora* y eventos como el Festival de Viña del Mar.

¹⁷ Es importante considerar que en esta época la cultura estaba claramente diferenciada entre aquella dirigida a un público de nivel socioeconómico alto y otro popular.

culos de corte clásico (ópera o ballet), en general dirigidos al segmento socio cultural alto¹⁷, sector mayoritariamente cercano al régimen. Frente a esto destacan otros medios populares¹⁸, que dan relevancia a ese arte frontalmente político, como sucede, por ejemplo, con la Nueva Trova cubana y el Canto Nuevo. En este sentido, ni el libro ni la sala de exposiciones (experimentales) podrían competir con este espectáculo, cuyo alcance es mucho más popular -y claramente masivo-, lo cual le da un cariz más complejo al trabajo del artista conceptual y al trabajo que busca realizar nuestro autor¹⁹.

El Paseo

El Paseo Ahumada es un texto diseñado como cuadernillo. Su formato imita una publicación periódica, está impreso en papel de diario y los títulos de algunos poemas -no siempre claros al texto que corresponden- parodian en gran parte los titulares de estos medios:

"Noticias de un astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo"

"Sacerdote satánico no absuelve a cualquiera"

"Se apareció Cristo en el Paseo Ahumada está bueno de jodé"

"Ciegos instrumentales tocan como contratados en el Ahumada. Lo que puede el Japón"

"Nacionales: el desmemorizador: un aparato de primera necesidad"

"Nada nuevo en el encuentro de Cachagua entre el de Humboldt y los magallánicos"

"Abdica reina de los mendigos -no sabía que eran tantos- declara"

Si bien el dato exacto sobre esta edición -cuyo diseño fue realizado por Óscar Gacitúa- dice que la opción para utilizar este formato se explica porque, a diferencia de los libros, las publicaciones periódicas no pasaban por la censura oficial, también es cierto que a Lihn le interesaba ser leído por el mayor número posible de gente y, al menos en el formato, esta también era una estrategia.

¹⁸ Revistas *Apsi*, *Análisis*, *Cauce*, *Fortín Mapocho* y *La Bicicleta*, por nombrar las más conocidas.

¹⁹ Trabajo que se inscribe en la búsqueda de un arte moderno y no representativo: "En términos generales, podría sostenerse que una modernidad del arte, consciente de sí misma y organizada en conformidad con esta conciencia, se abre, como campo de indagaciones y ejecuciones, con el cuestionamiento de la representación. Este cuestionamiento incide en todos los nudos del circuito de producción artística: en la obra, en el productor, en el público, en las relaciones múltiples entre ellos, en la fijación institucional de esas relaciones, en las determinaciones del arte mismo y de su nexa con lo real. En cada uno de estos nudos, el cuestionamiento se lleva a cabo en nombre de una presencia, que debe explicar a un tiempo la representación o, más exactamente, el sistema de la representación criticado, y acreditar la posibilidad de su disolución". Pablo Oyarzún. *Arte, visualidad e historia*. La Blanca Montaña, Santiago de Chile, 1999. p.198.

Para aquellos poemas que llevan título, la fuente empleada es dispar y están dispuestos como una suerte de collage (similar al *Quebrantahuesos*²⁰) que recoge distintas tipografías de la época, desafiando en este gesto el problema de la representacionalidad y la tecnificación del arte, en tanto se parodian los medios masivos a través de un trabajo manual que también se reproduce en serie. Además de las letras, el texto cuenta con dibujos de Germán Arestizábal -un pingüino sobre ruedas- y fotografías de Paz Errázuriz y Marcelo Montecino (gente en el Paseo Ahumada).

En este texto, Lihn recorre la extensión del Paseo entendido como símbolo del programa económico de la Dictadura Militar. Quienes lo habitan son una serie de personajes mendigos, representados en El Pingüino. Aquí la mendicidad se interpone como eje temático y metafórico del texto: la mendicidad que produce el modelo, la mendicidad mental de quien lo impone y también la mendicidad con que muchos han buscado leerlo (mendicidad entendida en su sentido textual como el que pide pero también como la actitud humillante del que se somete a dicho acto). La alegoría de este término se extiende a todos los niveles del hablante y se afirma sobre una serie de elementos que lo hacen un texto *callejero* y autorreflexivo.

