

Culturas 13

Debates y perspectivas de un mundo en cambio



Revista del Centro de Investigaciones en Estudios
Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales
Facultad de Humanidades y Ciencias

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
Santa Fe, Argentina, 2019



Culturas 13

Santa Fe, Argentina, 2019



Universidad Nacional del Litoral

Enrique Mammarella

Rector

Ivana Tosti

Directora Ediciones UNL

Laura Tarabella

Decana Facultad de Humanidades y Ciencias



© ediciones **UNL**

Secretaría de Planeamiento Institucional
y Académico. UNL. Santa Fe. Argentina.

Coordinación editorial: Ma. Alejandra Sedrán

Diseño: Analía Drago

Facundo Zuviría 3563 (3000) Santa Fe, Argentina
editorial@unl.edu.ar | www.unl.edu.ar/editorial

Culturas 13 se diagramó y compuso en Ediciones UNL.
Se imprimió en Docuprint SA, Ruta Panamericana km 37.
Parque Industrial Garín. Calle Haendel, Lote 3 (B1619IEA),
Garín, Buenos Aires. Argentina, septiembre de 2019.

ISSN 1515-3738

Culturas 13

Debates y perspectivas
de un mundo en cambio

Santa Fe, Argentina, 2019



Directoras

Mariné Nicola. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina.

mnicola@fhuc.unl.edu.ar

Mónica Marinone. Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Argentina

Consejo de Redacción

Mariné Nicola. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina

Lidia Acuña. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina

Irene Marrone. Universidad de Buenos Aires (UBA). Argentina

Élida Moreyra. Universidad Nacional de Rosario (UNR). Argentina

Patricia Sanoner. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina

Liliana Zimmermann. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina

Laura Alassia. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina

Coordinadora

Mariné Nicola. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina

Revisión del inglés

Inés Giménez. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Universidad Tecnológica Nacional. Argentina

Revisión del portugués

Alejandra del Valle Castro. Escuela Secundaria de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina

E-mail:

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar

marinenicola@yahoo.com.ar

Evaluadores externos

Marcela Visconti. Universidad de Buenos Aires (UBA). Argentina | *María Coira*. Universidad Nacional de Mar del Plata (UNDMP). Argentina | *Yasiel García Rojas*. Universidad de Concepción del Uruguay (UCU). Argentina | *Adrián Muoyo*. Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC); Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Argentina | *Julia Kratje*. Universidad de Buenos Aires (UBA). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina | *Valentina Jara*. Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina | *Guillermo Agustín Canteros*. Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina | *Lucas Martinelli*. Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Argentina | *Paula Eugenia Ramírez*. Escuela Superior de Artes Visuales “Juan Mantovani” | *María Gracia Tell*. Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina | *Rosa García*. Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Argentina | *Milena Gallardo*. Universidad de Chile (UChile). Chile | *Mariana Giordano*. Universidad Nacional del Nordeste (UNNE); Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina | *Huño Ramos*. Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina | *Natalia Vega*. Universidad Nacional del Litoral (UNL); Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER)-Argentina | *Ivia Minelli*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Brasil | *Valdir Olivo Júnior*. Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC). Brasil | *Sabrina Gil*. Universidad Nacional de Mar del Plata (UNDMP). Argentina | *Daniel Gastaldello*. Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina | *Gabriela Tineo*. Universidad Nacional de Mar del Plata (UNDMP). Argentina | *Santiago Venturini*. Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina

Los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Las contribuciones quedarán a consideración del Consejo Editor.

Presentación	II
Artículos / Eje 1. Imaginarios, obras y autores en la literatura latinoamericana	
La Cuba poscomunista... ¿un parque temático? Imaginarios utópicos y contrautópicos en La Habana literaria. Alejandro Del Vecchio	21
Usos intempestivos del patrimonio histórico y cultural de Occidente en la poesía de Aldo Oliva. Bruno Crisorio	39
Vozes judaicas na literatura brasileira. Pedro Brum	57
As cinzas de Trotsky. Paulo Leminski, o real e a imaginação política. Jorge H. Wolff	69
Artículos / Eje 2. Relatos, memorias y ficcionalizaciones en el arte	
Ernesto Guevara: un <i>Bildungsroman</i> en motocicleta. María Laura de Arriba	83
Dos intrigas intermediales (o de la letra a la pantalla y viceversa). Miriam V. Gárate	93
Memoria del horror: <i>Las brutas</i>, de Juan Radrigán; <i>Hans Pozo</i>, de Luis Barrales; e <i>Hilda Peña</i>, de Isidora Stevenson. Sara Rojo	109
Artículos / Eje 3. Representaciones culturales, narraciones y estéticas	
Estéticas de vanguardia, cultura política y poéticas coloquiales en las revistas de la izquierda intelectual sesentista. Mariana Bonano	123
Expansiones de la violencia en Venezuela. Sobre dispositivos disciplinarios en dos narrativas de los años '60. Carlos Ávila	141

La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista. Julieta Viu Adagio 161

Artículos / Eje 4. Producción audiovisual, políticas culturales y de la memoria

Las políticas culturales en la industria cinematográfica: la producción y exhibición de cine documental en Argentina (2001–2015). Alejandra Cecilia Carril 177

Documentales, justicia y memorias. Representación de los juicios a responsables de las dictaduras de los '70 en Argentina y Chile. Mariné Nicola 207

Reseñas /

Allende mi abuelo Allende: un documental sobre los silencios y las memorias familiares. Natacha Scherbovsky 239

Dialogismo, rupturas y cine latinoamericano. Reseña del libro *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, de Mariano Mestman. Buenos Aires: Akal, 2016. Liliana Zimmermann 243

Através do olho mágico. Reseña del libro *Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896 – 1932)*, Miriam Gárate. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017. Hernán J. Morales 249

Candido, Antonio y Rama, Ángel. *Un Proyecto Latinoamericano, Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia*. Montevideo: Estuario Editora, 2016. 171 pp. Eduardo Toro 257

Sobre las infancias, un recorrido con algunas preguntas y diversas respuestas posibles a partir del disco *Por qué por qué* del grupo Canticuéticos. María Laura Kiener; María Valentina Morande; Lara Yost 265

Sobre los autores 273

Convocatoria de artículos 277

Presentación

El volumen de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* que presentamos requiere, por su condición de convocatoria especial, algunas precisiones sobre lo que constituye su motor y su anclaje. Nos referimos al Núcleo Disciplinario (ND) *Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura*, creado en 2014 en el contexto de la Asociación Universidades Grupo Montevideo (AUGM), el cual propusimos como respuesta a la necesidad de consolidar, en el Cono Sur, una tendencia que hacía algunos años se venía desarrollando entre diferentes universidades que componen esta importante red. Esto es, la cooperación académica y la circulación de masa crítica en un área disciplinar cuyos intereses comunes son la literatura, la cultura y el pensamiento latinoamericanos, tendencia que, por su continuidad, a esas alturas demandaba una inserción formal en dicho espacio académico regional de cooperación. Lo señalamos en los Fundamentos de nuestro proyecto de creación y seguimos sosteniéndolo: dadas las capacidades instaladas en las respectivas universidades miembros que nos postulamos inicialmente, visibles en sus carreras de grado, de posgrado, sus centros, institutos, grupos de investigación o proyectos allí radicados, así como en una nutrida y contundente producción, y en diálogo tanto con los procesos de internacionalización de nuestras universidades públicas como con el impacto que ello implica dentro y fuera de cada institución y de cada país de la región, quienes acordamos la pro-

puesta pretendimos profundizar dichas actividades de cooperación con perspectivas de viabilidad demostrada en circunstancias particulares o localizadas. En el ND convergen investigadores de múltiples universidades latinoamericanas: Universidad Nacional del Litoral (UNL, Argentina); Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP, Argentina); Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo, Argentina); Universidad Nacional del Nordeste (UNE, Argentina); Universidad Nacional de Tucumán (UNT, Argentina); Universidad Nacional de La Plata (UNLP, Argentina); Universidad Federal de Santa María (UFSM, Brasil); Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG, Brasil); Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC, Brasil); Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil); Universidad Nacional de Asunción (UNA, Paraguay); Universidad de Chile (UCHile, Chile); Universidad de Playa Ancha (UPLA, Chile); Universidad Nacional de Córdoba (UNC, Argentina); Universidad Nacional de Rosario (UNR, Argentina).

Hoy, cuando lanzamos este volumen, lo visualizamos entre unos resultados que delatan la misma vitalidad y una marca que nos particulariza, es decir, una posibilidad interdisciplinar que coadyuva a dicha vitalidad, pues si bien la creación del ND se fundó en un área que comprende estudios e investigaciones sobre literatura, arte, comunicación y pensamiento como ejes sustentadores, a su vez y por requerimiento de nuestros objetos mismos, orientó a fortalecer estudios sustentados en una perspectiva culturalista que apela, además, a distintos campos o saberes de las Ciencias Sociales y Humanas, así como a la indagación de temas y/o problemas a veces concomitantes. Importa enumerarlos aun desordenadamente en aras de esclarecer nuestra perspectiva, más allá de su tratamiento en los ensayos que aquí se incluyen: formaciones nacionales y posnacionales;

construcciones identitarias en el marco de la teoría de la frontera; oralidad y escritura; procesos de interacción cultural (siglos XIX, XX y XXI); universos y alteridades; escrituras de vidas individuales y colectivas; proyectos de política cultural alternativos; arte y mercado; cultura y política; representaciones audiovisuales y memorias; exilios (materiales y simbólicos); lenguas (lenguajes) del exilio y extraterritorialidad; escritura y poder; memoria y construcción de ciudadanías; historia y ficción; dictaduras y posdictaduras; colonialismo y poscolonialismo; ciudades reales y ciudades inventadas en América Latina; modernidades fallidas en América Latina; intelectuales y sus desplazamientos del centro al margen; modos de *ser* hoy en Latinoamérica; Latinoamérica como polo regional y sus relaciones con el mundo global; estudios de ideas latinoamericanas, entre otros.

Precisamente las palabras elegidas para el nombre de nuestro ND, de envergadura y altamente convocantes, propician la apertura de un espectro que, si da peso disciplinar a la literatura, a la par orienta a un centro de las investigaciones sociales e históricas actuales, esto es, un interés sustantivo por la actividad y las producciones de la imaginación referidas al orden social y político. De ahí que la palabra «imaginarios» destaque en el conjunto: como han explicado intelectuales reconocidos de nuestro contexto, fundados en teóricos de enorme prestigio (v.g. Carlos Altamirano, Clifford Geertz), al destacar el carácter imaginario de determinada representación —o constelación de representaciones, símbolos, significaciones—, lo que se subraya es no solo la línea que la separa de lo considerado «real» sino también su carácter no reflejo. Las restantes palabras del nombre de este ND (Estética y Cultura) pretenden instaurar nuestros objetos, de variado registro y formato, siempre eficaces a la hora de estudiar la refiguración del pensamiento social, el orden de la significación y de lo simbólico en lo que la organización y

autopercepción de la vida de los individuos de cualquier comunidad se refiere (Carlos Altamirano).

Este número especial en su conjunto repone de modo oblicuo conceptos previos y una diversidad instaurada en los objetos que cada ensayo asedia, convocados bajo el eje temático: *Imaginarios, estética y cultura*. Los artículos presentados, de interesante envergadura académica, se organizan en torno a cuatro ejes temáticos. El primer eje, *Imaginarios, obras y autores en la literatura latinoamericana*, incluye un primer trabajo, «La Cuba poscomunista...¿un parque temático? Imaginarios utópicos y contrautópicos en La Habana literaria», donde su autor, Alejandro Del Vecchio, afirma que durante los '90, en Cuba, expresiones narrativas como las de Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez abandonan la ideología del gobierno revolucionario para identificarse con el poscomunismo: es cuando el arte se ubica en una lógica comercial que adhiere al exhibicionismo, al cuerpo como mercancía y al lector como *voyeur*. Esta tendencia narrativa retrata a Cuba como un parque temático, una reserva natural o un museo a cielo abierto con la presentación de figuras polémicas que adornan objetos de consumo masivo y reafirman un imaginario posutópico explotado turísticamente. El siguiente trabajo de este eje es el de Bruno Crisorio, «Usos intempestivos del patrimonio histórico y cultural de Occidente en la poesía de Aldo Oliva». Su autor destaca el doble posicionamiento entre erudición y novedad, cultura y olvido, en una obra poética que es a la vez clásica y rupturista y que se constituye en foco y escenario de la singularidad de su escritura, de su creatividad y de su irreverencia frente al pasado. Más adelante, el artículo «Vozes judaicas na literatura brasileira», del investigador Pedro Brum, retoma la presencia judía en la literatura brasileña, en particular, el imaginario del inmigrante que intenta resolver las dificultades del complejo proceso de mestizaje étnico y

cultural. Completa este eje el texto «As cinzas de Trotsky, Paulo Leminski, o real e a imaginação política», en el cual Jorge Wolff relaciona la escritura sobre Trotsky del poeta brasileño de fines del siglo XX, Paulo Leminski, emulando el título y su melancolía política con el texto de Alain Badiou, quien estudia el poema de Pasolini, «Sobre las cenizas de Gramsci».

El segundo eje temático, *Relatos, memorias y ficcionalizaciones en el arte*, se inicia con el trabajo de María Laura de Arriba titulado «Ernesto Guevara: un Bildungsroman en motocicleta», que describe los protocolos del género relato de viaje e interpreta la experiencia de Ernesto Guevara y Alberto Granado en Latinoamérica, entre 1951 y 1952. Este eje sigue con «Dos intrigas intermediales (o de la letra a la pantalla y viceversa)», de Miriam V. Gárate, quien coteja escritura e imagen, en sus interferencias y diálogos, de dos historias ocurridas en Brasil entre 1920 y 1930. Una es la de Eugenio Pignone, quien llega a San Pablo en 1921 y concreta producciones periodísticas y artísticas que postulan puntos de contacto con la filmografía de Eugenio Kerrigan. La otra historia es la de Olympus Guilherme, quien se traslada a Los Ángeles en 1927, desde donde envía críticas cinematográficas, para regresar en 1930 y publicar *Hollywood, novela da vida real*, un retrato de su experiencia en un texto que debe ser leído como una película. Cierra este eje el texto de Sara Rojo titulado «Memorias del horror: *Las brutas* de Juan Radrigán, *Hans Pozo* de Luis Barrales, e *Hilda Peña* de Isidora Stevenson». El trabajo presenta relaciones entre las tres obras dramáticas chilenas mencionadas en el título, que retoman hechos reales y trágicos formulados a partir de la recurrencia a la memoria colectiva, la imaginación y los contextos sociales de la enunciación.

El tercer eje de este número especial se denomina *Representaciones culturales, narraciones y estéticas* e incluye, en principio, el trabajo de Mariana Bonano, «Estéticas

de vanguardia, cultura política y poéticas coloquiales en las revistas de la izquierda intelectual sesentista», donde la autora analiza tres publicaciones periódicas de la década de 1960 en Argentina, *Zona de la poesía americana*, *El Barrilete* y *Hoy en la cultura*; describe formas nuevas de vinculación con la estética del surrealismo francés y con algunos de sus representantes y pone en foco la problemática de la referencialidad en la escritura. A continuación incluimos «Expansiones de la violencia en Venezuela. Sobre dispositivos disciplinarios en dos narrativas de los años '60», de Carlos Ávila. El autor investiga, en dos textos literarios venezolanos, modos de figuración de la violencia política y los conceptos de nuda vida y campos de concentración, que permitirían lecturas renovadas de algunos procesos de formación literaria y de las representaciones y sentidos en torno a los dispositivos represivos de la dictadura de Pérez Jiménez. El último trabajo de este apartado es «La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista», de Julieta Viu Adagio, texto donde se analiza el surgimiento del imaginario de la diva, que destaca la belleza y armonía femenina, como reacción a la concepción burguesa del arte; la autora contrasta esta conceptualización con la crítica de Groussac sobre el mismo tema.

El cuarto y último eje es *Producción audiovisual, políticas culturales y de la memoria*. Incluye el trabajo de Alejandra Cecilia Carril titulado «Las políticas culturales en la industria cinematográfica: la producción y exhibición de cine documental en Argentina en las últimas décadas (1994–2018)», que trata sobre las políticas culturales impulsadas en relación con la industria cinematográfica, en particular, el cine documental. El trabajo analiza leyes y resoluciones vinculadas a la industria cinematográfica desde fines del siglo XX hasta la actualidad; refiere políticas del Estado argentino sobre

cine que muestran el desfase entre la producción y la comercialización, y destaca los avances logrados en la realización de cine documental, amenazados por las políticas de recorte de fines de 2015. El artículo final es «Documentales, justicia y memorias. Representación de los juicios a responsables de las dictaduras de los '70 en Argentina y Chile», de autoría de Mariné Nicola, donde se aborda el análisis de producciones audiovisuales documentales sobre los juicios en torno a los delitos cometidos durante las dictaduras cívico-militares de la década de los '70 en los casos argentino y chileno. Se consideran estos filmes en el proceso de construcción de memorias y su relación con las políticas de la memoria delineadas y desarrolladas en ambos países respecto de la producción audiovisual.

En la parte final de este número se presenta una serie de reseñas sobre diversas producciones culturales de relevancia para nuestras líneas de investigación. En primera instancia, la reseña de Natacha Scherbovsky sobre el documental chileno «*Allende mi abuelo Allende: un documental sobre los silencios y las memorias familiares*»; en segunda instancia, «Dialogismo, rupturas y cine latinoamericano», de Liliana Zimmermann, sobre el volumen *Las rupturas del '68 en el cine de América Latina* (2016), coordinado por Mariano Mestman. A continuación, «Através do olho mágico», de Hernán Morales, habla sobre el libro de Miriam Gárate (2017), *Entre a letra e a tela Literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896–1932)*. Posteriormente, la reseña de Eduardo Toro sobre *CANDIDO, Antonio y RAMA, Ángel. Un Proyecto Latinoamericano. Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia* (2016). Finalmente, la de María Laura Kiener, María Valentina Morande y Lara Yost, «Sobre las infancias, un recorrido con algunas preguntas y diversas respuestas posibles a partir del disco *Por qué por qué* del grupo Canticuéticos», grupo

musical que desde Santa Fe nos conduce a reflexionar sobre la música y la infancia.

Antes de cerrar esta presentación, queremos subrayar nuestro profundo agradecimiento al profesor Claudio Lizárraga, al momento de la convocatoria de artículos para este número decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias y hoy vicerrector de la UNL, quien bregó y apoyó la iniciativa de esta publicación con marcado sesgo transdisciplinar, pluralista y comprometido con nuestro continente. Al mismo tiempo, reconocemos y valoramos el acompañamiento del ingeniero Julio Theiler, quien se desempeñara como secretario de Relaciones Internacionales de la UNL, puesto que sin su constante sostén este número de convocatoria especial a los miembros del ND *Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura* sólo habría quedado en el marco de los proyectos y no se hubiera concretado. Finalmente, nos importa mencionar a quien contribuyó con su interés, buena disposición y gestiones, tanto a la creación como a la presentación de nuestro ND cuando se desempeñaba como vicerrector de la UNMdP, ingeniero Raúl Conde.

Desde el año 2011, se prevé que cada nuevo número de la revista *Culturas* esté orientado por un eje temático convocante para la participación de artículos y colaboraciones, dando así cierta unidad a los diversos textos que contenga en cada edición, y al mismo tiempo se mantiene el interés por difundir las producciones culturales santafesinas, argentinas y latinoamericanas. Ante ello se sostiene y promueve que sus tapas y portadas sean espacio para la difusión del patrimonio artístico contenido en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la UNL para —de esta manera— contribuir a la difusión, circulación y exhibición de manifestaciones artísticas locales, regionales y nacionales, dando relevan-

cia y prioridad a instalaciones, esculturas y pinturas de artistas santafesinos y argentinos. En esta oportunidad, presentamos en nuestra tapa una pintura de la artista plástica santafesina Ana María Fabry.

Mónica Marinone y Mariné Nicola,
Santa Fe, Argentina. 20 de marzo de 2019.

La Cuba poscomunista... ¿un parque temático? Imaginarios utópicos y contrautópicos en La Habana literaria

Alejandro Del Vecchio

Universidad Nacional de Mar del Plata
(UNdMP, Argentina)

Resumen

La crisis económica y el progresivo derrumbe del ideal del Hombre Nuevo provoca durante los '90, en Cuba, la emergencia de una nueva tendencia narrativa (denominada «poscomunista», «postsoviética» o «posrevolucionaria» y con representantes como Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez), donde la lógica del intercambio artístico abandona la tutela del gobierno revolucionario para instalarse en una lógica comercial caracterizada por la concepción del propio cuerpo como mercancía o valor de cambio, por el exhibicionismo exacerbado de las voces narradoras y por la consecuente consideración del lector como *voyeur*. Frente a la utopía carpenteriana, las imágenes literarias de Centro Habana y La Habana vieja en ruinas, las figuras de Castro y Guevara adornando objetos de consumo masivo, y la exótica oferta sexual de la isla afirman un imaginario posutópico usufructuado turísticamente, como si Cuba fuera un parque temático,

Palabras clave:

imaginarios utópicos, literatura cubana, Alejo Carpentier, Pedro Juan Gutiérrez, Antonio José Ponte

una reserva natural o un museo a cielo abierto. Cabe preguntarse entonces de qué modo La Habana textual, La Habana hecha de palabras (reinvención, a su vez, de la ciudad geográfica que está fuera de los textos), se constituye en centro generador de un imaginario social donde la utopía dominante del siglo XX resulta irreversiblemente penetrada por la sociedad de consumo.

Abstract

**Post-communist Cuba... a Theme Park?
Utopian and Counter-Utopian Imaginaries
in Literary Havana**

The economic crisis and the progressive collapse of the Che Guevara's «New Man» generated during the '90, in Cuba, the emergence of a new narrative trend (named «postcommunist», «postsoviet» or «postrevolutionary» and with representatives like Antonio José Ponte and Pedro Juan Gutiérrez), where the logic of the artistic exchange left the guardianship of the revolutionary government to establish itself in a commercial logic. This logic is characterized by the conception of the body itself as merchandise or value of change, by the exacerbated exhibitionism of the narrative voices and by the consequent account of the reader as a voyeur. Opposite to Alejo Carpentier's Utopia, the literary images of Center Havana and Old Havana in ruins, the figures of Castro and Guevara decorating objects of massive consumption, and the exotic sexual offer of the island, affirm a post Utopian imaginary exploited by tourism, as if Cuba were a theme park, a natural reserve or an open sky museum. It is worth asking then how the textual Havana, the Havana made of words (a reinvention of the geographical city that is outside the texts), is a generator of a social imaginary where the dominant utopia of the twentieth century is irreversibly permeated by the consumer society.

Keywords:

utopian imaginaries, cuban literature, Alejo Carpentier, Pedro Juan Gutiérrez, Antonio José Ponte

Resumo

A Cuba pós-comunista... um parque temático? Imaginários utópicos e contra utópicos em Havana literária

A crise econômica e o colapso progressivo do ideal do Novo Homem provocam, durante os anos 90, em Cuba, o surgimento de uma nova tendência narrativa (chamada «pós-comunista», «pós-soviética» ou «pós-revolucionária» e com representantes como Antonio José Ponte e Pedro Juan Gutiérrez), onde a lógica do intercâmbio artístico abandona a tutela do governo revolucionário para instalar-se numa lógica comercial. Lógica caracterizada pela concepção do próprio corpo como mercadoria ou valor de troca, pelo exibicionismo exacerbado das vozes narrativas e pela consequente explicação do leitor como *voyeur*. Perante a utopia carpenteriana, as imagens literárias do Centro Havana e A Havana Velha em ruínas, as figuras de Castro e Guevara ornamentando objetos de consumo de massas, e a exótica oferta sexual da ilha afirmam um imaginário pós-utópico usufrutuado para turismo, como se Cuba fosse um parque temático, uma reserva natural ou um museu ao ar livre. Vale a pena perguntar então como Havana textual, Havana fez das palavras (reinvenção, por sua vez, da cidade geográfica que está fora dos textos), é um gerador de um imaginário social onde a utopia dominante do século XX é irreversivelmente permeada pela sociedade de consumo..

Palavras-chave:

imaginários utópicos, literatura cubana, Alejo Carpentier, Pedro Juan Gutiérrez, Antonio José Ponte

En julio de 2006, el expresidente del gobierno de España, José María Aznar, afirmó en un video enviado a la Fundación Nacional Cubano Americana (FNCA) (la más influyente del exilio cubano en Miami) que un sector de la izquierda había transformado a Cuba en un «parque temático de la prehistoria dogmática». Más allá de la *boutade* de Aznar (poco sorprendente si consideramos su posicionamiento ideológico), la idea de que la Cuba revolucionaria se transformó progresivamente en una escenografía vaciada de sentido ideológico aparece de manera recurrente en gran parte de la literatura producida dentro y fuera de la isla desde el Período Especial hasta nuestros días. Me refiero a textos donde las imágenes de Centro Habana y La Habana vieja en ruinas, las efigies de Castro y Guevara adornando objetos de consumo masivo, y la abundante y exótica oferta sexual de la isla afirman un imaginario posutópico usufructuado turísticamente como si se tratara de un parque de atracciones, una reserva natural o un museo a cielo abierto.

En un ensayo tan breve como polémico,¹ Duanel Díaz Infante sostiene que lo espectacular es constitutivo de la Revolución. La voluntad de eternizar ese momento épico de extrañamiento y fascinación que fue la entrada en 1959 de los rebeldes

barbudos en La Habana —en tanto la permanente ostentación de la barba y el traje de campaña verde olivo se convierten (a fuerza de fijación visual) en símbolos de poder— transforma la Revolución en un espectáculo que se pone en escena a sí mismo una y otra vez. «Se diría que mientras el Estado intentaba trascender por todos los medios el mercado, de hecho se producía un único producto para consumo interno y externo: la Revolución», sostiene Díaz Infante (2012). Desde esta línea de lectura, que con el paso de los años la famosa imagen del Che Guevara tomada por Alberto Díaz (Korda) deviniera en principal ícono pop del siglo XX para adornar tazas, remeras, encendedores y gorras (entre otros muchos elementos) no constituiría una traición o tergiversación de su esencia revolucionaria, sino por el contrario, su consumación definitiva. Al postularse como la fotografía más reproducida y comercializada del mundo, no solo su aura (en términos de Benjamin)² se atrofia, sino que además la imagen pierde su carga de significado ideológico para convertirse en un objeto *feti-ché* (haciendo un previsible juego de palabras). La paradoja resulta evidente. Por un lado, el mercado se apropia de la figura emblemática de un proceso revolucionario que intentó combatirlo. Por otro, la reproducción masiva de estos

1 Ver Díaz Infante (2012).

2 Ver Benjamin (1989).

objetos responde a un sistema de control y dominio de las masas que absorbe y revierte el sentido de rebeldía de que era portador Guevara: precisamente el pasaje de las masas populares desde sujetos hacia objetos de la acción política se explicaría, para Díaz Infante, por la condición espectacular del guevarismo.

Pero incluso antes de que la industria cultural pusiera a circular imágenes del Che al lado de, por ejemplo, las de Marilyn Monroe (como si se tratara de figuras con significados y pesos equivalentes), las puestas en escena de Guevara ya apuntaban a fijar un imaginario rebelde sustentado en base a la figuración de los jóvenes en el poder, es decir, en base a la formación del Hombre Nuevo socialista. Lo espectacular ya estaba allí. Los testimonios de intelectuales que visitaron al Che en la sede del Banco Nacional habanero son elocuentes al respecto. Neruda, por recordar un caso emblemático, citado por el guerrillero insólitamente a la medianoche (igual que Sartre), anota en sus memorias: «El Che llevaba botas, uniforme de campaña y pistolas a la cintura. Su indumentaria desentonaba con el ambiente bancario de la oficina» (Díaz Infante, 2012). Se trataba, para Duanel Díaz, de un golpe de efecto donde la nocturnidad aumentaba el extrañamiento de aquel cuadro fundacional de la mitología revolucionaria. Frente a los intelectuales, Guevara se autofiguraba como *la* Revolución.

Historiar los avatares del ideal del Hombre Nuevo a lo largo del proceso revolucionario sería una tarea ardua y ajena al propósito de este trabajo; no obstante, resulta innegable la influencia que ejerció sobre la sociedad cubana (e incluso más allá de las fronteras) hasta su caída acaso definitiva. Como demuestra Carmelo Mesa-Lago, el modelo socialista cubano puede pensarse en forma de ciclos recurrentes de diverso grado y extensión que, de modo alternativo, han alejado o acercado la política económica y social al mercado, aunque con efectos opuestos. Entre la inestabilidad y la incertidumbre (la mayoría de estos ciclos no duró mucho más de cinco años), esta alternancia conspiró contra el éxito de cada medida económica pensada a largo plazo, debido al escaso tiempo otorgado a su implementación. Con el objetivo de simplificar, Mesa-Lago llama «idealistas» a los ciclos marcados por ideas centralistas y contrarias al mercado, y «pragmáticos» a los orientados hacia el mercado y una apertura económica mayor. En palabras de Mesa-Lago:

En los ciclos idealistas la dirigencia política fijó metas muy ambiciosas, por ejemplo: lograr en cuatro años la producción industrial por habitante mayor en América Latina, fabricar 10 millones de toneladas de azúcar y luego doblar dicha producción, forjar un «Hombre Nuevo» solidario y altruista, y alcanzar la autosuficiencia alimentaria en un

quinquenio. Todos estos planes fracasaron y provocaron efectos económico–sociales adversos así como crisis. Ello, a su vez, generó una amenaza (real o percibida) de inestabilidad político–social, por lo cual la dirigencia cambió la política idealista con un sesgo hacia el mercado, a fin de salvar o reforzar el régimen y mantener su poder. Los ciclos pragmáticos han producido mejoras moderadas en la economía y en los niveles de vida, pero también han causado algunos efectos sociales negativos, como desempleo declarado (abierto o visible) y desigualdad. Cada vez que la dirigencia juzgó que el régimen se había fortalecido lo suficiente bajo un ciclo pragmático, lanzó un nuevo ciclo idealista y así en un círculo vicioso. (2012:20)

Más allá de las medidas económicas, como destaca Mesa–Lago, el gobierno revolucionario intentó durante los períodos idealistas recuperar la figura de Ernesto Guevara y especialmente, resucitar al devaluado Hombre Nuevo. Sin embargo, el continuo debilitamiento de la frágil economía en recesión de la isla y el evidente retroceso de las masas populares frente a la conformación de una elite gobernante en la representación tanto del Partido como de su Comité Central (es decir, en el liderazgo del país) provoca una reacción inversa al exagerado optimismo oficial. Así, los jóvenes cubanos, destinados a encarnar al hombre socialista del futuro (ese Hombre Nuevo invulnerable

ante los estímulos materiales y portador incorruptible de la moral revolucionaria) caerían en el sopor de la desilusión y el desencanto.

Este progresivo derrumbe de un sistema ideológico que privilegiaba lo colectivo frente a lo individual provoca durante los '90 la emergencia de una nueva tendencia narrativa (con frecuencia denominada «poscomunista», «postsoviética» o «posrevolucionaria» y que tiene a Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez como dos exponentes estelares), articulada en la interacción simultánea de vectores como literatura/vida, exhibicionismo/*voyeurismo* y cuerpo/mercado. Durante el «Período Especial en Tiempos de Paz», aquella conciencia comunista incompatible con el mercado y el dinero, y sujetos colectivos como «pueblo» o incluso «Revolución» resultan impugnados frente a la crisis. El retorno del sujeto individualista y de las retóricas de la intimidad, hechos asociados a la caída de los grandes metarrelatos de occidente, puede entonces indagarse para el caso cubano como correlato de, entre otros factores, la referida agonía del Hombre Nuevo y el trabajo voluntario. En este contexto, la lógica del intercambio artístico abandona la tutela del gobierno revolucionario para instalarse en una lógica comercial: concepción del propio cuerpo como mercancía o valor de cambio, exhibicionismo de las voces narradoras y correlativa consideración del lector como

voyeur (cercano conceptualmente, según Esther Whitfield, a la figura del turista). De allí que edificios en ruinas y también vidas *a-rruinadas* (porque en estos textos el cuerpo humano se homologa al cuerpo urbanístico y social devastado del país) aparezcan como objetos de la fascinación del *turista-lector* extranjero.

De la ciudad de las columnas al arte nuevo de hacer ruinas

Desde la llegada de Colón, América había sido vista y pensada desde parámetros europeos como paraíso terrenal y utopía. Este «Nuevo Mundo» constituía la oportunidad para fundar una sociedad asentada sobre una tierra virgen bendecida por la abundancia³ y aislada de toda corrupción, donde instaurar los ideales de una comunidad más justa y próspera. América era el espacio donde residía la Fuente de la Eterna Juventud, donde se ocultaban El Dorado o la Ciudad Encantada de los Césares. En este sentido, Bronislaw Baczko muestra cómo una vez instalado como régimen del imaginario social, el paradigma utópico adquiere inercia y dinamismo. Los relatos del descubrimiento se imitan y multiplican: «La utopía mantiene, entonces, múltiples y complejas relaciones con las ideas filosóficas, las letras, los movimientos sociales, las corrientes ideológicas, el simbolismo y el imaginario colectivos» (Baczko,

1991:69). Esta imaginación utópica estará presente no solo en el germen mismo de la Revolución Cubana, sino también en los intelectuales alineados.

Como sostiene Duanel Díaz Infante, fue un argentino, Ezequiel Martínez Estrada, quien llegó más lejos en la celebración de la Cuba revolucionaria como utopía (2014:122). En uno de sus ensayos, «El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba» (1964), Martínez Estrada homologa la revelación que tuvo Tomás Moro sobre una sociedad cuyos integrantes eran libres, leales y virtuosos, no diferenciaban clases sociales y distribuían el trabajo equitativamente, con la política revolucionaria de Cuba. Incluso afirma que Moro se inspiró en la descripción geográfica de la isla caribeña realizada por Pedro Mártir de Anglería para cartografiar Jauja. Pienso que en la breve enumeración que da título al mencionado ensayo, en sus sinécdoques y desplazamientos, puede acaso verificarse la hipótesis de Baczko antes referida.

Varios años antes, Alejo Carpentier había prescindido de la «mirada turística» o europea para construir, ya en el siglo XX, una visión utópica de América desde un punto de vista auténticamente americano. Su mirada enfocaba la iluminación singular de una realidad *maravillosa* cuyo caudal de mitologías *sui generis* constituiría una usina de re-

3 Ver Ortega (1990).

latos únicos, independizada de patrones europeos. Para Carpentier la historia de América toda no es sino una crónica de lo *real maravilloso*.⁴ Esta mirada utópica de Carpentier (como el título de Martínez Estrada), procede por sinécdoque, ya que luego busca a América en Cuba y a Cuba en sus raíces afroamericanas.

Rosalba Campra ha escrito que las ciudades también se fundan dentro de los libros. Los críticos suelen coincidir en que Carpentier (modelo de intelectual total) funda literariamente La Habana sobre todo en «La ciudad de las columnas», ensayo aparecido en *Tientos y diferencias* (1964) y luego reeditado como texto independiente para acompañar doce fotografías de Paolo Gasparini sobre motivos arquitectónicos habaneros.⁵ Pero frente a esta visión, que celebraba la tradicional alegría caribeña en consonancia con un espacio urbano donde se efectuaría la utopía revolucionaria, algunos escritores de la etapa poscomunista (desde 1991 hasta hoy) como los mencionados Antonio José Ponte y Pedro Juan Gutiérrez opondrán una literatura donde la ciudad de La Habana surgirá como concreción

simbólica y material de una contrautopía, y cuyo referente temporal privilegiado es siempre el llamado «Período Especial en Tiempos de Paz» (eufemismo acuñado por el gobierno revolucionario para enmascarar la terrible crisis de los años '90 en la isla). Si aceptamos que la ciudad puede leerse como texto —habría entonces una «gramática» de la ciudad cuyo elemento organizador, en el caso de Carpentier, constante urbana que conforma un estilo propio a una ciudad aparentemente sin estilo (Carpentier, 1996:63), sería la columna— se trata de concebir, como sugiere Yolanda Izquierdo, «un objeto estético generado por condiciones económicas, sociales y culturales, susceptible de lectura: en él se manifiestan formas y estructuras mentales y sociales» (Izquierdo, 2002:19).

Desde esta perspectiva, las figuraciones literarias de la calle —lugar donde las políticas de control y su desobediencia se tensionan— instauran, desde Carpentier hasta Ponte y Gutiérrez, una evolución hacia la indeterminación de límites entre los espacios públicos y los privados. Cito un fragmento de «La ciudad de las columnas»:

4 Ver prólogo a *El reino de este mundo*.

5 Si hubo una ciudad a la que este escritor regresó una y otra vez, ésa fue la capital cubana. El libro *El amor a la ciudad. La Habana de Alejo Carpentier*, publicado por Alfaguara en 1996, reúne artículos, crónicas, un ensayo y una conferencia, escritos entre 1925 y 1973, que la incluyen como referente privilegiado. Asimismo, la urbe habanera también tiene una gran importancia en novelas como *El acoso* (1958), *El siglo de las luces* (1962) (especialmente al inicio) y *La consagración de la primavera* (1978).

En todos los tiempos fue la calle cubana bulliciosa y parlera, con sus responsos de pregones, sus buhoneros entrometidos, sus dulceros anunciados por campanas mayores que el propio tablado de las pulpas, sus carros de frutas, empenachados de palmeras como procesión en Domingo de Ramos, sus vendedores de cuanta cosa pudieron hallar los hombres, todo en una atmósfera de sainete a la Ramón de la Cruz antes de que las mismas ciudades engendraran sus arquetipos criollos, tan activos ayer en los escenarios de bufos, como, más tarde, en la vasta imaginaria —mitología— de mulatas barrocas en genio y figura, negras ocurrentes y comadres presumidas, pintiparadas, culiparadas, trabadas en regateos de lucimiento con el viandero de las cestas, el carbonero de carro entoldado a la manera goyesca, el heladero que no trae sorbetes de fresa el día en que le sobran los mangos, o aquel otro que eleva, como el Santísimo, un mástil erizado de caramelos verdes y rojos para cambiarlos por botellas. Y, por lo mismo que la calle cubana es parlera, indiscreta, figona, la casa cubana multiplicó los medios de aislarse, de defender, en lo posible, la intimidad de sus moradores. (1996:65)

En este pasaje, la sensorialidad puesta en juego por Carpentier conecta con la abun-

dancia, el exceso, el espacio de la celebración. Así, es el artefacto lingüístico que diseña (acaso como expresión barroca del *horror vacui* y desde la fascinación encontrada en los relevamientos) el que articula la mirada utópica. Carpentier, alineado con la Revolución, pero capaz de transitar por lenguas y lenguajes diversos, puede pensarse como encarnación del modelo fáustico, es decir, como encarnación de un deseo propio del sujeto moderno orientado a poseer, controlar y saber todo. De allí que su escritura, con frecuencia, se oriente hacia el catálogo festivo, como en el fragmento citado. La extensa enumeración, por otra parte, aparece encabezada por un complemento verbal que proyecta la descripción no solo hacia el pasado sino también hacia el futuro.

Si Carpentier fundó su literatura como una catedral barroca erigida en la selva, escritores como Pedro Juan Gutiérrez o Antonio José Ponte preferirán dinamitar el paisaje de La Habana para pensarlo como zoológico, reserva natural o parque temático de un socialismo en extinción. Para un escritor como Gutiérrez, por ejemplo, el espacio de la calle servirá para trazar paisajes marcados por una estética vinculada al llamado realismo sucio⁶, donde los pintorescos vendedores de la

⁶ La categoría «realismo sucio» (más comercial que teórica) deriva del *Dirty Realism* norteamericano (representado por escritores como Henry Miller, Raymond Carver y Charles Bukowski). A grandes rasgos, son narrativas centradas en el discurso de los marginados y caracterizadas por situaciones de excesiva violencia física, sexual y lingüística. En Cuba, los textos relacionados con esta tendencia escenifican tensiones dicotómicas como individuo/sociedad, ley/transgresión, utopía/contrautopía.

ciudad de Carpentier se mixturán con sujetos individualistas que, muy lejos del Hombre Nuevo de Guevara, transforman su propio cuerpo en moneda de cambio:

Eran las siete de la tarde, pero el sol aún estaba alto y fuerte. Caminó despacio, llegó frente al Hotel Deauville y descansó un rato sentado en el muro. Había poca gente. De noche el lugar se cubre de jineteras y chulos, travestis, mariguaneros, gente de provincias que no se enteran de nada. Pajeros, vendedoras de maní, jineteros con ron y tabaco falsificado y coca verdadera, puticas recién importadas desde las provincias, músicos callejeros con guitarras y maracas, vendedoras de flores, triciclos con sus taxi-drivers multioficio, policías, aspirantes a emigrantes. Y algunas mujeres infelices, algunas viejas, algunos niños, los más pobres entre los pobres, que se dedican a pedir monedas incesantemente. (Gutiérrez, 2004:38)

Lejos de Carpentier, esta vertiente de la literatura del «Período Especial» compila historias de individuos sumergidos en la marginación y la decadencia para mostrar el lado B del proceso revolucionario. Frente al héroe capaz de morir para defender los ideales de la Revolución, cuyo epítome evidente es Guevara, surgen textos protagonizados por sujetos residuales, productos de los efectos secundarios del intento fallido de producir en serie al Hombre Nuevo. Por eso, en sintonía con

la frase de Aznar citada en la apertura de este trabajo, numerosos escritores de la etapa postsoviética se referirán a la Cuba socialista empleando fórmulas como «isla burdel» (Chaviano, 1998:292), «teatro político» (Gutiérrez, 2007:34), «parque temático de la Guerra Fría» (Ponte, 2007:35), metaforizando el cruce entre ideología y espectáculo comercial.

Esta nueva estética emergente puede pensarse, por ejemplo, a través de la noción de ruina. Tanto en los textos de Ponte como en los de Gutiérrez, las ruinas proliferan. Su mirada sesgada enfoca siempre la faceta más sórdida de la ciudad de La Habana y perfila un submundo de regiones urbanas que parecen haber sido bombardeadas. Si para el turista la contemplación de las ruinas habaneras (en sentido amplio, el cuerpo de Fidel sería otra de ellas) causa asombro y hasta placer estético, para quienes las habitan son fuente de temor y sentimiento de provisionalidad. La Habana de estos escritores parece estar siempre al borde del derrumbe (no es ocioso recordar que esta palabra proviene del latín *ruĕre*, que significa caer). Así, el sistema totalitario impuesto por la Revolución (desde las lecturas de Ponte y Gutiérrez) genera residuos que simbolizan la fugacidad del tiempo y también el fracaso. Pero a su vez la transformación simbólica derivada del abandono de los edificios de Centro Habana y La Habana Vieja deviene categoría estética. En la figura de la ruina

se tensionan los pares horizontalidad/verticalidad y orden/entropía, aunque también el pasado y el presente, por lo que puede observarse como palimpsesto en el sentido en que Rosalba Campra habla de «adensamiento del tiempo», es decir, un signo dual –la ruina *es* y *no es* al mismo tiempo– donde se superponen capas de significación vinculadas con la dimensión temporal.

En este sentido, la polisemia inherente a la noción de ruina admite considerarla, a un tiempo, atractivo turístico, refugio y trampa mortal para sus habitantes. Gutiérrez, por su lado, despliega un sistema de metáforas en el cual, para Esther Whitfield, los clichés (gente despreocupada dedicada a los placeres de la música, del baile, del ron y del sexo) remiten al hedonismo de la era prerrevolucionaria (Whitfield, 2010:88) y las ruinas arquitectónicas de Centro Habana (municipio conformado por Cayo Hueso, Colón y el Barrio Chino) representan claras figuras de la decadencia de la utopía socialista cubana. De allí que el lenguaje metafórico derivado («ruindad», «ruina económica», «vida arruinada») se propague como marca de una estética singular.

Para Antonio José Ponte, además, las ruinas («accidentes en cámara lenta», dice Cocteau en *Round the World Again in 80 Days*) impugnan la distinción entre los espacios públicos y los privados, en tanto se caracterizan justamente por la simultaneidad o indistinción entre inte-

rior y exterior (Ponte, 2007:168). Por eso Ponte, escritor que se autodefinió como «ruinólogo del siglo XXI», destaca el «envidiable carácter museístico» (Ponte, 2007:178) de la capital cubana. Una de sus hipótesis más sugestivas incluso atribuye a los dirigentes revolucionarios una intencionalidad en la «construcción» de ruinas. Señala Ponte en *La fiesta vigilada*:

La Habana actual es una creación de ese mismo estilo: de entre las posibilidades que se le abrieron en octubre de 1962, durante la crisis de los misiles, decidió convertirse en la ciudad que sufriera ataques, bombardeos, invasión. Es el escenario de una guerra no ocurrida nunca. (...) La proximidad estadounidense ha sido una feliz ocurrencia, recordada en cada una de las alocuciones públicas. La Habana, para un pensamiento de esta índole, es menos una capital viva que un paisaje de legitimación política, hecho a la medida de la verdadera añoranza, escondida mal que bien en los discursos. Añoranza del ataque que John F. Kennedy no propició, ni ha propiciado ninguno de sus sucesores. (2007:204)

Más tarde, en el documental *Habana – Arte nuevo de hacer ruinas* (2006, Florian Borchmeyer), complementa esta hipótesis:

todo el discurso de Fidel Castro en este momento, y desde hace muchos años, desde el inicio, se basa en la invasión

norteamericana. La ciudad de La Habana, manteniéndose en ruinas, corresponde exactamente con ese discurso. De algún modo, para legitimar el poder político, Fidel Castro ha dicho que estamos a punto siempre de estar invadidos por Estados Unidos. Para legitimar, arquitectónicamente, ese discurso político, la ciudad tiene el aspecto de haber sido ya bombardeada, y de haber sido invadida.

Según la provocadora conjetura de Ponte, el fatalismo o determinismo causado por la visión y la vivencia de las ruinas, el convencimiento sobre la imposibilidad de revertir el proceso de abandono, sumerge a los ciudadanos en un estado de inmovilidad y estancamiento, que también es otra clave interpretativa fundamental en la poética de Gutiérrez. «Si tú no puedes cambiar tu casa, no puedes cambiar tu reino» es la fórmula que sintetiza la exégesis que Ponte hace de este aspecto de la realidad cubana. En estos paisajes abandonados, la condición espectacular de la figura de Guevara, la Revolución de los jóvenes barbudos, se complementa con este escenario donde las ruinas también devienen (acaso inesperadamente) productos de exportación turística. Así, los fragmentos citados de Carpentier, Gutiérrez y Ponte iluminan operatorias discursivas contrapuestas, aunque elocuentes en relación con un desplazamiento desde una escritura cele-

bratoria de la ciudad hacia otra signada por el desencanto.

Ya Baczko (luego de hacer un detallado recorrido por la evolución e influencia de los discursos utópicos durante siglos) había concluido en *Los imaginarios sociales*, que desde los años setenta dejaba de estar en boga la exaltación de la utopía. En cambio, se la empezaba a considerar como negación del individuo en pos de un sistema racionalista y artificial: «La utopía no sería libertaria y subversiva; por el contrario, no es más que el enemigo mismo de la libertad, todavía más peligroso en la medida en que se disimula por medio de seductores encantos. La utopía sería la anticipación del universo totalitario» (1991:105). Si bien, como es obvio, sería reductivo transponer sin matices este cambio de paradigma al caso cubano, resulta atractivo pensar los gestos narrativos de Gutiérrez y Ponte, en el contexto de la Revolución, como reacción a este giro planteado por Baczko vinculado a las nociones de utopía/totalitarismo. Para Baczko:

Más allá de la multiplicidad de *utopías*, solamente existiría un único y mismo proyecto utópico que, por su esencia misma, es totalitario. Geometría del orden social, la eterna utopía persigue a la fantasía, estrangula a la libertad, combate la marginalidad. La utopía, sistema cerrado y autárquico, es una máquina delirante que sirve para fabricar simetrías, para producir y reproducir lo

mismo. El Estado utópico funciona como un gigantesco cuartel, y pide además que ese modo de vida sea aceptado con entusiasmo como si fuera el mejor. El individuo está subordinado, si no al Estado, por lo menos a lo colectivo, la igualdad mata a la libertad, la felicidad individual es sacrificada por la felicidad colectiva planificada por racionalistas aberrantes y demoníacos, locos de la perfección. ¿Cómo no reconocer en todo esto el universo totalitario? (105)

En esta línea de lectura, pienso entonces La Habana literaria en ruinas como un dispositivo⁷ contrautópico que excede la mera ilusión referencial para generar una estética que configura modos de habitar. Dicho de otro modo, si en la hipótesis de Ponte el gobierno revolucionario produce ruinas para legitimar su discurso y aletargar a la población, en Gutiérrez esas ruinas generan una estética de lo sucio y una subjetividad signada por el *no-tiempo* de los animales. Salvaje asalto a los sentidos del lector, Gutiérrez rechaza en su literatura toda apelación al entendimiento: prefiere que sus textos se huelan, se vean, se experimenten; pero siempre (en las antípodas de Carpentier) desde una retórica despojada. Antibarroca en lo lingüístico, pero capaz de crear el necesario efecto de escasez. A la crisis económica, su escritura opone una economía discursiva, desde la estructura morfosintáctica, pero ade-

más desde la austeridad lexical: ningún lirismo, ninguna expresividad, ningún colorido ni adjetivación profusa. Por eso, en Pedro Juan Gutiérrez, el anclaje es en el inconsciente y en los sentidos que no se controlan, especialmente en el olfato (a diferencia del ojo, que sí se controla). Si hay abundancia (como había en el pasaje citado de Carpentier) ahora es, en todo caso, abundancia de lo desagradable. La operatoria es doble: la sinécdoque como tropo privilegiado proyecta lo particular en lo general, pero su duplicación intratextual enfatiza los efectos de lectura y dota de homogeneidad el universo ficcional de Gutiérrez.

Por otro lado, numerosas inflexiones de la literatura de los '90 desmontan la dicotomía ciudad–naturaleza desde fronteras móviles e inestables. Tradicionalmente, la ciudad recorta un espacio autónomo a la naturaleza indeterminada y caótica. En Ponte y Gutiérrez, sin embargo, el campo brota de modo azaroso para pervertir la función originaria de ciertos espacios urbanos. En estos textos, ninguna línea divisoria podría delimitar lo urbano de lo rural: dentro de su propio espacio la ciudad reconoce parcelas donde, por ejemplo, los puercos y pollos se reproducen contaminando azoteas y solares o donde un chivo vive temporalmente como un integrante más de la familia. Estas zonas textuales trazan efectos de resonancia,

7 Utilizo el término «dispositivo» como artificio dispuesto para producir alguna acción discursiva.

ecos de una (re)escritura atrapada (como los personajes, como el lector) en regiones invadidas por la escasez, los animales y la suciedad (sinécdoques de la crisis económica y sus consecuencias). Esta reduplicación intratextual de espacios, escenas y personajes promueve el énfasis discursivo, entendido como fenómeno expresivo, pero también connotativo y verosimilizante. Como afirma Max Gurian, los solares y los viejos edificios pueden pensarse desde una relación de contigüidad respecto del espacio público de la calle. Las viviendas tugurizadas (la expresión es de Ponte) se transforman en espacios comunitarios, de hacinamiento y reproducción descontrolada de animales y microbios.

No obstante, en Gutiérrez la ruina surge también como trampa. En este sentido, en el relato «Yo, claustrofóbico»,⁸ el episodio autobiográfico del accidente en el ascensor configura una atmósfera (socia)(surrea)lista donde la ruina, signo connotado como organismo vivo, parece estar también sujeta a la muerte. El antiguo elevador «es como un viejo con arterioesclerosis: todo se le olvida y anda arriba y abajo, muy despacio, estremeciéndose y resoplando, como si

ya no tuviera fuerzas para tanto trajín» (Gutiérrez, 2007:30). La comparación humaniza la mecánica del elevador, a la vez que lo convierte en un ser monstruoso e impredecible, que ataca con movimientos espontáneos para devorar o atrapar. Así, la ruina adquiere rasgos humanos y el hombre, su reverso, deviene ruina: «todo el brazo y la mano en carne viva, sangrando, y los nervios convertidos en un puré podrido de fango y mierda de perro. (...) Estuve encerrado dentro de mí, derrumbándome dentro de mí» (31). Aquel espacio estilizado de Carpentier se interpone ahora como una fuerza extraña, para mutilar al hombre o para determinar sus modos de habitar en zonas donde el desmoronamiento es siempre inminente. Lejos del ideal moderno del espacio ordenado, el horror de una ciudad caótica, sucia, y atravesada por la violencia, cartografía una suerte de angustia kafkiana evocada por la imagen repetida de la ciudad como prisión o (para ser riguroso) como jaula.

Pero para el ciudadano de La Habana, la contrautopía se materializa también desde la ya señalada degradación de la función originaria de los elementos que conforman el espacio habitado. En este

⁸ Este relato integra el volumen *Trilogía sucia de La Habana*. Un accidente en un antiguo ascensor, sumerge al protagonista en la claustrofobia. Tiempo después, conoce en un seminario de cine a la guionista brasileña Rita Cassia, con quien sostendrá una fugaz relación hasta que ella abandona la isla. Rita le promete no regresar: «ya me había dicho que le dolía mucho ver tanta miseria y tanto teatro político para disimularla» (34).

sentido, Gurian (2009) observa que en la literatura de Gutiérrez las azoteas resultan también útiles como plataforma para suicidas y que «los grifos y las gárgolas, utilizadas como desagües en la arquitectura anglosajona, se ubican aquí frente al mar en un edificio que carece de agua corriente». Carpentier decía, en «La ciudad de las columnas», que con la columna, la reja, el guardavecinos, el guardacantón (a veces un motivo de adorno, en el remate de una ventana; un mascarón; una boca de gárgola en la esquina de un tejado) el estilo cubano se definía para la calle (1996:68). El contraste es evidente. Si en Carpentier entonces, la columna representaba la constante que conformaba el estilo propio de La Habana, en Gutiérrez incluso servirá de soporte para escenas de sexo exhibicionista: «Llegó hasta Muralla y se sentó bajo el arco de esa calle hacia la Avenida del Puerto. En la oscuridad. Tranquilo. Un poco más allá un negro y una negra templaban desafortunadamente, de pie, recostados contra una columna, a seis metros de él» (2007:353).

Como se ve, Gutiérrez y Ponte asumen una posición en la batalla simbólica desatada por la Revolución Cubana, focalizando las regiones más afectadas por el abandono y la nada cotidiana. Gutiérrez lo hace siguiendo aquel postulado impresionista preconizado por Mallarmé: «Pintar no el objeto sino el efecto que produce». Su operatoria discursiva,

entonces, se orientaría a reproducir en la lectura *no tanto* la ilusión de un referente (La Habana durante la crisis), sino sobre todo un efecto de obsolescencia del porvenir, de imposibilidad de progreso o emancipación del sujeto que lo habita. De este modo, el escritor nacido en Matanzas regresa literariamente a escenarios visitados por Carpentier para señalar su decadencia y articular una mirada que impugna toda dimensión utópica en el presente y el futuro de la isla.

En Antonio José Ponte, en cambio, la ruina (su efecto de superposición espacio-temporal) dispara las más variadas disquisiciones. Si para María Zambrano las ruinas son una tragedia sin autor, para Ponte el nuevo tiempo histórico introducido por la Revolución, frenético y transformador en un comienzo, produce después la museificación de La Habana. Deja, en primer lugar, la huella de una invasión jamás ocurrida. Luego propicia el usufructo turístico del centro urbano. Pero la ficción del ataque inexistente, además, genera novedosos modos de habitar una atmósfera espectacular, en tanto el escenario de un bombardeo sin bombardeo puede ser visitado por los turistas como si se tratara de un parque temático de la posguerra.

Frente al quiebre del dogmatismo ideológico, la lógica de intercambio comercial adquiere estatuto de pensamiento. Por eso el Hombre Nuevo de Guevara deviene hombre reificado, es decir, co-

sificado y sujeto a las leyes de mercado.⁹ «McDisneyzación del turismo» (como escribió George Ritzer), «McGuevara's» o «CheDonald's» (como cantó Kevin Johansen en una de sus canciones), Cuba se convierte hacia fines del siglo pasado una de las mecas favoritas del turismo ideológico. La Revolución reificada renace como espectáculo multitemporal, en tanto, como afirma Duanel Díaz Infante, la insólita confluencia de lo antiguo con lo moderno, lo prerrevolucionario y lo revolucionario, lo capitalista y lo socialista (no solo en los motivos arquitectónicos sino también en los interiores de las viviendas) provoca un efecto estético (2014:207). Este eclecticismo produciría

paradójicamente un retorno del «estilo sin estilo» del que hablaba Carpentier en «La ciudad de las columnas», vinculado a aquel *real maravilloso* que caracterizaría el continente americano para dicho escritor. Cabe preguntarse entonces de qué modo La Habana textual, La Habana hecha de palabras (reinvención, a su vez, de la ciudad geográfica que está fuera de los textos), se constituye en centro generador de un imaginario social donde la utopía dominante del siglo veinte resulta irreversiblemente penetrada por la sociedad de consumo. ¿Serán las ruinas y este hombre reificados el escenario y los actores (las atracciones) de un parque temático de la Revolución...?

Referencias bibliográficas

- BACZKO, B. (1991). *Los imaginarios sociales* (trad.: Pablo Be-tesh). Buenos Aires: Nueva Visión.
- BENJAMIN, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos 1* (pról., trad. y notas: Jesús Aguirre). Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- CAMPRA, R. (1994). La ciudad en el discurso literario». *SyC*, (5). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- CARPENTIER, A. (1973). *El reino de este mundo*. México: Compañía general de ediciones.
- ——— (1996). La ciudad de las columnas. *El amor a la ciudad. La Habana de Alejo Carpentier*. Madrid: Alfaguara.

⁹ Ver Geogy Lukács (1970).

- CHAVIANO, D. (1998). *El hombre, la hembra y el hambre*. Barcelona: Planeta.
- DE LA NUEZ, I. (2013). *El comunista manifiesto*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- DÍAZ INFANTE, D. (2012). La Revolución es el espectáculo». *Diario de Cuba* [en línea]. Consultado el 1 de abril de 2017 en: http://www.diariodecuba.com/cultura/1344672447_694.html
- — (2014). *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Madrid: Verbum.
- GURIAN, M. (2009). Animales tropicales: bestiarios poshistóricos en la literatura latinoamericana. *ACTAS del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria* [en línea]. Consultado el 1 de abril de 2017 en: <http://viicitclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-del-vii-congreso-internacional-orbis-tertius-1/ponencias/Gurian.pdf>
- GUTIÉRREZ, P. J. (2004). *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- — (2006). *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama.
- — (2007). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- IZQUIERDO, Y. (2002). *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*. San Juan: Isla Negra Editores.
- JITRIK, N. (1994). Voces de ciudad. *SyC*, (5). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- LUKACS, G. (1970). Reificación y conciencia del proletariado. *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Editorial de ciencias sociales.
- MESA-LAGO, C. (2012). *Cuba en la era de Raúl Castro*. Madrid: Colibrí.
- ORTEGA, J. (1990). *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila.
- PONTE, A. J. (2005). *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- — (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- WHITFIELD, E. (2010). Mercados en los márgenes: el atractivo de Centro Habana. *Katatay*, VI(8, noviembre), 86–106. La Plata.

Usos intempestivos del patrimonio histórico y cultural de Occidente en la poesía de Aldo Oliva

Bruno Crisorio

Universidad Nacional de La Plata (UNLP,
Argentina); CONICET.

«En la *naturaleza* las especies permanecen relativamente estables; los bastardos, en la naturaleza, se extinguen o son estériles desde el primer momento. En la vida *histórica*, en todo vemos la nota de lo bastardo, como si esto fuese un factor esencial para hacer fecundos otros procesos históricos.» (Jacob Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal*)

«Yo... me siento un hijo ilegítimo de esta cultura y de este sistema. Tal vez por eso también me sumí en el ámbito marginal de la libertad iracunda.» (Aldo Oliva)

Resumen

Entre los papeles que dejó Aldo Oliva al morir se encuentra una especie de breve autobiografía, irónica, que terminó sirviendo de contratapa para su *Poesía completa*. Allí dice: «A los quince años me tropecé con la cultura: no la recuerdo». En un poeta como Oliva, cuya erudi-

Palabras clave:

Aldo Oliva, poesía, cultura, tradición, historia

ción y paciente trabajo sobre la tradición occidental salta a la vista al primer poema que leamos, esta frase llama la atención. Pero, de hecho, el paradójico cruce entre tradición y novedad, entre cultura y olvido, recorre la obra del autor, produciendo una poética a un tiempo clásica y rupturista. A partir del análisis de algunos poemas de su último libro, *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000), y de algunas reflexiones nietzscheanas sobre el peso de la historia para la vida, abordaremos este doble posicionamiento que configura, creemos, la singularidad de Oliva, e intentaremos rastrear las filiaciones que crean este campo tensionado. El «olvido» de Oliva, concluiremos entonces puede leerse en este sentido: como irreverencia frente al pasado, como lectura sesgada que horada su aparente completud para permitir la creación. La poesía (el arte) vuelve a poner en movimiento una tradición que parecía congelada, petrificada: como propone uno de los poemas analizados, que podría considerarse un arte poética, la poesía transforma emblemas en problemas, en «la aventura seminal del fruto».

Abstract

Untimely Uses of Western Historical and Cultural Heritage in the Poetry of Aldo Oliva

Among the papers Aldo Oliva left when he died, there is a kind of ironic autobiography that ended up in the back cover of his book *Poesía Completa*. There he says: «At the age of fifteen I ran into culture; I don't remember it». Such a statement sounds peculiar coming from a poet like Oliva, whose erudition and patient work over the western tradition is immediately evident. However, this paradoxical intersection between tradition and novelty, between culture and oblivion is to be found across the author's whole oeuvre; he produces a poetics that is at the same time classical and rupturist. Starting

Keywords:

Aldo Oliva, poetry, culture, tradition, history

from the analysis of some poems from his last book, *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000), and some Nietzschean reflections on the weight of history for life, we will approach this double positioning that conforms the singularity of Oliva, and we will try to trace the filiations that create this stressed realm. The «oblivion» of Oliva, we will conclude, can be read in this sense: as irreverence to the past, as a biased reading that pierces its apparent completeness to allow creation. Poetry (art) once again sets in motion a tradition that seemed frozen, petrified: as proposed by one of the poems analysed, which could be considered an *ars poetica*, poetry transforms emblems into problems, into «the seminal adventure of the fruit».

Resumo

Usos intempestivos do patrimônio histórico e cultural do Ocidente na poesia de Aldo Oliva

Entre os papéis que deixou Aldo Oliva ao morrer, encontra-se uma espécie de breve autobiografia, irônica, que acabou servindo de contracapa para sua *Poesia completa*. Aí diz: «Aos quinze anos me topei com a cultura: não a lembro». De um poeta como Oliva, cuja erudição e trabalho paciente sobre a tradição ocidental se faz visível no primeiro poema que lermos, esta frase chama a atenção. Mas, de fato, o paradoxal cruzamento entre tradição e novidade, entre cultura e esquecimento, percorre a obra do autor, produzindo uma poética ao mesmo tempo clássica e de ruptura. Partindo da análise de alguns poemas de seu último livro, *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000), e algumas reflexões de Nietzsche sobre o peso da história para a vida, abordaremos esse duplo posicionamento que configura, acreditamos, a singularidade de Oliva, e tentaremos rastrear as filiações que gera esse campo em tensão. O «esquecimento» de Oliva, concluiremos então, pode ser lido neste sentido: como irreverência perante o passado,

Palavras-chave:

Aldo Oliva, poesia, cultura, tradição, história

como uma leitura tendenciosa que penetra sua aparente perfeição para permitir a criação. A poesia (arte) põe em movimento uma tradição que parecia congelada, petrificada: como sugere um dos poemas analisados, que poderia ser considerado uma arte poética, a poesia transforma emblemas em problemas, na «aventura seminal do fruto».

Introducción

La figura de Aldo Oliva (1927–2000) ha quedado durante mucho tiempo asociada a la bohemia rosarina, primero, y luego a su lugar excéntrico en la Academia, como díscolo profesor de Literatura Argentina II y Literatura Europea II en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Ambos momentos (la bohemia y militancia de los años 50 y 60, y la docencia en la reapertura democrática), atravesados por el bar como espacio simbólico de discusión política, de precaria comunidad poética, y de ingesta alcohólica, fueron configurando un mito en torno a su persona que no se concedía con el reconocimiento de su obra poética, en buena medida porque el propio Oliva, con su desinterés por publicar, su «molicie» como él mismo la llama, dificultó el acceso a sus textos. Recién después de su muerte, gracias al trabajo de varios alumnos que recuperaron su legado poético, la obra de Oliva se empezó a difundir por fuera del selecto círculo de «iniciados», en una ola que sigue en expansión.

La primera edición de la *Poesía completa* es de 2003; su reedición en 2016, entre otras modificaciones (algunas importantes, como la acertada inclusión de una serie de traducciones de poetas clásicos y modernos realizadas por Oliva), incluye un cambio en la contratapa que parece intrascendente, pero nos dio el punto de partida, la pregunta inicial para pensar este trabajo. Si en la primera versión la contratapa presenta una semblanza de Oliva, realizada probablemente por Roberto García (editor y prologuista del libro), aquí se encuentra un breve fragmento claramente autobiográfico, en el que el propio autor resume su vida en clave paródica. Según nos aclara Roberto García en el prólogo, la nota (que ya había aparecido en una edición local y de poca tirada de sus poemas inéditos y póstumos) fue encontrada «entre sus papeles, entreverada con poemas, textos de sus clases o charlas» (2016:12). Allí, una frase del poeta llama la atención inmediatamente: «A los quince años me

tropecé con la cultura: no la recuerdo». Esta afirmación quizá no sorprendería si proviniese de algún poeta de los '90: después de todo esta generación (con la generalización que conlleva, siempre, hablar de «generación») se caracterizó por hacer un culto de la incultura y afirmar tajantemente un presente sin raíces ni tradiciones, disimulando, a veces trabajosamente, sus conocimientos nada desdeñables, y que han aflorado con posterioridad. Tampoco sería extraño si Oliva reivindicara una herencia vanguardista, cuyos intentos por romper definitivamente con la tradición son conocidos (recordemos al pasar la frase, tomada de Descartes, que encabezaba una de las primeras publicaciones dadaístas: «No quiero ni siquiera saber si antes de mí hubo otro hombre»). Pero en el caso de Oliva la cosa se complica.

Primero porque se distancia decididamente de ambas posiciones: desdeña las vanguardias, más allá de la recuperación de algunos poetas y del reconocimiento de aportes puntuales; y respecto de la poesía de los '90, que no es su generación pero sí es la década en la que publica sus libros, todo su proyecto literario

parece contraponerse punto por punto a la hegemonía poética del momento.¹ Segundo, y fundamentalmente, porque su propio trabajo poético parece desmentir rotundamente la afirmación. Oliva inaugura su primer libro con una traducción parcial de la *Farsalia* de Lucano, y fue sorprendido por la muerte trabajando poéticamente sobre *De rerum natura*, fundamentalmente a partir de la concepción lucreciana de los *simulacra*. Entre ambos extremos, el acercamiento al acervo cultural de occidente, desde la Antigüedad Clásica a la Modernidad y el Modernismo, es permanente, como lo demuestra casi cualquier poema del autor elegido al azar, o las traducciones realizadas de Catulo, Filóstrato de Atenas, Nerval o Baudelaire. ¿Qué pensar, entonces? ¿Qué significa este olvido cultural en alguien cuya vasta erudición deja muchas veces afuera al lector, obligado a seguirlo por los meandros de la tradición occidental, desde Homero hasta César Vallejo, pasando por Dante, Shakespeare, Baudelaire y Rubén Darío? De hecho, su «tropiezo con la cultura» es su encuentro con el poeta nicaragüense: a los catorce años lee por primera vez a Darío, y su

¹ En una entrevista de 1988, Oliva rescata a Francisco Madariaga de «la fastidiosa avalancha de los surrealistas ortodoxos, tanto argentinos como franceses» (2016 [1988]:5), mientras que diez años después se reconocerá «antidadaísta» (2016 [1998]:24). Sobre su renuencia a publicar, que lo lleva a postergar su primer libro hasta que tiene casi sesenta años, y su posicionamiento voluntariamente marginal en el campo literario de los '90, cuando finalmente aparecen sus libros, véase Aguirre (2006), Barrella (2006) y Crisorio (2017a).

fascinación corre pareja con su parálisis: «Yo decía: como este puedo escribir, pero cuando apareció Darío, me dije: “Cómo voy a poder escribir igual que él”» (2016 [1998]:24). Su modo de superar ese momento de inhibición fue copiar a mano la antología de Darío que tenía: «Como acto, ahí empecé a escribir» (24).²

La historia es contada por Oliva en varias entrevistas, incluida esta publicada dos años antes de su muerte, y García la transforma en biografema al decir que «En el acto de repetir la escritura del otro comienza a fundarse la posibilidad de una nueva escritura (...). Transcribir, reversionar, traducir, citar, repetir seguirán siendo los átomos que en el futuro, en su corriente estocástica, inauguren la imperceptible deriva de la creación poética» (2016:12–13). ¿Qué quiere decir, entonces: «A los quince años me tropecé con la cultura: no la recuerdo»? ¿Cómo conjugar esta anécdota, que remite sus comienzos como escritor al encuentro con la cultura, con el reconocimiento final de su olvido de esta misma cultura?

La historia, la cultura

A esta altura podría pensarse que la frase, en sí, no merece la atención que le estamos dando. Después de todo el fragmento es una autobiografía irónica, burlona, y probablemente Oliva no pensara en publicarla. Hay sin embargo dos cuestiones que nos llevan a mantener la mirada fija en la frase, y a preguntarnos por su sentido. La primera es que el autor ya había manifestado, en una entrevista de 1988, su relación conflictiva y problemática con «la cultura». La segunda es que este olvido cultural nos permite pensar ciertas operaciones de escritura que quizá de otro modo permanecerían en las sombras.

Hacia el final de la entrevista que le realizan Martín Prieto y García Helder para *Diario de poesía*, y a propósito del «extraño matrimonio» entre Darío y el surrealismo que se encuentra en su obra, Oliva afirma que «los mejores hijos a veces son bastardos, son hijos de acoplamientos pasajeros, no tienen la presión de los padres» (2016 [1988]:6). Frente a los

² Una segunda parte de la anécdota, que García no recupera en su prólogo pero aparece en varias entrevistas, es también interesante y empieza a orientar la propuesta del presente trabajo. La misma amiga de la familia que le regala a Oliva los papeles en los que «copiará» a Darío, le regala en una oportunidad *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, de Schopenhauer, «que tenía largas parrafadas en latín, largas parrafadas en griego. Yo leía todo y, obviamente, no entendía nada» (2016 [1988]:2). En el origen, por lo tanto, no está solo la fascinación y la copia, sino también la incompreensión, el vacío o hueco no llenado por el sentido que va a abrir las puertas a la creación personal.

hijos legítimos —«los que flotan sobre el mar», «los que quieren esta cultura»—, él se siente un bastardo, un hijo ilegítimo, y eso, sospecha, es lo que le permite un margen de libertad iracunda. Aquí se superponen, implícitamente, dos concepciones de la cultura. Cultura como *zeitgeist*, como época, como modo de ser de un pueblo o un grupo social en un momento determinado (la RAE la entiende como el «conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.»); cultura como patrimonio histórico, artístico, político, religioso, valorado y venerado. Claro está, la cultura como presente, como corte sincrónico (lo que Oliva llama flotar sobre el mar), se intersecta con la cultura como historia y tradición (las genealogías y filiaciones), pero lo interesante es cómo el autor hará jugar en su obra un aspecto contra el otro, en busca de la novedad, el desvío y la reinención. Prieto y Helder lo captan bien al vincular, extrañados, surrealismo y modernismo en la obra de Oliva; pero se podría ser más audaces, y rastrear las imposibles comunicaciones entre Lucano, Catulo u Homero, y Baudelaire, Nerval o César Vallejo.

De hecho, la manera en que Oliva se relaciona con la cultura (entendida

fundamentalmente en el sentido de tradición) se explica más sutilmente en la entrevista que en el fragmento póstumo. Porque un hijo ilegítimo no deja de ser un hijo, no corta todo vínculo con el pasado que lo conforma (esa ilusión vanguardista), pero decide él las formas y los alcances de ese vínculo. Al no tener la presión de los padres, se encuentra como el escritor argentino según Borges: habilitado para retomar cualquier tradición, sin la obligación de seguir ninguna. Y sobre todo, con libertad para transformar, recrear o mezclar esas tradiciones de las que se sirve. En este sentido, la cultura que Oliva dice haber olvidado hacia el final de su vida no es tanto el patrimonio histórico y artístico legado por Occidente como la tradición totalizadora que, en el momento de su transmisión, congela los monumentos que transmite, les otorga un sentido unívoco y definitivo y clausura todo intento de acercamiento vivo y deseante con el pasado. García habla en su prólogo de «generar una voz audible frente al imperio de un lenguaje ya dicho e inamovible» (2016:26), y de «reescribir el canon cerrado de lo real» (46). Pero no se trata sólo de eso: también hay que liberar los textos canónicos (*La Farsalia*, las *Metamorfosis* de Ovidio o la *Jerusalén Liberada* de Tasso) del lugar inequívoco que ocupan en la historia de la literatura,

3 «Un poema es un continuo levantamiento de sentidos», dice Oliva en la entrevista que le realizara Osvaldo Aguirre (2016 [1994]:16).

para abrirlos a nuevas lecturas, nuevas interpretaciones, nuevas escrituras. Para ponerlos nuevamente en movimiento.³

Para el Nietzsche de las *Consideraciones intempestivas*, el exceso de historia asfixia la vida. Un individuo o un pueblo volcado exclusivamente hacia el pasado, y a un respeto reverencial por ese pasado, se marchita por no dejar espacio alguno para la novedad, para el presente en pugna: como señala Foucault, a un historicismo excesivamente preocupado por el rigor y la objetividad, «las *Intempestivas* objetaban que corría el riesgo de evitar toda creación en nombre de la ley de fidelidad» (Foucault 1992:27). «Toda acción requiere olvido», afirma Nietzsche (2002:21). Sin embargo, pese a que a lo largo del texto el autor enfatiza la importancia del olvido (como reacción al esclerótico historicismo imperante en su época), reconoce que «lo histórico y lo ahistórico son igualmente necesarios para la salud de los individuos, de los pueblos y de las culturas» (23). Oliva erigirá su

propia obra entre la historia y el olvido, entre la acumulación y la destrucción que «hace sitio y despeja», en palabras de Walter Benjamin, y que Oliva llamará «fisura aperturista».⁴ Esta fisura es provocada por la visión, que el autor distingue de la simple mirada por estar «insuflada por el deseo» (Oliva, 2000:13). La urgencia presente hiende el pasado, lo transfigura e incluso incide en las propias formas poéticas: Oliva trabaja con metros propios del castellano, fundamentalmente el heptasílabo y el endecasílabo (y en un segundo lugar el eneasílabo y el alejandrino), pero los descompone, los astilla, los fragmenta, retiene su impulso. Los fractura, y así ritmos tradicionales circulan por sus poemas como ríos profundos que sin embargo responden a formas nuevas.

La visión, al estar ligada indisolublemente con los deseos presentes e indomeñables (en este caso, la pulsión poética), se dirige al pasado pero para traicionarlo, perturbarlo o desgarrarlo,⁵ y hacer así lugar para «esa oculta furia/ asediando lo

4 Octavio Paz entiende que esta relación paradójica con la historia es propia de la poesía: «Un poema es un objeto hecho del lenguaje, los ritmos, las creencias y las obsesiones de este o aquel poeta y de esta o aquella sociedad. Es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser histórico es contradictoria. El poema es una máquina que produce, incluso sin que el poeta se lo proponga, antihistoria. La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura» (2005:9).

5 En el poema «Titirimundi» (del libro *De fascinación*, de 1997), uno de los textos en los que Oliva parte de una figura histórica (el general de Bohemia «Zizka el ciego»), se habla de la «visión desgarrada» (2016: 128); mientras que en «D.N.I.» (publicado en *Ese General Belgrano y otros poemas*, 2000) será «esa visión perturbada/ por la vorágine de la altura» (2016:215). La visión es desgarrada, pero

desconocido/ llamado presente», como hace decir Oliva a Manuel Belgrano momentos antes de morir (Oliva, 2016: 289). Todo el extenso poema llamado «Ese General Belgrano», que da título al último libro publicado en vida de Oliva y del cual extrajimos la cita anterior, se ubica de hecho bajo el signo de la desobediencia: desobediencia de Belgrano frente al Triunvirato de Buenos Aires («Tal vez algunos, que se decían/ solidarios de la Revolución,/ marcaron mi ruta»; 287), pero también desobediencia de la poesía frente a los designios de la historia: «De ahí: reverdecer o asumir la muerte./ De ahí, la creación de un poema/ que lo escriba y lo diga./ De ahí la historia de un poema/ sin historia. De ahí la grandeza/ de los que abdicaron de la Grandeza» (287–288). Reverdecer o asumir la muerte: reverenciar pasivamente el pasado, anquilosarse en la repetición, o bien, siguiendo el «clamor errabundo del deseo» (99), atravesar la historia en busca de las «constelaciones de ausencia» en las que «esplende, ya, la explosión/ de lo que llaman imposible» (289).

Los poemas

El olvido de Oliva puede leerse así en este sentido: como irreverencia frente al pasado, como lectura sesgada que horade su aparente completud para permitir la creación. En varios de sus poemas, Oliva se pregunta por la posibilidad (y las condiciones) de la novedad, de la creación a partir de la nada: «Algo forja materia/ de fuerza sísmica/ en la escala, vertiginosa, de lo inexistente» (222). El poema se llama «El abrazo imposible de la Venus de Milo» y ancla inmediatamente en la tradición latinoamericana, en el Rubén Darío que plagió a los quince años. Pero Oliva, y es un intento constante en su obra, se apoya en la tradición para escapar de ella, consciente de la ingenuidad (cuando no mala fe) que implica la búsqueda poética del fulgor inmediato, inocente, no tamizado por la historia de la lengua y de esa cultura que pretende olvidar. «La historia designa únicamente el conjunto de condiciones, por muy recientes que éstas sean, de las que uno se desvía para devenir, es decir para crear algo nuevo (...) Sin la historia, el devenir permanecería indeterminado,

también desgarrar, abre, y así leemos en «De cómo Odiseo fue Ulises y de sus avatares» (*De fascinación*): «...otros/ urden, desde el recuerdo,/ una visión o un gesto/ que les abra el espacio/ para ser vistos/ por un ojo ya desvanecido» (120). En cambio, la «prolija visión» es explícitamente negada en «Epigráfica del Ehret», escrito en 1977 (2016:102); y en «Aldebarán (tango)», publicado en *De fascinación*, el niño del poema se encuentra «de espaldas, en leve ensueño tendido;/ la mirada, libre de la visión, vaga en la fraternidad de las nubes» (140). La visión, a diferencia de la mirada, es tempestuosa y disruptiva, es terreno de conflictos entre destino y deseo.

incondicionado, pero el devenir no es histórico» (Deleuze y Guattari, 1995:97); el desvío, el *clinamen* epicúreo, es una figura que describe bien el trabajo de Oliva con la tradición.⁶ El desvío vuelve a poner la historia en movimiento, la despierta del pesado sueño en que dormía en los anaqueles de historiadores y académicos para restituirla a la vida y al presente, en un gesto disruptivo e irreverente (sísmico según la cita anterior) porque obedece a energías nuevas en pugna por tomar forma.

Hasta ahora hemos retomado parcialmente poemas de *De fascinatione* y de *Ese General Belgrano*; ahora nos adentraremos, más en profundidad, en un poema de este último libro, «Emblema–Problema»,⁷ ya que tematiza de modo explícito las relaciones entre

historia, cultura, arte y poesía. El libro está dividido en tres secciones: «Imágenes renuentes», «Avizoramientos en el espejo retrovisor» y «Ese General Belgrano». La última parte es un poema extenso sobre la figura de Belgrano, dividido en cuadros y movimientos, que según Roberto García el autor prometió durante mucho tiempo pero no parecía capaz de terminar (2002:7); la primera, un conjunto de poemas cortos, «fueron el paralelo revulsionado de la inacción de la escritura del Belgrano, o dicho en su reverso: la acción escrituraria compulsiva de su fracaso momentáneo frente al poema mayor mientras este permanecía inconcluso» (8).⁸ De acuerdo con un procedimiento ya explorado por Oliva,⁹ la apropiación trabajosa de la historia

6 cf. el prólogo de Roberto García (2016:36–37) y el poema de Oliva «Elegía» (2016:134).

7 Como centraremos el análisis en este poema en particular, a continuación lo citamos completo: «Jamás existió el tiempo./ Una catarata (pensemos/ que infinita) de seres caducos/ se precipitó en hondas rocas,/ en las zanjadas quebraduras de tierra de variado declive/ como caudales de agua primigenia;/ y percibieron ya, en última mirada,/ el sonrosado misterio/ de la sangre/ en la linfa clara./ Esa develación (en realidad,/ lo que llamamos muerte)/ iluminó los ojos/ de los que aún no habían/ caído./ Olas de lucubraciones,/ que llamamos cultura/ (cruentamente inhibidas,/ falazmente exhibidas,/ preñadas de terror/ o de vanidades compartidas),/ deslumbraron articulaciones/ de secuencias llamadas Historia./ Se consolidó el aura/ del conocimiento./ Pero el aura es una obsesión emblemática;/ mas el saber es el saber del movimiento/ de las arboladuras hurgando,/ en la irradiante soflama de la Rosa/ de los Vientos, un problemático/ derrotero de sentido./ La Flor,/ en su esplendor, no es un emblema,/ es un problema: es la aventura seminal/ del fruto» (Oliva 2016:211–212).

8 El título de la parte intermedia, Que no abordaremos aquí, es una metáfora perfecta de la relación de Oliva con el pasado: la mirada hacia adelante recorta un fragmento de la historia en el espejo retrovisor, pero ese fragmento se modifica a medida que el observador se mueve.

9 El primer poema de su primer libro publicado, *César en Dyrachium* (1986), consta de dos partes: en palabras del propio Oliva, la primera es «una versión, fragmentaria y relativamente libre, del Libro

por parte de la poesía (que no implica solamente un saber historiográfico sino el contacto directo con documentos y fuentes de la época), su lenta intromisión en «la certeza ilustre del discurso histórico» (Oliva, 2016:237) para hacerlo estallar desde dentro, va arrojando una serie de restos irreductibles que se formalizan y transforman en cuerpos poéticos independientes. En este sentido lo que propone García es acertado, pero debe entenderse que las «imágenes renuentes» no son exclusivamente el resultado negativo de su intento principal. Son también las respuestas poéticas (por lo tanto no unívocas) a una serie de preguntas que va suscitando el cara a cara entre poesía e historia. Preguntas filosóficas, teóricas, incluso antropológicas.

«Emblema-poema» es el quinto poema de las «Imágenes renuentes», y comienza con una afirmación tajante y paradójica: «Jamás existió el tiempo». La afirmación agota el verso, y un espacio en blanco lo separa de lo que podríamos llamar la primera estrofa. Así, la evidenciación de la frase presidirá la lectura del poema, que quedará bajo su égida. Ahora bien, ¿qué puede querer decir que jamás haya existido el tiempo? La expresión no sólo contradice la experiencia (una forma

pura *a priori* de la sensibilidad, según Kant) sino que su misma formulación es lisa y llanamente paradójica: el adverbio temporal sumado al verbo en pretérito niegan esa negación del tiempo (nada distinto hacia Borges en *Otras inquisiciones*, al proponer una «Nueva refutación del tiempo») y vuelven al verso altamente polisémico e indeterminado. Pero sí hay una concepción de la temporalidad que es abolida en el poema, una concepción lineal y homogénea que es reemplazada por la tensión dicotómica inmovilidad/movimiento, emblema/problema, conocimiento/saber, historia/aventura. El poema anterior, «En el teatro», nos orienta sobre cómo entender esta forma del tiempo: «Siento que ya me sumergí/ en el espectáculo:/ que lo que será, ya fue/ en los carteles publicitarios; (...) No pretendo abolir,/ con lánguida comodidad, la explosión radical del futuro inmediato.// Pero ya estoy en el teatro» (2016:209). Si todos los poemas de las «Imágenes renuentes» dialogan implícitamente en torno a algunos ejes como el tiempo, el instante, la creación y la muerte, aquí se contraponen precisamente dos tiempos: el tiempo del teatro, de la repetición calculada de los gestos y las palabras, tiempo del espectáculo que asfixia la

VI de la *Pharsalia*», mientras que la segunda parte, llamada «Aliter», es un «intento de consumación, también poemática, de las resonancias antropológicas liberadas en el curso de la estructuración textual de la “Diégesis” y su denotación histórica» (2016:59).

novedad para devolver lo ya sabido, lo conocido y tautológico; y el tiempo del acontecimiento, de «la explosión radical del futuro inmediato» sobre el cual el sujeto lírico, al menos en este poema, no deposita mucha confianza.¹⁰

En «Emblema–Problema» la cuestión se complejiza. Luego de la tajante afirmación inicial, el poema pareciera estructurarse en tres momentos, de acuerdo a una exposición argumentativa evidenciada en la articulación lógica, en las aclaraciones parentéticas, en la voluntad de acordar el significado de las palabras, y en el borramiento del sujeto en busca de una exposición más objetiva (este discurso está sin embargo transgre-

dido por la profusión de imágenes, las afirmaciones contradictorias o paradójicas y las rupturas métrico–sintácticas). El primer momento está compuesto de dos estrofas irregulares, y remite a lo real crudo, intenta nombrar aquello para lo que no existe nombre porque es anterior al lenguaje: «Esa develación (en realidad/ lo que llamamos muerte)».¹¹ Los versos iniciales nos invitan a concebir la vida como un flujo homogéneo y predeterminado: «Una catarata (pensemos/ que infinita) de seres caducos/ se precipitó en hondas rocas». La imagen está recorrida por una inercia particular: primero, está sometida a la ausencia del tiempo ya predicada; segundo, la pausa versal intro-

10 De acuerdo con Roberto García (2002), *Ese General Belgrano...* fue compuesto bajo un influjo saturnino y melancólico que se evidencia en la negrura y pesimismo de las composiciones. Si bien esta aclaración debe ser matizada y, sobre todo, complejizada (algo de lo que intentaremos en las páginas siguientes), es cierto que muchos de los poemas supuran bilis negra, y traslucen la desesperanza del sujeto respecto al futuro (político fundamentalmente, pero también personal) y la incapacidad para cambiarlo. Este costado melancólico recorre sin embargo toda la obra de Oliva, unido además a la reflexión textual e incluso teatral que implica por un lado la noción de destino escrito, y por otro el cerrarse del sujeto sobre sí mismo, imposibilitado para operar en la vida real. La serie de la «Epigráfica del Ehret» (que, fechado en 1977, puede interpretarse como una suerte de duelo imposible por los ideales políticos y sociales de los '60 y '70) contiene numerosas referencias metatextuales y autorreferenciales, y convoca como compañero intertextual a la figura de Hamlet, el melancólico por excelencia (2016:99–104). Al respecto, ver Crisorio (2017b).

11 Incredulo ante la posibilidad de soldar definitivamente «las palabras y las cosas», Oliva referirá recurrentemente al acto de nombrar, como si lo nombrado resistiera al nombre y no se disolviera en él; además del poema analizado, ver, en este mismo libro, el poema «Myrmekes»: «Era algo parecido a la quietud,/ en lo que al surgir o al caer,/ después,/ llamamos muerte» (2016:260). Un ejemplo precioso se encuentra en «Aliter», donde, hablando del mar, el sujeto lírico aclara: «(esa loca esmeralda/ que un sueño llamó Adriático/ y la Galia ulterior, “vagues de rêves”» (78). La única manera de nombrar la realidad es mediante la reinención poética, la metáfora que devuelve la vida a lo que nombra: «locas esmeraldas» está más cerca del mar que «Adriático».

duce una reflexividad que retiene el verbo «pensemos» y lo vuelca retroactivamente sobre la catarata; finalmente, el segundo verso citado contrapone la infinitud de la catarata a la caducidad de los seres. Así, la tempestuosa cascada queda de algún modo neutralizada y llevada a un movimiento ciego y constante que encuentra su equilibrio final en la muerte.

Para enmascarar de signos a la muerte (según dice el primer poema de *Ese General Belgrano...*, «Travesía», solo algunas páginas más atrás) es que advienen la historia y la cultura, de lo que se hablará en el siguiente momento. Citemos la tercera estrofa: «Olas de lucubraciones,/ que llamamos cultura/ (cruentamente inhibidas,/ falazmente exhibidas,/ preñadas de terror/ o de vanidades compartidas), deslustraron articulaciones/ de secuencias llamadas Historia. Se consolidó el aura/ del conocimiento». La serie de instantes equivalentes que conformaban la catarata se articulan y secuencian en la Historia, que no es sino la forma que la cultura se da a sí misma, el modo en que un presente configura un pasado para

legitimarse. El ritmo se acelera mediante la repentina regularidad de los versos (mayormente heptasílabos), otorgando unidad al paréntesis que explica qué ha de entenderse por cultura y cómo se estructuran estas «lucubraciones» (según la RAE, «lucubrar» es «elaborar una divagación complicada y con apariencia de profundidad», «imaginar sin mucho fundamento»): reprimiendo algunos aspectos, ostentando otros para que ingresen al espectáculo, si hemos de seguir la metáfora del poema anterior, reuniendo así el terror y la vanidad.¹² Esas olas, infundadas, cruentas y falaces, consolidan finalmente el aura del conocimiento, la cultura se inviste con un carácter sacro, noble y definitivo: con el carácter de lo cierto e indudable.

El tercer momento, que tiene lugar en las dos últimas estrofas del poema, es el de la explosión lírica, el *clinamen* disruptivo que se va a rebelar tanto contra la inercia de lo meramente vivo como contra el peso asfixiante de la cultura (lo que en «Aliter» el poeta llamará «la mano de poder»): la creación. Según la exposición

12 Un poema posterior, llamado «Solapadas historia y arte», retomará esta convivencia entre horror y vanidad según una lógica que recuerda la relación benjaminiana entre cultura y barbarie: «Paloma de Picasso, figurones de Miró,/ lúbricos escamoteos de la lucha,/ emblemas de las líneas sometidas/ a la siniestra paz maquillada; incididas,/ perpetradas como vectores enmascarados/ que se afinan a la estratégica secesión/ de las conjeturas virtuales de una masacre» (2016:237). Las obras de arte son así entendidas como «emblemas» (palabra que nos reenvía al poema que estamos analizando, y sobre la que volveremos) de la «siniestra paz maquillada», de la masacre virtual y conjetural porque, al ser inhibida, no cuenta con datos ciertos y debe imaginarse.

argumentativa del poema, la anteúltima estrofa desarrolla la contraposición entre el segundo y tercer momento, y la última concluye. Vamos por partes. La anteúltima estrofa (la cuarta del poema, si no contamos el verso inicial) distingue, a partir de dos adversativas ubicadas a comienzo de verso, entre el aura, «obsesión emblemática», y el «saber del movimiento» que es un «problemático/derrotero de sentido». Una reconducción de este poema a la emblemática renacentista y posteriormente barroca, a aquellas «recopilaciones de dichos y proverbios acompañados de imágenes» (Ginzburg, 1999:98) en relación dialéctica, creando una ilusión de correspondencias que «apelaba además a la relación armónica tradicional entre el macrocosmos y el microcosmos» (Egido, 1985:8–9), sería no solo posible sino necesaria. Nos daría más de una clave para comprender uno de los temas fundamentales de la obra de Oliva, como son las relaciones, relevos y tensiones entre palabra e imagen (poéticas, históricas, políticas). Sin embargo, un abordaje de este tipo nos alejaría demasiado del objetivo del presente trabajo. Baste por lo pronto decir que, en la economía

semántica del poema, el emblema fija la imagen, la petrifica otorgándole un sentido unívoco y un lugar determinado en la cultura, mientras que el saber restituye un movimiento que no es ya el movimiento monocorde del comienzo, sino que es problemático, errático incluso.¹³

Esta estrofa pone en funcionamiento una metafórica marina: arboladuras, Rosa de los Vientos, derrotero. Esta serie de imágenes completa la idea: la alternativa a lo muerto y cristalizado no es el azar, ciego y alocado, sino un camino incierto que no deja de buscarse, y de trazarse a medida que se navega. Pero el encabalgamiento en «...Rosa/ de los Vientos...» habilita una segunda serie semántica que insiste en los demás poemas del libro y prepara la estrofa final. Nos referimos a la imaginería floral y vegetal como campo de lo feraz, como sinécdoque de la simiente que inaugura una nueva vida. Al igual que el primer verso del poema, esta última estrofa también tiene la forma de una afirmación tajante, concluyente: «La Flor,/ en su esplendor, no es un emblema,/ es un problema: es la aventura seminal/ del fruto». Este esplendor, fugaz pero cargado de un futuro incalculable,

13 En la entrevista realizada por Osvaldo Aguirre, Oliva explica esta concepción casi con los mismos términos que el poema: «En el tránsito de ella [viene hablando de lo que llama “visión”] a la producción del objeto poético puede alcanzarse un conocimiento, diría más bien un saber, para no cargarlo de acepción conceptual (...). Porque un concepto encapsula y cierra el sentido, detiene. Y el poema es una formalización y al mismo tiempo un continuo levantamiento de sentidos» (2016 [1994]:16).

hiende el tiempo repetitivo o bien petrificado (el tiempo vacío y, en cierto sentido, inexistente del primer verso) y lo abre al acontecimiento. En ese sentido, la transformación de la Rosa en Flor no es casual. Otra de las «Imágenes renuentes» se llama «Juegos florales», y comienza diciendo «Si ha de salvarte, sólo será una flor». Luego de la enumeración de una serie de flores concretas a las que, a partir de la anáfora en «no», se niega la capacidad de salvación (las primeras son justamente «el lirio emblemático» y la «Rosa de los Vientos», pero luego siguen la alhucema, la margarita y el Jazmín del Cabo), se retoma el primer verso y se explica: «Sólo una Flor podrá salvarte,/ porque aún no es». Es la posibilidad misma la que brilla antes de concretarse, la Flor antes de ser lirio o alhucema. Es la potencia informe, «esa oculta furia/ asediando lo desconocido», que pugna por tomar forma y quizá lo logre en el poema.