[...] De la ropa sucia, que se lava en casa, no se puede hacer una bandera blanca /
lzo este par de calzoncillos / Hago flamear mi par de calcetines / Y ¿dónde -pienso-
lavan la ropa sucia los sin casa / Yo, que creo tener una casa y que no hago, por eso,
la guerra / ni estoy en paz conmigo mismo ni con nadie / (quien demonios es el sí
mismo en estos casos) / en lugar de lavar la ropa sucia hago de ella -y me traiciono-
una bandera de rendición.

(Sin título)

Esta es una representación literaria en la que un inspector Ad Honorem /hecho de
mis propias palabras y atraído por ellas a esta comuna del lenguaje /está denunciando
constantemente mis infracciones / amo la censura, pero la autocensura tiene la
ventaja de una mejor movilización /es el sector que más me gusta en esta comuna
del lenguaje /los servicios de seguridad que presta la censura siempre andan en auto
/cuando uno sabe manejar bien puede disparar al mismo tiempo, como si nada.

("Curso rápido para disparar y manejar al mismo tiempo")

²⁰

Periódico mural realizado en el año 1952 junto a Nicanor Parra, Alejandro Jodorowsky y Jorge Berti. El diario se exhibía en Ahumada, principal vía peatonal y comercial del centro de Santiago, en una vitrina instalada en plena calle. Generalmente se incluía parte de los denominados 'trabajos verbales' que realizaba Parra en su casa. Estos trabajos consistían en el montaje de frases realizadas por los miembros del grupo que se intercalaban en un poema. Esto se acompañaba por caricaturas y recortes de diarios y revistas. Una reconstrucción de los *Quebrantahuesos* se realizó posteriormente en la revista *Manuscritos*, editada por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Chile.

El hablante recorre el espacio geográfico, juega con las palabras mezclando coloquialismos con recursos formales, como los deícticos y las perífrasis que indican el lugar de quien habla en este espacio imaginario, en el cual se instala como protagonista en una escisión del sujeto que construye la crítica social desde sus propias precariedades, como habitante y también como sujeto lingüístico. En este sentido, la figura del inspector o el espacio de la casa entran en un juego de ironías, que permite relacionar los sucesos con la experiencia de un sujeto contradictorio, crítico con su oficio y también con relación a ese mismo oficio ejercido por otros; donde la bandera blanca se confunde con la ropa íntima del hablante, reafirmando y complejizando su simbolismo (paz en tiempos de guerra; las manos atadas del sujeto inserto en ese contexto).

Por otra parte, en el segundo de los textos citados aparece claramente la figura de un hablante autorreflexivo, tanto por las indicaciones lingüísticas (“cuando uno sabe”) como por la aproximación a la “comuna del lenguaje”, que reitera una de las problemáticas más insistentes en la obra del autor²¹, como lo es el trabajo con el lenguaje, cuestión reafirmada en este libro con el uso de fotografías.



²¹

Un ejemplo de esto es el poema “Voy por las calles de un Madrid secreto”. En Enrique Lihn. *A Partir de Manhatann*, Santiago de Chile, Ganymides, 1979, p. 50.





Esa imposibilidad para designar con total exactitud una realidad compleja y a la vez difusa se transforma en uno de los centros críticos que articulan el texto, conformando su densidad semántica y crítica en lo que dice relación con su propio oficio, así como con la labor ejecutada por otros escritores, críticos y artistas de la época, insertos en esa suerte de bandidaje social, donde temas como la muerte, la tortura, la pobreza y la censura son asuntos tan conocidos como silenciados y por lo mismo exhibidos por quienes ostentan el poder bajo una lógica siniestra.

Las posibilidades designativas y referenciales del lenguaje son problematizadas por el hablante mediante la oposición censura/autocensura, oposición que se construye en tanto la primera viene de una situación represiva externa, mientras que la segunda es una consecuencia que impone un trabajo más arduo para quien escribe. En este sentido, un tema que ya ha tratado el autor en su obra anterior en relación con la contingencia política y las

labores que debiese cumplir un escritor consciente de su labor social, se complejiza en tanto se debe enfrentar a un enemigo visible, pero también a los otros compañeros de ruta, quienes, por diversos mecanismos, han construido lenguajes estratégicos para desarticular el discurso represivo dominante, tanto en sus aspectos visibles como en los más intrincados.