Conclusión

Pero no hay que creer que el poema, propiamente hablando, sea equivalente al «problema» (si seguimos la terminología del propio Oliva), a aquello que escapa a la Historia y la cultura. Es más bien el conjunto «emblema–problema», el contrapunto dialéctico entre ambos extremos. El poema necesita del emblema, parte justamente de él: hablando de *César en Dyrrachium*, Oliva señala que «El punto de partida está siempre para mí en

algún problema de tinte emblemático; un fragmento de la aprehensión del mundo me da el *parti pris*» (2016 [1993]:9). Entonces, el poeta se vuelca hacia la cultura en tanto «obsesión emblemática», hacia un fragmento del mundo que puede ser un episodio histórico (la revolución francesa en «Relojes», las revoluciones husitas en «Titirimundi» o la vida de Belgrano en «Ese General Belgrano»), un monumento artístico o literario (el «Perseo» de Cellini en «Benvenuto in Loggia», la *Jerusalén liberada* de Tasso en «La escritura de Severino»), incluso el cruce de los dos, ya que la *historia rerum gestarum*, el discurso histórico, es también un problema de escritura (tenemos allí la batalla de Dyrrachium narrada por Lucano y traducida por Oliva). Pero la visión lírica trasciende el fragmento, y sobre todo lo absuelve: lo libera de las garras en que la tradición lo tenía fijado y clasificado, y lo abre al continuo levantamiento de sentidos del que habla en la entrevista, que no es ya propiedad exclusiva del objeto sino que nace del encuentro, único e improbable, de este con un sujeto. El «olvido» del que habla Oliva jocosamente en su pequeña autobiografía, la bastardía de sus relaciones con la cultura de la que habla en otra entrevista, tienen para nosotros este sentido positivo, y no exclusivamente pasivo: el arrebató intempestivo a la tradición de aquellos «emblemas» con los que el sujeto entra en una relación inmediata y fulgurante, que ya no obedece a la lógica

monocorde y acumulativa de la historia sino que sigue el «clamor errabundo del deseo» en busca del «esplendor,/ posible, de lo que no es» (en «Idilio», 2016:224).

Al final del extenso poema sobre Belgrano (el creador del «emblema» nacional, no lo olvidemos), el prócer dice:

«VERRÀ LA MORTE E AVRÀ I TUOI OCCHI,/ Patria inexistente» (2016:290). ¿Qué puede querer decir (más allá del intertexto anacrónico con el poema de Pavese), sino que la patria está siempre en proceso de ser, siempre por venir, abierta al futuro como una herida, como la muerte?

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, O. (2006). La tradición de los marginales. En Fondebrider, J. (Comp.). *Tres décadas de poesía argentina 1976–2006* (pp. 45–56). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- BARRELLA, S. (2006). Una política de autor. *Diario de poesía*, (73), 22.
- BURCKHARDT, J. (1980). *Reflexiones sobre la historia universal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CRISORIO, B. (2017a). Aldo Oliva: un fantasma en la poesía argentina. *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 6(11), 203–216. Recuperado de: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1723/2151>
- ——— (2017b). Las cenizas del pasado. Una lectura de la «Epigráfica del Ehret» de Aldo Oliva. *A contracorriente*, 14(2), 95–114. Recuperado de: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1566/2830>
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1995). ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama.
- EGIDO, A. (1985). Prólogo». En Alciato, *Emblemas* (pp. 7–17). Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (1992). Nietzsche, la Genealogía, la Historia. *Microfísica del poder* (pp. 7–29). Madrid: De la piqueta.
- GARCÍA, R. (2002). De un mar a otro. Prólogo a Aldo Oliva, *Una batalla. Poemas inéditos. Poemas últimos (1978/2000)* (pp. 7–19). Rosario: Aldebarán.

- — (2016). La ética del futuro. en Oliva, A. *Poesía completa* (pp. 7–53). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- GINZBURG, C. (1999). De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método. En *Mitos, emblemas, indicios* (pp. 38–93). Barcelona: Gedisa.
- NIETZSCHE, F. (2002). De la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida. En *Consideraciones intempestivas* (pp. 18–96). Buenos Aires: Alianza.
- OLIVA, A. (2000 [1996]). Charla del poeta Aldo Oliva (marzo de 1996). *Endymion*, 2, 10–17.
- — (2016). *Poesía completa*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- — (2016 [1988]). Me siento un hijo ilegítimo de esta cultura. Entrevista realizada por Martín Prieto y Daniel García Helder, publicada originalmente en *Diario de poesía*, (9). En Oliva, A. *Entrevistas 1988–1999* (pp. 1–6). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- — (2016 [1993]). Cuando hablo, hablo de poesía; cuando escribo, escribo poesía. Entrevista realizada por Susana Rosano, publicada originalmente en *La Capital*, 31 de diciembre. En Oliva, A. *Entrevistas 1988–1999* (pp. 7–10). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- — (2016 [1994]). Un poema es un continuo levantamiento de sentidos. Entrevista realizada por Osvaldo Aguirre, publicada originalmente en *Vasto Mundo*, (7). En Oliva, A. *Entrevistas 1988–1999* (pp. 15–22). Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- PAZ, O. (2005). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. México: Ligeia.

Vozes judaicas na literatura brasileira

Pedro Brum

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM,
Brasil).

Resumo

Na América Latina, conhecemos bem o enunciado de pertença, o lugar intersticial da voz do imigrante. Ponto de fala – e de narrativa - que acarreta dificuldades na superação do complexo processo de mestiçagem étnica e cultural. Ao refletir sobre esses aspectos, o presente artigo produz anotações sobre presença judaica na literatura brasileira.

Palavras-chave:

narrativa, judaísmo, cultura,
imigração

Resumen

Voces judaicas en la literatura brasileña

En América Latina, conocemos bien el enunciado de pertenencia, el lugar intersticial de la voz del inmigrante. Punto de habla —y de narrativa— que conlleva dificultades al momento de superar el complejo proceso de mestizaje étnico y cultural. Al indagar sobre estos aspectos, el presente artículo produce reflexiones sobre la presencia judía en la literatura brasileña.

Palabras clave:

narrativa, judaísmo, cultura,
inmigración

Abstract

Jewish Voices in Brazilian Literature

In Latin America we are familiarized with the statement of belonging, the interstitial place of the immigrant's voice, which resonates with difficulties embodied by beings committed to overcoming the complex process of ethnic and cultural miscegenation. In reflecting on these aspects, the present article records brief notes on Jewish presence in Brazilian literature.

Keywords:

narrative, judaism, culture, immigration

I

Oriundos em especial do leste e do centro da Europa, judeus aportados nas Américas, nas primeiras décadas do século XX, com relativa rapidez, desempenharam papéis relevantes e se reconhecidos. No caso do Brasil, sequer a barreira do idioma e os ecos do antissemitismo europeu foram-lhes impeditivos de integração. Prova está no acesso à expressão escrita e livresca atestado em títulos como *Oisses Dertzlein* (*O que as letras contam*, em iídiche), de Elias Lipiner, publicado em 1941 pela Editora e Livraria Mosaik, de São Paulo, e *Do Folclore judaico*, de Isaac Mishkiss, que é de 1942. Para Roney Cytrynowicz, registros como esses evidenciam que, mesmo à época do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, pode-se afirmar que «funcionou com liberdade uma variada gama de instituição e atividades judaicas no Brasil» (2002:401).

Ao tomar o caso da prosa de ficção, o presente trabalho tem em conta dar

uma ideia de como essa presença, que experimentou significativo crescimento nas primeiras décadas dos noventa, aí se desdobra, bem como, apontar alguns de seus traços característicos. A constatação mais geral – e ponto de partida destas notas, é a alternância temática encontrada na produção. Por um lado, as obras abordam indiretamente as questões étnicas e, por outro, as assumem de maneira direta e explícita. No primeiro grupo, estão os escritos que se distanciam da representação viva da cultura judaica, ambientam cenários domésticos muitas vezes identificados com espaços brasileiros para, nessa ambientação, explorar temas que, somente quando olhados com atenção, experimentam ressonância com elementos da origem étnica. No segundo segmento, estão as narrativas que assumem completamente a cultura da origem e expressam-na através de uma literatura povoada de tipos e expressões da tradição.

Para um e outro caso vale a observação de Berta Waldman para quem esta narrativa, diversa dos consagrados relatos de viagem assinados por estrangeiros, mostra-se empenhada com a permanência, deseja criar raízes e adaptar-se às novas condições. Diferentemente do viajante estrangeiro, marcado pela opção de passar e ir em frente, o escritor brasileiro de extração judaica expressa, nas palavras da autora, uma «identidade étnica e a manipulação de um modo de sentir e pensar nacional». (2003: 130) Nasce desse movimento de pertença, o lugar intersticial da voz judaica que, na conclusão da autora, ressoa as dificuldades que os «heróis [da ficção] se esforçam por superar, à medida que o processo de mestiçagem étnica e cultural segue seu curso» (73).

II

A primeira experiência, por assim dizer, moderna, de autor de origem judaica que ganha sólido reconhecimento entre crítica especializada e público leitor é a de Clarice Lispector, cuja escrita reflete a tratativa indireta de questões étnicas. Surgida na década de 1940, traduz um momento renovador da ficção brasileira. No conjunto, é obra cheia de situações orientadas por um nominalismo *avant la lettre*, ou seja, seus seres figuram ideias e abstrações que se esbatem ante as referências circundantes em penosa composição do senso de realidade. As narrativas mais longas, como *A maçã no escuro*, *A paixão*

segundo GH e *A hora da estrela* experimentam exclusão, deslocamento e errância e registram constantemente o sentido actancial preenchido por impressões sensoriais em lugar da vivência objetiva e realista de estar no mundo. A recorrência do conto, narrativa mais curta e afeita à tipificação psicológica e à dramatização da linguagem, resulta como achado natural e como reforço de planeamentos que nem sempre obedecem à lógica de começo, meio e fim.

Muito embora a evidente conexão com a onda renovadora de recorte vanguardista da narrativa europeia da primeira metade do século, a escritura de Clarice Lispector guarda inegável parentesco com o universo judaico. A experiência da autora, judia nascida na Ucrânia, mas criada desde pequena no Brasil, parece inseparável da atmosfera que encontramos em suas histórias. De acordo com Berta Waldman, o sentimento de preterição e desterro, comum a seus protagonistas, vinculam-lhes a um «modo de ser judaico, assinalados ambos negativamente no território do incompreensível, do inominável, do impalpável, do exílio do sentido» (30).

Mesmo que o sentimento judaico não encontre respaldo em personagens que assumam configurações étnicas, é certo que este horizonte era-lhe muito próximo pelas vivências familiares. A comprovação desse apelo da origem encontramos, por exemplo, em sua irmã, Elisa, autora de

No exílio (1948), mistura de memória e ficção que recupera o transplante de uma família de fugitivos judeus da Rússia antissemita para o Brasil. Autobiográfica em grande parte, a narrativa revela os percalços da família Lispector. O tratamento hostil dos parentes brasileiros, a vida operosa do pai, a perda precoce da mãe e a solidão sem tréguas aparecem nesse testemunho assinado por Elisa e sugerem muito sobre a inadaptação e o alheamento das personagens de Clarice.

Ficção e confissão, o duplo que Antonio Candido (1992) cunhou para definir o conjunto da obra de Graciliano Ramos serve para caracterizar o apoio mútuo e inclusivo existente entre a forma ficcional sofisticada empregada por uma e o tom confessional assumido pela outra. De plano, confundem-se o esforço por atingir a densidade literária e a busca de retratar o imigrante. No fundo, há o ponto comum de um passado traumático que, de algum modo, encontra na narrativa uma forma natural de expiação. No caso de Clarice, porém, há que se ter o cuidado de evitar o reducionismo que seria compreender o alto grau de sua empresa literária simplesmente pela questão da origem.

A densa fortuna crítica e o crescente reconhecimento do tempo, per si, permitem considerar a singularidade da autora de *A maçã no escuro*, também assente em aspectos de vanguarda. Um deles, é a proximidade entre o seu narrador e a posição – antirrealista e descentrada – que

Adorno identifica como traço definidor e diferencial do romance moderno. Trata-se daquela categoria de narrador que atesta «um estado de coisas em que o indivíduo liquida a si mesmo e se encontra com o pré-individual, da maneira como este um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido» (1983:273).

O recurso ganha subjetividade, com inflexão detida de esquadriñar o recôndito da alma humana, em vários contos da autora – sobretudo nos que exploram conteúdos oníricos – bem como, na estrutura de composições mais longas. Entre estas, *A hora da estrela* é caso notório e destacado pelo papel de Rodrigo S. M., o narrador, que, secundário do ponto de vista actancial, cumpre função decisiva como condutor do fio da história de Macabéa, figura débil e apagada. Em meio a reflexões sobre voz e escrita, é ele que empresta à protagonista a palavra que lhe falta e, desta forma, instaura densidade psicológica no relato justamente a partir do ponto em que esta potencialmente é mais rarefeita.

O exemplo paradigmático e algo experimental encontrado em Clarice Lispector vem se desdobrando produtivamente nas últimas décadas. A cena contemporânea apresenta inúmeros exemplos de temas e caminhos em que o corpo – do relato, da personagem e do próprio escritor – ganha destaque na prática de experiências intersubjetivas e como um veículo ativo de significados construídos nos meandros de rica varie-

dade de tramas e narrativas. Desdobramentos como hibridismos de gênero e estilo e notações pessoais (a confundir, particularmente, categorias como narrador e autor) confirmam aquela tendência apontada lá atrás por Adorno e antevista em narrativas como as de Clarice. Daí a natural assunção de relatos compósitos destinados a confundir intencionalmente na voz corrente da *imago inventum* uma crise de representação frequentemente traduzida, no conjunto ou em parte, por recortes como reflexões, fabulações, sentimentos, desejos, frustrações e devaneios.

III

O eco desses recursos renovados de estrutura narrativa é saliente em autores judeus que, situados entre o final do século XX e o início do XXI, esquadrinham a problemática da origem. Exemplo reconhecido é o de Michel Laub, autor porto-alegrense, em cuja obra, o gesto de reconstruir o passado desdobra-se do uso constante de lacunas discursivas. O recurso torna-se tanto mais singular na medida em que se revela, frequentemente, como consciência trágica do presente. Esse é o movimento que, em Laub, de acordo com definição de Maria Zilda Cury (2007), produz a qualidade de um deslocamento profundo que permite decalcar, «o mundo interior de seus narradores, num-se para um espaço de subjetivação» (8). Daí o juízo crítico da analista:

Narrativas que se apresentam deslocadas, como «memórias performáticas» que fazem convergir no espaço da ficção a experiência eo passado, muitas vezes o tempo da infância – tempo em que melhor se evidencia a linguagem como fenômeno humano –, e podem ser vistas como «locais de linguagem» e de exclusivo reconhecimento identitário. (8)

Em *Diário da queda*, de 2011, Laub enfrenta a temática de sua origem judaica, vertendo-a sob a via da posição incômoda de um narrador de primeira pessoa e sob o desiderato do aludido «espaço de subjetivação». Ao interrogar um tempo de sofrimento e aniquilação representado pela história do avô, sobrevivente de Auschwitz, o narrador experimenta a dúvida em relação ao passado. Emerge, nesse compasso do eu, a tradição cultural e religiosa fundada na manutenção de um sistema dogmático, no qual um presente desencantado se complementa pela inexistência de qualquer perspectiva futura. A consciência da voz conduz, por esse caminho, ao questionamento das relações familiares e do funcionamento da comunidade. Porto Alegre dos anos 80 – espaço e tempo recorrentes na obra de Laub – é o topos que reforça a relação rala entre os eventos traumáticos incessantemente relatados pelo pai e a existência do protagonista, indicando um abismo que torna inviável a troca de experiência entre uma geração e outra.

A superposição de planos é alentada por um jogo de relatos e desenganos. Nos dezesseis volumes dos cadernos do avô, o silêncio sobre o genocídio de todos os membros da família e a negação obstinada na escrita de verbetes fantasiosos sobre a realidade do imigrante. No diário do pai, a tentativa desesperada de adiar os efeitos do Alzheimer e o apagamento de qualquer ligação com o passado.

Atos como lembrar, registrar, ocultar passagens e obliterar um legado surgem como reforços de memória demandados pela revisão do modelo paterno e da história familiar. Sob a pena de Laub, com domínio acurado de técnica narrativa, e na clara visada de explorar hibridismos de gêneros literários e notações de cunho biográfico, a ficção desenvolve o tema da renúncia à origem, com indelével nota de memória crítica e reenquadramento da tradição.

Também com laivos de prosa renovadora, as portas do século XXI permitem reconhecer Cíntia Moscovich, em cuja escrita a ascendência judaica – a exemplo de Laub – não necessariamente é tema dominante. O destaque às protagonistas femininas distingue em sua obra a prática de colocar em xeque normas sociais, particularmente a dominação patriarcal, referida à sociedade brasileira, em geral, e à judaica, em particular.

Em títulos como *Duas iguais* (1998) e *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), a autora explora o conflito entre padrões

através de duas figuras arquetípicas preferenciais: o pai conservador e a filha rebelde. Do conjunto ressalta-se uma espécie de dor ontológica implícita ao ato de romper com a tradição e questionar a própria formação identitária. A dinâmica pai-filha, bastante reiterada, empresta à obra laivos de narrativa de formação. Particularmente em *Duas iguais*, de acordo com o juízo de Cíntia Schwantes, isso fica evidenciado pela trajetória de Clara implicada no esforço de reconciliar orientação sexual, fé judaica e identidade feminina (2007:57).

No estudo que dedica à ficção de Cíntia Moscovich, Nancy Rozenchan sublinha que a autora pertence à terceira geração de famílias emigradas. Trata-se de escritores «para os quais os conflitos identitários resultantes de processos assimilativos já não causam grandes estragos, seja em suas vidas ou nas das personagens» (2016:242). A anteceder-lhes, Nancy Rozenchan localiza outros dois grupos: um voltado a preservar a tradição cultural e a focar os embustes e dificuldades da saga migratória; outro, empenhado em reprocessar a tradição e dimensioná-la como tema orientado pela literatura geral. É deste último, saliente na segunda metade do século XX, que afloram, como verificaremos a seguir, dois nomes decisivos para a expressão judaica na literatura brasileira: Samuel Rawet e Moacyr Scliar.

IV

Rawet, nascido na Polônia, sendo pequeno, mudou com a família para o Brasil. Na coletânea *Contos do imigrante* (1956) e na novela *Abama* (1964), que lhe deram projeção, aparece largamente o movimento de transposição que é marca de seu estilo. Os arranjos individuais ou locais figuram situações que se projetam pelo alcance geral que aspiram. São casos de temas recorrentes como a solidão, o medo, a angústia, o vazio e a incerteza do ser e de sua identidade.

O estilo breve e econômico no trato da linguagem, com recorrência da elipse e da frase curta singulariza a narrativa de Rawet por uma ordem que, seja pela ótica da estilização da linguagem seja pelas eleições temáticas, nem sempre recorre à personificação do judeu. O vestígio da tradição costuma aparecer de modo diverso a partir de críticas e questionamentos que distinguem personagens desnorteadas por medo e sentimentos de angústia e pela recorrência a figuras que pertencem a segmentos sociais marginalizados. Nesse extrato, além de imigrantes judeus, destaque para tipos suburbanos e homossexuais.

Reconhecido como um escritor-filósofo, trata-se de autor compromissado com uma forma ontológica de encarar os fatos e a vida. Sua trajetória, iniciando-se com o livro *Contos do Imigrante*, repercute através de carreira feita de colaboração literária à temática judaica, onde pontua

perfeccionismo da escrita e a eleição do Holocausto como matéria de fundo.

Se Samuel Rawet é responsável por ter dado ao conto brasileiro um novo perfil pelo cuidado de elaboração de temas e referências, do ponto de vista da preocupação em retratar a problemática judaica e, ao mesmo tempo, construir uma obra que possa ser reconhecida por sua densidade literária, o exemplo melhor acabado de expressão judaica na literatura brasileira pertence, de fato, a Moacyr Scliar.

V

No capítulo que lhe dedica em *Literatura Gaúcha, Temas e Figuras*, Regina Zilberman observa que Scliar, nascido em Porto Alegre, pertence à segunda geração de imigrantes, ou seja, aos filhos que trazem marcas da origem europeia e da travessia para o Novo Mundo. Adaptar-se a uma cultura diferente através do contato direto e contínuo é, de fato, tema recorrente no conjunto da obra de Scliar.

O traço da aculturação fica saliente já em *A guerra do Bom Fim*, sua primeira novela, lançada originalmente em 1972, em plena ditadura militar, que é, também, um relato de formação. Nele, o protagonista Joel, inspirado pela mistura entre realismo e fantasia, relembra os tempos de menino judeu na cidade de Porto Alegre dos anos 1940, mais precisamente no bairro Bom Fim, o coração judaico da capital rio-grandense. As

brincadeiras com os amigos e as aventuras pelas calçadas do bairro dão-lhe a dimensão de crescer sob o estigma de ser estrangeiro, marcado pela diferença e pela prova da iniciação. O diálogo livre entre presente, passado e futuro e a sanha de vingar a infância de provação dão o tom do livro.

A voz firme e algo irônica de terceira pessoa ecoa certo tom de desagravo, o que se pode confirmar em várias passagens. Às vezes, na forma de um panegírico de recorte alegórico e profético. É o que ocorre em relação a Marcos, o sábio da turma que, ante injustificada reprovação escolar, suicidou-se ingerindo veneno de barata em pleno Parque da Redenção. Na visão do narrador, transformado em barata, Marcos «voava sobre o Bom Fim e olhava, divertido, o velório na Rua Felipe Camarão». (1982: 17) A conclusão que arremata a inusitada morte do colega completa o quadro de ironia trágica: «dizem que esta história foi narrada, de maneira ligeiramente diferente, por um autor judeu chamado Franz Kafka» (17).

Outras vezes, o narrador encrava forte a realidade e a superação social no destino das personagens sem, contudo, perder a sugestão de sonho e fantasia:

A turma ria. Como a turma ria! Ria Mário Finkelstein, filho do Dr. Finkelstein, que depois veio a se formar em Medicina, como o pai (...); ria Francisco Zukierkorn, que se formou em Engenharia e organizou a

maior firma de construção da cidade, riam os irmãos Abrão e Moisés, que viriam a ser donos de várias lojas. (...) Por enquanto ria. Se abraçavam uns aos outros e riam, se davam tapas nas costas e riam, rolavam no chão de tanto rir. (21)

O excerto mais uma vez afirma a inflexão do humor como aspecto relevante do livro de estreia. Reiteradamente, o próprio autor ao longo da existência, destacou esse traço, presente em sua obra, como algo caracteristicamente judaico, em especial por envolver tipos às voltas com definições e símbolos e por abordar temas como comida, família, negócios, antissemitismo, saúde e sobrevivência. Segundo convicção de Scliar, trata-se de humor «francamente judaico em suas preocupações, personagens, expressões e valores» (1990:1).

As mazelas do cotidiano sob a perspectiva da sociedade em transformação, amarradas por uma voz que mescla loquacidade e senso de humor assinalam, de modo particular, os títulos assinados por Moacyr Scliar no transcurso da década de 1970. Além do citado *A guerra do Bom Fim*, casos salientes se encontram em *O exército de um homem só*, *Os deuses de Raquel*, *A balada do falso Messias*, (*O ciclo das águas*) e *O centauro no Jardim*. Como frisa Regina Zilberman, esse é o conjunto em que, acoados pelo sucesso financeiro e profissional, os protagonistas sofrem com perdas interiores, razão

pela qual, experimentam uma crise de inautenticidade e não raro, quando possível, recorrem à fantasia como uma espécie de escape à crise de identidade (1985:53).

Um pouco diverso é o panorama pós-1980, em especial a partir de *A estranha nação de Rafael Mendes*, que é de 1983. Como assevera a autora, a partir daí, a obra de Scliar passa a mirar de modo mais detido o caráter judaico à luz da história e da tradição, voltando-se, frequentemente, às urdiduras que focam no passado distante e, mesmo, na atemporalidade do mito, o interesse principal da história narrada. Nas palavras de Zilberman:

Após chegar à síntese do tema da imigração, explorando suas virtualidades sociológicas, ao traduzir a ascensão e fortalecimento da burguesia urbana à custa de perdas pessoais e telúricas (...) o romancista se põe a pensar a história que acumulou no tempo». (53)

A par de linhas de interesse focadas na problemática de pertencimento, Moacyr Scliar consolidou a fértil imaginação e a sofisticada estrutura narrativa. A prática de encaixar histórias – costumava alardear que a escrita era-lhe compulsiva – coaduna-se com um estilo enxuto assinalado por linguagem precisa, mesmo quando, o que é frequente, histórias se multiplicam torrencialmente, em visível valorização da ação e do sumário em detrimento da cena e da pausa. Contrário sensu, confessava

admiração por Kafka e pelas narrativas curtas e considerava modelar o recurso da parábola, «narrativa oblíqua, indireta, apesar de sua forma coloquial» (1984:77). Admiração que também indica a força sugestiva, frequentemente reforçada por ironia e humor melancólico, que ressurbra de suas revisitadas fontes – anedotário judaico, ofício da medicina, escorços biográficos, extratos históricos. Em síntese, sob a pena de Scliar, a identidade judaica ganha a inflexão espirituosa de potente e duradoura fluência imagética.

VI

Como vimos, parte das composições de imigrantes judeus encontradas na literatura brasileira a partir do século XX é assinalada por passagens que indigam frequentemente o referente. Nestas, o ponto central é o legado, a tradição cultural, a memória do passado. São narrativas que se mostram fluentes e profundas de histórias (para sublinhar o que há pouco anotamos, naquela linha de teoria da narrativa inspirada em Wayne Boot (1983), há nesses relatos a prevalência do sumário). Diverso é o plano daqueles que, descolados do referente, adensam as ações com a vitalidade de sentimentos e sensações que buscam sintonizar a particularidade da existência à generalidade de quem ouve – e lê (com predomínio da cena). No primeiro caso, como em Moacyr Scliar, salienta-se o compromisso étnico de expressão de identidade; no se-

gundo, como em Clarice Lispector, a voz imprime a noção de um eu em constante crise de pertencimento e compreensão que, por isso mesmo, se espelha na crise da própria linguagem.

O que podemos decalcar dessas considerações um tanto esquemáticas e rápidas é o quanto as obras em apreço miram uma espécie de linguagem ideal. O problema da origem das convenções e de como teriam sido estabelecidas, num momento mesmo anterior à linguagem, que, em si, já é convencional, parece induzir os autores em tela a uma espécie de propulsão etimológica cujo desiderato é escavar e vislumbrar algo que é do campo do significado primordial.

O autor imigrante distingue-se pelos desvãos de um idioma que, amalgamado com a língua dominante, busca modular-lhe com os sons transmitidos por e transmissores da cultura original. A propósito, Clarice Lispector, ao refletir sobre esses desafios da língua, destacou, certa feita, o difícil caminho do conhecimento e do autoconhecimento como fatores de busca e descoberta:

Qual é a existência que é anterior a existência? Vendo-me tão confusa, então eu me propus, apenas para me facilitar e também apenas para hipótese de avanço meu, que para mim a palavra tema seria aquela que substituiria a unidade indivisível que é fundo-forma. Um tema, sim, pode pre-existir, e dele se pode falar antes, durante

e depois de coisa propriamente dita; mas fundo-forma é a coisa propriamente dita; e do fundo-forma só se sabe ao ler, ver, ouvir, experimentar. Eu me propus: tema, é a coisa escrita; tema é a coisa pintada; tema é a música; em suma: tema é viver. Foi só então que consegui entender mais, e sobretudo entender melhor o modo como eu via o caso brasileiro. (*apud* Ranzolin, 1985:39-40)

A «forma» que somente habita o sentido para além da contraface do «fundo», como tema, assunto a ser explorado, assim como propõe Clarice Lispector, é princípio que, singular na autora de *A paixão segundo G.H.*, pode ser pensado relativamente à boa parte do conjunto de obras e escritores que referimos. Trata-se do fio de uma escrita sequente que se quer contínua para melhor interpelar a literatura no que ela tem de mais primordial, a linguagem. Linguagem que é estranhamento, pluralidade e fracasso, como em Clarice. Mas que também é copiosa profusão de histórias e sintagmas das origens judaicas, como em Moacyr Scliar.

O tema do retorno primacial (tema entendido como música ou viver, para frisar a sentença de Clarice), eis o *punctum saliens*, reiteração de estilo e elo semântico entre discurso narrativo e algo que é do campo do não preenchido, da estrutura opaca. A imagem do exilado – tão repisada na literatura contemporânea – empresta-nos a energia política antevista nesses textos de extração judaica. O exilado é a conexão de

fundo que anima a voz ontológica de um sujeito que conta e sente, por um lado, e apela a categorias públicas como povo e expressão cultural, por outro lado. Exilado que, entretantes, supõe uma dimensão de corpo fora da curva, sob as ordens de estrutura opaca e fendida.

Em conclusão: corpo semovente e estrangeiro. Discurso que trabalha pela lógica da composição e da *La cuna*. Para reforçar a sentença de Moacyr Scliar (1984), a parábola parece ser o seu modelo iluminador, pois significa o recurso onde a imagem aponta sempre para fora ou para além daquilo que se diz e se lê.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T.W. (1983). Posição do narrador no romance contemporâneo. *Os pensadores*. São Paulo: Abril.
- BOOTH, W. (1983). *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CANDIDO, A. (1992). *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- ——— (1981). *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, v. 2.
- CURY, M.Z.F. (dez. 2007). Novas geografias narrativas. *Letras de Hoje*, 42(4), 7-17.
- CYTRYNOWICZ, R. (2002). Além do Estado e da ideologia: imigração judaica, Estado Novo e Segundo Guerra Mundial. *Revista Brasileira de História*, 22(44), 393-423.
- KUSHNIR, B. (1996). *Baile de máscaras: mulheres judias e prostituição*. Rio de Janeiro: Imago.
- LAUB, M. (2011). *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LESSER, J. (1995). *O Brasil e a questão judaica: imigração, diplomacia e preconceito*. Rio de Janeiro: Imago.
- LISPECTOR, C. (1998). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco
- MOSCOVICH, C. (2004). *Dois iguais*. Rio de Janeiro: Record.
- ——— (2006). *Por que sou gorda, mamãe?* Rio de Janeiro: Record.
- RANZOLIN, C.R. (1985). *Clarice Lispector cronista*: No Jornal do Brasil (1967-1973). Dissertação de mestrado, PPGL/UFSC.

- ROSENCHAN, N. (2006). Cíntia Moscovich's Brazilian view on Jewish literary themes. *Journal for the Study of Religion*, 19(2), 231-251.
- SCHWANTES, C. (2007). Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, (30), 53-62.
- SCLiar, M. (1982). *A guerra no Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM.
- ——— (1984). *Os melhores contos [de] Moacyr Scliar*. Seleção de Regina Zilberman. São Paulo: Global.
- ——— (1987). Prefácio. In Iolovitch, M. *Numa clara manhã de abril*. Porto Alegre: Movimento.
- SCLiar, M.; FINZI, P.; TOKER, E. (1990). *Do Éden ao divã: humor judaico*. São Paulo: Shalom.
- WALDMAN, B. (2003). *Entre passos e rastros*. São Paulo: Perspectiva.
- ZILBERMAN, R. (1985). *Literatura gaúcha*. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM.

As cinzas de Trotsky. Paulo Leminski, o real e a imaginação política

Jorge H. Wolff

Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC,
Brasil).

Resumo

O texto examina o poema de Paulo Leminski (1944-1989) dedicado a Natalia e León Trotsky, que tem importância chave em sua obra. O trabalho, escrito em primeira pessoa, apresenta o poeta brasileiro e seu contexto de aparecimento e atuação entre as décadas de 1960 e 1980, e conclui por meio de uma conferência recente de Alain Badiou, «A la recherche du réel perdu» (2015) cujo principal objeto é o poema «As cinzas de Gramsci» de Pier Paolo Pasolini; sua melancolia política é semelhante à do poema do escritor brasileiro que foi um dos mais destacados intelectuais do país no final do século XX. Além de situá-lo neste cenário e de pensar a poesia no presente, o texto procura discutir como se apresentam e quais seriam «As cinzas de Trotsky» segundo Leminski.

Palavras-chave:

poesia, real, Paulo Leminski,
Trotsky, Pasolini

Resumen

Las cenizas de Trotsky. Pablo Leminski, entre lo real y la imaginación política

El texto examina el poema de Paulo Leminski (1944-1989) dedicado a Natalia y León Trotsky y que tiene importancia clave en su obra. El trabajo, escrito en primera persona, presenta al poeta brasileño y su contexto de aparición y actuación entre las décadas de 1960 y 1980 y concluye por medio de una conferencia reciente de Alain Badiou, «A La recherche dure El perdu» (2015), cuyo principal objeto es el poema «Las cenizas de Gramsci» de Pier Paolo Pasolini; su melancolía política es similar a la del poema del escritor brasileño que fue uno de los más destacados intelectuales del país en fines del siglo XX. Además de ubicarlo en esa escena y de pensar la poesía en el presente, el texto busca discutir cómo se presentan y cuáles serían «Las cenizas de Trotsky» según Leminski.

Abstract

The ashes of Trotsky. Paulo Leminski, the real and the political imagination

This text examines the poem by Paulo Leminski (1944-1989) dedicated to Natalia and Leon Trotsky. This poem has great importance in his work. The text, written in first person, presents the Brazilian poet and his context of emergence and performance between the 60's and the 80's and finishes with a recent speech by Alain Badiou, «A la recherche dure el perdu» (2015) whose main object is the poem «The ashes of Gramsci» by Pier Paolo Pasolini. Its political melancholy is similar to that of the poem by the Brazilian writer, who has been one of the most important intellectuals in the country by the end of the XXth century. In addition to situating him in this scene and to consider poetry in the present time, the text intends to discuss whose «The ashes of Trotsky» are in Leminski's vision.

Palabras clave:

poesía, real, Paulo Leminski, Trotsky; Pasolini

Keywords:

poetry, real, Paulo Leminski, Trotsky, Pasolini

«desta vez não vai ter neve como em petrogrado aquele dia
o céu vai estar limpo e o sol brilhando
você dormindo e eu sonhando.» (Paulo Leminski)¹

«Não pensavas que o mundo
do qual sou um filho
cego e apaixonado
não fosse uma alegre
posse de teu filho,
doce de sonhos, armado
de bondade – mas uma antiga
terra alheia que à vida
dá ânsias de exílio?»
(Pier Paolo Pasolini)²

Sempre pensei que o grafite que grita «militar me limita», muito disseminado nos anos 1960 e 70, fosse de autoria do poeta Paulo Leminski (1944-1989). Por vários motivos, a começar pelo imaginário cultural e político e pelas circunstâncias sociais da época, o verso em questão fazia-me pensar no poeta de Curitiba, que é a capital de um dos três estados do sul do Brasil, o Paraná. Certamente por uma distorção de leitura pessoal e, no entanto, igualmente levado a pensar

assim por ele próprio: sobre o sólido substrato intelectual da poesia concretista, à qual aderiu com entusiasmo no início dos anos 60, tendo sido adotado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Décio Pignatari como uma espécie de afilhado, sua poesia se realizou principalmente entre o poema-piada de Oswald de Andrade, os *haiku* de Basho e o tropicalismo, a contracultura *made in Brasil*, com a velocidade e concisão de uma propaganda de televisão.³

1 Verso de «O velho León e Natália em Coyoacán».

2 Tradução de Alexandre Pilati, disponível em: <https://www.alexandreopilati.com/single-post/2017/07/19/As-cinzas-de-Gramsci—Pier-Paolo-Pasolini>

3 Vale lembrar desde já que Leminski sempre manteve relações próximas com estúdios fotográficos e agências de publicidade de Curitiba, nas quais trabalhou durante vários anos e com a ajuda das quais publicou seus primeiros livros na década de 70: *Catatau*, seu romance-ideia de 1975 e *Quarenta clics em Curitiba* no ano seguinte, em parceria com o fotógrafo Jack Pires.

Bem ao estilo da vertente tropicalista e de sua cultura alternativa durante os chamados anos de chumbo no Brasil, o ditado paronomástico «militar me milita» pode ser lido e ouvido como um eco de toda poesia de Leminski – sendo que *Toda poesia* é o título de sua obra reunida em 2013, que se tornaria um campeão de vendas de uma das maiores editoras nacionais. Esse ditado corresponderia ao «sem lenço, sem documento» da canção «Alegria, alegria» (1967) de Caetano Veloso, que se tornaria seu mais famoso interlocutor. À cabeça da geração «marginal» ou «mimeógrafo», ao lado de poetas como Ana Cristina César, Cacaso (Antonio Carlos de Brito), Wally Salomão, Glauco Mattoso e (Ricardo) Chacal, ele despontou com enorme disposição para ocupar um lugar na cena pública, com um estilo estentóreo e sob as vestes de um militante da paixão pela poesia e pela arte como «in-utensílio»: esta se definiria como uma arte radicalmente anti-utilitária, segundo o termo que cunhou⁴ e com o qual manifestava suas leituras dos poetas (anti)modernos do século XIX, assim como as leituras de Karl Marx, Vladimir Lênin, Leon Trotsky e Theodor

Adorno, todos atravessados pela recepção entusiasmada das tradições literárias europeias e também orientais. Leminski encarnou, portanto, uma espécie de arauto de certa catequese estética, de uma «arte pela arte de esquerda» inexoravelmente colada à sua figura pública e notória, em especial no decorrer da década de 80, durante seus últimos anos de vida. Trabalhou intensamente nesse período, fazendo chegar a um vasto número de leitores-ouvintes poemas, canções (uma delas, cantada por Ney Matrogresso, se tornaria tema de telenovela de grande audiência), traduções (de Mishima e Petronio a John Fante e John Lennon, passando pela poesia japonesa e egípcia) e ensaios breves (biográficos ou não),⁵ sendo que conhecerá um novo surto de vendas, como dissemos, quando do aparecimento de *Toda poesia*. Pois o *boom* da obra de Leminski de fato viveu esses dois momentos de ápice, caso raro para um escritor brasileiro do século XX que atuou especialmente como poeta ao mesmo tempo culto e popular, influenciando profundamente sua geração.

É igualmente significativo que Leminski costume ser o primeiro eleito

4 Cf. Leminski, Paulo. *Ensaios e anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

5 São de sua autoria quatro ensaios biográficos com ampla circulação nos anos 80 e postumamente reunidos no volume *Vida*. Há tradução castelhana recente, por Joaquín Correa: *Vida. Cruz e Souza/Bashô/Jesús/Trotsky*. Mar del Plata: Puente Aéreo, 2015. Antes Mario Cámara traduziu uma antologia de poemas e textos de e sobre o poeta brasileiro em *Leminskiana. Antologia variada*. Buenos: Corregidor, 2006.

quando se trata de criticar a chamada «poética da sacada», do achado fácil, que é de fato sobressalente em sua obra e também em boa parte da poesia desse período. Sabemos que não se reduz a poesia *pop* ou fácil o que ele fez durante a curta vida, mas é preciso levar em conta que esse foi o seu céu e o seu inferno, o que fez dele esse poeta «popular» a partir de 1980, tão desprezado pelas academias de letras e o academismo universitário – que ele combatia publicamente – quanto celebrado por certa parcela da juventude brasileira, a parcela mais ligada à contracultura com a qual se identificava também famosamente, formada antes, como já sugerimos, pelo *tsunami* audiovisual do que pela literatura, pela cultura dita livresca ou erudita. Caberia lembrar e considerar também que a experiência mais radicalmente limítrofe e arriscada de sua produção, o *Catatau*, se situa na etapa mais jovem de sua vida, com as altas doses do veneno e do remédio concretistas que corriam nas veias do até então desconhecido escritor, de que logo irá tentar se livrar sem muito êxito.

Ao concretismo de base, no entanto, soube acrescentar, no «romance-ideia», um frescor selvagem e um humor ferino que resultou no «monstro textual» (nos termos de Flora Süssekind) formado por centenas de células vocálicas enunciadas com a rapidez e a voltagem poética dos *haiku*. Construiu assim uma constelação fragmentária em forma de teoria e prática do *non-sense* sobre um personagem histórico cujo pensamento se pretendeu absolutamente racional, o filósofo René Descartes, quando justamente perderia o sentido, os sentidos, durante a invasão holandesa ao Recife no século XVII.⁶

É importante sublinhar, portanto, que Paulo Leminski, para além de seu vanguardismo literário, também soube encarnar em sua figura pública uma impiedosa crítica de ordem estética e política contra os pontos de vista «gráfocêntricos», para empregar o termo de Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura*, lembrando o quão viciosamente datado é o conceito de literatura ocidental. Escreve Zumthor:

6 Neste livro, cuja ideia surgiu durante uma aula de história do jovem professor Leminski em um curso preparatório para a faculdade onde trabalhava na Curitiba de meados dos anos 60: por que não trazer René Descartes para o calor de Recife junto com a corte de Mauricio de Nassau? *Catatau* é narrado em primeira pessoa por Renatus Cartesius que perde o senso nos trópicos sob o efeito de certas ervas, enquanto espera por alguém que não vem – tudo isso em uma construção linguística caótica e poética, baseada no humor e no disparate, incluindo uma profusão de neologismos à maneira de James Joyce. O poeta Reynaldo Jiménez traduziu este texto particularmente intraduzível de Leminski para a Descierto Editorial, de Buenos Aires (2014).

A noção de «literatura» é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas. (2006:12)

Dito isto, e jogando com a velha ideia poundianade «antena da raça», mas à maneira disseminada no Brasil pelos poetas concretistas, talvez ela ainda fosse pertinente no contexto geracional em que o poeta de Curitiba despontou e no qual se destacou fazendo jus à inteligência ferina e ao tom sempre elevado de sua voz. O problema é que ele somente teria se destacado – valha o disparate – enquanto «antena parabólica da raça», aquela anacrônica antena que concentrou por breve tempo em si um significado de veículo de informação e conhecimento na sociedade do espetáculo e que rapidamente se perdeu por completo, por culpa da própria tecnologia, isto é, do capitalismo voraz e selvagem: o que pensamos ou sentimos quando vemos hoje uma velha antena parabólica em qualquer cidade? Guru e grande amigo de Leminski, Gilberto Gil respondeu naquela hora: «Parabolicamará» (título do disco que o músico e ex-ministro da Cultura do governo Lula lançou em 1992); e num instante

esta antena parabólica se tornou ruína, fálca e metálica ruína (que em nossa era digital só deve guardar alguma função no campo, refazendo por sua vez, sob novas formas, a distinção campo-cidade). Marcado pela contradição e pelo paradoxo, Leminski, tendo atraído para si uma legião de admiradores juvenis, sempre oscilou de modo indecível entre a construção e a destruição, a fortaleza e a ruína, a vida e a morte.

Mas um conhecido poema de Leminski parece ter conseguido ir além dessa obsolescência com que sempre foi criticado e também da mera «poética do achado», pela forma em si do poema mas também pelos ecos e leituras que tem encontrado. «O velho León e Natália em Coyoacán» foi publicado originalmente em 1983, na seção «Polonaises» de *Caprichos & relaxos* (livro que o torna conhecido no país), e retomado na conclusão de seu ensaio biográfico *Trotsky, a paixão segundo a revolução*, de 1986, tendo sido mais tarde musicado por Vitor Ramil no disco *Tambong* (2000, produzido em Buenos Aires por Pedro Aznar). O «poema mexicano» de Leminski dá conta, à sua maneira muito particular, da relação com a política e especificamente com o trotskismo, do ponto de vista da arte e da poesia, da paixão pela linguagem, o que, como sabem seus leitores, jamais foi passível de negociação para o poeta. É o México durante a Segunda Guerra Mundial, é também a velha Rússia em

tempos de insurreição popular e são as cinzas de Trotsky, num poema que toca no impossível do sonho da revolução e da paixão, entre a sombra da vida no passado, «como em petrogrado aquele dia», e a sombrada morte no presente.

Transcrevo o poema:

O velho Leon e Natália em Coyoacán

desta vez não vai ter neve como em petrogrado aquele dia
o céu vai estar limpo e o sol brilhando
você dormindo e eu sonhando

nem casacos nem cossacos como em petrogrado aquele dia
apenas você nua e eu como nasci
eu dormindo e você sonhando

não vai mais ter multidões gritando como em petrogrado aquele dia
silêncio nós dois murmúrios azuis
eu e você dormindo e sonhando

nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia
nada como um dia indo atrás do outro
vindo

você e eu sonhando e dormindo
(Leminski, 2013:67)⁷

São quatro tercetos em letras minúsculas que sugerem um clima de sonho, entre a vigília e o sono, entre sombra e luz, entre «hoje» e «ontem», com direito a um «never more» que também pode indicar a presença ausente do corvo agourento da utilidade e do *laissez faire* da mundialização capitalista. Ocorre que se deu a própria consumação do «nunca mais» no último dos muitos exílios de sua vida: Trotsky é barbaramente assassinado no casarão em Coyoacán no dia 21 de agosto de 1940, sabendo-se aliás marcado para morrer. A história é muito conhecida e Leminski daria uma vívida versão narrativa dela, destacando em igual proporção o político e o escritor, o ideólogo e o esteta no ensaio biográfico dedicado a ele em 1986.

Mas antes de escutar com mais atenção o poema, traço o percurso, o caminho que vai das cinzas de Trotsky, conforme o poema mexicano de Leminski, até as «Cinzas de Gramsci», título de um dos grandes poemas de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), trazido à tona em uma

⁷ Versão castelhana de Joaquín Correa: «esta vez no va a habernieve como enpetrogradoaqueldía / elcielova a estar limpio y el sol brillando / vos durmiendo y vos soñando // ni sacos nicosacos como enpetrogradoaqueldía / apenas vos desnuda y yo como nací / yodurmiendo y vos soñando // no va a haber más multitudes gritando como enpetrogradoaqueldía / silencio nuestro dos murmullos azules / yo y vos durmiendo y soñando // nunca más va a haberundía como enpetrogradoaqueldía / nada como undíayéndose atrás de otroviniendo / vos y yosñando y durmiendo» (Leminski, 2015:497).

conferência de 2015 pelo filósofo francês Alain Badiou, que é conhecido por sua radicalidade anticapitalista sem concessões – uma radicalidade ao mesmo tempo próxima e distante da poética do in-utensílio de Leminski, que foi tanto simpático ao comunismo quanto operário da cultura de massas e interlocutor de líderes políticos brasileiros social-democratas e mesmo conservadores; os três (Leminski, Pasolini, Badiou) propuseram, porém, guerras e sismos através da arte e da linguagem. Trata-se, portanto, de pensar criticamente sobre a potência e a impotência da ideia da poesia em nossos tempos que correm «como loucos alucinados em busca do real perdido», nos termos de Badiou: *A la recherche duré el perdu*.⁸ Esse real «tem sido utilizado essencialmente de maneira intimidante» (Badiou, 2017: 9), como ele afirma no início de sua intervenção, que conclui com a leitura do poema de Pasolini, a qual retomo em seguida.