La ironía²² con la cual se construye esta oposición (“Amo la censura”) se articula mediante una doble relación: quien ama es el censurador, pero quien trabaja *en y con* dicha situación es un hablante incómodo, crítico y autocrítico, en tanto es el mismo texto el que denota la radicalidad del autor, quien desde *La musiquilla de las pobres esferas*²³ trabaja el concepto de *poesía situada* también como una manera de hablar y de construir la historia, criticando la relación del lenguaje poético con el lenguaje del poder, e instalando la necesidad de trabajar esa incomodidad en cada palabra escrita²⁴, la cual se enfrenta al carácter denotativo de ese otro lenguaje, pero que también requiere estrategias directas: “...empatiza, como es mi caso, con los oprimidos que, en lugar de hacer la historia, la padecen”.

Resulta importante aquí el uso del verbo *empatizar*, en tanto pone en directa relación el trabajo de Lihn en este libro con las dos vertientes literarias y artísticas de oposición ya mencionadas que imperan en el país en dicha época. Especial atención merece el trabajo de la Escena de Avanzada, particularmente del grupo CADA, y la publicación de *Purgatorio* de Raúl Zurita en 1979²⁵, texto de caracteres extremadamente líricos y proféticos, sobrevalorado por la crítica en su momento por el uso de estrategias textuales y extratextuales, que construyen “Trazas que desplazan la función comunicativa del signo a texturas no lingüísticas, llegando hasta la disolución de la palabra”²⁶.

La posición problemática de Lihn al respecto se deja ver en el trabajo gráfico de *El Paseo Ahumada* así como en el texto

“[...]Basta de todas esas farsas opulentas. Al hoyo negro con todos los emblemas, información y no profecías
queremos, y que aterrice, por fin ese zote

²² Signo aquí el trabajo de Carmen Foxley, quien sitúa para la obra de Lihn el uso de la ironía no sólo como figura retórica sino que también como una estrategia: “La ironía pone a prueba nuestra memoria, nuestra habilidad de percepción y conocimiento relativo a las acciones y comportamientos en sociedad. El lenguaje se desestabiliza en sus modos habituales de significar, en sus maneras convencionales de representar la realidad, de expresarla o aludir a ella” “Incongruencias de la sociedad en la poesía de Enrique Lihn” en Nelly Richard (ed.). *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Santiago de Chile, Universidad Arcis, 2004, p. 166.

²³ Enrique Lihn. *La musiquilla de las pobres esferas*. Universitaria, Santiago de Chile, 1969.

²⁴ Cfr. Enrique Lihn. “Prefacio”. En *Mester de Juglaría*. Madrid, Hiperión, 1987, pp. 7-9; también Bruno Cuneo. “Enrique Lihn: poesía y poder”. En Nelly Richard (ed.), op. cit., pp. 174-180 y Christopher Travis. “Más allá de la Vanguardia: la voz dialéctica de Enrique Lihn”. En *Revista Mapocho* (54), pp. 139-154.

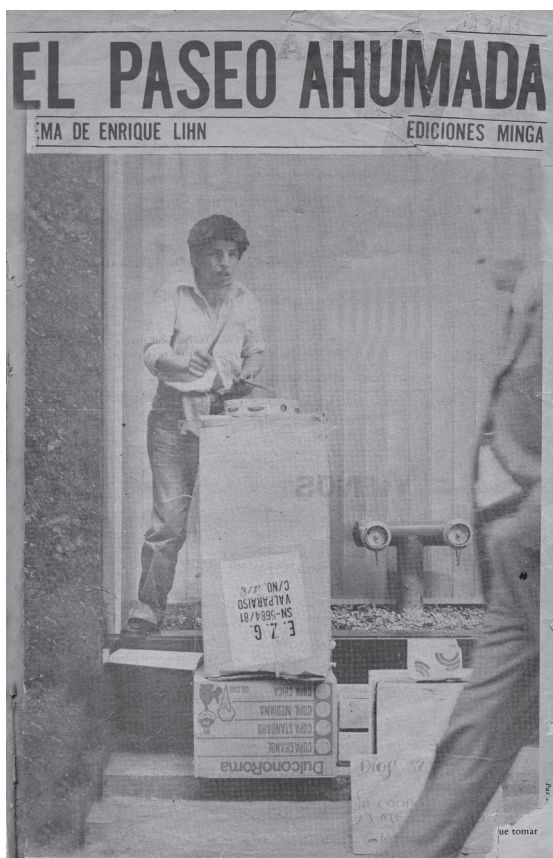
²⁵ Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979.

el de la llamita directamente solar encendida en el centro de la nave por sí sola
como si ésta hubiera sido una ampolleta
solarizándose en el desvío preciso
no vaya a ser que nos quedemos sin fuego
-el de la tierra ya no calienta ni quema-["...]"
("Noticias de un astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo")

"[...]Por qué no matarán al Hotel –me pregunto- Todos sus huéspedes se carbonizaron
ha tiempo
y es un sitio ideal para ensayar la Nueva Estética
¿qué tal un caracol de diez pisos para blindarse ahí adentro?"
("Bidart, el hotel de los carbonizados")

Como contrapartida, esa búsqueda de estrategias comunicativas que lleva al intrincamiento textual se opone al carácter *callejero* del texto, dado por el recorrido peatonal del hablante, como sucede por ejemplo en "Cámara de tortura", poema en el cual el discurso del mendigo (El Pingüino) exhibe una patética oposición entre su pobreza y el dinero que circula por el Paseo en manos de los empresarios de la época, discurso reafirmado a través de las fotografías que lleva el libro, en las cuales se puede hacer un recorrido visual por los personajes del escenario referido.

Entre otras razones, el uso de estas imágenes sirve como registro de lo (no) dicho, del mundo construido a partir de una realidad física y situacional del país que acá se expone. Señala Susan Sontag que al industrializarse la fotogra-



fía (en el 1900) se la consideraba como "...un modo de suministrar información a gentes no muy habituadas a la lectura. (...)”²⁷, situación que podemos trasladar a la experiencia chilena y los modos críticos en que los habitantes del país ven su propia realidad. Como toda imagen, las fotografías incluidas en el texto permiten infinitas deducciones, pero de lo que no cabe duda es que este registro entrega, por una parte, cierta fijeza al objeto alegorizado²⁸, el Paseo y la mendicidad, y por otra, se convierte en un gesto de cotidianidad (junto con el formato de los títulos) que produce una impresión de cercanía en el receptor. Sobre dicho efecto podemos suponer que a un lector desinformado que recoge este diario de entre muchos (y hay anécdotas al respecto) puede resultarle curiosa la portada que anuncia en sus titulares el espacio republicano por excelencia, centro de convergencia de los santiaguinos²⁹, que tiene entre otras particularidades la de hacer coincidir los distintos estratos socioculturales, distanciados en la estructura segmentada³⁰ de la ciudad. Después del título aparece una foto que carece de lectura y que muestra al protagonista de este poema tocando su tambor, en plena actividad económica y artística.

La fotografía de la portada acerca el objeto cotidiano al lector. Ahora bien, como dice bajo el título, este “diario” no es un diario, es un poema. Las estrategias del autor en esta publicación no sobrepasan la codificación pragmática más que al mismo texto y a las referencialidades políticas y metapoéticas en que se engarza. El texto puede parecer a ciertos lectores una publicación curiosa; llena de pequeños dibujitos (de esos que rellenan los espacios vacíos tal como hacían Lihn y Marín en la revista *Cormorán*³¹), con títulos curiosos y unos poemas a veces cifradísimos y otras no tanto, el autor cuestiona también su propia labor política en la escritura, que resulta una de sus principales preocupaciones desde la publicación de *Escrito en Cuba* y su polémico artículo sobre el caso Padilla³².

Como recurso mnemotécnico la constatación (contra el tiempo) de las fotos impide que el lector olvide de qué estamos hablando. *El Paseo Ahumada* es un texto que por forma y fondo intenta responder al cripticismo de las propuestas de arte de la época, por eso es

²⁶ Nelly Richard. *Margins and Institution*, op. cit., p. 142.

²⁷ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*. Edhasa, Barcelona, 1973, p. 33.

²⁸ “Las fotografías son un modo de apresar una realidad que se considera recalitrante e inaccesible, de imponerle fijeza”. Susan Sontag, *ibid.*, p. 173.