Entre uma coisa e outra, entre o Trotsky de Leminski e o Pasolini de Badiou, gostaria de destacar ainda certa carta do poeta brasileiro ao seu arconte Régis Bonvicino,⁹ que oferece uma pista de sua posição digamos maiakovskiana, ou

seja, colocando toda a ênfase na *forma* revolucionária e enunciando-o como que aos gritos, ao estilo do poeta de longos bigodes e sem papas na língua:

Cedo me dei conta que a poesia não altera porra nenhuma do real histórico. Quem quer fazer da poesia bandeira de guerra ou tribuna, errou de profissão e escolheu o instrumento inadequado. Não que a poesia não possa brotar do político ou do social mais explícitos. Pode. E até acho que deve, num país como este. Mas que pinte no modo específico da poesia, no ser da linguagem. (Leminski e Bonvicino, 1999:196)

Guardemos esses adequados improprios, e a oposição que propõe entre o «real histórico» e o que poderíamos chamar de «verdade poética» – as quais Badiou busca fundir de algum modo – para então procurar pensar os discursos e contradiscursos gerados pela atividade barrocodélica leminskiana (como a chamou Haroldo de Campos) durante os anos de ditadura cívico-militar e no início da assim chamada «redemocratização». Com os epítetos de monge, mártir, charlatão, revolucionário, «cachorro-louco» ou «kamiquase» (os dois últimos auto-atribuídos), o poeta de *Dis-*

⁸ Lemos o texto na versão brasileira de Fernando Scheibe (Belo Horizonte: Autêntica, 2017).

⁹ O poeta Régis Bonvicino publicou duas versões das cartas-poemas que recebeu entre 1976 e 1981 de Leminski: *Uma carta uma brasa através* (São Paulo: Iluminuras, 1992) e *Enviem meu dicionário. Cartas e alguma crítica* (São Paulo: Editora 34, 1999).

traídos venceremos encarnou um tipo de radicalidade intelectual juvenil característica dos anos 70. Esta radicalidade jovem, vale repetir, não sobreviveria além da década de 80, mas deixaria consideráveis rastros: é a legião de gente que (como em meu caso), pagou o preço de *Toda poesia* de Leminski para transformá-la em *best-seller* nesse lugar raro que é o da poesia neste país. E que lugar poderia ser este? Pergunta que se pode desdobrar em algumas outras: Como leremos a poesia do velho Leminski (morto há quase trinta anos) nesses tempos anti-modernos? Que armas ele ainda oferece aos seus múltiplos leitores, se é que o faz? Qual seria o seu ponto de impossível (para antecipar outra expressão de Badiou)?

No prólogo incidental em cinco linhas do livro póstumo *O ex-estranho* (1996), Paulo Leminski escreveu: «Este livro de poemas, que ia se chamar *O ex-estranho*, expressa, na maior parte de seus poemas, uma vivência de despaisamento, o desconforto do *notbelonging*, o mal-estar do fora de foco, os mais modernos dos sentimentos. Nisso cifra-se, talvez, sua única modernidade» (Leminski, 2013: 327). As armas do poeta-que-pensa, vale dizer, do poeta neo-vanguardista e modernizante oriundo da «província

medieval» de Curitiba, com sua «mística imigrante do trabalho» e sua famosa falta de sol, são por um lado de linhagem trotskista e «Libelu» – de que o ensaio biográfico sobre Trotsky e os poemas dedicados ao líder soviético no México e ao grupo Liberdade e Luta, representante da esquerda universitária trotskista brasileira,¹⁰ são as amostras mais visíveis – e por outro lado de linhagem católica, de que dão testemunho a formação de Leminski em colégios jesuítas e por um ano no Mosteiro de São Bento em São Paulo, além de poemas como por exemplo «amar: armas debaixo do altar», incluído em *O ex-estranho* e dedicado a Frei Betto e Leonardo Boff, ambos teólogos da libertação. A geração dos poetas ditos marginais, aliás, como notou Flora Süssekind, tem «odor de santidade»: Ana Cristina César, Cacaso, Leminski passeiam entre anjos em vários poemas; e particularmente Leminski encarna a paixão segundo a revolução não apenas soviética mas cristã, como mostra Süssekind no ensaio «Hagiografias» (2007), no qual percorre vida e obra do poeta curitibano com forte acento na herança religiosa do ex-seminarista e judoca da Cruz do Pilarzinho.¹¹

10 Muitos líderes da Libelu se tornaram jornalistas e líderes políticos proeminentes no país.

11 Nome do bairro em que manteve com a mulher e também poeta Alice Ruiz uma espécie de comunidade ao mesmo tempo intelectual e hippie que atraiu gente de todas as idades da própria cidade, além de célebres forasteiros como Wally Salomão, Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil. Também é conhecido que o poeta praticou artes marciais e era faixa preta de judô.

No ensaio *Entre percurso e vanguarda*, dedicado ao poeta curitibano, Manuel Ricardo de Lima, por sua vez, colocava o acento sobretudo em um ponto: na «paixão segundo a revolução», como reza o título do livro dedicado a Trotsky, isto é, no fascínio de Leminski pelas propostas de transformação que o intelectual e líder revolucionário russo encarnava, tendo também, como já observamos, grande sensibilidade artística (o que o teria levado à derrota diante de Stalin, segundo sugere o poeta). Na sua leitura do «poema mexicano», o crítico acentuava particularmente a exposição aberta desse fascínio pelo líder soviético no poema, aspecto que leria no entanto de forma essencialmente otimista e pacificadora e, conseqüentemente, de forma redutora:

Este poema determina a importância do ideólogo e do revolucionário [Trotsky], do fascínio causado em Paulo Leminski por suas propostas de transformação; o ideal de liberdade, igualdade, justiça, direitos. Esquecer os fatídicos e sangrentos dias de guerra civil, de mortos, de sangue, de luta armada, para conseguir ostentar minimamente o que deve ser projeto de uma vida: condições de sobrevivência saudável, tranquilidade, paz, ao lado de quem se ama. Este é o poema de Leminski para Trotsky e sua esposa, Natalia. Todo o poema é uma perspectiva de esperança, de serenidade. A repetição da ideia «como em petrogrado aquele dia» é distinção de calma: o silên-

cio, a nudez, o sono, o sonho, os dias tendo seus percursos os mais normais possíveis. (Lima, 2000:45-46)

Mas a suposta perspectiva de esperança e de serenidade exaltada no poema sugere, a meu ver, antes a morte que a vida, ou a fantasmagoria de vidas vertiginosas abreviadas pela busca desse real perdido – no caso, o real perdido da revolução soviética porque, como diz o primeiro verso da última estrofe, «nunca mais vai ter um dia como em petrogrado aquele dia» (o dia da revolução que acaba de completar cem anos em 2017), marcando com o «nunca» uma nítida diferença em relação às repetições anteriores de «como em petrogrado aquele dia». Profundamente melancólico, o poema de Paulo Leminski está deliberadamente distante, no entanto, da experiência que León, Natália e família viveram no bairro de Coyoacán na Cidade do México, antes mencionada. E também está distante em relação à forma daquele poema, igualmente escrito em tercetos mas muito mais longo e narrativo, de Pier Paolo Pasolini, «As cinzas de Gramsci» (1954). O poema de Leminski, no entanto, se assemelha no tom melancólico e na nota ideológica ao do escritor e cineasta italiano em sua formidável visão do espetáculo do exílio e da miséria, capitalista e europeia, na Itália.

De modo algo surpreendente, mas coerente com suas conclusões, Alain Badioulerá «As cinzas de Gramsci» contra

a melancolia de Pasolini, em nome de uma dialética afirmativa – que «deve fazer parte do estilo dos comunistas por vir, que permitirá renunciar às destruições históricas» – e em pleno gozo de uma «paixão alegre» (Badiou, 2015:60-61). É digno de destaque que o filósofo conclua a sua conferência realizada em 2015 com estas duas palavras, ou seja, com uma «paixão alegre», diferindo nesse ponto de Pasolini, para então culminar num *gran-finale* anticlimático mas arduamente desenhado, do alto de seus 80 anos de filosofia e militância política contra o capitalismo global. Vejamos brevemente como e por que meios Badiou chegou nesse ponto de uma reflexão dedicada ao real como o impossível da História, que supõe a exclusão daquele real intimidante do capitalismo que vivemos como cárcere aparentemente inviolável, agora, e mais uma vez, com o retorno de práticas recalçadas de fascismo. Neste percurso em torno de uma certa concepção do real – tributária da psicanálise lacaniana, o que não é o caso da concepção de Leminski, embora ambas se encontrem em sua ênfase no «ser da linguagem» –, o filósofo põe de imediato sobre a mesa o que seria o oposto absoluto do capitalismo, o comunismo por vir, o comunismo conforme teorizado por Karl Marx, em que a igualdade – este «ponto de impossível» do sistema capitalista – seria encaminhada através da extinção do Estado. Ou seja, o comunismo visto como «único

processo existente de exposição efetiva do real do capitalismo», mediante a eliminação completa da propriedade privada (Badiou, 2015:34). Apontando para os discursos midiáticos e o imaginário de uma suposta democracia em geral, ele afirma: «O poder de intimidação do uso da palavra 'real' vai levantar precisamente o “concreto” como bandeira. Vai se opor à mania idealizadora que costuma ser chamada hoje de utopia criminosa, ideologia desastrosa, devaneio arcaico». Tal concreto tem o *modus* da economia de mercado cujo discurso «se apresenta como o fiador do real» (Badiou:9-10), cujo semblante é a democracia, a falsa democracia, a «democracia imaginária», em que também estamos imersos, e de forma particularmente escancarada, em nossos países latino-americanos, com alguns excepcionais e problemáticos focos de resistência. Mas, como o real, segundo o filósofo propõe, sempre com muita convicção, «avança mascarado» e «é preciso desmascará-lo». Afinal, ele se pergunta, na esteira de Jacques Lacan, «o que há de mais real que a morte?», para logo propor os seguintes enunciados fundamentais em sua singular fusão de psicanálise e marxismo, de origens althusserianas e telquelianas: «Todo acesso ao real é também sua divisão»; «Todo acesso ao real o fere, através da divisão inelutável que se inflige a ele ao desmascará-lo» (23, 24 e 28).

Diante disto, e mesmo com reservas em relação a sua tendência de analisar o poema em suas supostas funções e intenções, a beleza desta intervenção de Alain Badiou reside na eleição da arte e também da matemática como formas de políticas de pensar e, mais do que isso, «declarar que o impossível existe», a fim de buscar o acesso e mesmo a conquista do real. Pois o filósofo não hesita em afirmar, como o militante marxista e maoísta que foi nos anos 60 e 70: «O acesso ao real do capitalismo é a afirmação da igualdade, é decidir, declarar que a igualdade é possível, e fazê-la existir tanto quanto se possa por meio da ação, da organização, da conquista de lugares novos, da propaganda, da construção em circunstâncias díspares de pensamentos novos, da insurreição e da guerra se preciso for» (32 e 36). Afirmações como esta soam no presente mais problemáticas e contraditórias do que nunca, mas não custa lembrar que poetas como o brasileiro e o italiano encarnaram profundamente em seus corpos e em sua arte o signo da contradição.

Com a finalidade, portanto de esgarçar a ideia de igualdade, de conquistar e construir lugares e pensamentos novos, o filósofo começa a problematizar o conceito de real através da peça *O doente imaginário* (1673) de Molière, destacando que o dramaturgo e ator veio a morrer durante uma encenação de sua própria peça de teatro. A partir desse questionamento do conceito de real, Badiou mergulha em

«As cinzas de Gramsci» observando que o autor desse grande poema era dotado de um «pensamento violento» e de um «desejo ilimitado» (o que também podemos atribuir a Paulo Leminski), sendo que desse modo sua poesia se aproximava «do ponto de impossível do mundo». Pois é justo nesse ponto da leitura do poema de Pasolini que o filósofo pode, finalmente, enunciar a sua grande questão – vale dizer, a grande questão do poema, do poeta e também do filósofo em sua leitura: «o que é o real da História». Propõe então Badiou: «Tal vez estejamos no ponto em que a história, tal como a conhecemos e praticamos, vai se dividir diante da prova de seu real, e assim se desfazer. Poder ser que a História – nossa história, a que sabemos contar – vá se abrir como a terra faz nos grandes sismos» (37-38).

Um dos elementos fundamentais para essa abertura, segundo ele, seria precisamente a poesia, «porque todo grande poema é o lugar linguageiro de uma confrontação radical com o real. Um poema extorque à língua um ponto real de impossível de dizer». É quando ele convida o seu ouvinte/leitor a entrar no cemitério dos não católicos de Roma, ou seja, o cemitério dos rejeitados no solo dito sagrado por serem ateus, através do poema de Pasolini. Nele está enterrado – perto de Shelley, citado no poema – este que foi um dos fundadores do Partido Comunista Italiano, o autor dos *Cadernos do Cárcere* que passou boa parte da vida

nas prisões fascistas, uma vez que «o real da revolução proletária», afirma o filósofo, «desapareceu» (40-41-42).

Em Pier Paolo Pasolini destaca-se na conferência «a paixão desesperada de estar no mundo» e a «paixão pelo real», que seria característica do século XX e que Paulo Leminski reafirmaria com intensidade à sua maneira. Porque, para Badiou, lendo Pasolini, o mundo do entretenimento é aquilo que está «a salvo do real» (43-44), o que, segundo o filósofo, «As cinzas de Gramsci» formalizariam em poema. Naquele momento de pós-guerra e de censura política, o poeta que chora sobre as cinzas de Gramsci não vê esperança além da mera sobrevivência que substitui o que seria propriamente a vida. Este caráter agônico se manifesta evidentemente de outro modo na geração do poeta brasileiro, que sobrevive aos anos 70 e inclui o entretenimento como parte importante de sua agenda estética. No entanto, unindo essas distintas melancolias poéticas, de fundo romântico, em nossos dias, em que o sistema chamado democrático se tornou claramente pouco democrático

e amplamente corrupto, penso que seria importante nos perguntarmos, com Badiou: «em que momento vivemos? qual é o nosso lugar histórico?». Em sua descrição, «severa mas justa», «o mundo ocidental da 'democracia' – das classes médias, da vida tranquila e contente, da sobrevivência na diversão, da ausência deliberada de qualquer real – seria apenas um momento raso da historicidade, entre alguma coisa que já era e algo que vai nascer, e, no fim das contas, é essa a razão pela qual este mundo 'se arrasta na penumbra para encontrar praças vazias'», conforme o verso de Pasolini citado pelo filósofo (49-50).

Alain Badiou relembra, portanto, que já em 1954 Pasolini nos falava da morte da paixão pelo real, porque «para ser um bom comprador, é preciso ter renunciado a tudo. A tudo o que é real». Seria preciso afirmar, seguindo a proposta deste trabalho, que Leminski, como Pasolini, mantiveram sempre essa paixão «por fazer com que o impossível exista» (51-53), assim como os seus heróis do século XX, entre políticos e artistas. Estes cujas cinzas tratei de remexer brevemente nestas linhas.

Referências bibliográficas

- BADIOU, A. (2017). *Em busca do real perdido*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica.
- LEMINSKI, P. (1975). *Catatau*. Curitiba: Grafipar.
- — (2006). *Leminskiana. Antología variada*. Org. e trad. Mario Cámara. Buenos: Corregidor.

- — (2012). *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora Unicamp.
- — (2013). *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- — (2014a). *Vida*. 1ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1990; 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- — (2014b). *Catatau*. Trad. Reynaldo Jiménez. Buenos Aires: Descierto Editorial.
- — *Vida. Cruz e Souza/Bashô/Jesús/Trotsky*. (2015). Trad. Joaquín Correa. Mar del Plata: Puente Aéreo.
- LEMINSKI, P. E BONVICINO, R. (1992). *Uma carta uma brasa através*. São Paulo: Iluminuras.
- — (1999). *Enviem meu dicionário. Cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34.
- LIMA, M.R. DE (2002). *Entre percurso e vanguarda. Alguma poesia de Paulo Leminski*. São Paulo: Annablume.
- PASOLINI, P.P. *As cinzas de Gramsci*. Trad. Alexandre Pilati. Disponível em: <https://www.alexandrepilati.com/single-post/2017/07/19/As-cinzas-de-Gramsci—Pier-Paolo-Pasolini>
- SÜSSEKIND, F. (2007). Hagiografias. In Garramuño, F.; Aguilar, G.; Di Leone, L. (Comps.). *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ZUMTHOR, P. (2000). *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC.

Ernesto Guevara: un *Bildungsroman* en motocicleta

María Laura de Arriba

Universidad Nacional de Tucumán (UNT,
Argentina).

Resumen

El artículo indaga sobre los protocolos genéricos del relato de viaje para intentar establecer algunas estrategias teóricas de su configuración escrituraria. Asimismo analiza e interpreta el viaje de Ernesto Guevara por Latinoamérica, en compañía de su amigo Alberto Granado, entre 1951 y 1952, antes de convertirse en el mayor mito revolucionario del subcontinente.

Palabras clave:

relato de viaje, estrategias de escritura, Ernesto Guevara, Latinoamérica

Abstract

Ernesto Guevara: a *Bildungsroman* on motorbike

The article inquires about the generic protocols of travelers' tales, in order to establish some theoretical strategies of their scriptural shapes.

This work also analyzes and interprets the journey of Ernesto Guevara in Latin America, with the companionship of his friend Alberto Granado, between 1951

Keywords

travelers' tales, writing strategies, Ernesto Guevara, Latin America

and 1952, before Guevara became the greatest revolutionary myth of the subcontinent.

Resumo

Ernesto Guevara: Um *Bildungsroman* de motocicleta

O artigo questiona sobre os protocolos genéricos da história da viagem para tentar estabelecer algumas estratégias teóricas de sua configuração de escrita. Ele também analisa e interpreta a viagem de Ernesto Guevara pela América Latina, na companhia do seu amigo Alberto Granado, entre 1951 e 1952, antes de se tornar no maior mito revolucionário do subcontinente.

Palavras-chave

história de viagem,
estratégias de escrita,
Ernesto Guevara, América
Latina

El relato de viaje tiene en la historia de la literatura una larga tradición que nos lleva a la alborada de las letras. Desde la *peregrinatio* clásica y los éxodos colectivos el hombre viaja en busca de objetos deseados que pueden llamarse Helena, las tierras prometidas, el grial, otro camino a las Indias.

Compelido, tal vez, por una arcaica pulsión nómada el ser humano se desplaza y convierte esta experiencia en relato, en una ilusión que quiere inmovilizar la deriva y detenerla en palabras. El viaje, máquina incesante de producción de relatos, constituye siempre, en su dimensión de acontecimiento, una interrupción de la cotidianeidad momentáneamente suspendida por el deslizamiento hacia un territorio ajeno. Pausa o alivio que sustrae de los trabajos y los días, priva

de lo acostumbrado y enriquece a través de lo nuevo, lo inesperado, lo que abre a otras voces y otros ámbitos.

Pero el viaje es, también, la confrontación del modelo previo codificado por la cultura y los viajeros que nos han precedido con aquello que efectivamente empieza y acontece cuando llegamos y que, de modo inevitable, habrá de modificar ese modelo original, «la idea que teníamos acerca de». Es decir, una primera sustitución en donde lo vivido se superpone encima de lo leído. Pero se trata de una sustitución incompleta porque lo leído es un resto que nunca desaparece del todo. Y, por otra parte, una segunda sustitución cuando la escritura se impone con posterioridad sobre lo vivido y el viaje es, ya para siempre, el relato del viaje.

A partir de esa modificación del modelo original y previo y con el pasaje por el tamiz de la subjetividad, de la experiencia concreta y de la selección operada por la memoria, el relato comenzará a codificarse de otro modo. Y es en ese espacio entre dos sustituciones donde empieza a constituirse el género. Dicho de otro modo, la corrección del modelo original implica una nueva forma de codificación del modelo que tampoco se mantendrá por mucho tiempo; la modificación insiste en la medida en que muy pronto empieza a configurarse desde la escritura y el orden del relato.

En estas dimensiones de la escritura de los viajes que he señalado como desajuste, confrontación de modelos, ilusión de simultaneidad proclamada desde un presente y aquello que definitivamente se inscribe por un acto de memoria que se hará efectiva en el futuro, se genera la especificidad que distingue esta tipología de las otras modulaciones del género autobiográfico (memorias, diarios, cartas), aunque no por esto deja de compartir con ellas espacios comunes. A esto se añade otra singularidad que remite a la existencia de un pre-texto constituido por las notas apuntadas en medio de la agitación viajera que configuran, simultáneamente,

una especie de bosquejo, borrador, ayuda para la memoria y material previo al trabajo definitivo de escritura.

Por otra parte, a la impostura que define el espacio autobiográfico para Nora Catelli (1991:11) se le añade otra a partir de la construcción de un narrador que es, además, viajero. Esta instancia narrativa tiene una serie de imperativos que prescriben cumplir con ciertas ceremonias consagradas y repetir gestos ya ritualizados para ser, no sólo viajero, sino la caricatura del viajero que lee al Dante en el Duomo de Milán, monta camellos en Egipto, se fotografía con los pies entre dos hemisferios en la mitad del mundo y busca las tres mujeres más famosas del Louvre. Pero no solo tiene que hacer lo que hacen todos, debe, además, mirar y percibir lo que nadie ve, lo que el resto pasa por alto y, por último, tiene que contarlos.

El relato de viaje es un género escurridizo a la hora de intentar fijar sus límites debido a su propensión a camuflarse bajo la piel retórica de otros estatutos genéricos. Así, por ejemplo, lo vemos contaminar las cartas de Flaubert desde Oriente o los diarios de Anaïs Nin y emerger en innumerables novelas, en ensayos, crónicas y artículos periodísticos.¹

1 Basta citar autores tan disímiles como Marcel Proust y Paul Bowles.

El viaje como iniciación

Antes de comenzar el análisis del relato de viaje de Ernesto Guevara, publicado posteriormente en 2003 como *Diarios de motocicleta* pero escrito en 1951–1952,² quiero hacer una breve referencia autobiográfica vinculada a una visita que hice en una oportunidad a la ciudad de Caracas. Allí recorrí todos los museos relacionados con Simón Bolívar junto a un taxista que, además, oficiaba *motu proprio* de guía turístico. En uno de estos museos, cansada de las indicaciones de mi porfiado acompañante que se obstinaba en señalarme los retratos que presentaban al Libertador como un devoto esposo católico (rezando, comulgando, velando la enfermedad de su mujer, entre otras imágenes de construcción del héroe), le dije que esa figura no me interesaba porque, en rigor, era Bolívar antes de ser Bolívar. Es decir, antes de convertirse en el revolucionario masón amante de Manuela Sáenz y de tantas otras. Mi guía se puso furioso: «¡Cómo que no era Bolívar. Él era Bolívar desde que nació!». He vuelto muchas veces sobre esa anécdota de apariencia trivial y siempre me he preguntado, a partir de ella, sobre los destinos humanos, sobre sus elecciones voluntarias y sobre el azar y sus contingencias que suelen dar vuelta

el curso de una vida. Hasta qué punto se nace o se deviene Bolívar, hasta dónde es posible decir que ciertos hombres o mujeres nacen otra vez y se transforman en algo muy diferente a lo que se esperaba de ellos, qué pasiones estaban incoadas desde el principio, si es que lo estaban, o qué razones hicieron surgir al otro o a la otra en una encrucijada existencial.

Interrogantes de esta índole vuelven a aparecer especialmente en este texto del joven Ernesto Guevara antes de convertirse en el Che. Como lectores ya no podemos leer su relato como el de un muchachito argentino clase media ávido de aventuras que es lo que efectivamente era Guevara en el presente de la enunciación. No podemos dejar de confrontar esta imagen de casi adolescente despreocupado con la figura del ícono revolucionario y del guerrillero autoinmolado en el altar de las causas trascendentes.

Sin embargo, aunque no podamos leerlo desde otro lugar que no sea la posteridad del héroe, es necesario evitar las construcciones retroactivas elaboradas a partir del mito para percibir de qué manera ese muchachito de veintitrés años es, todavía aquí, uno más de los tantos jóvenes que, presionados por la urgencia de los años, se lanza a los caminos en busca de experiencias nuevas. De

² Guevara, Ernesto (2005): *Diarios de motocicleta*, Buenos Aires, Planeta. Todas las citas corresponden a esta edición.

allí que una de las líneas que seguirá mi lectura será aquella que se detenga en los aspectos más espontáneos y frescos de su exploración continental. La otra línea que de ningún modo pretende documentar que el Che era el Che desde que nació se propone, de todos modos, demostrar de qué manera este viaje latinoamericano fue tanto un aprendizaje que dio lugar a un nuevo *yo* mucho más permeable al dolor y la miseria humana como una educación política que habría de encontrar su camino y su forma pocos años más tarde. En efecto, este viaje constituye una bisagra entre un joven burgués prejuicioso e irresponsable, como se advierte en algunos ejemplos que transcribimos más adelante, y una conciencia nueva que surge a partir del contacto con la dolorosa realidad subcontinental. De alguna manera, el texto nos permite asomarnos a la metamorfosis de un sujeto que toma distancia de quien fue y se prepara para convertirse en otro de sí mismo.

Este primer viaje latinoamericano de Guevara junto a su amigo, el bioquímico Alberto Granado, abarcó varios países (Argentina, Chile, Perú, Colombia y Venezuela).³ Se inició en Córdoba en diciembre de 1951 y culminó en Caracas a fines de julio de 1952 y, aunque el objetivo inicial era llegar a los Estados Unidos,

esta pareja de «vivos argentinos» como el propio Guevara autodefine, no tiene un itinerario marcado a la hora de partir y más bien se abandona a los caprichos del camino y de la improvisación. El primer tramo, hasta Valparaíso, se hace en la motocicleta de Alberto (la «Poderosa II») que, sobrecargada de mochilas en la parte trasera, combina su avance con innumerables vuelcos, caídas y roturas sufridas con la resignación y el humor de los que no tienen prisa por llegar porque la aventura está allí, en el camino mismo, y no en la imprecisa meta final.

A poco de salir los amigos se detienen en Miramar para que Ernesto pueda despedirse de su novia, Chichina, y el viaje entra en un clima de indecisión. Guevara se debate entre las opciones de «irse» o «quedarse», entre la elección de la libertad aventurera o la formalidad del novio de clase media con matrimonio previsible. El lector, que conoce el final de la historia, tiene el privilegio de asistir a ese momento raro y singular en que se decide un futuro pero cuya relevancia solo se podrá detectar mucho después. En el presente las elecciones definitivas emergen mezcladas junto a muchas otras, tienen apariencia trivial y están despojadas del aura que retrospectivamente otorgará el porvenir. Inútil acudir al

³ El segundo viaje de Guevara por Latinoamérica se extiende de 1953 a 1956. En esa oportunidad conoce a Fidel Castro. Se publicó como *Otra vez* (2000), Buenos Aires, Sudamericana.

recurso fácil de los interrogantes contrafácticos («Qué hubiera pasado si...»); el azar decide a través de una mujer que no quiere o no sabe o no puede sujetar. Del otro lado llama el mar.

En realidad escapa a la intención de estas notas narrar los días de Miramar donde Come-back⁴ encontró un nuevo hogar hacia uno de cuyos integrantes era dirigido el intencionado nombre y el viaje quedó en un remanso, indeciso, supeditándolo todo a la palabra que consintiera y amarrara.

Alberto veía el peligro y ya se imaginaba solitario por los caminos de América pero no levantaba la voz. La puja era entre ella y yo (...).

Recuerdo un día en que el amigo mar decidió salir en mi defensa y sacarme del limbo en que cursaba. La Playa estaba solitaria y un viento frío soplaba hacia la tierra. Mi cabeza estaba en el regazo que me sujetaba a esas tierras (...). De pronto un soplo más potente trajo distinta la voz del mar: levanté la cabeza sobresaltado, no era nada, sólo una falsa alarma; apoyé de nuevo mis sueños en el regazo acariciador cuando volví a oír la advertencia del mar (...). Sobre una corta porción de playa el mar caracoleaba indiferente a su ley sempiterna y de allí nació la nota turbadora, el aviso indignado. Pero un hombre ena-

morado (Alberto aplica un adjetivo más succulento y menos literario), no está en condiciones de escuchar llamados de esta naturaleza; en el enorme vientre del Buick siguió construyéndose mi universo basado en un lado burgués. (58–59).

La primera parte del viaje es la que mayores comodidades ofrece en relación a los alojamientos y a la abundancia de comida. Este relativo bienestar se mantiene hasta Chile en donde, a raíz de un reportaje periodístico aparecido en el diario *Austral* de Temuco («Dos expertos argentinos en leprología recorren Sudamérica en motocicleta»), son reconocidos en las rutas y pueblos y atendidos con gran hospitalidad. A partir de allí las condiciones se endurecen y los jóvenes se ven obligados a soportar la dureza de los Andes peruanos a la intemperie, bajo el frío o la lluvia, viajando en las cajas de camiones que llevan ganado, muy hambrientos, a lo que se suman los frecuentes ataques de asma de Ernesto. La dinámica del desplazamiento se establece sobre la base del «mangazo», la «pechada», el desenfado caradura y audaz que, bajo la irresponsabilidad de los años, surge al instante para resolver los contratiempos de cada día. Es paradójico que sean los puestos de gendarmería, los cuarteles y las comisarías los lugares en donde, con

⁴ Come-back es un perro encontrado al comienzo del viaje que es dejado en Miramar.

frecuencia, encuentren refugio y ayuda. Pero ninguna de estas incomodidades hace mella en el optimismo voluntarioso de los viajeros, al contrario, esa inmersión en la «barbarie» excita el afán aventurero y el viaje en sí se convierte en una especie de máquina que procura energías y satisfacción. Hay avidez y fruición por conocer, por perderse en territorios suburbanos, templos, museos, bibliotecas, ruinas arqueológicas, hospitales y paisajes deslumbrantes para, más tarde, poder volcar en descripciones precisas la desmesura juvenil.

La imagen de Guevara está en las antípodas del mito y, en ocasiones, se conduce como un verdadero impresentable. Por ejemplo cuando, muy borracho, intenta un intercambio sexual por la fuerza con la esposa de un mecánico chileno que, por otra parte, los había ayudado con el arreglo de la moto. Ante la negativa de la mujer se comporta de una manera vergonzosa y grosera que culmina en la fuga precipitada de los argentinos de la fiesta, perseguidos por furiosos chilenos. También cuando mata sin querer al perro de un casero austriaco que les había dado

alojamiento porque lo confunde con un tigre y huye sin dar explicaciones. Dentro de esta imagen caben, además, las estrategias del aprovechador y los deplorables prejuicios de un burgués argentino: «Una desteñida caricia de la putita que se condolió de mi situación física penetró como un pinchazo en los dormidos recuerdos de mi vida preaventurera» (193); «El primer golpeado fue el alcalde, un tal Cohen, de quien nos habían dicho que era judío pero buen tipo; que era judío no cabía duda, lo problemático es que fuera buen tipo» (217); «La noche era magnífica pero muy fría; a manera de privilegio, nos dieron ubicación sobre unas tablas, debajo de las cuales la grey hedionda y piojosa [indígenas peruanos] de la que se nos quiso separar, nos lanzaba un tufo potente pero calentito» (137).

Por otra parte es interesante percibir de qué manera, todavía, la imagen de Argentina que tienen los latinoamericanos es la de un país fuerte, con progreso social y con leyes de equidad distributiva. El mito de Perón sobrevuela el subcontinente y marca la diferencia de nuestro país en relación al resto de Latinoamérica.⁵

⁵ En este sentido el texto de Guevara se vincula con el de Cané (*En viaje*, 1884). Si bien no aparece aquí una visión tan eufórica de la prosperidad del país a fines del siglo XIX, sí se marcan las ventajas de Argentina y del peronismo frente a la miseria y la injusticia que sufren los trabajadores y campesinos de Chile y de Perú. Esto de ningún modo nos permitiría hablar de una adhesión a Perón por parte de Guevara quien, por otra parte, provenía de una familia fuertemente opositora al gobierno pero sí de una comprensión del fenómeno del peronismo mucho más racional. Años después, en

En un alto, de los tantos que hicimos en el camino, un indio se acercó todo tímido hasta nosotros, acompañado de su hijo, que hablaba bien el castellano y empezó a hacernos preguntas de la maravillosa tierra «del Perón». Con nuestra fantasía desbocada por el espectáculo imponente que recorriamos, nos era fácil pintar situaciones extraordinarias, acomodar a nuestro antojo las empresas «del capo» y llenarles los ojos de asombro con los relatos de edénica hermosura de la vida en nuestras tierras. El hombre nos hizo pedir por el hijo un ejemplar de la Constitución Argentina con la declaración de los derechos de ancianidad, lo que le prometimos con singular entusiasmo. (139)

Sin embargo, y tal como se advirtió al comienzo la aventura juvenil, planeada como un modo de conocer parte del mundo, trae como consecuencia el aprendizaje y la toma de conciencia sobre las miserables condiciones de vida de millones de seres humanos. El viaje latinoamericano pone a los jóvenes en contacto con realidades inaceptables que es necesario cambiar. Este aprendizaje

se intensifica, sobre todo, al conocer la insoportable explotación de los mineros al norte de Chile y el sufrimiento de los enfermos sin recursos. No hay, todavía, una cristalización ideológica si entendemos la ideología en uno de los sentidos marxistas, es decir, como forma determinada de conciencia social, como conjunto de esquemas de interpretación relevantes para la lectura de los textos distribuidos en la sociedad. Pero el primer paso en el sendero de esta adquisición ha sido dado.

La relación con el comunismo de Guevara, en este viaje, es más bien distante, está recorrida por el prejuicio y por el no saber, como claramente se manifiesta en el relato del encuentro con el minero chileno perseguido por su filiación partidaria. Se solidariza con él y se muestra comprensivo con su afán de rebelión aunque, todavía, Guevara está muy lejos del marxismo:

Realmente appena que se tomen medidas de represión para personas como éstas. Dejando de lado el peligro que puede ser o no para la vida sana de una colectividad «el gusano comunista», que había hecho

una carta a su madre escrita desde México el 24 de septiembre de 1955 (incluida en *Otra vez, op. cit.*, p. 162), Guevara dirá: «Vos podrás hablar en todos lados lo que te dé la gana con la absoluta impunidad que te garantizará el ser miembro de la clase en el poder, aunque espero por vos que seas la oveja negra del rebaño. Te confieso con toda sinceridad que la caída de Perón me amargó profundamente, no por él, por lo que significa para toda América, pues mal que te pese y a pesar de la claudicación forzosa de los últimos tiempos, Argentina era el paladín de todos los que pensamos que el enemigo está en el norte».

eclosión en él, no era nada más que un natural anhelo de algo mejor, una protesta contra el hambre inveterada traducida en el amor a esa doctrina extraña cuya esencia no podría nunca comprender, pero cuya traducción: «pan para el pobre» eran palabras que estaban a su alcance, más aún, que llenaban su existencia (...).

Eficacia fría y rencor impotente van mancomunados en la gran mina, unidos a pesar del odio por la necesidad común de vivir y especular de unos y de otros, veremos si algún día, algún minero tome un pico con placer y vaya a envenenar sus pulmones con consciente alegría. Dicen que allá, de donde viene la llamarada roja que deslumbra hoy al mundo, es así, eso dicen. Yo no sé. (114–115)

De este no saber inicial, de la delegación de las transformaciones en los gobiernos que son, para Guevara, quienes deben ocuparse del cambio en las condiciones de vida de la gente, es decir, desde la típica posición del burgués sensible pero prescindente se da un vuelco al final del viaje. Es el último texto y se denomina «Acotación al margen»; en él se relata un extraño encuentro, en Caracas, con un individuo de origen europeo un poco loco que le habla, al joven Ernesto, con palabras exaltadas e incoherentes sobre la conquista del poder por parte del pueblo. Lo cierto es que esos alegatos delirantes son oídos como una «revelación» (206)

que ordena y explica, «mágicamente», toda la injusticia percibida durante el viaje:

[A]hora sabía... sabía que en el momento en que el gran espíritu rector dé el tajo enorme que divida la humanidad en sólo dos fracciones antagonicas, estaré con el pueblo, y sé porque lo veo impreso en la noche que yo, el ecléctico disector de doctrinas y psicoanalista de dogmas, aullando como poseído, asaltaré las barricadas o trincheras, teñiré en sangre mi arma y, loco de furia, degollaré a cuanto vencido caiga entre mis manos. Y veo, como si un cansancio enorme derribara mi reciente exaltación, cómo caigo inmolado a la auténtica revolución estandarizadora de voluntades, pronunciando el «mea culpa», ejemplarizante. (208)

Este cierre textual es, por supuesto, una especie de anuncio del «hombre que vendrá», aunque en el presente de su enunciación probablemente no existiera ninguna conciencia de su valor profético. Valor que, por otra parte, le asignamos nosotros, sus lectores. Igualmente, dentro de este ejercicio hecho desde la recepción, quisiera referirme a la paradoja del nombre del perro recogido al comienzo del itinerario, *Come-back*, porque señala, justamente, el sentido contrario. Después del viaje no hay regreso posible y Ernesto Guevara va en busca del Che.

Referencias bibliográficas

- CANÉ, M. (1996 [1884]). *En viaje*. Buenos Aires: El elefante blanco.
- CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- FOUCAULT, M. (2002). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GUEVARA, E. (2000). *Otra vez*. Buenos Aires: Sudamericana.
- ——— (2005). *Diarios de motocicleta*. Buenos Aires: Planeta.
- MONTELEONE, J. (1998). *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: El Ateneo.
- ROSA, N. (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.

Dos intrigas intermediales (o de la letra a la pantalla y viceversa)¹

Miriam V. Gárate

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil).

Resumen

El artículo refiere dos intrigas intermediales ocurridas en Brasil durante 1920–1930, a fin de examinar interferencias y diálogos existentes entre escritura e imagen.

La primera es protagonizada por Eugenio Pignone, quien arriba a San Pablo en 1921 y poco después se torna objeto de una serie de notas publicadas en diversos jornais. Sus aventuras mobilizan un archivo proveniente del folletín, que actualiza en la prensa un imaginario «fantomático» asociado a la literatura y el cine. Pignone reaparece años después de este episodio como Eugenio Kerrigan, supuesto director ítalo–americano con experiencia en los estudios *Vitagraph* y *Paramount*. Rueda

1. Versión escrita de ponencia presentada oralmente en el III Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano (Montevideo, 2016) y el I Congreso Internacional Acercamientos Interartísticos em el arte y la literatura em América Latina (Morelos, México, 2016).

cinco películas. Los restos materiales de dicha producción autorizan a postular puntos de contacto entre las peripecias de Pignone y la filmografía de Kerrigan.

La segunda intriga es protagonizada por Olympio Guilherme, quien en 1927 gana un concurso promovido por la Fox y se traslada a Los Ángeles con la expectativa devenir astro de cine. Desde allí envía críticas cinematográficas e impresiones personales para la revista *Cinearte*. En 1929, luego de reiterados fracasos, rueda un filme intitolado *Fome*. Regresa a Brasil en 1930 y dos años más tarde publica *Hollywood, novela da vida real*, texto en el que el «miserio fotógrafo» retrata los engranajes de la maquinaria hollywoodense. El libro propone un contrato de lectura según el cual estamos ante un escrito que debe ser leído/visto como si se tratase de una película.

Abstract

Two Intermedial Plots (or from the written letter to the screen and viceversa)

This article discusses two intermedial plots that happened in Brazil during the 1920s and 1930s, in order to examine the interferences and dialogues between writing and image.

The first plot is starred by Eugenio Pignone, who arrives to San Pablo in 1921 and soon after becomes the subject of a series of articles published in newspapers. His adventures mobilize files that come from the feuilleton, which updates in the press an «phantomatique-ghostly» imaginary associated to literature and cinema. Pignone reappears years after as Eugenio Kerrigan, supposed Italo–American director with experience in the *Vitagraph* and *Paramount* studios. He makes five movies. The remains of this production allows for the postulation of points of contact between the adventures of Pignone and the filmography of Kerrigan.

Palabras clave:

cine, literatura, prensa, Brasil
1920–1930

Keywords:

cinema, literature, Press;
Brazil 1920–1930

The second plot is starred by Olympio Guilherme, who in 1927 won a contest by Fox Pictures and moved to Los Angeles with the expectation of becoming a movie star. He sends cinematographic critiques and personal impressions for the *Cinearte* magazine. In 1929, after repeated failures, he shot a film called *Fome*. He returns to Brazil in 1930 and two years later he publishes *Hollywood, novela da vida real*, a text in which the «miserable photographer» portrays the gears of the Hollywood machinery. The book proposes a reading contract by which we are confronted with a writing that should be read /seen as a film.

Resumo

Duas intrigas intermediais (ou da letra à tela e vice-versa)

O artigo refere a duas intrigas intermediais ocorridas no Brasil durante 1920-30, a fim de examinar interferências e diálogos existentes entre escrita e imagem.

A primeira é protagonizada por Eugenio Pignone, que chega a São Paulo em 1921 e pouco depois torna-se objeto de uma série de notas publicadas em diversos periódicos. Suas aventuras mobilizam um arquivo provindo do folhetim, que atualiza na imprensa um imaginário «fantomático» associado à literatura e ao cinema. Pignone reaparece anos depois desse episódio como Eugenio Kerrigan, suposto diretor ítalo-americano com experiência nos estúdios da *VitagraphParamount*. Roda cinco filmes. Os restos materiais dessa produção permitem postular pontos de contato entre as peripécias de Pignone e a filmografia de Kerrigan.

A segunda intriga é protagonizada por Olympio Guilherme, que em 1927 ganha um concurso promovido pela Fox e se desloca a Los Angeles na expectativa de se tornar astro de cinema. De lá envia críticas cinematográficas e impressões pessoais para a revista *Cinearte*.

Palavras-chave:

cinema, literatura, imprensa, Brasil, 1920-1930

Em 1929, depois de reiterados fracassos, roda um filme intitulado *Fome*. Regressa ao Brasil em 1930 e dois anos depois publica *Hollywood, novela da vida real*, texto no qual o «mísero fotógrafo» retrata as engrenagens da maquina hollywoodiana. O livro propõe um contrato de leitura segundo o qual estamos diante de um escrito que deve ser lido/visto como se se tratasse de um filme.

Primera intriga: San Pablo, Brasil, 1921. El (falso) conde Eugenio Maria Pignone di Rossigliano dei Forneti arriba a la ciudad y protagoniza meses después un escándalo que hace surgir su nombre en la prensa local.¹ La columna de policiales del *Correio Paulistano* y un periódico popular entre la comunidad italiana, *Fanfulla*, informan que Pignone ha sido baleado por la cuñada, luego de descubrir que se trata de un embustero. Préstamos tomados a cuenta de una alegada fortuna al otro lado del Atlántico, seducción de la joven hija de un próspero inmigrante y hazañas increíbles componen este *fait divers*:

Crónica. Las aventuras rocambolescas de un falso conde. El doloroso viaje de un pobre padre de familia a Génova. Un misterioso personaje en la Hostería de los Inmigrantes –equipajes preciosos en Río – un ex capitán aviador con tres costillas de oro... –Un matrimonio inesperado –de plebeya a condesita – El largo e inútil intento de llegada de un navío repleto de personajes ilustres y riquezas de Italia – El mistificador desenmascarado y herido por su cuñada. (Fanfulla, 25 de noviembre de 1921:3)²

El desenmascaramiento, no obstante, está lejos de consumarse, ya que a partir

¹ Las consideraciones desarrolladas a continuación sobre Eugenio Pignone/Eugenio Kerrigan no hubieran sido posibles sin la investigación de archivo realizada por Ingrid S. da Silva bajo mi tutela en su maestría intitulada *Entre fatos e boatos: as aventuras de um mitômano no cinema silencioso brasileiro* (2016). Agradezco a Ingrid la oportunidad de entrar en contacto con un material cuyas posibilidades de juego entre los planos de la ficción y la «realidad», los ámbitos de la prensa, la literatura y el cine no habrían sido advertidas sin mi orientación, pero cuya existencia yo ignoraría sin su dedicada búsqueda de fuentes primarias.

² Todas las citas han sido traducidas del italiano (*Fanfulla*) y del portugués (en los casos restantes). La traducción es mía.

de diciembre de 1921 el propio *Fanfulla* publica inicialmente una entrevista/testimonio y de inmediato, por cerca de un mes, el (supuesto) «diario» o «verdadera historia» del (falso) conde, una versión más rocambolesca aún que la anterior. En efecto, si luego de reiteradas sospechas sobre la identidad de Pignone el suegro embarca a Génova (desde donde envía el telegrama categórico que motiva el disparo: «individuo canalla, no tiene un centavo, pésimas referencias»), eso no impide que *Fanfulla* denuncie al impostor y simultáneamente le ceda la palabra para recrear a sus lectores. Invitado a la redacción, Eugenio Pignone comparece, admite el ardid, pero hace de la confesión un punto de partida para el relato de nuevas peripecias:

El falso conde nos narra su vida accidentada y aventurera.

La caza de panteras en India, de pumas en la Cordillera y de serpientes en la Sierra – Cómo llegó a San Pablo y conoció a la familia Iele.

Aceptando nuestra invitación, ayer por la tarde vino a la redacción el señor Eugenio Pignone, conde de Rossigliano dei Forneti, quien habiéndonos solicitado la rectificación de algunas de nuestras afirmaciones, nos puso al tanto de su vida aventurera y agitada.

Es un joven desenvuelto, quizá muy desenvuelto (...). Nos prometió hablar

con gran sinceridad. Reconoce los errores cometidos y se dice dispuesto a asumir las consecuencias. Así, comenzó diciendo:

Nací en Génova, donde obtuve el diploma de ciencias comerciales. Concluidos los estudios, con el dinero provisto por mi padre, partí a América del Norte, ya que me agrada inmensamente viajar. Visité Alemania, Inglaterra, Francia, China y Japón y permanecí seis meses en India, donde me torné amigo de varios oficiales ingleses con los cuales me reunía frecuentemente para cazar panteras

—¿?

—Sí, para cazar panteras. Pero no regresaré jamás, porque experimenté una emoción violentísima, la más fuerte de mi vida. (*Fanfulla*, 30 de noviembre de 1921:3)

Como se puede advertir, Pignone retira una máscara para de inmediato adoptar otra. Y para ello recurre a la prensa que, a su vez, pese a la desconfianza, recurre a Pignone con el propósito de llamar la atención y de entretener a un público ávido de historias, no necesariamente de verdades. Se trata de una farsa que cuenta con la complicidad de todos y que a determinada altura «autoriza a mentir» para no «desmentir» el propio vehículo responsable por la publicación del embuste: *Fanfulla*.