²⁹ Si bien en esta década surgen otros centros económicos y sociales como Providencia, todavía será el centro de Santiago - y sobre todo el Paseo peatonal de la calle Ahumada - el núcleo de referencia político - económico - social de la ciudad.

³⁰ Estructura propia de la ciudad de Santiago, acrecentada durante la década a la que nos referimos.

³¹ A los que Lihn llamaba ‘monitos’.

³² Véase Enrique Lihn: “El caso Padilla” en *El Circo en Llamas*. Santiago de Chile, Lom, 1997, pp 432-435. Esta versión no correspondería al texto original. Cfr. Adriana Valdés. “Una escena y varios fragmentos”. En Nelly Richard (ed.), op. cit., p. 160.

callejero, por eso es un diario, por eso juega con las precariedades de la impresión y por eso también lleva imágenes que le anexan un valor en tanto el lector (así como el hablante) también puede convertirse en un *voyeur* que se inmiscuye en la multitud articulando una realidad particular, la que se fija en su propia retina.

Como afirma Carmen Foxley³³, este es un texto que ha de ser leído como crónica pero también como un poema político, en el sentido que al autor le interesaba, como discurso que no ataca frontalmente sino que deconstruye todas las implicaciones semánticas de los otros discursos que cruzan la realidad a la cual se refiere. También es político en el sentido del lugar en que Lihn se instala, como hablante y como poeta.

En *El Paseo Ahumada* este tema resulta una premisa clara: la comprensión del autor sobre lo favorable de la inespecificidad del género y sobre el hecho de estar siempre jugando con los grados de enunciación. En la gran mayoría de sus textos teóricos, Lihn busca y declara lo “agenérico” y en gran parte de su poesía juega con esta posibilidad. Sin duda es en *El Paseo Ahumada* -en su aparente dispersidad y en su particular formato-, en donde Lihn logra afianzar este trabajo y hacer del texto todo un ejercicio de *poesía situada*; a través del uso de personajes e imágenes que confunden sus planos, el autor propone este discurso que cuestiona todos los otros como una posibilidad de comprensión de lo real.

Esta propuesta significa rescatar el aspecto más polémico y propositivo de la poesía, al reconocer en ella su capacidad para desautomatizar el llamado círculo pragmático, en tanto no todas las convenciones que existen para la literatura en general le son proporcionales a la lírica en particular, ya que si pensamos en el clásico esquema comunicativo, los sujetos que intervienen en este discurso no solo se remiten al hablante ni al receptor: es en el mensaje, como sucede en *El Paseo Ahumada*, donde se problematizan los principios genéricos que han establecido la historia y la crítica literaria³⁴.

Esto se explica en tanto el género referido rompe con la linealidad de discursos y contextos, y por lo mismo es problemático, como lo es el lugar que ocupa el sujeto de la enunciación

³³ Carmen Foxley. “Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad”. Universitaria, Santiago de Chile, 1995, pp. 243-244.

³⁴ Una de las razones para esta característica transgresora sería la multiplicación del sistema de referencias, que complejizan y muchas veces colaboran en la ruptura del círculo pragmático, como advierte Pozuelo Yvancos en su artículo “Lírica y ficción” En Garrido Domínguez (comp.) *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros, Madrid, 1997 pp. 242-268. Esta situación no se plantea solo con relación a las referencias, sino que con éstas, el discurso lírico transgrede el discurso “normal” (es decir aquel cuya secuencia lógica se desarrolla de manera ordenada) tanto como por su peculiar estructura rítmica y visual, así como por el uso de figuras y tropos, de tal manera que rompe con la linealidad del discurso, además de hacer más complejos los contextos a los que se refiere. En palabras de Karlheinz Stierle: “Puede afirmarse, en suma, que una estructura esencial de la lírica es la transformación de la sucesión ordenada de los contextos del discurso en una simultaneidad problemática de contextos.” Karlheinz Stierle. “Lenguaje e identidad del poema”. En Fernando Cabo Aseguinzola (comp.). *Teorías sobre la Lírica*, Arco Libros, Madrid, 1999, p.220.

en este. Sobre esto en la obra de Enrique Lihn tenemos vastos ejemplos. En el texto del que hablamos ahora, el hablante se posesiona directamente en el lugar del observador fragmentario y se opone a la figura del “gran poeta del pueblo”, la voz oficial de los desposeídos, la voz omnipresente del vate, como lo sería Neruda³⁵.