Algunos días después de la entrevista citada, el periódico stampa en lo alto de la tercera página el siguiente anuncio:

El público que acompañó con el más vivo interés las aventuras ora dramáticas, ora cómicas de este autoproclamado Conde, recibirá con placer la noticia de que *Fanfulla* se prepara para publicar integralmente la historia de su vida y sus aventuras internacionales. Se trata de un diario, que publicaremos en entregas, y que será no menos interesante y sugestivo que los romances más fantásticos. De la exactitud histórica de su relato, naturalmente, no damos ninguna garantía, pero no es eso lo que importa. Eugenio Maria Pignone tiene fantasía de sobra y deleitará a los lectores con sus brillantes peripecias transcurridas en Japón, en India, el centro de África y las Américas. Mañana, el primer capítulo. (*Fanfulla*, 2 de diciembre de 1921:3)

El «diario» se publica del 2 al 20 de diciembre en el pie de página del periódico, espacio tradicionalmente consagrado al folletín. Entre los eventos narrados merecen especial destaque las aventuras con una banda de ladrones internacionales durante la estadía de Pignone en París, metrópoli que inicialmente ofrece un aspecto previsible: grandes magazines, palacetes, bulevares: «nada que no estuviese estampado en las revistas». No obstante, al segundo día de su arribo, Pignone encuentra un compatriota que hará las veces de cicerone guiándolo por la bohemia y los *bas fond* de Monmartre. En su quinta jornada en la capital francesa, el falso conde y los lectores se han inter-

nado sin previo anuncio en el universo de *Fantômas*, el célebre relato publicado por Allain y Souvestre en 1911, transpuesto a la pantalla por Louis Feuillade en 1913/1914. En efecto ¿cómo no asociar la invasión al cuarto de Pignone por parte de un ladrón con el rostro cubierto y vistiendo una «malla negra y fina semejante a la de los acróbatas» —uno de esos «delincuentes resueltos, dotados de raro genio, de armamento científico y de lo más moderno que la química y la medicina de los últimos tiempos hayan descubierto en materia de somníferos y narcóticos» (*Fanfulla*, 3 de diciembre de 1921:5)— al imaginario fantomático? Sometido, el ladrón confiesa delinquir a mando de una red internacional establecida en París, que Pignone se ofrece a desarticular.

No me detendré en las andanzas por necroterios, burdeles en compañía de cortesanas, anticuarios que negocian amuletos chinos robados en Milán y que son sede de la sociedad secreta o por rincones clandestinos destinados al consumo de opio y cocaína (con derecho a una advertencia superficial sobre sus males, dirigida a los lectores). Baste mencionar que Pignone proveerá informaciones preciosas a la policía local siendo autorizado por la suerte de Juve de turno a testimoniar la captura de la cuadrilla, lo cual supone transformarse en un sucedáneo de Jérôme Fandor. Énfasis en la acción y en el peligro físico, abertura a las soluciones implausibles y los vuelcos de fortuna, sentimentalismo



Propaganda de la serie producida por la Fox. *Diario O Estado de São Paulo*, 2/12/1921.

y polarización moral conforman este «diario» o «verdadera historia» que es un auténtico folletín, fiel a las convenciones del género.

Coincidencia o no, este hipotético primer «desenmascaramiento» de Pignone en la prensa paulistana es contemporáneo al estreno de una serie de 20 capítulos inspirada en *Fantômas* y producida por la Fox, cuyo lanzamiento tiene lugar en el cine-teatro Palacio, de San Pablo, en diciembre de 1921.

Mientras deleita al público con las peripecias referidas, Eugenio Pignone recurre a otro periódico para declarar que el rocambolesco relato autobiográfico constituye la materia prima de su proyecto más reciente: «Porque todo lo que hice y lo que dije, no es sino la trama de un filme colosal que próximamente será representado en los cines de San Pablo y del cual hice la más clamorosa propaganda en *Fanfulla* sin gastar un centavo» (*Il Pasquino Coloniale* 3 de diciembre 1921:11). De hecho, la reaparición de Pignone, esta vez como Eugenio Kerrigan o E. C. Kerrigan, supuesto director italo-americano con experiencia en la *Vitagraph* y la *Paramount*, no se dará de inmediato, aunque el mismo *Fanfulla* se encarga de anunciar luego del último fiasco una noticia que vaticina ese futuro para Pignone/Kerrigan: su asociación a la *Escola de Artes Cinematográficas Azzuri*, creada en 1919 por Arturo Carrari, primera escuela de cine fundada en el Brasil, de características muy semejantes a las retratadas en las ácidas crónicas del argentino Roberto Arlt sobre el tema.³ Los cinco *posados* (filmes de ficción) que Kerrigan rodó, hoy desaparecidos, no entablarán una relación mecánica ni unívoca con las peripecias mencionadas, según puede inferirse a partir de los vestigios existentes

3 Ver, en especial, «Soy fotogénico?»; «Mamá quiero ser artista» y «Las academias cinematográficas».



Still de *Corações em suplício* (1926). Revista *Selecta*, 17/03/1926.

(sinopsis de guiones, cine-romances, fotografías, notas periodísticas). Habrá, no obstante, resonancias y zonas de contacto que provienen de un archivo folletinesco común, identificable en los propios títulos de dichos filmes: *Sofrer para gozar* (*Sufrir para gozar*, 1923); *Quando elas querem* (*Cuando ellas quieren*, 1925), *Corações em suplício* (*Corazones en suplício*, 1925), *Amor que redime* (*Amor que redime*, 1928), *Revelação* (*Revelación*, 1929). Allí resurgen los burdeles, las cortesanas, las jóvenes ingenuas en peligro, los villanos, los jóvenes audaces que poblaron primero (pero aquí lo primero está desde siempre perdido) la relación escrita de la vida (fabulada) de Pignone.

En otra vuelta de tuerca, un personaje cercano al Pignone/Kerrigan «real» sería

retratado en un largometraje (también extraviado) de 1926: *Filmando fitas* (*Filmando cintas*), sátira sobre una serie de situaciones comunes a la producción, distribución y exhibición de películas nacionales de ese período. De acuerdo con un testimonio tardío de Madrigano, productor, guionista y actor de *Filmando fitas*, la película empezaba con la decisión por parte de dos empresarios de realizar un filme, para lo cual éstos publican un anuncio solicitando elenco técnico y artístico: «El primero que se presenta es un candidato a director, que es un falso conde italiano. Los empresarios se creen el cuento de su nobleza y lo contratan. Ese tipo existió de verdad...» (Galvão, 1975:114). La vida imita al folletín (imitado por el cine) para de inmediato tornarse guión de un filme no realizado, espacio de resonancia de otros tantos filmes hechos y luego objeto de una parodia cinematográfica, invitando a reflexionar sobre las relaciones fluidas, constantes y de doble mano entre la letra y la pantalla.

Segunda intriga: San Pablo, Brasil, 1927. Olympio Guilherme, joven colaborador ocasional en la prensa periódica local, obtiene el primer premio en un concurso de «nuevos talentos» promovido por la Fox en Chile, Argentina y Brasil (Goular, 2012) y se traslada a Los Ángeles con la expectativa común a muchos sudamericanos de entonces de devenir astro de cine. Desde allí pasa a escribir



Figura e. «Fome vem ahí». Entrevista. Revista *Cinearte*, 19/06/1929.

para la revista *Cinearte*, publicada a partir de 1926, algunas críticas cinematográficas y sus impresiones personales sobre la fábrica de sueños. En 1929, luego de reiterados fracasos, rueda un filme con rasgos autobiográficos intitulado *Fome*

(*Hambre*), del cual es guionista y protagonista principal.

De acuerdo con una entrevista a Guilherme publicada en *Cinearte* teniendo en vista un inminente estreno que, todo indica, no llegaría a suceder («*Fome vem ahí*», 19 de junio de 1929), el guión es una adaptación de la novela *Scandall*, escrita especialmente para la revista *Script*, de Nueva York, en 1928.⁴ [figura 3]

Destaco algunos aspectos de interés presentes en la nota— el primero de ellos, la reivindicación de una manifiesta singularidad con respecto al cine industrial norteamericano, que es asociada a la adopción de una estética «realista»:

—¿En qué difiere *Fome* de todas las películas americanas?

—*Fome* es la única película producida hasta hoy, basada enteramente en el estilo realista. Todas las escenas fueron filmadas con cámaras escondidas. En otras palabras, *Fome* fue fotografiada a escondidas del público que allí representa. (*Cinearte*, 19 de junio de 1929:6)

4 La reciente publicación de la columna de crítica cinematográfica de *O Estado de São Paulo* a cargo del escritor Guilherme de Almeida entre 1926 y 1942 ratifica la sospecha de que *Fome* no llegaría a estrenarse en Brasil. Seis meses después de la entrevista realizada por *Cinearte*, Almeida reproduce en su columna pasajes de una nota elogiosa del filme de Guilherme redactada por el cubano Alfredo Ruíz para *La Opinión* de La Habana, el 5 de diciembre de 1929. La columna de Almeida se cierra anunciando el probable retorno de Guilherme a Brasil y sus planes futuros, que tampoco se concretarían: «Entrevistado por un periodista de Chicago, Olympio Guilherme reveló la intención de regresar a su patria y producir filmes característicamente brasileños. En la actualidad estudia con detalles las posibilidades de la obra de Euclides da Cunha, *Os sertões* (Los sertones), y piensa que su adaptación cinematográfica constituirá un monumento al *sertanejo* del norte de Brasil» (Almeida, 2016:280).

Esa característica se ve reforzada cuando el entrevistador, luego de aludir a un posible vínculo entre *Fome* y *Potenkim*, así como de indagar los motivos por los que se trata de una producción particular («Porque nadie habría tenido el coraje ...»), inquiriere sobre la elección del director:

—¿Por qué fue dirigida por George W. Richter, un alemán?

—Mr. G.W. Richter, de la UFA, es el único hombre cuya extraordinaria paciencia y conocimientos técnicos podrían producir *Fome*. Por una coincidencia extraña Mr. Richter le confesó al reportero que lo entrevistó, que en la vida real ya pasó hambre y sufrió algunas de las humillaciones padecidas por el héroe de *Fome*, tal como Knut Hasmun, autor del famoso libro que venció el Nobel... (*Cinearte*, 19 de junio de 1929:32)

En el juego sin fin de quién imita a quién, las intrigas de Guilherme alegan privilegiar al arte que imita a la vida.

Por otra parte, y para efecto de las consideraciones que serán realizadas a continuación, cabe mencionar «la preferencia concedida» en el filme a «los tipos

latinos por sobre cualquier otro», no obstante se trate de un *casting* multinacional en el que «trabajan dos brasileiros, cuatro mexicanos, cuatro americanos, dos judíos rusos, un alemán, un cubano, una argentina, una italiana, un francés y una portuguesa» (6).⁵

Olympio Guilherme regresa a Brasil en 1930 y publica en 1932 *Hollywood, novela da vida real* (1932), texto en el que el «miserio fotógrafo» «retrata» «sin retoques» los engranajes de la maquinaria hollywoodense, pero dándolo a leer (a ver) como si se tratase de una película. La adopción de un vocabulario frecuente en la producción escrita del período, no obstante ser oriundo de la cinematografía, sirve a dicha finalidad. Las palabras preliminares se presentan bajo el título de *Fade in* (y el epílogo, de *Fade out*); su primera frase insta una correspondencia entre el ingreso del lector al texto y del espectador a la sala oscura: «Este libro es un retrato. Tal vez haya quien dude. Es por eso mismo, esperando discordancia de opiniones que, en esta salita de espera donde el lector se saca el abrigo, yo vengo a informarle que este libro es un retrato» (Guilherme, 1932, p.7).⁶ Contra la

⁵ Según la entrevista citada, el elenco de *Fome* estaba compuesto por los siguientes nombres: Lola Salvi; Gloria Astor; Norma Gaetán; Marcel Ferraunt; Vicente Padula; Schnitzel; Alonso Machado; Eugène St Clare; Olympio Guilherme.

⁶ Sobre la adopción de recursos verbales, gráficos y tipográficos procedentes del cine en algunos textos literarios de comienzos del siglo XX véase mis ensayos «Películas de papel/ crónicas de

«Hollywood endomingada y risueña», la imagen «sin retoques»: «Esa Hollywood dichosa no la conozco yo, mísero fotógrafo [...] la Hollywood que posó delante de mi cámara...» (10). Tal como en *Fome*, penurias, hambre y desempleo constituyen el cuadro inicial de la novela protagonizada por Lucio Aranha, suerte de alter ego del propio Guilherme, y por un cortejo de extras latinos (Vicentini, otro brasileño, Gutiérrez, un argentino, Dulce, una española), bien como de otras nacionalidades (Irasah, franco-egipcio, Socolov, ruso, Vera, norteamericana). A lo largo del relato, los sucesivos intentos de salir de la órbita de los «perdedores» y de acceder a la otra servirán para la puesta en evidencia de la Hollywood «real». Y una vez más, aquí, la interferencia mutua de lenguajes, vehículos y prácticas será un dato decisivo del universo captado por el retratista, dado que en Hollywood:

Reporteros provenientes de los cuatro extremos de la tierra vigilan (...). Una noticia inocente contada en la esquina de Vine Street (...) cuando llega a Highland, distante siete cuerdas de su punto de origen, es escándalo grande, de primera página. Al día siguiente, como dinamita,

estalla ruidosamente en el mundo entero, consagrada en letra de imprenta. (14-15)

El acelerado desarrollo del *studio system* promueve, pues, un modelo indisociable de ese producto secundario (pero principalísimo) que constituye la vida privada (pero pública y publicitaria) de celebridades, fenómeno que comporta una vasta red de publicaciones impresas no menos importantes que el propio cine. Y Guilherme muestra ese proceso por medio de una trama paralela, que acarrea una suerte de doble vida o representación generalizadas. En efecto, sea porque se aspira a sobresalir de la masa anónima de extras, sea porque se debe alimentar la fama preservando una determinada apariencia de vida, aquellos que «existen» en la novela o son candidatos a hacerlo necesitan existir tanto en la cinta de celuloide cuanto en la página periódica. Dos publicaciones ficticias introducen en la narración el universo de los pasquines: *A Galha* (La Urraca) y *O Monóculo* (El monóculo). De alguna forma, la suerte del protagonista se dirime entre un chisme publicado en el primero y una entrevista concedida al segundo – entre lo uno y lo otro, el *extra* Lucio Aranha

celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti» (2012) y «Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte» (2014).

asciende al rango de *tipo*⁷ y se transforma en *gigoló*. Pero la interpretación del *tipo* que se pretende encarnar en la pantalla empieza con la adopción de la máscara al atravesar la puerta de la pensión en la que habita el brasileño. La contaminación prensa/cine/vida cobra la forma de un proceso de vastas dimensiones, de un teatro a cielo abierto que involucra a casi todos: la actuación de Lucio Aranha en un cabaré lo lleva a prolongar su papel más allá del palco y a sustituir al supuesto amante de una estrella en decadencia, Anne Porter. Esta, a su vez, se muestra en público como una libertina, en el intento de aplazar el inminente colapso de su fama de *vamp*. Dulce, compañera de danza de Lucio en el cabaré, luego de haber ensayado sin éxito el tipo de la «joven virgen», asume ahora el de *vamp*, en una apuesta paralela a la del protagonista masculino. Transformada en una representación continua, de fronteras fluidas, sin principio ni fin, la vida como espectáculo (la espectacularización de la vida) es la realidad última de Hollywood en esta foto/retrato «sin retoques».

El libro de Olympio Guilherme alega ser una representación «realista» del uni-

verso hollywoodense, pero es asimismo una novela sentimental inmersa en dicho mundo. Por un lado, la presencia de esa trama sentimental atestigua el carácter ineludible de convenciones que no son una invención hollywoodense, aunque hayan encontrado allí un suelo propicio: el primer acercamiento fortuito y memorable a Vera, la coprotagonista, el secreto en torno al pasado de la mujer amada, los *quid pro quo* resultantes de los celos y el amor puro y casto a despecho de la impureza del ambiente son, entre otros, motivos folletinescos y melodramáticos actualizados en el texto. Por otro lado, se evidencia un esfuerzo por «desromantizar» parcialmente esos leitmotiv, integrándolos al clima de desaliento que impregna las experiencias narradas. Ahora bien, si el desenmascaramiento de las reglas del juego, en los *sets* y fuera de ellos, conduce la trama precisamente a una «solución» de los conflictos en el plano sentimental, el último avatar de la historia tuerce otra vez el rumbo. En efecto, tomada la decisión de abandonar los Estados Unidos y de rehacer la vida en Brasil, surge la oportunidad que Vera aguardó en vano durante años: abando-

7 Cito: «Los directores no quieren actores, quieren tipos (...). La formación de tipos fue el primer paso hacia la estandarización del cine (...). El tipo no es un simple extra. En el plano cinematográfico, el extra es la «atmósfera» y está, casi siempre, *out of focus*. El tipo es la figura intermediaria (...). Económicamente, la mayor ventaja del tipo consiste en no precisar de muchos metros de filme para definir su carácter – porque el público lo conoce de sobra». (121–122)

nar la condición de doble de Greta Garbo y tornarse actriz «de verdad». El dilema se resuelve a favor de la fábrica de sueños y Lucio Aranha parte solo:

El tren arrancó, los resortes de los vagones rechinaron; los frenos de aire comprimido resonaron como el silbido de una banda de muchachos; y resoplando con su pulmón de hierro, el tren se deslizó lentamente, envolviendo la estación en pardas nubes de humo. (315)

No solamente la imagen se diluye, cerrando el *fade in/fade out* que marca los liminares del libro a la manera de un filme; su contenido remite a uno de los fetiches cinematográficos por antonomasia: la estación, las nubes de vapor que envuelven el tren, el encuentro, el reencuentro, la despedida o la partida solitaria.

Inclusive cuando se trata de un «retrato» «sin retoques», el imaginario hollywoodense gana la partida.

Coda

Las dos intrigas aquí referidas han buscado señalar modos de interacción entre los ámbitos de la letra y la pantalla que escapan a la problemática de la adaptación cinematográfica de fuentes literarias precisas, línea de abordaje pertinente pero que considero menos productiva que el examen de interferencias, cruces y diálogos que moldean mancomunadamente un imaginario de época y que remiten a un archivo compartido. Por otra parte, han querido ser un incentivo más para el trabajo con los vestigios impresos de un período cuya producción filmica, pese al hallazgo frecuente de cintas que se consideraban perdidas, continúa siendo un dato de base. Recuperar esas huellas escritas ayuda a imaginar cómo los diversos lenguajes, prácticas y soportes se enredan para generar intrigas intermediales.

Referencias bibliográficas

- ALMEIDA, G. DE. (2016). Fome. Em Correia, D.; Tapia, M. (Orgs.). *Cinematographos. Antologia da Crítica cinematográfica/Guilherme de Almeida* (pp. 278–291). San Pablo: Unesp.
- ARLT, R. (1997). Soy fotogénico?; Mamá quiero ser artista; Las academias cinematográficas. En *Notas sobre cine* (pp. 38–43, 56–62, 68–73). Buenos Aires: Simurg.
- GALDINO, M. Os italianos no cinema brasileiro. *Oriundi.net. cinema fato con passione*. Web.

- GALVÃO, M.R. (1975). *Crônica do cinema paulistano*. San Pablo: Ática.
- GÁRATE, M.V. (2010). Películas de papel/crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti. Em Bongers, W. (Ed.). *Prismas del cine en América Latina* (pp. 65–90). Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.
- ——— (2014). Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte. Foffani, E.; Basile, T. (Eds.). *Literaturas compartidas* (pp. 108–127). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- ——— (2016). Latinoamericanos en Hollywood: sueños, realidades y clichés de la ficción. En Keizman, B.; Vergara, C. (Orgs.). *Profundidad de campo. Des-encuentros cine-literatura en el siglo XX y XXI* (pp. 19–38). Santiago: Metales Pesados.
- GUILHERME, O. (1932). *Olympio. Hollywood, novela da vida real*. San Pablo: Companhia Editora Nacional.
- GOULART, I. (2011). Estrelismo à brasileira: perspectivas de uma negociação simbólica, estética e cultural entre Hollywood e o Brasil. *Rumores. Revista online de Comunicação, Linguagem e Mídias*.
- ——— (2012). A fina flor da formosura: o concurso de beleza fotogênica da Fox Film (1926–7) e o discurso social sobre os corpos modernos. *Jornada discente PPGMPA-USP*.
- SILVA, I.S. DA (2016). *Entre fatos e boatos: as aventuras de um mitômano no cinema silencioso brasileiro*. Tesis de Maestría. Programa de Posgrado en Multimedia, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Disponible en: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/320828>

Periódicos y revistas

- Cronaca. Le aventure rocambolesche di un falso conte. *Fanfulla*, San Pablo, 25 de noviembre de 1921, 3.
- Il falso conte ci narra la sua vita accidentada ed avventurosa. *Fanfulla*, San Pablo, 30 de noviembre de 1921, 3.
- La vita e le aventure del «Conte Eugenio Maria Pignoni di Rossiglione dei Forneti». *Fanfulla*, San Pablo, 2 de diciembre de 1921, 3.

- Cronaca. Le veritelle del pseudo conte. *Fanfulla*, San Pablo, 3 de diciembre de 1921, 3.
- *Fome vem ahí*. *Cinearte*, IV(173), 19/06/1929. Disponible en: http://mls.bireme.br/_popup_pdf.php?data=c|1929|06|04|0173

Memoria del horror: *Las brutas*, de Juan Radrigán; *Hans Pozo*, de Luis Barrales; e *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson

Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
y Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil.

Resumen

Este trabajo se centrará en tres obras dramáticas chilenas: *Las brutas* (1980), de Juan Radrigán; *Hans Pozo*, de Luis Barrales; e *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson. En las tres se retorna a hechos reales: El suicidio de tres mujeres de la etnia Colla, el descuartizamiento de Hans Pozo y el tiroteo tras el asalto al Banco O'Higgins perpetuado por el Movimiento Juvenil Lautaro. Estos hechos son teatralizados y, para ello, se recurre a la memoria colectiva, a la imaginación y a los contextos sociales de enunciación. Son relatos delirantes escritos en la variante popular de los personajes protagonistas, que transitan entre lo real y lo ficcional. El horror se instaure a partir del relato de la vivencia de esas tres mujeres colla, de las voces de los sujetos involucrados en la vida del descuartizado y de la voz de la madre de uno de los muertos en el tiroteo en *Hilda Peña*.

Palabras clave

teatro chileno, hechos históricos, memoria, violencia, ficcionalización

Abstract

Memories of horror: Las Brutas, by Juan Radrigán, Hans Pozo, by Luis Barrales, and Hilda Peña, by Isidora Stevenson.

This work will focus on three Chilean plays: *Las brutas* (1980), by Juan Radrigán, *Hans Pozo*, by Luis Barrales, and *Hilda Peña*, by Isidora Stevenson. All three of them return to real events: the suicide of three women of the Kolla ethnic group, the dismemberment of Hans Pozo and the shooting after the assault on the O'Higgins Bank perpetrated by the *Lautaro Youth Movement*. These incidents are fictionalized and, for this, collective memory, imagination and social contexts of enunciation are used. They are delusional stories written in the popular variant of the main characters, who travel between the real and the fictional. The horror is established from the story of the experience of these three Kolla women, the voices of the individuals involved in the life of the dismembered man, and the voice of the mother of one of the dead men in the shooting in *Hilda Peña*.

Keywords:

chilean theater, historical events, memory, violence, theatrical

Resumo

Memória do horror: Las brutas, de Juan Radrigán, Hans Pozo, de Luis Barrales, e Hilda Peña, de Isidora Stevenson

O trabalho focalizará em três obras dramáticas chilenas: *Las brutas* (1980), de Juan Radrigán, *Hans Pozo*, de Luis Barrales, e *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson. Nas três se retorna a fatos reais: O suicídio de três mulheres da etnia Colla, o esquarteramento de Hans Pozo e o tiroteio após o assalto ao Banco O'Higgins perpetrado pelo Movimento Juvenil Lautaro. Estes fatos são teatralizados e, para isso, se recorre à memória coletiva, à imaginação e aos contextos sociais de enunciação. São relatos delirantes escritos na variante popular das personagens protagonistas, que transitam entre o real

Palavras-chave:

teatro chileno, fatos históricos, memória, violência, ficcionalização

e o ficcional. O horror instaura-se a partir do relato da vivência dessas três mulheres *colla*, das vozes dos sujeitos envolvidos na vida do escuratejado e da voz da mãe de um dos mortos no tiroteio em *Hilda Peña*.

«Es sabido que no hay una memoria única, sino que distintos actores y distintas generaciones diferirán en el sentido que le dan al pasado. Para algunos hay también diversos pasados, cortos y acotados (regímenes dictatoriales establecidos con un calendario político centrado en los “acontecimientos”); procesos que se desarrollan en un tiempo más largo para otros. A su vez, el énfasis en el “pasado reciente” puede opacar violencias y discriminaciones en pasados anteriores o en condiciones estructurales.» (Jelin, Elizabeth. *Memoria y democracia. Una relación incierta*)

En este trabajo continuó una línea presente, de manera periférica, en mi último libro *Teatro latinoamericano em diálogo: produção e visibilidade*, publicado en 2016. En ese libro, analicé la pieza *Escuela*, del dramaturgo chileno Guillermo Calderón. Esa obra se construyó en torno a una de las grandes problemáticas de las últimas décadas, pero que es necesario analizarla en su relación con nuestro pasado: ¿la injusticia social justifica la violencia? la imagen, durante toda la obra, es limpia (sin recursos), se trata de personas en una escuela para aprender a implementar la lucha armada. Lo que importa es el debate que se expone con la teatrali-

zación de esta formación clandestina de guerrilleros. Guillermo Calderón y un grupo de actores crearon ese espectáculo con apoyo de exmilitantes. Uno de ellos, Jorge Mateluna, después de estar 12 años preso por su participación en la guerrilla, fue nuevamente acusado y encarcelado ahora por su supuesta participación en un asalto a un banco. Este hecho generó una nueva obra que ha contribuido a darle fuerza al movimiento social por la libertad de Mateluna, marcando de qué forma la estética y la realidad se contaminan mutuamente.

Este no es el único caso aislado y para demostrarlo escogí tres obras de perio-

dos entre la dictadura y la posdictadura chilenas. Mi hipótesis es que existe una contaminación entre ambos imaginarios, especialmente, con relación a los hechos relativos al autoritarismo y la violencia del período pinochetista y sus ecos posteriores. De hecho, podemos considerar esas producciones como movimientos que rescatan el pasado para entender la violencia del presente neoliberal. Esas propuestas utilizan lo real por medio de imágenes anacrónicas (Didi-Huberman, 2011) que se insertan en los códigos de la ficcionalidad, sin aspiraciones de veracidad *strictu sensu*.

La primera obra, *Las Brutas*, de Juan Radrigán (1937–2016), se estrenó en 1980 (dirección Arnaldo Berríos). Esta creación está basada en el suicidio, o asesinato por abandono, en el sector de La Tola, a 4000 metros de altura y a 190 kilómetros de la ciudad chilena de Copiapó (región de Atacama), de las tres hermanas Quispe Cardozo, de la etnia Colla, en 1974 (López Moya, en línea). Recordemos que el golpe militar fue en 1973 y que, por lo tanto, este hecho podría haber quedado diluido entre los innumerables casos de rupturas a los derechos humanos de ese período, si no fuese por un cierto carácter mítico que adquirió la imagen desolada de estas mujeres ahorcadas y colgadas de una piedra junto a sus animales.

Esa imagen va a ser el motor que permitirá que diversos creadores discutan la violencia y la invisibilidad de los indígenas

en el pasado y en el presente chilenos. Recordemos, entre otras cosas, que la etnia Colla está en extinción. Las otras dos obras dramáticas son de dos escritores jóvenes: *Hans Pozo*, 2007, de Luis Barrales, dirigida por Isidora Stevenson, e *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson, 2014, dirigida por Aliocha de la Sotta. En ambas se retorna a hechos reales: el descuartizamiento de un joven periférico por un pequeño empresario con quien sostenía relaciones sexuales por dinero y el tiroteo —con las consecuentes ocho muertes— tras el asalto, de 1990, al Banco O'Higgins del Faro Apoquindo perpetuado por el Movimiento Juvenil Lautaro en «democracia». Estos hechos son teatralizados y, para ello, se recurre a la memoria colectiva, a la prensa, a la imaginación y a los contextos sociales de enunciación. No hay fronteras fijas entre esas instancias. Son relatos delirantes escritos en la variante popular de los personajes protagonistas, textos que transitan entre lo real y lo ficcional. El horror se instaura en *Hans Pozo* a partir de la narrativa del propio personaje y de aquellos que se relacionaron con él (la mujer, el asesino, la madre, el personaje-actor que lo encarna). En *Hilda Peña*, la única voz que escuchamos es la de la madre, quien nos relata su encuentro con un menor abandonado que adoptará, amará, verá morir sin entender el porqué de su muerte.

Las Brutas fue escrita al fin de la década de 1970 y estrenada en el Puerto de Val-

paraíso por la compañía *El Farol* en 1980. Esta última década fue la de los movimientos sociales de resistencia con el objetivo de defender los derechos civiles perdidos. Según Gabriel Salazar (2002:242), entre 1983 y 1987, ocurrieron 25 jornadas de protestas. Las movilizaciones servían para diversos fines: comprar en conjunto, proteger la salud de la colectividad, asumir la educación de forma comunitaria o denunciar la impunidad. En este período, la represión dictatorial obligó a desplazar los espacios propios del ejercicio político y, por ello, los palcos se transformaron en la voz de la disidencia. Juan Radrigán los utilizó de forma reiterada para exponer situaciones que estaban al margen del sistema y que, inclusive, dieron, con posterioridad, origen a otras creaciones. De hecho, lo sucedido con las hermanas Quispe y la obra de Radrigán fueron la base de varias construcciones artísticas: *Las Hermanas Quispe*, un documental, de Octavio Meneses (2008), una pieza de danza, *La extintas*, de Andrés Cárdenas y la Compañía de papel (2014), y un film, *Las niñas Quispe*, de Sebastián Sepúlveda (2014). El director de este film señala:

La dictadura impacta en el sentido de que hay una racionalización neoliberal en el mundo de la llanura, ellas son gente de las montañas, y el asunto es que hay un choque cultural, una incompreensión entre un mundo modernizador, racionalista y el mundo de una cultura ancestral que no

entiende por qué se le niega su forma de ser. (Sepúlveda, en línea)

Es el período del terrorismo de Estado, en todas sus expresiones (torturas, desaparecimientos, centros de detención abiertos y secretos, campos de concentración, relegaciones, teléfonos grapados y exilios), Radrigán fue la voz que, siguiendo una tradición literaria importante en Chile, asumió como temática central a los sectores marginalizados. El diferencial es que esa tradición realiza este movimiento a partir de una enunciación de quien conoce de dentro ese espacio y lo representa sin idealizaciones ni abstracciones, inclusive con las contradicciones a la vista. Dentro de esa misma tradición, lo antecedieron Manuel Rojas y Antonio Acevedo Hernández.

La dramaturgia de Radrigán reproduce la sensación de impotencia del sujeto que muchas veces anula la capacidad de resistir. No podemos dejar de ver en sus textos el «síntoma» de una sociedad enferma ni el carácter estético de una «obra de pérdida» (Didi-Huberman, 2010), de pérdida de democracia, de esperanza, de ser. El mecanismo utilizado es revelar, hacer resurgir lo oculto que la sociedad niega. Didi Huberman define el concepto de síntoma como:

Uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido

morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geladeira mais acima, corpos que ela «restitui», faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação, seu poder de morfogênese e de «novidade» sempre inacabada, sempre, como diz tão bem Walter Benjamin. (2010:171)

La duda de cómo fue la muerte de las hermanas Quispe Cardozo todavía conmueve a la sociedad chilena y la incerteza que existe sobre lo sucedido, es también la que recorre todas las otras muertes ocurridas en el período del terrorismo de estado. *Las brutas* responde a esa interrogante describiendo la desesperación, la incomprensión de un poder sin nombre y la soledades lo que conducirá a las hermanas al suicidio. Radrigán fue hasta el lugar, lo recorrió y anotó datos sobre el paisaje, la lengua y las costumbres de los Colla (Escuela de espectadores, en línea).

Quizás el detonador del suicidio sea el hecho de que, en 1974, debe haber llegado hasta las hermanas la información de la existencia de un decreto que prohibía el corte de madera y la cría de caprinos pela desertificación que producían (López Moya, en línea). Radrigán a partir de la imagen de tres mujeres colgadas de una roca junto a sus animales se remontó a un ritual de suicidio existente en la comunidad Colla para crear *Las brutas*. Historia, mito y ficción se fundieron para

potencializar el diálogo entre la realidad y la creación escénica. El hecho concreto es que un mito que aún perdura entre los collas y la potencia de un texto que asume el compromiso político que exige el contexto dictatorial son los pilares que generan el diálogo entre realidad y teatralidad. El dramaturgo recreó el lenguaje y la dureza de los tres cuerpos impotentes frente a la sólida intemperie. Están solas y ya son viejas. Las nuevas generaciones las abandonaron, la hija de una de ellas y un primo se fueron.

La acción dramática se estructura en torno al miedo incontrolable de no ser capaces de enfrentar en la vejez esas medidas oficiales que no entienden. Saben, porque le contaron a alguien, que cambió el gobierno y que los policías están matando a los animales. ¿Cómo se pueden defender frente a un poder ser nombre y sin dirección? Esta situación no es muy diferente en Brasil. Según los datos presentados, en 13/07/2016, en *O País*:

Menosprezados, desasistidos, abandonados, o índice de suicídio entre os indígenas alcança proporções alarmantes. Dados recolhidos no Mapa da Violência do Ministério da Saúde expõem que enquanto a média do Brasil é de 5,3 suicídios por 100 mil habitantes, a incidência entre os indígenas atinge uma média de nove suicídios para cada 100 mil habitantes, podendo chegar, em alguns municípios da região Norte, a 30 suicídios por 100 mil habitantes. Um

estudo da ONU afirma que o suicídio entre jovens indígenas ocorre em um contexto de discriminação, marginalização, colonização traumática e perda das formas tradicionais de vida, que forjam um sentimento de isolamento social. (*El País*, en línea)

El caso policial de Hans Hernán Pozo Vergara, además de la pieza que analizaremos que obtuvo el Premio Municipal de Santiago y del Consejo Nacional del Libro y la Lectura como la mejor obra literaria del 2007, tuvo otras versiones artísticas que destacamos: *El pecado de El Rucio: Las claves del crimen de Hans Pozo*, Daniel Halpern, (2007) y la obra de artes visuales *Greatest Hits*, de Felipe Santander (2009). Hans Pozo se encuadra en lo que teóricamente hoy entendemos como vida desechable. Abandonado por sus padres y rechazado por el medio es llevado a una existencia de resto en la cual las reglas son las propias de mercancía de bajo costo y los placeres, los permitidos por el sistema a los «parias», a los que tienen, en los términos de Agamben (2010), una vida «indigna de ser vivida»:

aquel que foi banido, não é, na verdade simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é abandonado por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem. Dele não é literalmente possível dizer que esteja fora ou dentro do ordenamento. (Agamben, 2010:35)

Hans Pozo, como señalé, fue expulsado de su casa por su madre por ser rubio y luego de pasar por varios hogares, entró en el tráfico, vivió de calle, practicó el sexo comercializado y, finalmente, fue descuartizado por celos, por miedo de la extorsión, por vergüenza de asumir una relación homosexual. El punto es cómo, dentro de un régimen que entendemos como democrático, las vidas de algunos de los que deberían ser sus miembros no entran dentro del sistema de derecho.

En la obra, se retoma a Hans Pozo desde una memoria resignificada, de un lugar diferente de aquel en el cual lo situaron las imágenes y narrativas de la prensa, posibilita al espectador una reconstrucción del personaje desde el propio cuerpo ficcionalizado y de la imagen que los otros (también ficcionalizados), que convivieron con él, crearon. Cristián Opazo, específicamente refiriéndose al personaje-actor, lo plantea de la siguiente forma:

El personaje actor descubrirá que el cuerpo del flayte puede, también prodigarle placeres alucinógenos y/ o sexuales vedados por la ley de la polis. A la mañana siguiente, el placer/ olor flayte se difuminará, la ciudad permanecerá ajena y el personaje-actor culposo (repetirá): «no te acordís que tuvimos esta charla... Ahí tenís mil pesos...». (Opazo, 2011:88)

La pieza está estructurada como un simulacro de tragedia (con derecho a coro

de las vecinas *post mortem*) y con intervenciones brechtianas (prólogo, epílogo y canciones que historizan el relato). Esta polifonía de voces y formas (cada escena es denominada *round*, con excepción del prólogo y el epílogo) reproducen el murmullo social que produjo el macabro asesinato, pero a su vez desconstruyen el imaginario del lumpen tatuado divulgado por la prensa. Las imágenes finales nos retornan un sujeto que no fue padre para su hija, pero sí futura animita para el pueblo que hoy le pide milagros como muestra la canción final:¹

La hija: (...) y aunque no llevaba nunca carnet de identidad
el tenía un verdadero nombre
y a pesar de que todos ustedes lo conocieron como el cupido carneado
el era HP
y aunque todos ustedes se crean con mejor papi
el mío salió en los diarios y la tele
y al primero de ustedes que me vuelva a llamar la hija del descuartizado de puente alto
¡yo le rompo los labios, corazón y dientes, de un puro puñete en el hocico! (sic; Barales, 2010:296)

La Pérgola de las floristas
Canción: La madre: (...)
Corona de margaritas
Y de tantas otras flores
A los pies de tu animita
Yo la pongo con dolores. (297)

La tercera obra, *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson, fue la ganadora en la XVI Muestra de dramaturgia Nacional de 2013 y fue estrenada en 2014. La pieza está contextualizada en el asalto al banco O'Higgins de 1993 y en el posterior intercambio de disparos entre el Movimiento Juvenil Lautaro (autor del asalto) y la policía. El episodio dejó muertos y heridos que, a su vez, convocaron y siguen convocando una reflexión sobre la violencia. En esta pieza, esa reflexión se realiza filtrada por la mirada de una madre que pierde al hijo adoptivo en el enfrentamiento. Al hijo, que el descarte social, le otorgó.

Además de esta obra, hay un video de Rocío Hernández y una versión de la compañía Los Contadores Auditores con el mismo tema. La situación de la que parten todas las creaciones ficcionales (es bueno enfatizar esto) es un asalto, en democracia, realizado por el Movimiento Juvenil Lautaro (nombre del héroe de la resistencia

¹ Es importante connotar que la Pérgola de las Flores es una institución que marca su aprobación o compasión por determinada trayectoria vital con el lanzamiento de flores y entonación de canciones, es el camino de los destacados al cementerio. Otro hecho importante es que las personas comunes le hicieron a Hans Pozo un santuario en el cual ponen flores y piden milagros.

mapuche a los españoles), a un banco de uno de los barrios más ricos de Santiago. Jaime Pinos lo describe de esta manera:

Cinco militantes del Mapu-Lautaro asaltan un banco en Las Condes. Durante el asalto muere el guardia. Huyen en un taxi que deben abandonar y abordan una micro intercomunal 24. La micro es rápidamente cercada por la policía. Hay un primer tiroteo donde un suboficial de carabineros es herido de muerte. Los lautaristas lanzan las armas por la puerta y las ventanas. El chofer agita un pañuelo blanco en señal de rendición. Sin embargo, la policía reanuda el tiroteo sin discriminar entre asaltantes y pasajeros inocentes. La micro recibe 162 impactos de bala, según establecerá luego el proceso judicial. El resultado final son 8 muertos y 12 heridos, varios de ellos de gravedad. Un niño de 13 años se cuenta entre los heridos. (Pinos, en línea)

Isidora Stevenson, aunque parte también de un hecho histórico y se acerca al realismo reproduciendo las formas lingüísticas de las mujeres populares, direcciona su relato hacia el campo de la ficción del horror y crea un ritual de muerte que la protagonista sigue para mantener el contacto con su hijo después de muerto.

Una mujer adopta, casi sin darse cuenta, un niño de la calle como su hijo. En

un proceso paulatino, el adolescente va ocupando espacios materiales y de afecto dentro del hogar. Un día, como cualquier otro, Hilda Peña está haciendo almuerzo y descubre en la televisión que lo mataron. La pieza desde la descripción de quien no entiende lo que sucede, nos lleva a un ritual que consiste en ir al cementerio para ver el cuerpo todos los días, aunque para eso tenga que pagar a los cuidadores con sexo oral. Esta acción permite a la madre percibir la descomposición y grita por un curandero que lo vuelva a la vida:

La descomposición de un muerto tiene cuatro etapas:

Fresco-hinchado-putrefacto-seco.

(Silencio)

Los del cementerio no entienden.

Me dicen que soy rara.

Que esto no se hace.

Raros ellos que les gusta que se la chupe alguien que no conocen.

(...)

Trate por favor de ver si mi niño se le quita ese frío.

Ese color.

Trate de ver si mi niño despierta.

Por favor.

(Pausa)

No ve que después se va a podrir.

No va a poder hacerse nada después.

(Stevenson:s/p)²

² Agradezco a la autora permitirme tener acceso a la obra.

Se coloca en esta obra, lado a lado, la impotencia vivida frente a la experiencia de la memoria política con la de la madre que pierde al hijo producto de acciones policiales que no comprende. El Movimiento Juvenil Lautaro contaba, entre sus militantes, con jóvenes de los sectores populares, que sentían una fuerte decepción con la vuelta a la democracia, pues para ellos era una nueva fase de lo mismo. Las condiciones de vida de estos sectores no cambiaron, la sociedad seguía vigilada y las expectativas de una sociedad más justa no estaban en el escenario político-social. Esto los hizo asumir posiciones radicales que culminaron en acciones armadas prácticamente suicidas. Una de ellas, el asalto al Banco O'Higgins (nombre del padre de la Patria), en el período navideño de 1993, es la que dio origen o fue el detonador de la creación de *Hilda Peña*. La respuesta policial, para Pedro Rosas (2004), estaba dentro de la estrategia de «Seguridad ciudadana» que el gobierno de democracia restringida (recordemos que Pinochet aún era senador vitalicio) defendía.

La protagonista va relatando la construcción subjetiva de la relación afectiva entre madre e hijo, algunas veces preguntándose que quien lo «parió», pero la mayor parte del tiempo aceptando lo que sucedió como algo natural: «Fue mi hijo. No sé si fui su madre. Nunca le pregunté» (Stevenson:s/p). Esta manera de construir la relación rompe con el estereotipo de la maternidad como una esencia propia del

género femenino. Punto que establece un hilo conductor con *Hans Pozo*. Obra en la cual observamos el proceso inverso: una madre biológica que rechaza a su hijo por ser blanco y no tener cara de indio y con *Las brutas* donde una madre (producto de una violación) no quiere saber de su hija porque se fue, en su corazón está muerta. La memoria de la maternidad como esencia del cuerpo femenino para estos personajes no existe, las relaciones afectivas entre el hijo y la madre son procesos de construcción de afectividad.

Según Wladimir Safatle, las sociedades son, en su estructura básica, «circuitos de afectos» (2016:15) y la alternativa estaría en desarrollar el desamparo-amparo en el lugar del miedo. En esos circuitos, me parece, que los «desposeídos» tendrían alguna posibilidad de salvarse, aunque si la cadena se rompe no les queda nada y es, exactamente, eso lo que sucede con los personajes de Radrigán y Barrales. La madre de Stevenson, por el contrario, asumió el círculo y grita pidiendo socorro a un milagrero. Sólo, que para el público creer en esa alternativa es muy difícil. Aunque no podemos dejar de reconocer que la religiosidad popular transformó a Hans Pozo en una animita y que muchas personas creen en los curanderos.

En estas obras pareciera que se abandona el intento de autenticidad histórica por uno de constructividad de una alternativa al horror. En *Las brutas* recurriendo al mito colla; en *Hans Pozo*

rescatando su imaginario del divulgado por la prensa e identificándose con los deseos que del joven cuerpo del *flyte* emanan (el personaje actor cumple esta función dentro de la obra) y en *Hilda Peña* invocando lo que está más allá de la razón: un curandero que vuelva a la vida al hijo perdido. Jelín afirma:

El pasado es un objeto de disputa, donde actores diversos expresan y silencian, resaltan y ocultan distintos elementos para la construcción de su propio relato. Lo que encontramos es una lucha por las memorias, lucha social y política en la que se dirimen cuestiones de poder institucional, simbólico y social. A su vez, los fenómenos de memoria se manifiestan en distintos planos de la vida social: el plano institucional, el cultural, el subjetivo. (Jelín, en línea)

El plano de la memoria invocado en estas obras es el subjetivo, aun cuando partan de hechos históricos que involucraron a la sociedad chilena como un todo y tengan un valor simbólico que traspasa al sujeto en cuanto tal. La presencia de lo real, en cuanto hecho histórico, se contamina con la teatralidad, con las subjetividades en disputa (seres históricos, personajes,

actores, etc.) y con el mito. Eso permite que, de alguna forma, estas producciones documenten tanto lo privado cuanto los procesos históricos. Tal vez esa sea la forma de alcanzar, socialmente, un público acostumbrado a asistir el drama de seres individuales sentado en una confortable poltrona. Esta última reflexión me recuerda la frase de Jameson: «a estética também tende a projetar mediações simbólicas ou escamoteadas nos dilemas ou ideais, sociais ou políticos» (2013:59).

El arte nos lleva a espacios escamoteados por el discurso racional, espacios que poseen una presencia contundente el juego político-social de un país. Por ello, planteo que, en las obras comentadas, las imágenes proyectadas, aunque sean de individualidades remiten a dos momentos importantes de la sociedad chilena: el inicio de la dictadura y la vuelta protegida a la democracia y que también permiten ver las imágenes escamoteadas en los análisis macro históricos. Esas imágenes nos posibilitan traspasar la frontera de lo evidente. Quizás dentro de ese juego es donde cabe el ritual, tanto el propio de una comunidad como el creado para ese fin.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2010). *Homo-Sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Humanitas/UFMG.
- ALARCÓN, R. <http://radio.uchile.cl/2015/01/29/hilda-pena-el-retorno-de-isidora-stevenson-a-la-simpleza-del-lenguaje/> (acceso 29/08/2017).
- ASMANN, A. (2011). *Espaços de recordação. Formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp.
- BARRALES, L. (2010). *Hans Pozo*. En Hurtado, M.L. y Barría, M. (Orgs. y Eds.). *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. IV. 1990-2009*. Santiago: Secretaría Ejecutiva de la Comisión del Bicentenario de Chile.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.
- ——— (2011). *Ante el tiempo*. Trad. de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- *EL PAÍS*. Os índios nossos mortos. Recuperado de: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/13/actualidad/1468422915_764996.html (acceso 28/08/2017).
- ESCUELA DE ESPECTADORES. Recuperado de: <http://ww2.educarchile.cl/Portal.Base/Web/verContenido.aspx?ID=209986> (acceso 29/08/2017).
- JAMESON, F. (2013). *Brecht e a questão do método*. Trad. Maria Silvia Betti. São Paulo: Cosac & Naify.
- JELÍN, E. *Memoria y democracia. Una relación incierta*. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182014000200010 (acceso 21/09/2017).
- LÓPEZ MOYA, M. *La terrible muerte de las hermanas Quispe*. Recuperado de: <https://www.revistatierracultah.cl/?p=6143> (acceso 28/08/2017).
- OPAZO, C. (2011). *Pedagogías letales. 201. Ensayo sobre dramaturgias chilenas Del nuevo Milenio*. Santiago: Pontificia Universidad Católica/Ed. Cuarto propio.
- PINOS, J. *Las balas que tuvimos que tragar Presentación de «1993», novela gráfica de Cristián Gutiérrez (Christiano)*

La Calabaza del Diablo, 2012. Recuperado de: <http://letras.mysite.com/jpi130612.html> (acceso 26/08/2017).