Para los lectores de Enrique Lihn, y también para los aficionados al comidillo del mundo literario, no es secreto cuánta molestia producía al autor la incompresión que causaban muchas veces su figura y su obra, y la poca valoración en que fue tenida por críticos y editores: su opinión siempre provocadora y crítica (como su palabra literaria) resultaba incómoda en los circuitos literarios y sobre todo en aquellos literalmente comprometidos. Ahora bien, esta postura se acrecienta en la década en que se publica *El Paseo Ahumada*, en tanto el autor permanentemente se está encargando de cumplir con este precepto, buscando a través de la escritura la posibilidad de actuar sobre la realidad situándola, evidenciándola y problematizándola.

Ejemplo de esto es “Canto General”, uno de los poemas fundamentales del libro y que incorpora las discusiones literarias y contingentes ya señaladas:

[...]Nuestro modelo inaccesible cantó desde lo alto de la montaña sagrada nosotros buscando el ras del suelo según / nuestra adhesiva manera de dejarnos caer como escupitajos de plástico / porque las condiciones están dadas de otra manera y así nosotros dados de otra manera / dados de otra manera de plástico de Taiwan que caen sin un golpe y mueren en el azar / sobre la mesa húmeda en que se juega al cacho Nueva York calle adentro / Sí, Canto General a la pauperización que nos recorta el lenguaje a un manoteo de sordomudos no alfabetizados / Fijese usted en la cantidad de palabras que vamos a necesitar para leer de corrido una página del diccionario / ¿Dónde están? En la lista de los desaparecidos ¿detrás de qué eufemismos se esconden? ¿con qué máscaras recorren el Paseo Ahumada? [...]

[...] No hacemos nada, no decimos nada
¿Con qué ropa subir ahora el Macchu Picchu
y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia
siendo que ella se nos está quemando en las manos?

¿Un nuevo Paseo Ahumada?

Por último, me referiré a la nueva edición de *El Paseo Ahumada*. Editada a 20 años de su primera publicación, la presente -realizada por Alejandro Zambra bajo el sello de las Ediciones Diego Portales- tiene a su haber varios elementos interesantes. Como bien se señala en

³⁵ Cfr., Travis, op. cit., p. 141.

el prólogo, el texto del que hemos hablado seguramente "...sea uno de los libros más fotocopados de la poesía chilena"³⁶, lo cual no deja de ser un dato importante en tanto su tiraje inicial fue breve y la masividad a la que apuntaba en su primera edición (al menos en teoría) no pasó de un mito, considerando el carácter de "colección" que tiene a estas alturas poseer un ejemplar.

Contraindicando sus primeros rasgos, la edición de 2003 está hecha con buen papel, los poemas aparecen en orden (identificándose aquellos que no llevan título)³⁷, sus páginas son numeradas e incluso es posible leer la contraportada manuscrita de la primera edición, borrosa para muchos después de tanta fotocopia.

Por otra parte, lo evidente es que aquí se reactualiza la lectura (parcial) de un escritor permanente y esencial de nuestra literatura. Esta situación posiciona una serie de temas no tan lejanos a nuestra actualidad literaria, como lo son las relaciones de la literatura con el mercado, el arte, la contingencia política o la realidad, además de cuestionar las formas tradicionales de la lírica y los límites entre géneros, que, como hemos visto, resulta una discusión antigua y fundamental al menos en la obra de Lihn, y que en nuestra actual (e hipotética) discusión sobre la poesía no siempre están presentes.

Pareciera entonces que no es tan ajena la realidad que plantea *El Paseo Ahumada*. Considerando que los guiños de formato de la primera edición desaparecieron y, en este sentido, la decisión de no repetir ese trabajo le da a la actualizada obra de Lihn un aire de texto monumentalizado (e institucionalizado), que contrasta con el carácter marginal de la primera, la dificultad y la duda sobre este tiraje póstumo surgen precisamente a partir de este blanqueamiento textual. Si bien es cierto que una vez corregidos los rípios los textos son los mismos, y el no repetir la edición facsimilar era la única forma seria de reeditar el libro, también es cierto que esa misma seriedad es la que detiene buena parte del complejo acto político y literario que conlleva el formato de la primera edición.