- RADRIGÁN, J. (1993). *Las Brutas*. En *Teatro. 11 obras* (pp. 27 a 91). Segunda edición. Santiago: Lom.
- ROSAS, P. (2004). *Rebeldía, subversión y prisión política. Crimen y castigo en la transición chilena 1990-2004*. Santiago: Lom.
- SAFATLE, W. (2016). *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- SALAZAR, G. e PINTO, J. (2002). *Historia contemporánea de Chile*. V. 5. Santiago.
- SEPÚLVEDA, L. En Dentone, C. *Las Niñas Quispe: La muerte como un rito*. Recuperado de: <http://radio.uchile.cl/2014/09/08/las-ninas-quispe-la-muerte-como-un-rito/> (acceso 29/08/2017).
- STEVENSON, I. *Hilda Peña*. En prensa.

Estéticas de vanguardia, cultura política y poéticas coloquiales en las revistas de la izquierda intelectual sesentista

Mariana Bonano

Universidad Nacional de Tucumán (UNT, Argentina); CONICET.

Resumen

El presente artículo aspira a indagar en los proyectos de escritores constituidos en torno de tres publicaciones periódicas de la década de 1960 en Argentina, *Zona de la poesía americana*, *El Barrilete* y *Hoy en la cultura*, focalizando una dimensión común a todos ellos: el planteo programático de redefinición del trabajo poético, o bien del «problema de la referencialidad en la escritura» (Porrúa, 1992), en pos de la búsqueda de una forma nueva de hablar sobre el referente y desde una colocación contraria a la de las estéticas de vanguardia. Intenta inquirir en esta cuestión mediante el análisis y puesta en diálogo de textos programáticos, ensayos acerca de la teoría del arte, indagaciones sobre la relación entre el poeta y el poema, recogidos en las páginas de las tres revistas. Esta labor posibilitará en particular indagar en la vinculación que *Zona...*, *El Barrilete* y *Hoy en la cultura* establecen con la estética del surrealismo francés y con algunos de sus cultores más conspicuos.

Palabras clave

revistas argentinas, izquierda literaria, poéticas coloquiales y estéticas de vanguardia, cultura política

Abstract

Avant–Garde Aesthetics, political culture and colloquial poetics in the intellectual left–wing publications of the 1960s

This article aims to examine writers' projects that result from three periodical publications of the 1960s in Argentina, *Zona de la poesía americana*, *El Barrilete* and *Hoy en la cultura*, focusing on a common dimension to all of them: the programmatic approach to the redefinition of poetic work, or the «problem of referentiality in writing» (Porrúa, 1992), in pursuit of a new way of talking about the referent and from a placement contrary to that of the Avant–Garde Aesthetics. It discusses this aspect from the examination of programmatic texts, essays on the theory of art, and inquiries about the relationship between the poet and the poem, collected in the pages of these three journals. This will allow for the research of the linkage between *Zona...*, *El Barrilete* and *Hoy en la cultura*, with the aesthetics of French surrealism and with some of its most relevant figures.

Keywords:

argentine journals, literary left, colloquial poetics and avant–garde aesthetics, political culture

Resumo

Estéticas de Vanguarda, cultura política e poéticas coloquiais nas revistas da esquerda intelectual dos anos sessenta

O presente artigo tem como objetivo indagar nos projetos de escritores constituídos em relação a três publicações periódicas durante a década de 1960 na Argentina, *Zona de la Poesía Americana*, *El Barrilete* e *Hoy en la cultura*, pondo foco em uma dimensão comum a todas elas: a abordagem programática de redefinição do trabalho poético, ou do «problema de referencialidade na forma de escrever» (Porrúa, 1992), em busca de uma nova maneira de falar sobre o referente e desde um posicionamento contrário ao das estéticas

Palavras-chave:

revistas argentinas, esquerda literária, poéticas coloquiais e estéticas de vanguarda, cultura política

de vanguardia. Tenta pesquisar esta questão através da análise e diálogo de textos programáticos, ensaios sobre a teoria da arte, indagações na relação entre o poeta e o poema, coletados nas páginas das três revistas. Este trabalho permitirá, em particular, pesquisar a relação que *Zona...*, *El Barrilete* e *Hoy en la cultura*, estabelecem com a estética do surrealismo francês e com alguns dos seus cultores mais ilustres.

Punto de partida¹

El presente trabajo se enmarca en una indagación de mayor alcance, llevada a cabo por nosotros entre 2012 y 2016, y centrada en los proyectos de escritores reunidos en torno de tres publicaciones periódicas de la década de 1960 en Argentina: *Zona de la poesía americana*, *El Barrilete* (primera época) y *Hoy en la cultura*.² La investigación propuso como una de las hipótesis de partida que los programas de poesía impulsados por los hacedores en las páginas de las tres

revistas mencionadas poseen, más allá de las diferentes procedencias estéticas e ideológicas de sus animadores, una marca común: el gesto crítico de privilegiar las llamadas «poéticas coloquiales», caracterizadas, entre otros rasgos, por un discurso poético permeable a diversos discursos sociales (narrativa, canciones de tango, lengua oral y coloquial), así como por la incorporación al poema de los elementos de la vida cotidiana y/o del contexto sociopolítico.³ En vinculación con ello, los escritores nucleados en *Zona...*, *El*

1 Una primera versión de este trabajo apareció en 2013 bajo el título «Pervivencias y discontinuidades de la vanguardia en revistas literarias argentinas de 1960». El artículo difundido en el marco del XVII Congreso Nacional de Literatura Argentina, llevado a cabo en Comodoro Rivadavia, fue recogido luego en las Actas del evento, compiladas por Silvia Bittar y editadas por Universitaria de la Patagonia en forma de E-Book.

2 En efecto, las tres revistas que se abordan aquí fueron objeto de estudio de la investigación desarrollada en el marco de nuestro trabajo como Investigadora Asistente del CONICET. El plan desplegado a lo largo de ese período focalizó las estéticas así como las representaciones y operaciones críticas en torno a lo poético presentes en artículos programáticos, escritos ensayísticos y textos líricos ofrecidos en revistas dedicadas al género, o bien en publicaciones de índole cultural que aunque no están destinadas específicamente a la poesía, conceden a este género un lugar privilegiado.

3 La actitud de apertura del poema a la realidad cotidiana, social o política es identificada por la crítica sobre el período con la práctica de la «poesía coloquial» o «conversacional». En la Antología de la poesía de 1960 preparada por Alfredo Andrés, *El 60* (1969), se propone también la categoría de

Barrilete y *Hoy en la cultura* inscriben sus proyectos dentro de una búsqueda más abarcadora, consignada también por la bibliografía respecto del programa delineado por otras revistas literarias y culturales de la izquierda intelectual del período: la voluntad de integración de la práctica poética a la sociedad. De allí el planteo que tales grupos líricos impulsan acerca de la necesidad de conformación de una «poesía autónoma» animada por el propósito de una mayor vinculación con el conjunto social que la alcanzada por los movimientos de vanguardia precedentes. Estos últimos constituyen, a ojos de aquellos, tendencias instauradoras de una actividad simbólica circunscripta a un ámbito cultural estrecho, así como de una poesía epigonal respecto de modelos extranjeros.

Desde una colocación contraria a la de las estéticas de vanguardia, los poetas coloquiales de *los sesentas* innovan al perseguir una forma nueva de hablar sobre el referente. Tal redefinición se sitúa, sin embargo, en un campo de tensiones originadas por la coexistencia de dos principios que en primera instancia resultan antagónicos: por una parte, según advierte Miguel Dalmaroni (1993), el «coloquialismo» se contrapone polémicamente a la estética regida por las «normas más estrictas de la lírica en tanto género más o menos codificado, ligado especialmente a la tradición que inauguran los románticos y que alcanzaría su realización paradigmática con los simbolistas franceses y —en algunos aspectos— con el trabajo de experimentación de algunas de las vanguardias eu-

«poesía del realismo crítico» para caracterizar a las corrientes líricas de *los sesentas*. Algunos rasgos pueden ser delimitados a propósito de este tipo de poéticas: narrativización de los versos; desmitificación de la figura del poeta y de la poesía, frecuentemente mediante la recurrencia al humor, al sarcasmo, a la ironía; recurrencia a vocablos y modismos propios de la lengua oral y conversacional; incorporación al poema de otras voces y discursos sociales (letras de tango, narrativa, jingles publicitarios, canciones de moda, discurso histórico), y de referencias literarias y culturales que permiten inscribir al escritor en una tradición y en una realidad histórica precisas; apelación a la segunda persona o a la primera del plural, con el fin de acercar el sujeto lírico al lector e involucrar a este último en una reflexión colectiva. Para el estudio de las poéticas coloquiales en Hispanoamérica cfr., entre otros, Carmen Alemany Bay (1997). Para el de la poesía coloquial en Argentina, cfr. los de Horacio Salas (1975), Eduardo Romano (1983), Ana Porrúa (1987; 1992; 2001; 2002), Daniel Freidemberg (1999a), Miguel Dalmaroni (1993; 2002), Daniel García Helder (1999), entre otros. De acuerdo con el relevamiento realizado, se advierte que más allá de lo señalado por los trabajos críticos, son los propios poetas quienes contribuyen, mediante su labor reflexiva, a sentar las bases de una mirada que identifica la producción lírica de esta etapa con una línea de «poesía conversacional» o «coloquial».

ropeas» (16); por otra, retoma uno de los gestos inscriptos en «una genealogía cuya procedencia se remonta al surgimiento de las vanguardias históricas» (Calabrese): el imperativo de fundir la poesía con la vida, o de reconectar intensamente la poesía a la «praxis vital» (Bürger).

Tomando en cuenta las precisiones antes realizadas, el presente trabajo aspira a evaluar la presencia en las páginas de *Zona...*, *El Barrilete* y *Hoy en la cultura*, de una dimensión que las atraviesa por igual: la recepción de las poéticas de vanguardia desde un posicionamiento que, según se explicitó arriba, polemiza con el ideario estético representado por estas tendencias. Tal dimensión será examinada en relación tanto con revistas dedicadas con exclusividad a la poesía (*Zona...* y *El Barrilete*), como con una publicación de índole cultural que aunque no está destinada específicamente a la poesía, concede a este género un lugar privilegiado (*Hoy en la cultura*).

Revolución surrealista y transformación política en *Hoy en la Cultura*

Heredera de una empresa cultural anterior,⁴ la revista *Hoy en la Cultura* nace en noviembre de 1961 y a partir de entonces, edita 29 números a lo largo de cinco años hasta su cierre definitivo en julio de 1966. Pedro Orgambide es junto a Raúl Larra y David Viñas, el impulsor del nuevo emprendimiento.⁵ Perfilada desde el editorial que abre su número 1 como un espacio de encuentro de «las diversas corrientes progresistas del pensamiento y del arte en la Argentina» (1961), la revista da cabida a la polémica cultural, a la vez que sienta posición respecto tanto del acontecer político nacional y mundial, como de los lineamientos culturales pautados por los gobiernos argentinos que se sucedieron a lo largo del decenio de 1960. Ciertos núcleos correspondientes al posicionamiento de la izquierda cultural e intelectual radicaliza-

4 Se trata de la revista *Gaceta Literaria*, cuyo cierre se produjo en septiembre de 1960 durante el mandato de Arturo Frondizi, a raíz de la clausura gubernamental de la editorial e imprenta Stilcograf.

5 Estos tres nombres permanecen como únicos responsables de la publicación hasta el número 3. A partir del número 4 (julio de 1962), la dirección está a cargo de un consejo de redacción integrado por Orgambide, Larra, Viñas, Luis Ordaz, Rubén Benítez, María Fux y Francisco J. Herrera. A partir del número 9 (julio de 1963), el nombre de Viñas ya no figura dentro de este consejo, y desde el número 11 (diciembre de 1963) se incorporan Fernando Birri, Javier Villafañe y Juan José Manauta. Desde el número 13 (marzo-abril de 1964) hasta el cierre de la revista en julio de 1966, ejerce la dirección Juan José Manauta.

da del período,⁶ se reiteran en las declaraciones, comunicados y textos que a modo de editoriales, los realizadores formulan a lo largo de las páginas de la colección.⁷ La colocación de las principales figuras, cercanas a los círculos literarios y teatrales del Partido Comunista Argentino, da cuenta del vínculo estrecho y a la vez productivo que el grupo establece con esa fracción de la izquierda.⁸

La preferencia por poemas y autores representativos de las estéticas coloquiales,⁹ o bien, cercanos a estas, va de la mano en la revista de la reivindicación de figuras y temas que el grupo evalúa como

constitutivos de una tradición simbólica «popular», aquella que en poesía parte de Carriego y «se prolonga a través de Carlos de la Púa, Contursi, Celedonio Flores, R. González Tuñón, su hermano Enrique, Cadícamo, G. Riccio, Discépolo, Portogalo, Manzi, De Lellis y otros todavía anónimos y otros injustamente postergados» (1964:14), según se formula en «Tango=Poesía» incluido en el número 16.

Las precisiones arriba realizadas habilitan para establecer que la publicación se coloca en primera instancia en una posición antitética a la adoptada por

6 Cabe precisar aquí que, si bien los principales animadores de esta publicación no tienen afiliación partidaria (la excepción la constituye Raúl Larra, quien militó en el Partido Comunista), adoptan posiciones cercanas a los lineamientos culturales del Partido Comunista Argentino (PCA). Esto se refleja tanto en las polémicas que ellos entablan con otros sectores de la izquierda literaria e intelectual, como en la reivindicación de figuras ligadas al PCA y el fuerte apoyo a la causa de la Revolución Cubana.

7 Aparecen la posición antiimperialista y la prédica a favor del desarme nuclear y armamentístico, la «adhesión apasionada a la Revolución Cubana», el «sostén del laicismo y de la enseñanza estatal», la «salvaguarda de la libertad de expresión», entre otros. Las expresiones entrecuilladas pertenecen al Editorial del número 1 de la publicación.

8 Respecto del tipo de vínculo que *Hoy en la Cultura* establece con el PCA, tanto Miguel Dalmaroni (2004) como Francine Masiello establecen que aunque los miembros de la publicación no tienen una militancia orgánica en el partido, se hallan próximos al mismo, en tanto comparten con la revista oficial del PCA, *Cuadernos de Cultura*, temas, figuras y un canon común. Al respecto Masiello señala que si bien tanto *Hoy en la Cultura* como su predecesora, *Gaceta Literaria*, «*espoused independent visions, their contributors never the less revealed a close adherence to the politics of the Argentine Communist party*» (57).

9 La crítica asocia las prácticas de la «poesía coloquial» o «conversacional» a la producción de autores como Juan Gelman (en su primera etapa), Eduardo Romano, Juana Bigozzi, Alberto Szpunberg, Ramón Plaza, Horacio Salas, Roberto J. Santoro, Luis Luchi, Julio Huasi, Daniel Barros, Alfredo Andrés, Andrés Avellaneda, Julio César Sivain, entre otros. Los poetas mencionados y otros nombres más integran las antologías que tanto Alfredo Andrés (1969) como Horacio Salas (1975) consideran representativas de la producción poética de la década de 1960.

los grupos de la vanguardia estética en cuanto a la forma de concebir lo poético y a las genealogías literarias. En relación con ello, cabe señalar que resultan escasos los poemas de autores de la vanguardia argentina difundidos por *Hoy en la Cultura*. Por otra parte, los textos ensayísticos dedicados al género lírico, impulsan en la revista un modelo de poesía y de escritor distanciados del paradigma imperante en el decenio de 1950, identificado, como se conoce, con las vanguardias invencio-

nista y surrealista, y en particular, con el movimiento de escritores reunidos en torno de la revista *Poesía Buenos Aires* (1950–1960).¹⁰ La impugnación de este último paradigma es realizada por el núcleo lírico¹¹ de *Hoy en la Cultura* en virtud del principio que rechaza la existencia de una práctica simbólica aislada de la realidad y desvinculada del público. Tal concepción es justamente la que prepondera, según los editores estiman, en el conjunto de la poesía de vanguardia argentina.¹²

10 Mariano Calbi señala a la vanguardia invencionista como una tendencia artística que irrumpe en la escena cultural argentina hacia el año 1944 con la revista *Arturo* primero y luego, con los cuadernos *Invencción*. Alrededor de estas publicaciones se agrupan no solo poetas, sino también artistas plásticos. Ellos utilizan el término *invención*, frente a la palabra *creación*, para caracterizar a sus prácticas, pues consideran que el primero «designa una actividad netamente intelectual» (Calbi, 1999:237). La doctrina invencionista descansa en una crítica radical de los supuestos que hacen posible el arte figurativo, pues considera que el arte es «básicamente *irrepresentable* y no admite, por lo tanto, que el significado de los signos lo explique y, al hacerlo, lo reduzca a una convención establecida por la sociedad» (237). Por otra parte, la vertiente de la poesía surrealista se identifica en Argentina con tres publicaciones fundadas y coordinadas por Aldo Pellegrini: *Qué* (1928), *Ciclo* (1948–1949) y *A partir de cero* (1952–1953). De esta última experiencia participan, además de Pellegrini, los poetas Enrique Molina, Julio Antonio Llinás y Juan A. Vasco.

11 La sección de poesía está inicialmente a cargo de Héctor Negro, Rosario A. Mase, Julio César Silvain y Alberto Wainer, todos ellos escritores pertenecientes a «El Pan Duro», un núcleo poético conformado en 1954 bajo la tutela de Raúl González Tuñón y vinculado con el espacio político y cultural del Partido Comunista Argentino. En el número 19 (marzo/abril de 1965) se agregan otros nombres a los anteriores: Alberto M. Perrone, Julio Calvo Encinar, Miguel Ángel Carballeda, Luis Alberto Frontera, Ángel Leiva y Ethel M. Saslavsky. En números posteriores se incorpora a esta nómina Rubén Derlis, Roberto Díaz, Hugo Otero y Oscar Tito. En el número 25 (diciembre de 1965) permanecen estos cuatro últimos nombres más el de Alberto Perrone.

12 Dos artículos recogidos en la revista son significativos al respecto. Ambos exponen en forma explícita una valoración negativa de las estéticas de la vanguardia histórica, en la medida en que consideran que ellas pierden contacto con «la realidad de la vida» y promueven la irracionalidad en el arte. Cfr. «Reflexiones y notas sobre el quehacer poético», de Marcelo Román, incluido en el número 9 (julio de 1963) y «Vanguardia y decadentismo», de V. Strada, perteneciente al número 6 (octubre de 1962).

La disputa que la revista establece con las estéticas de vanguardia puede ser leída a la luz de las polémicas en torno al realismo emergentes en el período, desplegadas entre los intelectuales de la «nueva izquierda» (Terán) y aquellos otros actores culturales que permanecen cercanos a los lineamientos del Partido Comunista Argentino. En efecto, la presencia tutelar y recurrente en sus páginas del poeta Raúl González Tuñón, constituye uno de los indicadores de las vinculaciones que la publicación establece con el PCA y con una línea de poesía social y combativa.¹³ Una lectura atenta a las intervenciones de ese escritor en la revista, muestra que es justamente él quien dedica más de un artículo a la vanguardia surrealista y a los poetas vinculados con este movimiento. Contra lo que sería dable esperar, su posicionamiento expone una valoración positiva de esa poética, como así también de sus principales signatarios. Dado el peso que González Tuñón adquiere en la publicación, respecto de la cual deviene en uno de los colaboradores permanentes, puede establecerse que las opiniones de este autor son representativas de la posición asumida por el grupo editor.

El texto de su autoría titulado «Permanencia y mito. El surrealismo hoy», recogido en el número 14 (junio de 1964), condensa los núcleos principales de la perspectiva antes expuesta. Dedicado a delinear la trayectoria de Tristán Tzara, González Tuñón rescata la noción de poesía acuñada por la vanguardia dadaísta-surrealista: el poema es un «modo de vivir», y no simplemente «un producto escrito», «una sucesión de imágenes». Reivindica, en relación con ese principio, el espíritu de rebelión de la poesía francesa que, a su entender, se sitúa en el terreno de la vida concreta. Así, el nombre de Tzara es, a los ojos del autor, representativo de «las dos vanguardias», «la del arte y la literatura libres, (...) y la de la lucha por transformar la sociedad, contra todo aquello que afea la vida del hombre» (1964:5).¹⁴ Esta lectura de la obra y de la vida de Tzara, impulsa a la vez su delimitación en las páginas de la revista, de la vanguardia surrealista como un movimiento estético renovador, y al mismo tiempo, políticamente revolucionario, una *praxis* transformadora de la realidad cuyo impulso innovador *más* que operar a nivel formal, afecta las propias condiciones de existencia del poeta.

13 Precisamente, Dalmaroni señala que, hacia la década de 1960, la figura de González Tuñón no sólo se identifica con la del «escritor consagrado», sino mucho más específicamente, con la del «poeta oficial del Partido Comunista argentino» (2012). Las cursivas son del autor.

14 González Tuñón fundamenta esta caracterización en una frase pronunciada por el propio Tzara: «El valor poético más alto es aquél que coincide con la revolución proletaria» (1964:5).

La militancia política y el espíritu irreverente que González Tuñón encuentra en Tzara, son igualmente reivindicados por él en relación con otros escritores de la vanguardia. En su artículo sobre el creacionista César Vallejo,¹⁵ traza una línea de continuidad en la adopción de una actitud rebelde por parte del poeta de vanguardia, lo que le permite a la vez construir una genealogía capaz de vincular a la vanguardia martinfierrista argentina con los franceses representados por Víctor Hugo primero y luego, por Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Charles Cros, Alfred Jarry, así como con el dadá-surrealismo y la militancia posterior de Aragón, Desnos, Tzara, Crevel, Eluard. La delimitación de esta genealogía posibilita al autor el rescate del martinfierrismo¹⁶ en tanto tendencia estética radical y lo habilita simultáneamente a enjuiciar la idea sostenida por otros sectores de la intelectualidad crítica y de *Hoy en la Cultura*, de la vanguardia

como movimiento irracional y escapista. En su consideración de las estéticas de vanguardia, la posición que González Tuñón delinea, resulta por tanto disidente respecto de la orientación dominante de la publicación.

Según señalamos en un trabajo previo de nuestra autoría,¹⁷ la presencia de voces divergentes en las páginas de *Hoy en la Cultura*, perfilan a la revista en tanto órgano de la izquierda cultural sesentista cuyo programa literario si bien prioriza una poética en estrecha relación con el contorno, no desdeña la consideración de expresiones líricas latinoamericanas y/o europeas más vinculadas con/o próximas a la experimentación vanguardista. A partir de lo expuesto más arriba, puede establecerse que el grupo editor adhiere a una concepción de lo poético en tanto *praxis* abierta al entorno social, al tiempo que expresa una voluntad de transformación de este mismo entorno, pero no acuerda, sin embargo, con la

15 «Crónica de César Vallejo y su tiempo», incluido en el número 24 (octubre de 1965).

16 El martinfierrismo es un movimiento de la segunda década del siglo XX que, como se conoce, el propio González Tuñón integró y que se conforma alrededor de la colección *Martín Fierro* (40 números, 1924–1927). Según consigna Jorge B. Rivera, la revista *Martín Fierro* es la continuación de un proyecto diseñado y llevado a cabo unos años antes por su director, el poeta Evar Méndez. En la primera versión, se perfila como «una publicación combativa, antigubernista y muy tocada por los sucesos represivos de la llamada Semana Trágica de ese año [1919], uno de los episodios sangrientos de la historia del movimiento obrero argentino» (Rivera, 1995:64). En su segundo trayecto, *Martín Fierro* se delinea, en cambio, como una publicación de corte literario. Participan de esta segunda etapa de la revista los poetas Oliverio Girondo, Enrique y Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, entre otros.

17 Al respecto, cfr. en las Referencias bibliográficas Bonano (2016).

concepción instrumental de la actividad estética, ni con el estilo de la crítica literaria que halla su razón última en la militancia partidaria.

Improntas de la vanguardia histórica en *El Barrilete*. Juventud, irreverencia y antiacademicismo

Impulsada y liderada por Roberto Jorge Santoro en su primera época, *El Barrilete*⁸ publica su primer número en agosto de 1963 y se extiende con un total de 13 números a lo largo de cuatro años hasta diciembre de 1967.¹⁹ Desde su nacimien-

to, la revista propone la ampliación del público lector,²⁰ con el objeto de llegar a sectores de la sociedad a los que habitualmente no alcanzan las revistas de poesías, dirigidas en general, según los editores advierten, a un lector más especializado.

La concepción de la creación simbólica como un trabajo semejante a cualquier otro aparece claramente especificada a lo largo de las páginas de la colección,²¹ al tiempo que el núcleo realizador se autorrepresenta como un grupo de auténticos «poetas del pueblo». Acorde con ello y en un movimiento semejante al delineado

18 Una aproximación más rigurosa al perfil de esta publicación está presente en el trabajo de nuestra autoría titulado «El poeta *del* pueblo/ la poesía *para* el pueblo. En torno al proyecto de *El Barrilete* (primera época)». Cfr. en Referencias bibliográficas, Bonano (2013).

19 Los cinco primeros, aparecidos mensualmente entre agosto y diciembre de 1963, llevaron el nombre de *El Barrilete*. *Salimos a remontarnos* y fueron dirigidos y editados por Roberto J. Santoro, mientras que Emilia de Santoro ocupaba el cargo de secretaria de Redacción. A partir del número seis, de febrero de 1964, la publicación adopta el nombre *Barrilete* y su portada se modifica, al tiempo que se incorporan páginas y secciones nuevas. Su dirección pasa a estar a cargo de un Consejo de Redacción integrado por Daniel Barros, Martín Campos, Ramón Plaza, Miguel Ángel Rozzini, Horacio Salas, Marcos Silber y Rafael Alberto Vásquez, además de Santoro. Desde este número seis, se edita con una frecuencia bimensual, a excepción de los números 12 y 13, de agosto–septiembre de 1966 y diciembre de 1967, respectivamente. El número 12 fue dirigido por Alberto Costa, Carlos Patiño, Felipe Reisin y Rafael Vásquez: el número 13 estuvo a cargo de Costa y Patiño. La publicación constó además de una segunda época con un número en octubre de 1968 (año V, N° 1) y otro en septiembre de 1974 (año XII, N° 1), este último editado en formato revista–sobre. Carlos Patiño y Alberto Costa dirigieron los números de esta segunda época; en 1974 Santoro se reincorporó a la dirección.

20 Con este propósito, el grupo editor moviliza una serie de acciones, tales como la organización de reuniones abiertas al público, dedicadas a la lectura oral y comentario de poemas, con debate, y la edición de los Informes, concebidos como folletos de poesía en torno de una problemática inmediata, ofrecidos en los kioscos a un precio muy bajo.

21 Por ejemplo, en la presentación que a modo de manifiesto el grupo despliega en el número 5: «no somos teóricos, por eso trabajamos, trabajamos y trabajamos. Nos ponemos sobrenombres, tenemos flacos, pelados, anteojudos, contadores, leguleyos, quinieleros; tenemos carreristas, fabricantes de fantasmas, ferroviarios, nos falta un basurero» (1963).

por *Hoy en la Cultura*, *El Barrilete* aboga por el rescate de una tradición poética «popular», la que a ojos de los editores, nace de una conexión unívoca entre el escritor y el «pueblo», una cuestión a la que se concibe en la revista como históricamente desatendida por la crítica literaria canónica. Los homenajes que el grupo realiza a lo largo de sus 13 números a escritores y letristas de tango, así como su rescate de una línea de poemas de giros coloquiales, obedece a la voluntad de construcción de una genealogía que cuestiona la tradición letrada y permite al mismo tiempo legitimar la propia práctica, deudora de una poesía ligada a la «suerte del pueblo».

Algunos núcleos con los que *El Barrilete* comulga, se hallan próximos al modelo de poesía y de poeta delineado por las tendencias de vanguardia: juventud del escritor, atributo que se identifica con las actitudes de irreverencia y desenfado; impugnación del academicismo y del extranjerismo como rasgos de la crítica especializada; humanidad del poema

(la poesía crea «un sublime de bolsillo»; «el poema no es realista sino humano»). Otros parecen en cambio alejarse de los credos vanguardistas: la obra «vive» en el contacto con el lector y se gesta en el «espíritu colectivo»; rechazo del artepurismo y requerimiento de un creador situado en la realidad de su tiempo, mezclado con ésta; reivindicación del «saber popular» en tanto materia del escritor y de una escritura «para el pueblo».²²

Puede leerse en diálogo con el ideario estético e ideológico antes precisado, la atención que el grupo dispensa a las tendencias de vanguardias europeas y argentinas. Cabe señalarse aquí que a diferencia de la publicación impulsada por Orgambide, no se avizora prácticamente en *El Barrilete* la presencia de textos que reflexionen explícitamente sobre la poesía de vanguardia. Frente a ello, se constata en cambio la difusión en las páginas de la revista, de autores afines a tales tendencias.²³ Toma interés en particular la atención concedida por los realizadores a una de las figuras más relevantes de la

22 Estas caracterizaciones de la labor son delineadas en los primeros cinco números de *El Barrilete*, a través de voces de autores externos tanto al grupo editor como al conjunto de los colaboradores asiduos. Pertenecientes a Miguel de Unamuno, Roberto Arlt, Vicente Huidobro, Antonio Machado y Rafael Barret, son recogidas en la página inicial de cada una de esas primeras cinco entregas.

23 En relación con los movimientos de vanguardia en Argentina, se registran poesías de Enrique González Tuñón, de Raúl G. Aguirre (impulsor y director permanente de la revista *Poesía Buenos Aires*), de Olga Orozco (ligada al surrealismo). En relación con las vanguardias históricas europeas, se recogen poemas de Tristán Tzara y Louis Aragon, al tiempo que estos últimos escritores son homenajeados por la revista.

vanguardia hispanoamericana, el chileno Vicente Huidobro, cuyas ideas acerca de la actividad creadora son reproducidas en el número 3 (octubre de 1963). Precisamente, algunos de los núcleos señalados más arriba son delimitados por Huidobro en el artículo de su autoría: la humanidad del poema y la impugnación del academicismo literario que, según se vio, *El Barrilete* reivindica en tanto gesto del poeta irreverente y crítico del *statu quo*.

En relación con las vanguardias europeas, la publicación reivindica el papel desempeñado por los poetas del «dadá-surrealismo» francés, a cuyas figuras rinde breves homenajes. Desde una colocación discordante con la de *Hoy en la cultura*, no destaca, sin embargo, la militancia política o partidaria de los poetas pertenecientes al movimiento. La valoración positiva de poetas como Tristán Tzara o Louis Aragon, constituye en cambio, en *El Barrilete*, un gesto crítico del grupo realizador destinado a interpelar un modelo de escritor, aquel que se identifica con los ya mencionados núcleos «irre-

rencia» y «desenfado», en tanto actitudes indispensables del poeta cuya labor radica en impugnar lo establecido.

En la nota breve sin firma con que la revista homenajea a Tzara poco tiempo después de la muerte del escritor, el dadaísmo es caracterizado como «un movimiento estético que revolucionaría el mundo e indignaría a los burócratas del arte» (1964:5). Allí, el grupo editor vuelve a reconocerse en algunos de los rasgos que atribuye a Tzara (juventud, radicalidad) y toma posición al respecto: «Nosotros, en tanto jóvenes y poetas, no podemos dejar de recordar, aunque sea brevemente, a quien tratando de destruir la literatura, edificó una de las obras poéticas más importantes y bellas de nuestro tiempo» (5). Esta condición paradójica de la poesía de Tzara, parece dar cuenta de la idea que los propios realizadores tienen acerca de su tarea: la de impulsar una *praxis* simbólica susceptible de rechazar el orden instaurado y de proyectar a la vez una propuesta radical, sin que esta devenga luego en una retórica o en una institución.

24 Integran el grupo fundador y editor de *Zona...*, los poetas Edgard Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Casasbellas, Noé Jitrik, César Fernández Moreno, Francisco Urondo, y Alberto Vanasco. Participan también como editores de la revista Julio E. Lareu (en tres de los cuatro números) y el escultor Jorge Souza. Desde el número 2 de *Zona...*, se incorpora Zulema Katz como Secretaria. Cabe aclarar que si bien no existió la figura del director, tan corriente en este tipo de publicaciones, sí hubo responsables a cargo de cada uno de los números. Solo el primero estuvo supervisado por Vanasco y Brascó; los tres restantes, a cargo de Vanasco y Urondo.

Disensos y continuidades. Zona de la poesía americana y las vanguardias argentinas de los '50

La trayectoria delineada por los poetas reunidos en los cuatro números de la revista *Zona de la poesía americana*²⁴ difiere radicalmente de la trazada por los núcleos *El Barrilete* y *Hoy en la Cultura*. Así también, sus interpretaciones acerca de las vanguardias estéticas tanto como sus preferencias poéticas.

Perfilada como una revista de poesía atenta a las diversas formas del coloquialismo, *Zona...* propone un programa estético que Noé Jitrik sintetizó en los términos de una «cinta de Moebius entre la alta cultura y la cultura popular, desde lo más radical, que podía ser Macedonio, a lo más explícito, que podía ser Discépolo» (cit. en Freidemberg, 1999b:18). En el conjunto conformado por las figuras de Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández y Enrique Santos Discépolo, homenajeadas en cada una de las portadas, parece plasmarse la propuesta que el grupo editor desarrolla a lo largo de los cuatro números aparecidos

entre julio de 1963 y noviembre de 1964. Prepondera en los ensayos dedicados al género, la idea de que la «poesía nacional» no puede sino erigirse a partir de la confluencia entre la vanguardia —que desde la perspectiva de los realizadores, constituye la «poesía culta» o «poesía cultivada»— y la poesía conversacional o «popular», identificada en una de sus líneas con las poéticas del tango.²⁵

Es a partir del posicionamiento antes precisado que puede indagarse en la presencia de las estéticas de vanguardia a lo largo de las páginas de la colección. Respecto de los poetas de vanguardia difundidos, resulta significativo el listado de escritores aparecido en el primer número. El mismo está dedicado a Girondo, quien asoma en la portada y es valorado por el grupo como el único miembro del movimiento martinferriista que no abandonó a lo largo de los años su inicial espíritu renovador. Además de Girondo, se incluyen en este número, poemas de autores ligados al surrealismo argentino, entre ellos, Enrique Molina y Francisco Madariaga. Se recogen al mismo tiempo

²⁵ En un trabajo previo de nuestra autoría (cfr. Bonano, 2012), hemos estudiado el proyecto de *Zona...* atendiendo a las modulaciones que adquieren en la revista las categorías «poesía cultivada», «alta cultura», «cultura popular». A partir de distintas aportaciones de la bibliografía, el examen mostró que la publicación delimita tales conceptos en los términos de esferas caracterizadas no tanto por rasgos intrínsecos o esencias determinadas, sino antes bien, por su mutuo antagonismo. Por otra parte, el concepto «cultura popular» es interpretado en la revista a veces como «dominación simbólica» y otras como el polo de una dicotomía en donde «lo popular» se asocia a ciertos rasgos o valores que permiten distinguir «lo propio», «lo nacional» de un «otro» representado por «lo antinacional» o «lo imperialista».

reflexiones sobre la actividad creadora aportadas, entre otros, por Raúl G. Aguirre, el impulsor y director permanente de la revista *Poesía Buenos Aires*, experiencia en la que habían confluído cinco de los siete poetas editores de *Zona*...

La participación del grupo realizador en la experiencia invencionista liderada por Aguirre en la década de 1950, signa la mirada sobre las poéticas de vanguardia que los integrantes despliegan en sus ensayos. Como punto de partida, los animadores establecen que las tendencias líricas identificadas con la poesía de vanguardia han jugado en Argentina un papel preponderante para la conformación de una «poesía nacional»; sin embargo, a juicio de los editores, ellas no han logrado superar uno de los problemas que presenta la práctica lírica desde sus primeras manifestaciones: el de la desvinculación del escritor respecto del público y de las demás esferas de la sociedad. Teniendo en cuenta dicha proposición, se refieren a la labor de los invencionistas y de los surrealistas de las décadas de 1940 y 1950,²⁶ y consideran que si bien dichas experiencias dan cuenta de una «nueva sensibilidad» poética —preocupada por «expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma propia de expresión»

(Urondo, 1963:14)—, se encuentran todavía aisladas del resto de la sociedad. Frente a ello, proponen recuperar «el don comunicativo, la función de la poesía» (Jitrik, 1964:10); solo así, entienden, los escritores hallarán el modo para religarse con el público e impulsar la constitución de una poesía nacional.

Es posible, en la dirección abierta por el párrafo anterior, establecer el sentido que adquiere el imperativo delimitado más arriba. Por un lado, los editores de *Zona*... retoman el movimiento presente en la tradición de las vanguardias históricas, consistente en la modernización de la lengua poética. En efecto, consideran que si hasta ese momento la poesía practicada por el oficialismo literario ha estado sujeta a los lineamientos impuestos por tendencias estéticas foráneas, el alcance de una forma propia de expresión sólo es posible mediante la creación o re-creación de la lengua literaria. Pero a diferencia del posicionamiento asumido por el escritor de vanguardia en los albores del siglo XX, esta experimentación no implica, en las conceptualizaciones de los integrantes de *Zona*..., la adopción de una perspectiva aristocratizante respecto de la lengua poética y, menos aún, la idea de repliegue del oficio a un lugar

26 Además del movimiento en torno de *Poesía Buenos Aires*, puede señalarse la presencia de otros grupos invencionistas y surrealistas reunidos en revistas como *Arturo* (1944), *Cuadernos Invención* (1946), *Arte Madí* (1947), *Ciclo* (1948), *Contemporánea* (1948), *Conjugación de Buenos Aires* (1951), *A partir de cero* (1952), *Letra y Línea* (1953).

apartado del resto de la sociedad.²⁷ De manera semejante a *Hoy en la cultura* y *El Barrilete, Zona...* propone la apertura de la poesía a la realidad, pero a diferencia de las dos experiencias mencionadas en primer término, no impugna el papel de las vanguardias argentinas en el proceso de constitución de una nueva poesía; por el contrario, otorga a aquellas un papel central en la medida en que las valora como «vanguardias vitales».

Referencias bibliográficas

Textos de *El Barrilete*, *Hoy en la Cultura* y *Zona de la poesía americana*

- AFLOJALE QUE COLEA (1963). *El Barrilete. Salimos a remontarnos*, (5), s/p.
- EDITORIAL (1961). *Hoy en la Cultura*, (1).
- GONZÁLEZ TUÑÓN, R. (1964). Permanencia y mito. El surrealismo hoy. *Hoy en la Cultura*, (14), 4-5.
- — (1965). Crónica de César Vallejo y su tiempo. *Hoy en la Cultura*, (24), 11,12 y 18.
- HOMENAJE A TRISTÁN TZARA (1964). *Barrilete*, (6), 5.
- HUIDOBRO, V. (1963). Acerca de la poesía y los poetas. *El Barrilete. Salimos a remontarnos*, (3), s/p.
- JITRIK, N. (1964). Poesía argentina entre dos radicalismos. *Zona de la poesía americana*, 3(l), 6-10.
- ROMÁN, M. (1963). Reflexiones y notas sobre el quehacer poético. *Hoy en la Cultura*, (9), 2-3.
- TANGO=POESÍA (1964). *Hoy en la Cultura*, (16), 14-15.
- STRADA, V. (1962). Vanguardia y decadentismo. *Hoy en la Cultura*, (6), 7.
- URONDO, F. (1963). La poesía argentina en los últimos años. *Zona de la poesía americana*, 2(l), 12-14.

27 Estos dos elementos caracterizan, según Edgardo Dobry, el ideario estético de las vanguardias poéticas que a partir del paradigma abierto por los cultores del simbolismo francés y por Stéphane Mallarmé en particular, propician el hermetismo lingüístico y el ejercicio de la vida interior. Ambos movimientos constituyen respuestas defensivas del poeta frente a la palabra circulante en el espacio público.

Bibliografía general

- ALEMANY BAY, C. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante Publicaciones.
- ANDRÉS, A. (1969). *El 60*. Buenos Aires: Editores Dos.
- BONANO, M. (2012). La propuesta de *Zona de la poesía americana* (Buenos Aires, 1963–1964): estéticas coloquiales y apropiaciones de la «cultura popular». *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (52), 81–96.
- ——— (2013). El poeta *del pueblo/ la poesía para* el pueblo. En torno al proyecto de *El Barrilete* (primera época). *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XVII(19), 113–125. Recuperado de: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv18n19a09/4870>
- ——— (2016). Crítica de poesía y cultura política en la revista *Hoy en la Cultura* (Buenos aires, 1961–1966). *Revista de Literaturas Modernas*, 46(1), 21–42.
- BÜRGER, P. (1987). *Teoría de la vanguardia* (2000). Historia, ciencia, sociedad, 206. Barcelona: Península.
- CALABRESE, E. (2006). Crítica y poesía. Elementos para una tradición. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XI(12). Recuperado de: www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a09/3782
- CALBI, M. (1999). Prolongaciones de la vanguardia. En Jitrik, N. (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, 10: Cella, S. (Dir. del volumen), *La irrupción de la crítica* (pp. 235–255). Buenos Aires: Emecé.
- DALMARONI, M. (1993). *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto.
- ——— (2002). Juan Gelman: del poeta–legislador a una lengua sin estado. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, (8), 117–136.
- ——— (2012). De aquel joven poeta comunista. Una relectura desde los comienzos. En Salazar Anglada, A. (Comp.). *Juan Gelman: gramática y poética contra el olvido*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Recuperado de: <http://lectorcomun.com/miguel-dalmaroni/papeles-sueltos/191/de->

- aquel-joven-poeta-comunista-una-relectura-desde-los-comienzos/
- — (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960–2002*. Santiago de Chile: Ril–Melusina.
 - DOBRY, E. (2007). *Orfeo en el kiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
 - FREIDEMBERG, D. (1999a). Herencias y corte. Poéticas de Lamborghini y Gelman. En Jitrik, N. (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, 10: Cella, S. (Dir. del volumen). *La irrupción de la crítica* (pp. 183–209). Buenos Aires: Emecé.
 - — (1999b). Cronología. Dossier Urondo. *Diario de Poesía*, (49), 15–25.
 - GARCÍA HELDER, D. (1999). Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano. En Jitrik, N. (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, 10: Cella, S. (Dir. del volumen). *La irrupción de la crítica* (pp. 213–234). Buenos Aires: Emecé.
 - MASIELLO, F. (1985). Argentine Literary Journalism: The production of a Critical Discourse. *Latin American Research Review*, XX(I), 27–60.
 - PORRÚA, A. (1987). Notas sobre la poética del 60. En AA. VV. (Comps.). *Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina III* (pp. 105–117). Universidad Nacional de Cuyo.
 - — (1992). Relaciones de Juan Gelman: el cuestionamiento de las certezas poéticas. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 35(XVIII), 61–70.
 - — (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo.
 - — (2002). Una poética del pliegue. *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, (8), 137–148.
 - RIVERA, J.B. (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
 - ROMANO, E. (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEDAL.
 - SALAS, H. (1975). *Generación poética del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
 - TERÁN, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956–1966*. Buenos Aires: Puntosur.

Expansiones de la violencia en Venezuela. Sobre dispositivos disciplinarios en dos narrativas de los años '60

Carlos Ávila

Universidad Nacional de Mar del Plata
(UNdMP, Argentina).

Resumen

En este artículo se tratan los modos de figuración de la violencia política en narrativas venezolanas de la llamada «década violenta» (1960–1970): específicamente, se ponen a prueba en dos textos, *La muerte de Honorio* (1963), de Miguel Otero Silva, y *Se llamaba SN* (1964), de José Vicente Abreu, aristas de conceptos complejos como los de *nuda vida* y campo de concentración, en beneficio, ya no solo de una zona discursiva de referencia, sino también de articular una modalidad lectoral/análitica que permitiría revisar, además de procesos de formación literarios venezolanos, representaciones, operaciones y sentidos en torno a los dispositivos represivos de la dictadura de Pérez Jiménez.

Palabras clave:

violencia política, década violenta, biopolítica, campo de concentración, *nuda vida*

Abstract

Expansions of violence in Venezuela. On disciplinary devices in two narratives of the 60's.

This article discusses the modes of figuration of political violence in the Venezuelan narratives of the so-called «violent decade» (1960–1970). Specifically, two important texts are examined: *La muerte de Honorio* (1963), by Miguel Otero Silva, and *Se llamaba SN* (1964), by José Vicente Abreu. These artists manage complex concepts such as those of naked life and concentration camps, in benefit, not only of a discursive area of reference, but also of articulating an analytical reading modality that would allow to review, in addition to Venezuelan literary training processes, representations, operations and meanings around the repressive devices of the Pérez Jiménez's dictatorship.

Resumo

Expansões da violência na Venezuela. Sobre dispositivos disciplinares em duas narrativas dos anos '60

Neste artigo tratam-se os modos de figuração da violência política nas narrativas venezuelanas da chamada «década de violência» (1960-1970): especificamente, são postas à prova em dois textos, *La muerte de Honorio* (1963), de Miguel Otero Silva, e *Se llamaba SN* (1964), de José Vicente Abreu, artistas de conceitos complexos como os da vida nua e do campo de concentração, em benefício, não apenas de uma área de referência discursiva, mas também de articular uma modalidade de leitura/análise que permitiria rever, além dos processos de formação literária venezuelana, representações, operações e significados em torno aos dispositivos repressivos da ditadura de Pérez Jiménez.

Keywords:

political violence, violent decade, biopolitics, concentration camp, nude life.

Palavras-chave:

violência política, década violenta, biopolítica, campo de concentração, nua vida

En la abundante bibliografía sobre narrativas venezolanas de la llamada «década violenta» (1960–1970) detectamos al menos dos interpretaciones recurrentes: por un lado, su carácter disruptivo, esto es, sus complejas configuraciones y organizaciones; y por otro, el peso que alcanza la violencia política,¹ aun desde registros diferentes,² en la ficcionalización de la sociedad venezolana durante la dictadura militar. Ciertos modos de figuración de esta violencia permiten construir un trayecto que articula narrativas de esta década.

En la bibliografía son escasos los antecedentes de estudios que absorban estos relatos desde la biopolítica³ o perspectivas análogas (nuestros intereses en este caso); por lo tanto, en este trabajo pondremos a prueba en dos textos narrativos de la misma época —*La muerte de Honorio* (1963), de Miguel Otero Silva y *Se llamaba SN* (1964), de José Vicente Abreu—, aristas

de estos conceptos (*nuda vida*, campo de concentración, dispositivo disciplinario), en beneficio, ya no solo de una zona discursiva de referencia, sino también de articular una modalidad lectora/análítica que permitiría revisar, además de procesos de formación literarios venezolanos, representaciones, operaciones y sentidos en torno a los dispositivos represivos de la dictadura de Pérez Jiménez.

Adelantamos que en nuestro desarrollo se percibirá una suerte de desequilibrio en el tratamiento de los aspectos de la biopolítica desde los textos, dado que tomaremos para cada aspecto, el que consideramos más eficiente al respecto. Así ponderaremos en *Se llamaba SN* y *La muerte de Honorio* las nociones de «*nuda vida*», campo de concentración y cárcel como dispositivo disciplinario (en dicho orden).

1 La violencia política es un medio común usado por los gobiernos para llevar a cabo objetivos políticos, esto es, destrucciones, atentados físicos contra objetos, instituciones o personas, cuyos propósitos (selección de daños y víctimas, puesta en escena y efectos), poseen significaciones políticas o directamente están relacionados a los poderes legislativo, ejecutivo y judicial de un Estado.

2 Se citan como ejemplos solo los trabajos de Carrillo, Carmen Virginia (2008) y de Araujo, Orlando (2013).

3 Siguiendo a Agamben, la noción de biopolítica alude a la relación entre política y vida, esto es, el control de la sociedad sobre los individuos, ya no solo mediante la conciencia o la ideología, sino también a través de los cuerpos (biológico, somático, corporal).

4 La primera edición data de 1964 y estuvo a cargo de José Agustín Catalá, editor de testimonios sobre la historia de la Venezuela contemporánea, luchador y víctima de allanamiento, persecución y exilio, y preso político del gobierno de Marcos Pérez Jiménez por sus actividades de resistencia ante la dictadura.

Se llamaba SN: nuda vida y campo de concentración

*Se llamaba SN*⁴ es un texto que narra la primera visión relativamente completa de la represión que llevó a cabo el régimen de Marcos Pérez Jiménez.⁵ El mismo está montado desde una voz en primera persona que reenvía al sujeto autoral⁶ (quien padeció cárcel), comenzando en el momento de su detención por funcionarios de la Seguridad Nacional, en abril de 1952, hasta su traslado a los campos de concentración de Guasina y Sacupana. El texto está organizado en

dos partes: la primera, titulada «Seguridad Nacional», comprende detalladas descripciones de las torturas a las que los sujetos encarcelados (el sujeto de enunciación, por ejemplo) fueron sometidos durante su estadía en los calabozos de la Cárcel Modelo de Caracas; y la segunda, titulada «Guasina»,⁷ relata el traslado de dicho sujeto junto a otros detenidos, desde la Cárcel Modelo hasta el campo de concentración de la isla, así como la permanencia que sobrellevan en Sacupana donde realizan trabajos forzosos. Los trabajos forzados a los que son obligados

5 Marcos Pérez Jiménez (1914–2001) fue un militar y político venezolano. Alcanzó el grado de General de División del Ejército de Venezuela y fue designado presidente de la República por la «Junta de Gobierno» desde finales de 1952 hasta el 23 de enero de 1958, cuando fue depuesto por un Golpe de Estado perpetrado por sectores descontentos dentro de las Fuerzas Armadas. Estos hechos trajeron como resultado su salida del territorio nacional, tras lo cual se asentó en España, bajo la protección del régimen franquista. Murió en la ciudad de Madrid en el año 2001.

6 El autor del texto, José Vicente Abreu, sufrió crueles torturas por parte de la guardia de la Seguridad Nacional en la cárcel Modelo de Caracas y pasó una temporada en los campos de concentración y trabajos forzados de Guasina y Sacupana; posteriormente fue expulsado a México, donde amplió y concluyó los apuntes que 16 años después se publicaron bajo el título de *Se llamaba SN*. En este artículo manejamos la edición de: Abreu, José Vicente (1977). *Se llamaba SN*. Ediciones Centauro: Caracas.

7 Guasina y Sacupana son dos islas ubicadas en el Delta del Orinoco, Venezuela, que fueron utilizadas como campos de concentración durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Se trata de dos lugares hostiles a la vida humana: están situados en el corazón de la selva venezolana y ubicados a muy pocos metros de altura sobre el nivel normal del Orinoco, sus territorios —desprovistos en absoluto de las defensas mínimas necesarias— son casi completamente inundados por el río cada vez que este crece; al volver a su cauce, las aguas dejan todas las áreas convertidas en una gigantesca ciénaga y en un inmenso criadero de larvas. El clima oscila entre los 38° y 40° C. a la sombra y las vías de comunicación son prácticamente inexistentes, pues el único medio de contacto con el exterior lo constituyen las contadas barcazas que muy de vez en cuando suelen recalar en sus costas. Las epidemias y enfermedades en general son allí un azote permanente. Entre 1951 y 1952 fueron encerrados en el penal de Guasina y en el pueblo de Sacupana más de 200 detenidos acusados de terrorismo, entre los cuales figuraban altos mandos de los partidos Acción Democrática (AD) y del Partido Comunista de Venezuela (PCV).

los personajes prisioneros en Guasina reponen mecanismos del poder Estatal a los que hemos hecho referencia en el inicio del desarrollo, de modo que bajo un horizonte como el de este lugar específico es posible decidir si las categorías sobre las que se ha fundado el derecho positivo (legal/ilegal, privado/público) son abandonadas en beneficio de instaurar una forma fundacional de violencia.

Recuperemos: a bordo de una paupérrima embarcación los prisioneros son trasladados desde la Cárcel Modelo, en Caracas, hasta Guasina, en el Delta del Orinoco. En primer lugar, la voz auctoral que denominaremos enunciador, introduce la atmósfera y describe las condiciones del espacio que comparten los prisioneros, una zona decadente y sofocante: por un lado, asoma la presencia de los guardias apuntando sus armas como una amenaza constante (pareciera que cada prisionero se encontrara en una condición de exposición virtual a que se le mate); y por otro se insiste en acentuar «ruidos de pasos» y «voces», lo que da a entender que los prisioneros viajan hacinados y que el conjunto que ocupa aquel espacio sobrepasa su capacidad. La experiencia se describe, en una palabra, como una «muerte debajo del agua»:

El barco se desplaza lentamente. La noche es impenetrable. El aire escaso y maloliente. Huele a sudor, a orines, a vómitos. Ciento treinta y seis hombres acostados en la

bodega. Nadie puede moverse de su sitio. (...)

Una escalera estrecha y vertical hasta el fondo. Miro hacia abajo. Parece un abismo, un mundo en tinieblas, manchas grises que se mueven en una colmena. Un guardia me apremia con su arma. Comienzo a bajar lentamente, de espaldas, apoyando con cuidado los pies en los peldaños. Ruidos de pasos sobre las tablas. Voces en todos los tonos. A medida que bajo, tengo la sensación de caer en las profundidades de un monstruo. Me alumbran la cara. (...) Un remolino humano trata de orientarse en la oscuridad.

(...)

Uno tiene la impresión de estar en una cáscara gigantesca. Una cáscara de hierro enmohecido, negra, cubierta de orín y de sales. (...) Puede ser la muerte debajo del agua. Sin respiración, anhelantes.

(...)

El ruido de los motores se encierra en la bodega y se concentra en el cerebro. Montones de hombres tirados en las tablas. Parecemos fardos con respiración. Tengo la impresión de respirar partículas de vómito solamente.

—¿No duermes? —me pregunta José Rojas.

—Nadie duerme. (Abreu, 1977:129–130)

Este contexto presupone la disposición de un potencial campo de concentración: siguiendo a Agamben (1998), afirmamos que los campos son el puro, absoluto e in-

superado espacio biopolítico, una suerte de paradigma oculto del espacio político de la modernidad.⁸ Para referirse a la vida, los griegos utilizaban conjuntamente dos términos: *zōé*, que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres o dioses), y *bíos*, que indicaba la forma o manera de vivir propia de un individuo o grupo.⁹ En el mundo clásico, la simple vida natural fue separada del ámbito de la *polis* en sentido propio y confinada en exclusiva como mera vida reproductiva: el resultado fue una suerte de animalización del hombre. El proceso a través del cual, en los umbrales de la vida moderna, la vida natural empieza a incluirse en los mecanismos (y los cálculos) del poder estatal significa para Foucault (2005) el momento cuando la política se transforma en biopolítica: «La politización de la *nuda vida* como tal constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad» (Agamben:13).

Coincidimos en que la aparición de los campos de concentración representa el momento cuando el retorno a la política clásica se vuelve imposible; en ellos ciudad y casa se hacen indiscernibles e imposible la distinción entre cuerpo biológico y político. Asimismo, una de las situaciones elementales del campo es que se abre cuando

el estado de excepción empieza a convertirse en la norma: el campo es un espacio donde la regla es —paradójicamente— la suspensión del ordenamiento jurídico.

Protagonistas y emisores en el texto de Abreu figuran moradores de estos espacios, esto es, despojados de cualquier condición política y reducidos íntegramente a su *nuda vida*. De este modo, la presencia de la fuerza armada en el relato, encarnada en los guardias, cobra nueva importancia, ya que figurarían no solo la prolongación de cierta relación exaltada e imponente ante los prisioneros, determinada por insultos, golpes e imperativos, sino también la separación y el apartamiento como una marcas de su grupo, que se mueve solo entre los límites del estado de excepción, es decir, a merced de que se les mate en cualquier momento sin que ello sea reconocido como asesinato. Los prisioneros figuran así al potencial *homo sacer*, aquella representación del derecho romano a la que Agamben recurre para designar a quienes habitan el *umbral* entre la vida y la muerte: un ser paradójico a fin de cuentas, ya que, aunque parece seguir del lado de la vida, se mueve en realidad en una división que no pertenece al mundo de los vivos ni al de los muertos.

⁸ «El campo es el paradigma mismo del espacio político en el punto en que la política se convierte en biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano» (Agamben, 1998:217).

⁹ Recuperamos desde Agamben (1998:9).

[El *homo sacer* es] una vida que (...) se define tan solo por haber entrado en una simbiosis íntima con la muerte, pero sin pertenecer todavía al mundo de los difuntos. (...) Es decisivo, sin embargo, que esa vida sagrada tenga desde el principio un carácter eminentemente político y exhiba un vínculo esencial con el terreno en el que se funda el poder soberano. (129–130)

En importante resaltar que al *homo sacer* lo define no tanto la pretendida ambivalencia originaria de la sacralidad, sino la violencia a la que se halla expuesto: «Esta violencia —el que cualquiera pueda quitarle la vida impunemente— no es clasificable ni como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio» (108). No son menores las manifestaciones de varios de los personajes en el texto de Abreu, cuando piden clemencia y se valen ante sus verdugos: «Nos están matando lentamente»; «No somos criminales... Somos presos políticos... estudiantes, obreros, campesinos, profesionales» (Abreu, 1977:186–187).

El traslado a Guasina dura más de una semana, tiempo durante el cual, debido al incesante calor, los prisioneros están desnudos. En la embarcación no hay baños, por ello se ven obligados a hacer sus necesidades fisiológicas en el mismo lugar en el que viajan; varios de ellos incluso, se deshidratan y enferman. Los prisioneros se mueven, en resumidas cuentas, en una

zona de indistinción entre excepción y regla donde los propios conceptos de derecho y protección jurídica dejan de tener sentido. El fundamento del «derecho» a castigar, es decir, hacer uso de la violencia por parte de los guardias, restauraría (aquí de manera involuntaria, por imposición solamente) el que los súbditos confieren al soberano: al abandonar el propio le han dado el poder de usar el suyo de la manera que él crea oportuna para la preservación de todos. «El poder soberano no debe buscarse por parte de los súbditos, de su derecho natural, sino más bien por parte del soberano, de su derecho natural de hacer cualquier cosa a cualquiera, que se presenta aquí como derecho de castigar» (Hobbes, 1998:214). Los prisioneros son despojados de cualquier condición política y limitados cabalmente a la *nuda vida*: «Algo más que esclavos... nos mandan a morir» (Abreu, 1977:145).

Durante el traslado, una epidemia en el barco pone en juego la vida de todos los que están a bordo: los prisioneros se organizan para reclamar atención médica a esta contingencia, pero los guardias se limitan a aislar a los enfermos. La voz enunciadora muestra una vez más cómo la condición de los guardias es «preservada» al estar aislados de los prisioneros; la *nuda vida* se imprime en los cuerpos de estos condenados, no así en los guardias, que toman distancia, evitándolos desde la violencia física y dejándolos morir incluso:

El Comité del barco denuncia ante la guardia una epidemia de tifus. No dejan subir a nadie a cubierta. La guardia tiene miedo de contagiarse. El Comité reclama desde abajo comida, agua, higiene, medicinas para los enfermos. La mayoría padece disentería. Un chiquero. El Comité reclama médicos y medicinas. Los mandan a subir a cubierta. Suben dos. Los guardias los reciben a planazos. Más tarde los amarran en el palo de un guinche hasta que cae la noche. (...) Mueren de tifus Santiago Díaz, Cosme Damián Peña y Mamerto Chacón. (Abreu:139)

Cuando los prisioneros desembarcan en Guasina, el estado de excepción, que era esencialmente una suspensión temporal del ordenamiento sobre una situación real de peligro, adquiere un sustrato espacial permanente. Así, Guasina semejaría un campo de concentración, ya que en la porción de territorio que conforma la excepción, esta se mantiene de forma constante fuera del orden jurídico normal. Todo es posible en el campo de concentración porque constituye un espacio de excepción donde no solo la ley se suspende totalmente, sino porque hecho y derecho se confunden por completo: «un híbrido de derecho y de hecho, en el que los dos términos se han hecho indiscernibles» (Agamben, 1998:216–217).

El poder encarnado en los guardias no

tiene frente a sí más que la pura vida sin mediación alguna, por ello el campo de concentración se convierte en el paradigma mismo del espacio político, la política se convierte en biopolítica y el llamado *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano. Como muestra podría retomarse la descripción del enunciador sobre las condiciones inhumanas del territorio donde desembarcan los prisioneros: situado en el corazón de la selva,¹⁰ a muy pocos metros de altura sobre el nivel del río; dicho espacio es una ciénaga gigantesca donde brotan y se crían millones de larvas, el calor es insoportable y no hay vías de comunicación. Las epidemias y enfermedades en general son el azote que la naturaleza dispara de modo permanente, lo cual en algún punto empareja la situación, ya que los guardias no están exentos de dicha contingencia. Guasina es, en rigor, un espacio donde la vida está expuesta a una violencia sin precedentes, aunque de corte universalizante, que se manifiesta en las formas más profanas y banales.

Si bien la rutina está marcada aquí por una parte, sobre la base única de los trabajos forzados, considerando los brevísimos momentos de tregua para la comida y el descanso, los cauces reales por los que fluye la dinámica en el campo están impuestos por el automatismo que fijan sus prohibiciones: «No hablar» (Abreu,

10 Es difícil no evocar el «descenso» ampliamente referido en *El corazón de las tinieblas*.

1977:150); «Oído al personal... Ustedes están incomunicados... Está prohibido beber agua del río...» (155); «Usted sabe que aquí no se habla —grita el guardia—» (158). Es decir, lo que pareciera estar en juego es propiamente la fuerza, a la vez atractiva y repulsiva, que liga los dos polos de la excepción soberana: la *nuda vida* y el poder, el *homo sacer* y el soberano. Se trata de un punto en que la decisión sobre la vida se hace decisión sobre la muerte: de nuevo, ya no existe una frontera fija que divida estas dos zonas, sino más bien una línea movediza tras la cual quedan situadas zonas más amplias de la vida social en las que el soberano entra en una íntima reunión, con el jurista por un lado, pero también con el médico y con el sacerdote por ejemplo. Por ello en el relato de Abreu también se hallan representaciones del discurso clínico como agente del Estado biopolítico. Retomemos: debido a las repetidas torturas, en algún momento de su paso por la Cárcel Modelo, el enunciador se ve obligado a acudir a un área del penal donde funciona un consultorio; el lugar, sugiere, está considerado para atender al personal de la Seguridad Nacional. Se trata de una pequeña habitación, ocupada por un médico, una enfermera y un par de ayudantes —«dos estudiantes de quinto año de medicina»—, en cuyo interior figura en primer plano, y no en vano como veremos, un retrato en colores del coronel Marcos Pérez Jiménez.

El médico posa detrás de un escritorio, sentado a una silla giratoria:

—Hematoma —decía y tocaba en otro sitio—. Hematoma...

Me palpó la columna, me mandó a respirar. Tocó el bulto de la costilla rota y dijo con miedo:

—Fractura aquí... sería conveniente una radiografía. (...) Pero no... no es preciso... una radiografía no dice nada.

Tosía confundido. No se atrevía a nada. Uno de los estudiantes me desinfectaba las heridas y las cubría —muy fríos los dedos— con gasa y adhesivos.

—Treinta y ocho de fiebre, doctor —dijo el otro estudiante.

—¿Escalofríos?

—Sí...

—Tose mucho... No fume.

Me afeitaron en las heridas de la cabeza. Aplicaron un algodón mojado en la herida de la frente.

—¿Ya comió?... ¿Mucho apetito? ¿Defeca regularmente?

—No.

—¿Orina bien?

—Anoche... con sangre y mucho dolor...

—¿Mucho dolor?

—Sí.

Tocó con los dedos, tosió y habló confundidamente.

—¿Radiografía?

—No. No es necesario... En cuanto a la costilla... es asunto de tiempo... Eso sí, mucho reposo.

De vez en cuando se le pintaba de rojo el rostro. Nervioso se sentó de nuevo en la silla giratoria. Indicó vitamina B-1, poma-da Codex, calcibronat y unos polvos para cicatrizar las heridas.

Levantó la cabeza del escritorio. Entregó el papel y dijo:

—Reposo... mucho reposo. (91-92)

Cabría tomar aquí, en términos de Balandier (1999), cierto «asiento teatral» cuando el discurso digamos oficial, permanece oculto. Se trata de una narrativa que conocen bien tanto la víctima como en este caso el médico, y que establece, por necesidad, una comunicación calculada, desvelando solo una parte de la realidad: el médico obvia las causas de las heridas, pero no las desconoce; su silencio también es parte del dispositivo político en juego, ya que al hacer aparente caso omiso del maltrato, el médico se convierte en un agente cómplice del Estado represor, lo cual, además, no lo absuelve de examinar al prisionero con nerviosismo, ni de volverlo incapaz de emitir un diagnóstico o derivarlo a un estudio específico. En este punto el retrato del dictador se vuelve una suerte de presencia vigilante que atiende y custodia, si se quiere, el entramado a través del cual se desenvuelve la escena. Se trata de la puesta y construcción de un juego que expone las dinámicas (que hacen y deshacen las relaciones) de poder; una sociología que, en palabras de Balandier, «no procede

por enunciación, sino por demostración mediante el drama» (1995:101). Dicha «teatrocracia» es, en definitiva, la pauta que regula la vida cotidiana de los seres humanos que viven en colectividad, para nuestro caso figuradas por los agentes, bien sea en Guasina, a bordo de la embarcación o en la Cárcel Modelo.

En esta línea, así como el discurso clínico, también se halla en el texto cierta representación del discurso clerical y del dominio de unos sobre otros. Retomemos: una mañana se efectúa una misa en Guasina a cargo de un capuchino que viene acompañado de varios indígenas del pueblo; los presos se niegan a presentarla, pero finalmente son obligados a asistir. A mitad del sermón, varios de los prisioneros se animan y denuncian a los gritos los maltratos a que son sometidos; sin embargo el cura hace caso omiso a sus protestas, ignorando aun el aviso de uno de los indígenas que lo acompañan. Los prisioneros son silenciados a golpes delante del sacerdote, y la misa sigue su curso:

No era la primera misa. En marzo de ese mismo año, en la Semana Santa, este mismo capuchino —Fray Rodrigo de la Muñeca— dice una misa a los guardias y a los presos. Poco antes planearon a algunos que se negaban a asistir. Un sermón largo. Los presos viejos recuerdan algunas palabras: «Ya que ustedes no pueden llegar a Cristo, Él llegará hasta aquí y ustedes deberán darle gracias a Dios por los beneficios

recibidos». Los últimos de la columna se atreven a gritar:

—Que Cristo no venga... porque le dan plan...

Los guardias se enfurecen y antes de terminar la misa sacan a algunos presos de las columnas y los golpean con sus armas. El capuchino no se interrumpe. Los presos gritan para llamar su atención. Uno de los indígenas lo tira de la manga, pero él sigue hasta el final.

Manuel Salazar me dice:

—Podemos gritar como los del primer grupo. Podemos decir: nos están matando de hambre... hay doscientos enfermos... las barracas están inundadas...

—¿Y qué? —dice José Rojas— para él somos criminales también... (182).

los prisioneros, la complicidad entre las instituciones clericales y el poder militar¹¹.

Resulta interesante que para la iglesia el pecado no se reduzca solo a la acción, sino siguiendo los preceptos del «Yo confieso», también al «pensamiento, la palabra o la omisión». Podríamos considerar por su parte que la inmovilidad del sacerdote se debe al miedo ante la supremacía dominante en dicho espacio; no obstante uno de los prisioneros se autodenomina criminal refiriéndose al posible concepto que pueda tener de ellos el sacerdote, con lo cual el mutismo del cura se debe más a su confabulación con el poder que a un hecho de temor o susceptibilidad. En definitiva, lo que podría significar una instancia de denuncia no es tal.

De este modo queda expuesta, nuevamente (y de modo paradójico) a través de la omisión, esto es, a través del silencio del sacerdote respecto de las protestas de

*La muerte de Honorio: el aislamiento como dispositivo disciplinario*¹²

Si la cárcel convencional teóricamente vela por la educación física del individuo

11 Durante el gobierno de Rómulo Gallegos (febrero 1948–noviembre 1948), la Iglesia solicitó sin éxito el permiso para el ingreso de sacerdotes extranjeros. Sin embargo, con Pérez Jiménez en el poder, fue eliminado cualquier tipo de control en este aspecto. Luego del derrocamiento de Gallegos, la Iglesia promovió la aprobación de una reforma educativa que pretendía imponer una nueva orientación política y moral: la reforma planteaba que las clases de «Religión» poseyeran estatuto obligatorio y se dictasen dos horas semanales dentro del horario normal de clases. De esta forma, el espacio educativo comenzó a ser penetrado por curas españoles, al tiempo que se creaban colegios y universidades que respondiesen directamente al control de la Iglesia, tales como la Universidad Católica Andrés Bello y la Universidad Santa María. Entre 1953 y 1958, estas dos universidades acaparaban el 20 % del total de estudiantes universitarios. En palabras del propio Betancourt, el gobierno de Pérez Jiménez se vino abajo solo después de que la Iglesia le dejó de brindar su apoyo.

12 Entendemos, junto a Foucault, el fenómeno del poder disciplinario desde aristas como la cárcel, las escuelas, los hospitales, la burocracia, entre otras formas: «el poder es una vasta tecnología

y su conducta cotidiana, por su moral y sus disposiciones, también es «omni-disciplinaria», ya que, a diferencia de la escuela o el ejército, su acción sobre el individuo es una suerte de disciplina incesante. En *La muerte de Honorio* (1963)¹³ la cárcel constituye no solo un espacio donde los individuos están privados de su libertad, sino también el lugar donde se ha puesto en marcha cierto «aparato disciplinario» (Foucault, 2008). Así, el concepto de cárcel convencional es subvertido y se funda en un poder total sobre unos detenidos sin derecho alguno, objetos de una educación —de una disciplina— turbada. Para estos reclusos, la regla es despótica y se reproduce por medio de mecanismos internos de represión expresados en los golpes y el lenguaje violento. Se trata de un modo de acción próximo a la imposición de una «educación» absoluta, reformatorio que

determina una alteración de la existencia diferente de la pura privación de libertad.

Entre las primeras medidas tomadas en el recinto donde derivan a los prisioneros se halla el aislamiento. En líneas generales, la reunión sin comunicación busca readaptar al prisionero como individuo social; pero en el aislamiento absoluto, la readaptación de los presos está marcada por la relación que llevan con su propia conciencia: solos, los detenidos están entregados a sus silencios respecto del mundo que los rodea. Lo que obra sobre estos individuos no es tanto el respeto a la ley o el simple temor del castigo, sino el trabajo mismo sobre sus conciencias: «La pena no solo debe ser individual, sino también individualizante» (Foucault, 2008:272). Debido a lo que suscita, la soledad funciona como un instrumento de reforma: aislados, los reclusos se ven en la obligación de reflexionar. Así, la dic-

que atraviesa el conjunto de relaciones sociales; una maquinaria que produce efectos de dominación a partir de un cierto tipo peculiar de estrategias y tácticas específicas» (2013).

13 Es un texto donde se narran los maltratos padecidos por los presos políticos durante el ocaso de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez. Está compuesto por el relato de cinco hombres que fueron torturados en las dependencias de la Seguridad Nacional y que compartieron celda en la Cárcel de Ciudad Bolívar. El texto está armado a partir de las narraciones parciales y acotadas de la vida de dichos personajes y se organiza en dos «cuadernos»; el primero, titulado «Cinco que no hablan», que se divide a su vez en seis unidades: «El YVC-ALI», siglas que corresponden al avión militar que los traslada hasta la cárcel, y los relatos que se agrupan desde cada uno de los cinco personajes, con el rótulo de su profesión: «El tenedor de libros», «El periodista», «El médico», «El Capitán» y «El barbero»; y el segundo cuaderno, que se identifica con la frase, aunque invertida, que da título al texto, «Honorio y su muerte»; está escrito en forma de diario y a modo de epílogo. Manejamos la edición de editorial Losada Buenos Aires (1963).

tadura «educa» a sus presos a través de la resignación y según sus propios intereses. La soledad del inculcado asegura al régimen una especie de autorregulación de la pena y permite controlarlo violentamente en una individualización espontánea del castigo: es como si el remordimiento solo fuese posible en esta incomunicación. Se trata de una lógica que parece enunciar que cuanto más capaz es el penado de reflexionar, más culpable ha sido al cometer su delito.

A pesar de que a cada uno de los cinco prisioneros padece condenas distintas, como queda claro con sus intervenciones, se les prescribe una celda en común donde pueden hablar entre sí, pero jamás con las autoridades del penal. Esta suerte de aislamiento compartido constituye una propiedad de orden operativo respecto de la construcción del texto, ya que corresponde a una estrategia que lleva a la interacción entre los personajes y un avancede la historia a partir de tertulias y diálogos.

Al principio, cuando los cinco presos están abordando el avión que los traslada a la prisión, uno de los «esbirros»¹⁴ saca a la luz un par de esposas que engarza, en silencio y sin alzar la mirada, a los cinco

prisioneros. «¡Nos abrocharon el cinturón!», dice burlonamente el personaje del Médico; la respuesta la da el propio jefe de la comisión: «¡Se prohíbe hablar en voz alta!». La forma a la que recurre Otero Silva para marcar el grito es sencilla: lo encierra entre signos de admiración; sin embargo destaca la mirada que el guardia ofrece al Médico («lo miró con ojos de amenaza»). Inmediatamente, el Periodista asevera —«tan quedamente que solo el Tenedor de Libros pudo oírlo» , que si el jefe conociera verdaderamente su oficio habría dicho simplemente que no se prohibía hablar. Este detalle da cuenta del conocimiento por parte del Periodista del significativo peso que posee el silencio, o más específicamente, el carácter de nulidad que *debe* tener el contacto entre los presos y sus guardianes, en el procedimiento al cual están destinados. En dicho episodio también queda clara la función a la que están reducidos el piloto y su acompañante: en el momento en el que el copiloto sale de la cabina con una bandeja cubierta de sándwiches para los presos, el jefe de la comisión, sobre el cual recae el poder, lo detiene preguntándole adónde va; el militar se interpone en el

14 Esta expresión posee una carga conocidamente despectiva y en general es referida para definir a una persona que ha sido pagada para llevar a cabo acciones violentas. Al igual que Abreu, Otero Silva utiliza el término y connota subjetivamente, valora (interviene desde un juicio) de modo nada excesivo (una palabra) la referencia a los agentes de la Seguridad Nacional. Su peso se refuerza porque lo intercala a lo largo de la narración: si bien a veces los llama guardianes, la manera general que utiliza para señalarlos es a través de dicho término negativo.

camino del copiloto con el revólver en la mano y profiere que «Está prohibido terminantemente hablar con los detenidos» (Otero Silva, 1963:13). En este caso, a la operación del autor respecto del lenguaje de los guardianes se le suma el gesto vehemente —con el revólver en la mano— que el jefe acciona, delante de los presos, ante un subalterno.

Otra variable importante, que en el texto sufre algunas transformaciones, es la estadía en la prisión, que permite cuantificar la pena según el tiempo de la condena: en casos convencionales, una detención se puede medir en horas, días, meses y años, según la magnitud de la infracción («De ahí la expresión tan frecuente, tan conforme con el funcionamiento de los castigos, aunque contraria a la teoría estricta del derecho penal, de que se está en la prisión para “pagar su deuda”» —Foucault, 2008:267—). No obstante, en el texto de Otero Silva el tiempo se disuelve en un único día. Esto se debe a la estrategia disciplinaria que sobrellevan los detenidos y también a las primeras señales —primeros resultados— de las consecuencias que estos mecanismos producen en sus conductas:

mi fatiga era tan agobiante que caía en largos sopores y volvía de ellos con los anillos de acero clavados hasta los huesos de mis antebrazos. Había perdido la noción de las horas, de los días, de las semanas. Tan solo sabía el mes en que estábamos. (Otero Silva, 1963:17)

En este modo de decisión sobre el comportamiento de los hombres, entre esta amplia disposición sobre la vida y la muerte, surge nuevamente la categoría de biopolítica. Así, el discurso clínico tiene su aparición en *La muerte de Honorio* a través del relato de las torturas:

Una mañana entró un médico al cuarto de las bicicletas, con su maletín de instrumentos colgando de la mano derecha. La fealdad de mis heridas y el hedor de mis llagas le crisparon el rostro. ¡Coño!, dijo asombrado, y se marchó para volver al rato provisto de ungüentos, algodones y vendas. Mientras me hacía una cura minuciosa, tras lavarme la región entera con agua oxigenada, le pregunté su nombre y él se negó a dármelo. Era un médico de la policía, lo entendí obviamente, pero deseaba conocer su nombre y tampoco me lo dijo al día siguiente, cuando regresó a practicar una segunda cura. Me informó que yo había salvado la vida gracias a que, por inaudita casualidad, la púa al penetrar no tocó la túnica del peritoneo. Sin embargo, no me quiso dar su nombre. (56).

En el fragmento se muestra la colaboración del médico con los cuerpos de seguridad del Estado: si bien puede tratarse de una especulación del personaje, el asombro manifestado por el doctor y que se niegue —en dos ocasiones— a dar su nombre, revelan y acrecientan la posibilidad, la certidumbre de las

sospechas del personaje: que se trate de «un médico de la policía». Lo mismo ocurre con el discurso clerical, aunque esta vez la figura de un beato surge en el relato como protector de los disidentes, que confirmaría la participación de estas esferas en la lucha política de la época:

Uno de mis compañeros de trabajo, a quien llamábamos el Beato Angélico porque iba a misa los domingos y pintaba acuarelas de cándidos azules, vino a verme donde yo me refugiaba e insistió en trasladarme a un sitio más seguro, nada menos que a la casa de un sacerdote pariente suyo. Bajo el alero del cura pasé varias semanas, leyendo a Kempis y escuchando los destemplados kirieleisones de un loro con vocación de monaguillo, y allí hubiera permanecido toda la vida sin que nada desagradable me ocurriera, de no intervenir asuntos de índole privada que me obligaron a salir a la calle en una ocasión, confiado en el disimulo de mis bigotes de bodeguero español. (41)

Sobre el retraimiento y la incomunicación como procedimientos disciplinarios llevados a cabo por el régimen, asimismo resulta importante señalar un caso de aislamiento extremo narrado en el texto a partir de un «extraño personaje» encerrado en el último calabozo, lejos de todos, «más allá de los lavaderos y las letrinas». Lo llevan arrastrado por los corredores mientras profiere alaridos guturales:

El nuevo recluso aulló y aulló desde la medianoche hasta que amaneció el día, sin permitirles hilvanar el sueño. Gritaba arrebatadamente, en un indeclinable diapasón de furia, y ellos no lograban explicarse cómo no se le rompían las cuerdas vocales, cómo no quedaba afónico de tanto grito. Por el contrario, cuando creyeron que comenzaba a fatigarse, cobró renovadas fuerzas y se desgañitó sin parar durante el entero día de ayer y la entera noche de anoche. (133–134)

No es casual que se haga «aullar» al recluso: la metáfora animal figura la clara indistinción entre el carácter jurídico que posee el cuerpo biológico del prisionero y su *nuda vida*. Su llegada y su soledad, expuestas ante los cinco prisioneros centrales, metaforiza la sumisión total y ejemplar: el aislamiento ejercido sobre los condenados es aplicado con un máximo de intensidad y un poder imposible de ser contrarrestado. Después de una breve negociación, el médico consigue permiso del director del penal para entrar al calabozo donde dicho personaje está. Entonces ve al hombre recogido en el rincón más oscuro de la celda: «Sus cabellos eran una marchita melena mugrienta, pelambre de león de circo enfermo y maltratado. Apestaba a cien orines y a cien excrementos, a carroña, a pescado podrido, a cloaca reventada» (134). Las figuraciones recurren nuevamente a la alusión animal. A medida que el médico

avanza hacia él, sus gritos se vuelven más irracionales. El médico lo abraza afectuosamente y le comunica que él también es un preso. Como respuesta, obtiene «unos gruñidos de lobo acorralado por un llanto sin lágrimas de hombre sin esperanza».

Vale resaltar uno de los anhelos más profundos del grupo: la comunicación con el mundo exterior. La celda que comparten los cinco presos opera como el lugar donde se gesta una sumisión profunda y un cambio insondable en los detenidos. De ahí que el trabajo en la prisión, o la lectura de un periódico signifiquen una suerte de consuelo: la incomunicación cobra una magnitud que hace soñar a los prisioneros con la posibilidad de leer, bien sea alguna reseña sobre pintura, sobre la última pelea de boxeo, el anuncio de alguna película o algún suceso callejero. A este respecto, el jefe de la prisión sentencia inapelablemente: «Primero les dejo pasar una ametralladora que un periódico» (135). Una mañana, los presos divisan en un árbol la hoja de un diario. Intentan treparse pero no lo logran, así que se resignan a lanzarle piedras al papel en un inútil esfuerzo por tumbarlo, pero este permanece inaccesible, «como un inmenso pétalo blanco, durante siete días». Esto, si bien pone en evidencia la avidez de comunicación, también destaca el peso de un formato, de un registro comunicacional urbano que funciona como medio de sutura.

El autor pone en boca de los personajes varias preguntas refiriéndose a la avidez por enterarse de lo que pasa, ya no solo en el país, sino en el mundo. El tiempo ha dejado de generar información y los cinco presos viven sin referencias del exterior, sin hechos ni acciones, lo que de alguna forma los dispone en el pozo sin luz alrededor del cual Otero Silva los metaforiza:

Cuántos hechos trascendentales estremecían al mundo? ¿Cuántos grandes hombres morían? ¿Cuántos libros extraordinarios se escribían? ¿Cuántas conquistas científicas realizaban los sabios en sus laboratorios? El latido de la historia se había detenido bruscamente para ellos como las manecillas de un reloj sin cuerda. Se encontraban olvidados en el fondo de un pozo alrededor de cuyo brocal no paraban de corretear los niños, ni de brillar el sol, ni de crecer la hierba, ni de enamorarse los machos y las hembras, sin que ellos lograran enterarse de tales episodios, lo cual venía a ser como si nunca sucedieran. Uno de sus más vivos anhelos era la lectura de un periódico. (135)

El poder se «pone en escena» al intervenir y regular todas y cada una de las actividades que comprenden la dinámica diaria de los prisioneros: educación, tiempo de vigilia y sueño, actividades que implican movimiento del cuerpo y reposo, número y duración de las comidas, calidad y ración de los alimentos, índole y producción del trabajo, uso de la

palabra. La prisión es presentada, en definitiva, como un lugar donde el gobierno dispone de la libertad y de los tiempos absolutos de los detenidos, es decir, un espacio donde el poder encarnado en los agentes entra en posesión de la totalidad de sus facultades físicas y morales. Otero Silva muestra cómo los hechos en estos espacios (porte de armas, manejo del silencio y aislamiento, etc.) forman parte de cierto lenguaje político: la palabra, su fuerza y efectos, insistimos, está «puesta en escena», y esto hace que la realidad configure una especie de teatralidad con trastienda y bambalinas.

Esta especie de «asiento teatral», recuperado de Balandier, se encuentra presente en todas y cada una de las manifestaciones de la existencia social, pero sobre todo en aquellas en las que el poder juega un papel definitivo. Existe, y Otero Silva la pone de manifiesto repetidamente en el texto, «puesta en escena de un juego que muestra los juegos que hacen y deshacen la sociedad; una sociología que no procede por enunciación, sino por demostración mediante el drama» (Balandier, 1995:101). Esta «teatrocracia» es finalmente lo que regula la vida cotidiana de los seres humanos que viven en colectividad, para nuestro caso, figurada en las prácticas llevadas a cabo en la cárcel.

Es importante recalcar que no solo las víctimas de los campos de concentración pertenecieron a grupos armados. Por el contrario, muchos militantes de distintas

orientaciones políticas encontraron el sufrimiento, la muerte y la desaparición en estos centros de tortura y trabajos forzados. Estas dos narrativas se enlazan en el sentido de que ponen de manifiesto que cualquier política alternativa era inadmisibles para el poder dictatorial, por eso el procedimiento por parte del Estado fue exterminar atisbos de organización en la sociedad, del signo que fuera, pero, en particular, cualquier intento de desafiar su monopolio en cuanto al uso de la fuerza. Se podría decir que dicho escarmiento contra aquellos que intentaban poner en duda su núcleo más medular permanece como memoria discursiva en estos relatos donde un miedo de dimensiones amplias y a veces poco visibles, aquí actualizado, es una marca que también proyecta a reconsiderar la decisiva relación entre política y violencia.

Estas narrativas delimitan un nudo poderoso (por su diversidad formal) en una tendencia que puede poner a prueba conceptos relativos al de biopolítica: ponderamos en cada texto un aspecto específico (*nuda vida*, campo de concentración y cárcel como dispositivo disciplinario) y al mismo tiempo destacamos una suerte de desequilibrio respecto del tratamiento de dichos aspectos; concretamente, cierto grado de menor y mayor alcance. Nos parece importante recobrar el valor de estos relatos: ambas narrativas no solo elucidan mecanismos perversos de violencia, sino que funcionan como

actualizaciones de modos pasados de contar, esto es, iluminan dispositivos de intervención política, en beneficio de entender la biopolítica como aquello no confinado a ningún lugar particular o incluso a un tiempo, sino como una noción que determina eventualidades de vida o muerte que fácilmente emergen como consecuencia de sucesos cuando la lucha por el poder se proyecta en tácticas de dominación a través del montaje de situaciones donde se pone en escena la violencia sobre los cuerpos, canalizándose a su vez a través del peso del entramado que lo sustenta y nuevamente materializado en acto y lenguaje.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (23 de febrero de 1975). La violencia y la literatura. En *Papel Literario de El Nacional* (p. 5).
- ABREU, J.V. (1977). *Se llamaba SN*. Caracas: Ediciones Centauro 77.
- AGAMBEN, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Vol. I; *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Vol. III. Valencia: Pre-Textos.
- AGAMBEN, G. (2011). *Infancia e historia*. 5ta. edición aumentada. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARAUJO, O. (2013). *Venezuela violenta*. Caracas: Departamento de publicaciones del Banco Central de Venezuela.
- BALANDIER, G. (1999). *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1999). *Para una crítica de la violencia*. Barcelona: El Aleph.
- CARRILLO, C.V. (2008). La narrativa de los sesenta en Venezuela, una nueva propuesta de escritura. Trujillo, Universidad de Los Andes. Núcleo Universitario Rafael Rangel. *Kaleidoscopic*, 5(9, ene.-jun.), 102-109.
- CATALÁ, J.A. (1952). *Libro negro 1952. Venezuela bajo el signo del terror*. Caracas: Ediciones Centauro.
- ——— (1997). *Pérez Jiménez. El dictador que en 40 años olvidó sus crímenes*. Caracas: Ediciones Centauro.
- ——— (1998). *Los archivos del terror 1948-1958. La década*

trágica: presos, torturados, exiliados, muertos. Mérida: Gobernación del Estado Mérida.

- CONCEPCIÓN LORENZO, N.M. (2001 [1997]). *La fabulación de la realidad en la narrativa de Miguel Otero Silva*. Tesis doctoral. Universidad de la Laguna, España. Caracas: Memorias de Altagracia.
- DÍAZ SOSA, C. (1998a). Se llamaba SN. En: José Vicente Abreu: *Se llamaba SN: a 34 años de la primera edición* (pp. 23–29). Caracas: diario *El Nacional* – Papel Literario.
- ——— (1998b). Se llamaba SN. En Abreu, J.V. *Se llamaba SN: a 34 años de la primera edición*. Caracas: diario *El Nacional* – Papel Literario.
- ESPOSITO, R. (2004). *Bíos*. Barcelona: Amorrortu.
- ——— (2005). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires–Madrid: Amorrortu.
- FOUCAULT, M. (1999a). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- ——— (1999b). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el colegio de Francia 1978–1979*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ——— (2005). *La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ——— (2013). *El orden del discurso*. México: Tusquets.
- HOBBS, T. (1998). *Leviatán o la materia. Forma y poder de una república eclesiástica y Civil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OTERO SILVA, M. (1963). *La muerte de Honorio*. Buenos Aires: Losada.
- PACHECO, C. (1987). *Narrativa de la Dictadura y Crítica Literaria*. Caracas: Ediciones Celarg.
- ——— (1993). Del realismo testimonial a la novela histórica: trayectoria narrativa de Miguel Otero Silva. En Gerendas, J. (Comp.). *Aproximaciones a la obra de Miguel Otero Silva*. Mérida: Mucuglifo.
- STAMBOULI, A. (1980). *Crisis política en Venezuela (1945–1948)*. Caracas: Ateneo de Caracas.

La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista

Julieta Viu Adagio

Universidad Nacional de Rosario (UNR, Argentina); CONICET.

Resumen

Las crónicas que Rubén Darío publica en la prensa chilena y Manuel Gutiérrez Nájera en la mexicana consolidan, a fines del siglo XIX, a la diva como tópico literario. Estas producciones forjan un imaginario que celebra la belleza, la armonía y la exclusividad y que por ello resulta contestatario de la concepción burguesa del arte y de la vida que rige las sociedades latinoamericanas finiseculares. En este artículo, consideramos las representaciones que los modernistas mencionados realizan de Sarah Bernhardt y Adelina Patti para analizar la emergencia del divismo, esto es, una narración donde la hegemonía de la estrella logra desplazar a un segundo plano a la obra interpretada. Contrastaremos este corpus con la crítica teatral que Paul Groussac escribe sobre Sarah Bernhardt focalizada en la actriz y sus habilidades para la interpretación.

Palabras clave

Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, crónica, modernismo, divas

Abstract

The emergence of divas in the Latin American cultural field: artistic representations in the modernist literary chronicle

The chronicles that Rubén Darío and Manuel Gutiérrez Nájera publish in the Chilean and Mexican presses — respectively—, consolidate, at the end of the 19th century, the diva as a literary topic. These productions give shape to an imaginary that celebrates beauty, harmony and exclusivity. For this reason, this imaginary rebels against the bourgeois conception of art and the life that governs Latin American societies at the end of the century. In this article, we will study the above-mentioned modernist authors' representations of Sarah Bernhardt and Adelina Patti in order to analyze the emergence of a diva-like temperament, that is, a narrative where the hegemony of the star ends up overriding the work interpreted itself. We will contrast this corpus with Paul Groussac's theater critique about Sarah Bernhardt, which focuses on the actress and her acting skills.

Keywords:

Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, literary chronicle, modernism, divas

Resumo

A emergência das divas no campo cultural latino-americano: representações artísticas na crônica modernista

As narrações que publica Rúben Darío na imprensa chilena e Manuel Gutiérrez Nájera na imprensa mexicana, no final do século XIX, consolidam a diva como tópico literário. Estas produções forjam um imaginário que celebra a beleza, a harmonia e a exclusividade, resultando por isso uma dissidência da concepção burguesa da arte e da vida que rege as sociedades latino-americanas de fim do século. No presente artigo, consideramos as representações que esses escritores modernistas realizam de Sarah Bernhardt e Adelina Patti, para analisar a emergência do «divismo», isto é, uma narrativa em que a hegemonia

Palavras-chave:

Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, narração, modernismo, divas

da estrela conseguiu deslocar à obra interpretada a um segundo plano. Contrastaremos este *corpus* com a crítica teatral que Paul Groussac escreve sobre Sarah Bernhardt, centrada na atriz e suas qualidades como intérprete.

A fines del siglo XIX, destacadas figuras femeninas del teatro europeo comienzan a brindar giras artísticas por América Latina. Nombres como Eleonora Duse, María Guerrero, Sarah Bernhardt, Adeline Patti y María Tubau comienzan a escucharse en ciudades como Distrito Federal, Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile. La presencia de estas personalidades distinguidas de la ópera y el teatro constituyen eventos culturales fundamentales para esas sociedades finiseculares en vías de modernización. El recibimiento chileno a Sarah Bernhardt ilustra las solemnes bienvenidas brindadas a las artistas internacionales: «la actriz fue recibida en Lota con gran iluminación, banda de músicos, ovaciones, y se le brindó acogida en los edificios del Parque» (Saavedra Molina, 1941:19). Estos programas culturales de primer orden fueron registrados por los escritores modernistas en tanto expresión de lo nuevo, lo cosmopolita, lo contemporáneo, en definitiva, como representaciones de las escenas modernas propias de la modernización en acto. Ello provoca —aquí se cifra nuestra hipótesis de lectura— la emergencia del divismo: un relato foca-

lizado en la figura de la diva que desplaza y, en este sentido, pospone la centralidad del tratamiento y las referencias a la obra interpretada. De esta manera, surgen una serie de crónicas que forjan el imaginario de mujeres célebres, esto es, de figuras legitimadas por su belleza, su fama y su glamour. Así se consolida una galería de retratos de sublimes representantes del arte escénico.