Sin embargo, como todo acto que se presume de vanguardista, la especificidad de este radica en la imposibilidad de repetirlo por lo inútil del gesto. Lo que queda es, entonces, tener a la mano este texto que buscaba ser masivo. A la mano no para venerarlo como joya de nuestras glorias literarias, sino que para instalar de nuevo en la discusión la pregunta disconforme y ácida de y sobre Enrique Lihn.

³⁶ Enrique Lihn. *El Paseo Ahumada*. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2003. p. 10.

³⁷ En la primera edición los textos se confunden por su disposición y tipografía.

BIBLIOGRAFÍA

Cánovas, Rodrigo. (1986). *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. FLACSO, Santiago de Chile.

Cuneo, Bruno. (2004). "Enrique Lihn: poesía y poder". En Nelly Richard (ed.). *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Universidad Arcis, Santiago de Chile, pp. 174-180.

Diez, Luis A. (1981). "Enrique Lihn: poeta esclarecedoramente autocrítico" (primera parte). En *Hispanic Journal*, I, 2.

Foxley, Carmen (1995). *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Universitaria, Santiago de Chile.

———. (2004). "Incongruencias de la sociedad en la poesía de Enrique Lihn". En Nelly Richard (ed.). *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Universidad Arcis, Santiago de Chile, pp. 166-173.

Guzmán, Jorge. (1981). "El arte de la palabra". En *Revista Camp de l' Arpa*, Barcelona.

Lihn, Enrique. (1979). *A partir de Manhatann*. Ganymides, Santiago de Chile.

———. (1981). *Derechos de Autor*. Arte Plano, Santiago de Chile.

———. (1983). *El Paseo Ahumada*. Minga, Santiago de Chile.

———. (1987). *Mester de juglaría*. Hiperión, Madrid.

———. (1989). "La palabra empeñada". En *Convergencia*. Nº 16, p. 48.

———. (1989). "Notas sobre la vanguardia". En *Convergencia*. Nº 15, p.44.

———. (1997). *El circo en llamas*. Lom Ediciones, Santiago de Chile.

———. (2003). *El Paseo Ahumada*. Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

Machuca, Guillermo. (2000). "Realismo y crisis de la representación pictórica". En VV.AA. *Chile, 100 años de artes visuales. 1950-1973: entre modernidad y utopía*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

O' Hara, Edgard . (1996). "El Poeta y sus cautiverios (Enrique Lihn en la década de los ochenta)". En *Inti*, 43-44.

- Oyarzún, Pablo. (1999). *Arte, visualidad e historia*. La Blanca Montaña, Santiago de Chile.
- Pozuelo Yvancos, José María. (1997). "Lírica y ficción". En Garrido Domínguez (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Arco Libros, Madrid.
- Praz, Mario. (1989). *Estudios de embleática, imágenes del Barroco*. Siruela, Madrid.
- Richard, Nelly. (1986). *Margins and institutions. Art in Chile since 1973*. Art & Text, Melbourne.
- Schopf, Federico. (2000). "Los sesenta: memoria incompleta". En VV.AA. *Chile, 100 años de artes visuales. 1950-1973: entre modernidad y utopía*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- Sontag, Susan. (1973). *Sobre la fotografía*. Edhasa, Barcelona.
- Stierle, Karlheinz. (1997). "Lenguaje e identidad del poema". En Fernando Cabo Aseguinzola (comp.). *Teorías sobre la Lírica*. Arco Libros, Madrid, 1999.
- Travis, Christopher. (2003). "Más allá de la *Vanguardia*: la voz dialéctica de Enrique Lihn". En *Revista de Humanidades Mapocho* N° 54, Dibam.
- Valdés, Adriana. (1979). "Escritura y silenciamiento". En *Revista Mensaje*, XXVII.
- . (2004). "Una escena y varios fragmentos". En Nelly Richard (ed.). *Utopía(s) 1973-2003. Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. Universidad Arcis, Santiago de Chile, pp.159-165.
- Zárate, Patricio. (2000). "El comportamiento de la crítica". En VV.AA. *Chile, 100 años de artes visuales. 1950-1973: entre modernidad y utopía*. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