Las crónicas que Rubén Darío publica a fines del siglo XIX en Chile resultan un punto de partida insoslayable para reflexionar sobre la aparición, en la región latinoamericana, de mujeres deseadas y admiradas por sociedades enteras. Referimos a esas figuras que logran consagrarse con auras casi míticas y que la industria cinematográfica, especialmente la hollywoodense, explotará incansablemente a lo largo del siglo XX. A meses de haber llegado al país y con apenas diecinueve años, el diario *La Época* de Santiago de Chile le encarga a Darío que cubra las presentaciones de una de las mayores actrices trágicas del siglo XIX que por primera vez se presentaba en el país. Entre octubre y noviembre de 1886, Darío publica bajo el seudónimo Ramadés diez

crónicas dedicadas a Sarah Bernhardt.¹ Motivado por el afán de novedad, de actualidad, por ese fuerte deseo modernista de conocer lo que se estaba produciendo contemporáneamente en el mundo y, especialmente en Francia, Darío escribe singulares retratos de aquella mujer admirada por personalidades que van desde Oscar Wilde a Sigmund Freud. En el *Prólogo* a la segunda edición de *Los raros*, fechado en enero de 1905 en París, el escritor afirma: «Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza» (Darío, 2011:37). Esta serie de valores y principios que afirma sostener desde hacía nueve años (aludiendo a la primera edición del libro de 1896) ya aparecían en sus tempranas crónicas chilenas. Ello permite observar la vigencia de núcleos vertebrales que este cronista defendió con profunda convicción a lo largo de su vida: la pasión por el arte, la jerarquización intelectual, el desprecio hacia lo vulgar y el culto a la belleza. Recuperamos estos principios porque, a nuestro modo de ver, estructuran la retórica de la distinción

que el cronista forja en sus crónicas sobre la diva Sarah Bernhardt.

Esta serie de crónicas se abre con *El estreno de Sarah Bernhardt* (10 de octubre de 1886), publicada al día siguiente del primer espectáculo, donde Ramadés se declara admirador «de la insigne artista» (1993:29)² y, con tal confesión, explicita que abandona su deber de crítico. Gesto que encierra una de las claves de lectura: en las crónicas darianas, prima la mirada del poeta que, a diferencia de la del crítico que analiza el espectáculo, relata a partir de la seducción que experimenta. En el contexto de la división social del trabajo y su repercusión en la construcción de campos y saberes disciplinares autónomos, la escritura de Rubén Darío se diferencia de la de Paul Groussac, quien meses antes cubre, para el diario *La Nación* de Buenos Aires, la presentación de Sarah Bernhardt en dicha ciudad pero con la particularidad de posicionarse desde la perspectiva del crítico teatral. En este sentido, la declaración de Darío sobre su condición de admirador permite singularizar su producción. Pospuesta la función crítica asociada históricamente

1 Esta famosa producción, escasamente estudiada por la crítica literaria, permaneció dispersa por décadas hasta que, en 1940, fue recuperada por el crítico chileno Julio Saavedra Molina. Aunque debemos destacar que no se publicaron hasta 1988. El crítico nicaragüense Ricardo Llopesa relata los avatares de la publicación de las crónicas en el *Prólogo* (1993), *Teatros. Prosas desconocidas de Rubén Darío* (1993).

2 Las citas realizadas en este artículo corresponden a Darío (1993). *Teatros. Prosas desconocidas sobre Sarah Bernhardt* (edición de Ricardo Llopesa). Altea: Aitana.

a la figura del letrado, el cronista se sumerge en el espectáculo inaugural a través del registro de sus impresiones: el «frenesí» que observa en la selecta y numerosa concurrencia, la admiración que despierta «tan excelsa artista» así como las irradiaciones de su «portentoso ingenio». Darío toma la voz de los espectadores y desde esa colectividad forja la imagen célebre. Observamos, en este punto, dos particularidades de la crónica dariana: si bien se refiere a la actriz, a su talento y a escenas de la obra —elementos clásicos de la crítica teatral—, estos aparecen de manera indirecta, es decir, a través de la respuesta del auditorio. Además, resulta notable que el público adquiere el protagonismo que tradicionalmente le corresponde a la prestigiosa voz del especialista.³

En la representación que Rubén Darío brinda de Sarah Bernhardt, es posible señalar, en primer término, ese aura estelar con que la individualiza: «su talento soberano, ha conseguido eclipsar la nombradía de la Ristori, la Pezzana, la Dussei, la Tessero, la Rossi, Savini y Calvo, es decir, la de los más egregios

representantes del arte» (1993:29). La belleza, la exclusividad y la excentricidad que el joven escritor destaca del personaje la ubican en una posición de distinción que se observa claramente hacia el final de la crónica:

Y para concluir.

¿Quién es Sarah?

No sabemos decirlo.

La palabra no existe.

Sarah es lo que impele, lo que arrastra, lo que aborrece, lo que adora, lo que llora y lo que ríe.

Es mujer estatua, esfinge; es la maldad, la virtud, la firmeza indomable, la pasión que gime y se revuelve; es la soberana absoluta del arte en su más alta significación: la vida real. (1993:31)

El cronista lo explicita: no hay palabras. No resulta posible nombrar el objeto (lección aprendida de S. Mallarmé) aunque sí evocarlos a través de sensaciones. Por medio de esta estética, arriba a la imagen de una mujer sensible y seductora que pretende definir como la encarnación misma de la síntesis del arte con la vida.

³ Paul Groussac encarna indiscutiblemente, a fines del siglo XIX, el papel de crítico cultural. Paola Suárez Urtubey destaca el valor social otorgado en dicha época al especialista y lo ejemplifica con un fragmento de la nota, que reproducimos a continuación, donde *La Nación* anuncia el ingreso de dicho escritor como colaborador dedicado exclusivamente a la ópera y al teatro: «La Nación cuenta desde hoy con la colaboración literaria del Sr. P. Groussac, a cuyo cargo estará especialmente en nuestro diario la crítica teatral, que, en sus manos, asumirá la importancia que hace de ella en la prensa europea un alto y delicado ministerio» (2007:27).

La diva se convierte —y allí radica la singularidad de esta escritura— en el motor de arranque de la crónica y, al mismo tiempo, en el punto de llegada. Si bien esta se vuelve una característica común a la producción dedicada a Sarah Bernhardt, destacamos la atmósfera pasional y embriagante que tiñe especialmente este texto inaugural, donde la devoción se manifiesta estéticamente a partir de la sugestión, la insinuación y la evocación, principios sostenidos por el simbolismo francés, a los que Darío apela —como veremos más adelante— para construir la imagen de la diva.

Antes de continuar con el análisis, realizamos unas breves consideraciones sobre el escrito *La acción teatral. A propósito de Sarah Bernhardt* de Paul Groussac, a quien el nicaragüense considera uno de sus maestros, publicado para el diario *La Nación* el 5 de septiembre de 1886. La notable extensión del mismo, al tiempo que lo diferencia de la producción dariana, evidencia que se trata de una crónica que deviene crítica teatral. En este sentido, resulta relevante considerar que ha sido antologada en *Viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte I* (1904), libro que aborda temas variados producto de la curiosidad del autor que tienen en común la sinceridad y el carácter informativo como se explicita en el *Prefacio*. Estos principios con los que el viajero francoargentino caracteriza su escritura adelantan la posición de intelectual asu-

mida por el cronista. En la primera parte del texto, compuesto por comentarios de representaciones, puestas en escena y actuaciones, Paul Groussac construye un discurso riguroso, preciso y analítico que visibiliza la erudición que posee en el campo de la dramaturgia. La primacía de este registro intelectual conlleva, para ser más precisos, la censura de juicios subjetivos que sólo en contadas ocasiones deja deslizar. El contraste respecto del relato de sensaciones que Sarah despierta en Darío se vuelve aún más visible ya que Groussac abunda en comentarios y reflexiones teóricas. Al señalar el talento de la actriz, destaca que representa «obras maestras del teatro francés» (1904:278). Elogio que evidencia el parámetro eurocéntrico que ha caracterizado al ilustre director de *La Biblioteca*. La crónica avanza a través de disquisiciones sobre los actores, el tipo representado o la facultad innata o adquirida, entre otras cuestiones. Por momentos, recupera algún fragmento escénico como, por ejemplo, el final del cuarto acto de *Las damas de las camelias* para reflexionar sobre la convención teatral. De este modo Groussac recién hacia la mitad de la crónica produce una inflexión para focalizarse en Sarah:

tiene, pues, las dotes de una verdadera comedianta: se muestra dueña absoluta de sí propia y de sus efectos escénicos. Pero no mucho más que la coqueta mundana que engaña en la misma noche a diez adorado-

res, o nuestro amigo Don Juan, al fingir admirablemente su momentánea pasión, pues la *hipocresía*, es decir la acción cómica, es una aptitud natural que casi todos poseemos. Procuremos, pues, analizar en pocas palabras ese talento de gran hipócrita. (1904:285, las cursivas son del original)

Esta autofiguración como especialista, dotado de facultades intelectuales que lo individualizan frente al público, le permite asumir el papel de juez cultural. Con esa «conciencia de aristos» (Rama 1985:39), propia de los escritores finiseculares, Groussac se ocupa de destacar su capacidad para analizar el hecho artístico e instaura una distancia crítica para legitimar su análisis. Más clara aún resulta la afirmación «creo que esa noche era yo el único profano en el santuario» (285). Además de la construcción de esa voz narrativa, nos interesa el singular retrato que realiza de Sarah Bernhardt a partir de una descripción fisiológica que por su minuciosidad así como por la precisión terminológica presenta reminiscencias lombrosianas que se combinan con expresiones poéticas:⁴

La cabeza no es regularmente hermosa, si bien toda ella modelada en fracciones

expresivas, que forman un conjunto de extraña seducción. La fisonomía está hecha de relieves y *méplats*: ninguna redondez. La curva netamente hebraica del perfil se interrumpe de golpe sobre el duro relieve del labio corto, desdeñoso, con los surcos de la ironía marcadísimos. Las alas de la nariz se dilatan fácilmente en los momentos de pasión; durante los raptos de ira, el músculo piramidal se hincha agresivo, entre las cejas fruncidas. El párpado espeso cubre los admirables ojos de agua marina o turquesa, pues su color parece mudable como el del mar... (1904:286, las cursivas son del original)

Este retrato evidencia una tensión entre la descripción de la fisonomía, marcada por la precisión nominativa que le otorga científicidad al discurso, y las expresiones metafóricas que distienden la densa enumeración anterior. Focalizado en la actriz, Groussac destaca que posee «uno de los más perfectos instrumentos vocales que en el teatro haya resonado» (1904:288) aunque presenta debilidades en la destreza gestual: «Muchos otros detalles, criticables por su audacia o repetición, podrían señalarse; pero me limitaré al más grave y general, que consiste en la monotonía del tipo representado» (290).

⁴ Con la expresión «reminiscencias lombrosianas» referimos al discurso positivista criminológico, desarrollado entre otros por el médico César Lombroso, quien a fines del siglo XIX había establecido una clasificación de los criminales a partir de rasgos físicos que permitían identificarlos.

La crónica concluye —no podía ser de otra manera— con un juicio crítico: «Sarah Bernhardt no logró nunca realizar a la perfección las primeras figuras; pero nadie supo como ella prestar a las segundas color intenso y relieve eficaz» (290).

Esta breve referencia a Paul Groussac ilumina la distancia que media entre el estudio riguroso de éste y la primacía de la impresión subjetiva en Rubén Darío. Aunque motivado por el mismo tema, el nicaragüense asume una perspectiva distinta que le permite centrarse en el entusiasmo y la seducción despertados por un ser tan sublime. La mayor diferencia entre estos escritores radica en el modo de representar a la protagonista: Rubén Darío forja la imagen de la diva, mientras que Paul Groussac trabaja con la actriz. Edgar Morin, en el clásico libro *Las estrellas del cine*, señala que la estrella posee un plus respecto de la actriz ya que aquella trasciende a ésta: «La estrella es el actor o la actriz que absorbe una parte de la sustancia heroica —es decir, divinizada y mítica— de los héroes de cine, y que, recíprocamen-

te, enriquece esta sustancia mediante un aporte que le es propio» (1966:45). Este análisis resulta operativo para reflexionar sobre el proceso de divinización capaz de convertir a una actriz en una diosa y, por ende, se vuelve pertinente para abordar a la Sarah dariana, quien deviene ese ser mixto producto de la imposibilidad de discernir entre la actriz y su personaje. Cuando ella representa *Adriana Lecouvreur*, Darío afirma: «Nosotros no hemos visto a la actriz esa, para quien fue escrita *Adriana*; pero estamos seguros, y abonados por criterios bien fundados, de que Sarah en las tablas de cualquier teatro del mundo, interpreta, ilumina, mejora, la creación de Scribe y Legouvé» (1993:41, las cursivas son del original).

Una característica de Sarah Bernhardt que Rubén Darío recupera constantemente es su singular belleza. Si atendemos a los adjetivos que emplea para nombrarla, observamos que representan principalmente refinamiento y excelencia: es la «soberana absoluta del arte» (37), «mujer sensible y seductora» (31) de un «temperamento

5 El crítico argentino Enrique Foffani desarrolla el sentido que la belleza tuvo para los modernistas en tanto categoría secular: «La *belleza* en tanto que territorio estético de la fantasía poética en un sentido amplio y no sólo en el estricto del género, opera en el modernismo hispanoamericano como una presencia disidente que debe enfrentar los valores impuestos y, por ende, defendidos por una modernidad rastacuera y servil (...). Contra el baño de utilitarismo del que ya no pueden sustraerse todas las cosas, la *belleza* es el ámbito por antonomasia de la resistencia del artista en su intento por sobrevivir al tiempo presente percibido como una crisis histórica radical, preñada de angustia y de un sentimiento amargo de la existencia. La *belleza* repudia la moral filistea del capitalismo y contrapone la moral sublime del arte» (2007:14, las cursivas son del original).

excepcional» (35). Aclaramos que la belleza presenta un doble sentido: además de referir a las cualidades físicas de la diva, supone la encarnación del ideal artístico y, en este sentido, vehiculiza una crítica a la sociedad materialista finisecular.⁵ Darío ratifica que se trata de un ser extraordinario y, de este modo, visibiliza otro rasgo de la diva que es la exclusividad: «ella es todo» (31), «Sarah es única» (30), expresa hiperbólicamente el cronista. Si bien por momentos refiere a la actuación, como explicita en reiteradas ocasiones, decide posponer los comentarios sobre la obra para abocarse a la diva como vemos en el comienzo de *Adriana Lecouvreur*: «No queremos hablar de la obra antes de referirnos nuevamente a esa mujer: Sarah, para la cual se han hecho dramas como vestidos» (39). En síntesis, allí se forja una retórica reivindicativa, exuberante y profusamente elogiosa.

La apropiación de la figura de la diva y sus representaciones «en un exquisito francés» (Ballón Aguirre, 2012:414) visibiliza la singular apertura que Rubén

Darío tuvo respecto a las novedades así como de las expresiones cosmopolitas. El cronista destaca y, por tanto, valora a Sarah Bernhardt en tanto mujer ilustre, célebre, insigne y sublime. Aunque podríamos afirmar que lo que más admira es que «todos los vicios y las virtudes, todas las debilidades del alma, todos los arranques generosos de un corazón hidalgo, tienen en el semblante, la voz y la actitud de Sarah sus medios más apropiados de expresión» (1993:36). En definitiva, observa a Sarah como una mujer que va más allá del sujeto moderno, un ser pasional gobernado por sus sentimientos. En ese gesto ciframos el rechazo que el modernismo manifiesta hacia la modernidad entendida como realización del proyecto normativo de la Ilustración especialmente en tres factores: el desarrollo de la ciencia, la moralidad y el arte de acuerdo a sus lógicas internas y de manera autónoma. Se trata del proceso de racionalización que moldea la subjetividad bajo imperativos económicos y administrativos.⁶

⁶ Jürgen Habermas sostiene que «el proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistió en sus esfuerzos para desarrollar una ciencia objetiva, una moralidad y leyes universales y un arte autónomo acorde a su lógica interna» (1983:28). La búsqueda de institucionalización que se corresponde con la creación de un discurso científico así como de teorías sobre la moralidad, la jurisprudencia y las creaciones artísticas estaría bajo el dominio de expertos o especialistas. Estas reflexiones sobre el arte y la cultura europea resultan iluminadoras para reflexionar sobre el modernismo latinoamericano ya que, como ha explicitado el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (2004), si bien no resulta posible hablar de la existencia de una clase burguesa en América Latina sí podemos encontrar en la sociedad finisecular una mentalidad burguesa basada en principios racionales y capitalistas.

Otro caso ejemplar para visualizar la aparición de las divas en el campo cultural latinoamericano lo constituyen las crónicas que Manuel Gutiérrez Nájera publica para dos de los diarios más importantes de México, *El Universal* y *El partido liberal*, dedicadas a la soprano italiana Adelina Patti.⁷ A diferencia del caso anterior, la retórica de la distinción se singulariza, en este caso, por la construcción de un discurso que escenifica la distancia. Mientras que el escritor nicaragüense se limita a representar exclusivamente a la diva, el cronista mexicano pone en escena y, de este modo, resalta las diferencias entre el arte culto de la soprano y las expresiones populares. Antes de abocarnos al análisis de estas producciones, recuperamos caracterizaciones que el propio Gutiérrez Nájera brinda sobre distintas manifestaciones culturales para observar tensiones que operan a fines del siglo XIX sobre las prácticas artísticas. En la crónica *Espectáculos populares*, aborda lo que considera diversiones vulgares: por un lado, refiere a los «teatritos suciamente improvisados en las plazas» (2003:108) a los que asisten principalmente «mujeres desvergonzadas» (109). Se trata de espec-

táculos de gran concurrencia pero que dan «a la ciudad el aspecto de un villorio en día de feria» (108). Por otro lado, alude a las corridas de toros, ese espacio donde «el hijo lanza la palabra más soez junto a su padre, sin que éste dé el menor signo de enojo» (109). Gutiérrez Nájera, como puede deducirse, observa allí solo expresiones de atraso y decadencia, uno de los extremos de la oferta cultural, que se opone a ese acontecimiento aristocrático que es el teatro donde el público asiste vestido de etiqueta. La representación de esta otra escena la encontramos justamente en el escrito titulado *Adelina Patti*, donde el cronista asiste a la función de ópera y al sentarse en la luneta, observa: «No hay asiento que no esté ocupado, y ocupado por un frac o por un traje de seda. La pobreza, refunfuñando, quedó afuera. Aquí están todos los diamantes, todas las camelias» (2003:112). De ambas caracterizaciones, queda claro que la muchedumbre se divierte en las plazas mientras que el público selecto («grandes señoras, banqueros, aristócratas» 2003:112) asiste al teatro. Estas críticas cargadas de valoraciones sociales que aparecen representadas en las crónicas

7 Las reflexiones que presentamos en este apartado son producto no sólo de la lectura de las crónicas dedicadas a Adelina Patti sino de un conjunto más amplio de crónicas sobre el teatro entre las que se encuentran: *Espectáculos populares*, *Adelina Patti*, *Sarah Bernhardt. Carta a Justo Sierra*, en *La música y el instante. Crónicas* (2003); *Una cita y El viejo invierno*, en *Narraciones (antología)* (2003); *Oír a la Patti*, *A la señora Adelina Patti y Ya no canta la Patti*, en *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)* (1990).

iluminan la concepción que los escritores modernistas tuvieron del teatro. El crítico peruano José Ballón Aguirre destaca el carácter antipopular del mismo: «en el siglo XIX latinoamericano el teatro era de por sí un evento cultural caracterizado por su elitismo y su poder de exclusión social» (2012:440) ya que resultaba accesible para un público restringido no solo por el alto costo sino también porque las obras se representaban en su idioma original. La tensión entre lo culto y lo popular se manifiesta, más allá de las posibilidades económicas, en el conocimiento de lenguas extranjeras.

Cuando la soprano italiana visita por primera vez México, Gutiérrez Nájera escribe *Adelina Patti*, donde festeja que se haya podido efectivizar el concierto ya que, como menciona al comienzo, a fines del año anterior los mexicanos fueron estafados porque se les vendieron boletos falsos. Al recuperar esta anécdota, Gutiérrez Nájera describe la entrada triunfal de la artista: «Todos los cuellos se alargan, todos los anteojos se dirigen al escenario entre un murmullos como de palmas que se agitan alrededor del carro de la joven vencedora. ¡Ahí está Adelina!» (2003:113). Esta «divina maestra de ruiseñores» (III) ha logrado conmover al público y al cronista de singular manera:

Ahora solo pensamos, los admiradores de Adelina, en batirnos *à outrance* con el que no aplauda, con el que no se ponga de pie

esta noche cuando ella salga al escenario. Las ideas salen de mi cerebro atropellándose, gritando hurras, como salimos anoche del teatro. Miro, reflejado en el papel, el rostro de Sofía Scalchi y creo que su bronca me pregunta: ¿Y yo? Pero, ¡Imposible apartar la vista de Adelina! Nos ha puesto de rodillas y no podemos levantarnos. (113)

Este fragmento interesa porque el cronista individualiza a la estrella pero, además, debido a que pone en escena la urgencia del pensamiento, la aceleración del tiempo, esto es, la intensidad con que se experimenta la modernidad. Ello nos recuerda al José Martí de *Versos libres* (1878–1882) asediado por imágenes que le salen a borbotones de la herida. Se cifran allí dos percepciones modernas: la urgencia propia de la crónica, es decir, de la escritura para la prensa periódica y, al mismo tiempo, la intensidad y el fervor ante esa experiencia cosmopolita que supone asistir al concierto de la soprano italiana. Este fragmento produce un corte en la crónica al dar comienzo a una larga serie de halagos expresados enfáticamente sobre la hermosura de sus ojos y, principalmente, de su voz así como de su juventud. El lenguaje se carga de figuras retóricas y abandona la intención informativa:

Imaginaos un perfume que se oye. Yo jamás lo había imaginado, pero lo he sentido. Imaginaos una evasión de mariposas de cristal que chocan sus alitas en el aire, que rozan nuestros oídos, que se detienen en nuestros labios, que se ríen, que se quejan, y que no extinguen, ¡que no mueren, que se van! Al oírla, se desearía tener a mano una de esas redes con que los niños cazan mariposas (...) Esa voz hace frisos de la Alhambra con moléculas de aire. Es un encaje que canta. (114–115)

Con estas expresiones poéticas, el escritor transita las últimas partes de la crónica y, hacia el final, explicita —podríamos pensar, simulando oír al editor o a los reporteros—: «No me habléis de sus joyas, son notas que ella ha cuajado y convertido en collares, en aderezos, en *rivières*. De alhajas y de trajes hablaremos otra vez» (116, las cursivas son del original). La priorización de la expresión literaria ante la palabra facticia del periodismo, rasgo común a los autores modernistas, visibiliza la posición del escritor frente al pragmatismo reinante de la sociedad materialista finisecular y, en este sentido, la crónica ilustra el papel que los modernistas asumieron como guardianes del ideal y de la belleza.

La crónica *A la señora Adelina Patti*, publicada en *El Partido Liberal* el 24 de enero de 1890 bajo el aristocrático seudónimo El duque Job, resulta representativa de esa posición intermedia que asume Gutiérrez Nájera entre el crítico especializado y el admirador. La particularidad es que se trata de un texto escrito ante el recital brindado por la soprano el 22 de enero a beneficio del Hospicio de Pobres, la Escuela Industrial de Huérfanos y la Casa Amiga de la Obrera. Es una respuesta a la nota titulada *Al público* que salió el día anterior en el diario *El Universal*, donde la artista explicita los motivos de su actuación: la generosidad y el cariño del público.⁸ Este contexto que da origen a la crónica permite entender, en primer lugar, el punto de vista desde el cual está escrita (el cronista habla en primera persona, como lo hace generalmente, pero en nombre —y esto es lo singular— de los humildes); en segundo lugar, la forma epistolar que asume y que impone un tono íntimo y confesional; por último, el valor de la beneficencia como motor de la escritura. Estos rasgos la diferencian notablemente del resto de las crónicas que Gutiérrez Nájera dedica a Adelina Patti. Detengámonos en el comienzo: «Ésas manitas que todavía no saben aplaudir,

⁸ Elvira López Aparicio reproduce parte de la nota que Adelina Patti hizo publicar: «cedo gustosa la parte que como artista me corresponde en esta noche, según mi contrato con la empresa. Corta será la dádiva, pero grande la voluntad y el afecto con que la agradece en testimonio de amor a México, quien agradece y nunca olvida la benevolencia de este ilustrado público» (1990:10).

son, señora, las que mejor os han aplaudido. Esas lágrimas que la gratitud arranca a las pupilas de las pobres madres, son, señora, vuestros diamantes más valiosos. Nos parecéis ahora más hermosa. Antes habíais cantado como rui señor. Anoche habéis cantado como ángel» (1990:10). Esta crónica asume el rol de mediadora entre la artista (la «señora») y los beneficiados por el show, incapaces de valorar un espectáculo culto como es la ópera («esas manitas que todavía no saben aplaudir»). El duque Job, que confiesa no haber asistido a la función pero que retiene la voz en su memoria, convierte a Patti en un ángel, ángel que pronto será «una hada muy bella y muy buena» (11) con un canto dulce y suave. Allí, se visibiliza que la verdadera protagonista de la crónica es la voz de este ser mágico y armónico. Por supuesto, no olvidamos sino que destacamos el valor supremo que la armonía tuvo para el modernismo. La artista italiana es representada por su sensibilidad, delicadeza, dulzura y elegancia: «esa voz que despierta ternuras en el alma; que va abriendo, con besos, los ojitos de todos nuestros amores dormidos; que vuela y que deslumbra, como colibrí; voz siempre fresca, siempre joven, siempre virgen» (10). Estos valores contrastan con los ausentes, aquellas personas hacia las que está dirigida la acción benéfica:

pero las perlas [la voz] caían, no en el mármol de los tocadores elegantes, no en las

copas de cristal bohemio erguidas sobre la mesa del festín, no en la seda de los trajes ostentosos ni en el alabastrino cuello de las damas, sino en las cunas toscas de los niños indigentes, en los catres de los hospitales, en la mesa, sin mantel ni pan, de los menesterosos; y ¡cosa rara! Esas perlas sonaban mejor al caer sobre la estera del enfermo pobre. (11)

Adelina Patti, divinizada, en las distintas crónicas, por los ideales estéticos que representa, resulta un ser adorable no solo por esa cualidad vocal inigualable sino también por ser un alma caritativa. La retórica (en sentido de adorno como de estructura discursiva lógica) se tensiona, como ilustra el fragmento, entre el lujo y la austeridad aunque al priorizar el acto de beneficencia, el cronista armoniza esa brecha que parecería ser insalvable: la riqueza cultural frente a la pobreza económica; la elegancia del artista frente a la indigencia social; esa voz noble frente a los incultos de cunas toscas. Tal vez podríamos sintetizarlo, desde la perspectiva que Gutiérrez Nájera presenta, como la voz frente a los que no tienen voz: «Señora, en nombre de los infelices —más infelices hoy porque ya no podrán oírlos nunca— ¡muchas gracias!» (12), concluye el texto. De esta manera, se visibiliza una doble función: el cronista como representante de los sectores de la alta sociedad le trasmite a la diva la gratitud de hombres y mujeres pobres que recibirán su ayuda

y, al mismo tiempo, anoticia a la sociedad mexicana del acto de caridad.

Mientras que Rubén Darío construye a Sarah Bernhardt como diva sin aludir a la nominación sino justamente mediante retratos sugerentes que devuelven una imagen de un ser excepcional e inalcanzable; Manuel Gutiérrez Nájera refiere de manera directa a Adelina Patti como diva. Resulta notable que mientras aquél opera por omisión, esto es, solo ve lo bello (una estrella y un público que se corresponden); el mexicano construye una retórica de la distinción a partir de contrastes como analizamos por ejemplo en *A la señora Adelina Patti*. Estas crónicas publicadas para un lector culto valoran las expresiones artísticas de fama internacional y, en este sentido, cosmopolitas en detrimento de las representaciones locales y populares. Lo universal se asocia a la expresión por antonomasia de lo moderno y lo local a lo retrasado. Los modos de autorización de los cronistas también dan cuenta de la identificación de éstos con el público al que se dirigen: ambos asisten regularmente a la ópera y comparten ideales artísticos, conocimientos de literatura, música y teatro. Si apelamos a la perspectiva simbolista de

S. Mallarmé y considerando la distancia que establecen respecto al parnasianismo, podemos concluir que Rubén Darío responde más cabalmente al simbolismo ya que realiza una fuerte apuesta por el potencial visual del lenguaje, es decir, va rodeando el objeto (la diva) de modo que el lector adivine poco a poco la figura; en cambio, las crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera se encuentran más próximas a los parnasianos porque toma el objeto por entero y lo expone sin más.⁹ Mencionadas las diferencias sustanciales, rescatamos el punto en común más relevante: el divismo que aparece representado por los autores mencionados resulta contestatario a la concepción burguesa de la vida producto del incipiente régimen capitalista de las principales ciudades latinoamericanas. Este signo contestatario obedece, entre otras cuestiones, a los valores y principios enarbolados: el lugar central otorgado al arte como desafío a las prácticas utilitarias; la expresión sublime como bandera contra el materialismo reinante; lo excepcional de las representaciones artísticas frente a la vulgaridad de la realidad cotidiana; el ser pasional frente al *homo economicus*. Paradójicamente el divismo se sustenta en uno de los pila-

⁹ Referimos a los postulados estéticos de una de las corrientes poéticas francesas más importantes del siglo XIX, entre los que se destacan –siguiendo la historización planteada en *Parnaso y simbolismo* (1948)– Leconte de Lisle, Th. Banville, Catulle Mendès, Sully Prudhomme y José María de Heredia.

res de la cosmovisión burguesa como es el individualismo. Ambos exaltan al sujeto individual en detrimento de las nominaciones colectivas. Rafael Gutiérrez Girardot, en «El arte en la sociedad burguesa moderna», sostiene que ésta se rige por «el egoísmo como principio general, las dependencias recíprocas, el

interés propio y el principio de utilidad» (2004:45). Así como la burguesía concibe al ciudadano como sujetos privados motivados por la realización de intereses particulares, el estrellato demanda a las divas la construcción de una firma, de un nombre propio capaz de designar a un sujeto inconfundible, inimitable y altamente singular.

Referencias bibliográficas

- BALLÓN AGUIRRE, J. (2012). *Martí y Darío ante América y Europa. Textos y contextos contrarios*. México: UNAM.
- DARÍO, R. (1993). *Teatros. Prosas desconocidas sobre Sarah Bernhardt* (edición de Ricardo Llopesa). Altea: Aitana.
- ——— (2011). Prólogo. En *Los raros* (p. 37). Buenos Aires: Losada.
- FOFFANI, E. (2007). Introducción. En Foffani, E. (Comp.). *La protesta de los cisnes* (pp. 13–43). Buenos Aires: Katatay.
- GROUSSAC, P. (1904). *Viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte I*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (2004). *Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, M. (1990). *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro V (1890–1892)*. México: UNAM.
- ——— (2003). *La música y el instante. Crónicas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HABERMAS, J. (1983). La modernidad, un proyecto incompleto. En Foster, H. (ed.), *La posmodernidad* (pp. 19–36). Barcelona: Kairós.
- LLOPESA, R. (1993). Prólogo. En Darío, R., *Teatros. Prosas desconocidas sobre Sarah Bernhardt* (pp. 9–25). Altea: Aitana.
- LÓPEZ APARICIO, E. (1990). Introducción. En Gutiérrez Nájera,

M., *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)* (pp. XLIV-LXXII). México: UNAM.

- MARTINO, P. (1948). *Parnaso y Simbolismo*. Buenos Aires: El Ateneo.
- MORIN, E. (1966). *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba.
- RAMA, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- SAAVEDRA MOLINA, J. (1941). Rubén Darío y Sarah Bernhardt. En *Anales de la Universidad* (pp. 17-45), Santiago de Chile.
- SUÁREZ URTUBEY, P. (2007). Estudio preliminar. En Groussac, P., *Críticas sobre música* (pp. 15-46). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Las políticas culturales en la industria cinematográfica: la producción y exhibición de cine documental en Argentina (2001–2015)

Alejandra Cecilia Carril

Universidad Nacional del Litoral (UNL, Argentina).

Resumen

El presente trabajo pretende dar cuenta de la política cultural impulsada en nuestro país a principios del XXI en relación a la industria cinematográfica. Interesa indagar un ámbito generalmente menospreciado en el presupuesto estatal, o al menos no tenido en cuenta al mismo nivel que la producción, circulación y difusión del cine de ficción: el campo del cine documental. Se trata de un campo que cobra relevancia en Argentina a partir de 2001, cuando a la producción de algunos realizadores que se venía desarrollando en la transición democrática, se suma la de numerosos colectivos de realizadores en la coyuntura de crisis política, social y económica que se gesta con el recrudecimiento del neoliberalismo y en el marco de cambios estructurales en el campo de la tecnología que dan lugar a nuevas formas de producción y distribución del material audiovisual. Las acciones político-militantes de las asociaciones

Palabras clave

políticas culturales, cine documental

representativas del sector -la mayoría constituidas entre fines de los '90 y principios de los 2000- se traducirán en el período abordado en un reconocimiento y trato especial por parte del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales para la producción documental, generándose una estrategia de promoción y subvención. En primer lugar se recorren algunas particularidades de la industria cinematográfica argentina, para explicar la alta concentración económica y geográfica que la caracteriza y la imperiosa necesidad de apoyo estatal para sostener la actividad cinematográfica en el tiempo. En segundo lugar se indaga en las políticas sostenidas en las últimas décadas desde el Estado argentino en el sector cinematográfico, que han marcado un desfase entre la producción y la comercialización. En tercer lugar se analizan los cambios producidos en la industria cinematográfica argentina y latinoamericana a partir de 2008 con el avance de la digitalización, que si bien representa en lo inmediato una mejora en las condiciones de exhibición, tiene a mediano y largo plazo consecuencias que acentúan la concentración oligopólica. En cuarto lugar se aborda el campo de la producción de cine documental, dando cuenta de las formas de trabajo y los circuitos de exhibición de los grupos de realizadores, que se consolidan en el marco de la crisis argentina de 2001 y los cambios que supone la tecnología digital. En quinto lugar se examinan los avances logrados en el período en función de las demandas de las asociaciones de documentalistas a través del Plan de Fomento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, así como las cuentas pendientes sobre todo en materia de distribución y exhibición de cine documental.

Abstract

Cultural Policies in the cinematographic industry: production and exhibition of documentary films in Argentina (2001-2015)

The present work aims to account for the cultural policy promoted in our country at the beginning of the 21st century in relation to the film industry. We intend to research a generally underrated area in the state budget, or at least not taken into account at the same level as the production, circulation and diffusion of fiction films: the field of documentary cinematography. It is a field that becomes relevant in Argentina in the year 2001, when the production of some filmmakers that had been developing in the democratic transition, adds to that of many groups of filmmakers in the context of political, social and economic crisis that rises from the resurgence of neoliberalism and within the framework of structural changes in the field of technology that give rise to new forms of production and distribution of audiovisual material. The political and activist actions of the representative associations of the sector -the majority constituted between the end of the 90s and the beginning of the 2000's- translated in the period approached in a recognition and special treatment by the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts for documentary production, generating a promotion and subsidy strategy. In the first place, we focus on some peculiarities of the Argentine film industry, to explain the high economic and geographical concentration that characterizes it and the imperative need for state support to sustain the cinematographic activity over time. In the second place, this paper researches the policies sustained in the last decades by the Argentine State in the cinematographic sector, which have marked a gap between production and commercialization. In the third place, the changes produced in the Argentine and

Keywords:

cultural policies, documentary films

Latin American film industry are analyzed from the year 2008 onwards with the advance of digitalization, which although it represents an immediate improvement in the exhibition conditions, it has medium and long term consequences that accentuate the oligopolistic concentration. Fourthly, the field of documentary film production is addressed, giving an account of the forms of work and the circuits of exhibition of the groups of filmmakers, which are consolidated in the framework of the Argentine crisis of 2001 and the changes that digital technology brings about. In the fifth place, the progress made in the period is examined according to the demands of the associations of documentary film makers through the Promotion Plan of the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts, as well as the unresolved issues regarding the distribution and exhibition of Documentary films.

Resumo

As políticas culturais na indústria cinematográfica: a produção e exibição de cinema documentário na Argentina

Palavras-chave:
políticas culturais,
documentários

O presente trabalho visa dar conta da política cultural promovida em nosso país no início do século XXI em relação à indústria cinematográfica. É interessante investigar uma área geralmente subestimada no orçamento do Estado, ou pelo menos não levada em conta no mesmo nível da produção, circulação e difusão de filmes de ficção: o campo do cinema documentário. É um campo que se torna relevante na Argentina desde 2001, quando a produção de alguns cineastas que vinham se desenvolvendo na transição democrática, soma-se à de muitos grupos de cineastas no contexto de crise política, social e econômica que é gestado com o ressurgimento do neoliberalismo e no quadro de mudanças estruturais no campo da tecnologia que dão origem a novas formas

de produção e distribuição de material audiovisual. As associações políticas e militantes que representam a indústria - a maioria formada entre o final dos anos 90 e início dos anos 2000- resultará no período coberto pelo reconhecimento e tratamento especial por parte do Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais para produção documental, gerando uma estratégia de promoção e subsídio. Em primeiro lugar, há algumas peculiaridades da indústria cinematográfica argentina, para explicar a alta concentração econômica e geográfica que a caracteriza e a necessidade imperativa de apoio do Estado para sustentar a atividade cinematográfica ao longo do tempo. Em segundo lugar, investiga as políticas sustentadas nas últimas décadas pelo Estado argentino no setor cinematográfico, que marcaram uma lacuna entre produção e comercialização. Em terceiro lugar, as mudanças produzidas na indústria cinematográfica argentina e latino-americana são analisadas a partir de 2008 com o avanço da digitalização, que apesar de representar uma melhoria imediata nas condições de exibição, tem consequências de médio e longo prazo que acentuam a concentração oligopolista. Quarto, o campo da produção de documentários é abordado, dando conta das formas de trabalho e dos circuitos de exibição dos grupos de cineastas, que se consolidam no marco da crise argentina de 2001 e as mudanças que a tecnologia digital. Quinto, o progresso realizado no período é examinado de acordo com as demandas das associações de documentalistas através do Plano de Promoção do Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais, bem como das contas pendentes, especialmente quanto à distribuição e exibição do cinema documental.

La industria cinematográfica argentina: una alta concentración económica y geográfica

Al analizar el mercado exterior de Argentina en el período 2002–2008, Calcagno (2009) señala la presencia constante que mantiene el sector audiovisual dentro del volumen de bienes característicos¹ exportados y la relevancia que adquieren en ese contexto los servicios de productoras cinematográficas argentinas con una tendencia al crecimiento sostenido. La producción fílmica argentina ha ido en aumento a partir de la aplicación de la Ley de Cine (1995): en el período 1995–1999 se registra un promedio de 33 largometrajes anuales; entre 2000 y 2005, 60 largometrajes por año, subiendo a 100 películas entre 2005 y 2010 (González, 2014). Estos números dan cuenta del dinamismo que el sector cinematográfico argentino ha mostrado en las últimas décadas, y a ello habría que sumar lo producido en el interior del país, particularmente documentales no registrados en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (en adelante INCAA). Sin embargo, diversos autores coinciden en plantear la imperiosa necesidad de apoyo

estatal para sostener la actividad cinematográfica en el tiempo (González, 2014; Campero, 2009; Schmoller, 2009; Rovito y Raffo, 2003). En mayor o menor medida, en prácticamente todos los países, si el Estado no aporta dinero ni impone restricciones a los exhibidores, no pueden realizarse ni exhibirse filmes nacionales en gran cantidad. Particularmente en nuestro país, se trata de una actividad subsidiada por la inversión pública estatal en un alto porcentaje:

La totalidad de la producción requiere del apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, que mediante créditos a la producción y subsidios a la exhibición, financia alrededor del 75 % del costo de los largometrajes nacionales (\$1,5 millones promedio), incrementando ese porcentaje casi al 100 % en el caso del documental. (Beceerra, Hernández y Postolski, 2003:69–70)

En ello inciden fundamentalmente dos factores: la concentración económica–geográfica de la producción y la condensación de la distribución y exhibición en grandes empresas oligopólicas. Hacia fines del siglo XX, con la liberalización

¹ Son considerados bienes característicos aquellos cuyo valor está definido por su contenido intangible o simbólico (como un libro, un disco o una película), a diferencia de los productos auxiliares (insumos y maquinaria) y los productos conexos (los que permiten reproducir la imagen y el sonido). Si bien los bienes auxiliares y conexos no constituyen en sí mismos bienes culturales, en el análisis de Calcagno han sido considerados parte del comercio exterior cultural porque son imprescindibles para la producción de los bienes característicos (Calcagno, 2009).

de los mercados —impulsada en América Latina a través de políticas neoliberales— aquellas industrias culturales que aún conservaban su raigambre nacional cambian totalmente su carácter a partir de la fusión de capitales e intereses en empresas globales. Así lo explica Néstor García Canclini:

Las industrias culturales continúan produciendo libros, discos, películas y programas televisivos, pero con la tendencia a seleccionar y espectacularizar aquellos «productos» que pueden competir con los de otras regiones y triunfar en el mercado. Y los mercados comunes no acaban de constituirse, según se ve en el Mercosur, o cuando más o menos lo logran, como en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, hacen como si solo se tratara de liberalizar los flujos comerciales, sin considerar qué le pasa al resto de la economía. (2002:31)

Estos conglomerados empresariales cuentan con las condiciones necesarias para incorporar las más recientes tecnologías de la información y la comunicación y reorganizar la producción de bienes culturales en función de una nueva división del trabajo, donde las acciones o partes del proceso están encadenadas más allá de su ubicación espacial. Incluso en aquellos países en donde el negocio del cine se ha vuelto altamente rentable (como Estados Unidos, China o India), el sector cinema-

tográfico se beneficia de subsidios directos y de diversas estrategias que favorecen a las empresas de la industria (desgravaciones y exenciones fiscales, pagos diferidos, amortizaciones aceleradas). Las grandes productoras norteamericanas recuperan el costo de producción de sus películas en el mercado interno y, descontando el costo de la publicidad y las copias, todo ingreso generado en el mercado externo es ganancia neta. De la totalidad de las películas producidas, solo unas pocas se convierten en éxitos comerciales altamente redituables. Por otra parte, la inversión a realizar aumenta considerablemente cuando se suma el costo de las campañas de difusión multimediática orientadas a generar rápidamente un volumen significativo de espectadores que permita que el filme continúe en cartelera semana a semana (Rovito y Raffo, 2003).

En este contexto, las grandes empresas de Hollywood —las denominadas *majors* (Buena Vista, UIP, Warner, Fox, Sony)— son las únicas que pueden ofrecer mayor cantidad de títulos y aquellos estrenos más comerciales, así como las que poseen mayor capacidad de presión sobre las salas de exhibición. En Argentina, a principios del siglo XXI, entre el 40 % y 50 % de las salas comerciales —complejos con cuatro o más pantallas— estaban manejadas por tres multinacionales extranjeras (Hoyts, Cinemark y National Amusements) (González, 2014). En ese entonces, solo dos empresas nacionales

tenían una porción significativa del mercado total: Atlas y Cinemacenter, con entre el 6 % y el 7 % promedio, respectivamente (Rovito y Raffo, 2003). En detrimento de las salas de pantalla única, en nuestra región se han expandido en las últimas décadas los complejos multisala, altamente equipados y ubicados en centros urbanos y lugares de alto poder adquisitivo (*shoppings*). Según la encuesta de consumos culturales y entorno digital realizada en el año 2013, la gran mayoría de los argentinos concurre a estos complejos y solo un 5 % al cine de sala única; comportamiento que no exhibe diferencias según sexo ni nivel socioeconómico (Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación. Sistema de Información Cultural de la Argentina, 2013). Tras el cierre de gran número de salas de exhibición entre 1985 y 1994, actualmente solo unas pocas provincias tienen un mercado cinematográfico relevante (Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Neuquén y Mendoza), siendo los grandes centros urbanos y las zonas más ricas del país los espacios que cuentan con salas de exhibición (Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Sistema de Información Cultural de la Argentina, 2010).

A la concentración económica que caracteriza a la industria del cine en general, se suma en nuestro país la concentración geográfica: los filmes se producen y circulan fundamentalmente en Buenos Aires y Gran Buenos Aires.

Ésta es una peculiaridad que se replica en la totalidad de las industrias culturales, acentuando las desigualdades hacia el interior del territorio argentino (Villarino y Bercovich, 2014). Un aspecto a revisar en relación a políticas culturales, y que sin duda contribuiría a amenguar las desigualdades existentes, es la circulación de la producción cinematográfica en la región latinoamericana:

si en América Latina existiera una circulación cinematográfica regional óptimamente eficiente, los argentinos —que en promedio concurren una vez al cine al año— podrían tener en teoría más de 300 filmes regionales anuales entre los cuales escoger. Sin embargo, ello no ocurre: anualmente se estrenan entre 3 y 10 filmes latinoamericanos no nacionales —cifra similar a la que se da en los otros países de la región— cuyo público representa, en promedio, el 0,2 % del total de los espectadores de cine. (González, 2014:610)

Ciertas medidas tendientes a mejorar las condiciones de exhibición y circulación de producciones filmicas a nivel regional se hallan en la actualidad escasamente desarrolladas y han tenido todavía poca repercusión. El acuerdo firmado en 2008 con la Unión Europea en la Reunión Especializada de Autoridades del Cine y el Audiovisual del Mercosur (RECAM) se caracteriza por la lentitud en su implementación. A través del Programa

Mercosur Audiovisual (PMA) se prevee la construcción de una red de 30 salas digitales en Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay destinadas a la exhibición exclusiva de filmes de la región, pero al momento poco se ha avanzado en esta dirección (González, 2014).

Políticas culturales en la industria cinematográfica argentina: desfasaje entre producción comercialización

Las políticas públicas en materia de cine implementadas en la primera década del siglo XXI se han enfocado en el plano de la producción y los aspectos vinculados a la distribución y exhibición han permanecido desatendidos por las legislaciones y medidas estatales (González, 2014; Kamin, 2011; Schmoller, 2009). Algunos números nos permiten dimensionar los efectos de este desfasaje:

en los últimos tres años las mayores recaudaciones se concentraron en unas pocas películas mientras la gran mayoría de ellas solo fueron vistas por muy pocos espectadores. En 2011 con 102 películas estrenadas solo tres recaudaron el 75 % de las entradas. En 2012 con 132 películas estrenadas solo cuatro recaudaron el 82 % de las entradas.

En 2013 con 155 películas estrenadas solo cinco recaudaron el 89 % de las entradas. (Kamin, 2011:s/n)

Desde mediados de la década del '90 la producción de filmes en Argentina tiende a aumentar,² pero el promedio de espectadores por filme es uno de los más bajos entre los ocho mercados latinoamericanos más grandes y con mayor producción (en orden de escala Brasil, Colombia, México, Venezuela, Chile, Perú, Argentina y Uruguay) (González, 2014). En ello ha incidido sin duda el aumento del boleto cinematográfico —que se cuadruplicó en la última década, sobre todo a partir de 2009 cuando se impuso el cine digital en 3D (González, 2014)— y una tendencia que viene creciendo a nivel mundial: la oferta de exhibición de películas por diferentes medios y formatos (televisión abierta, de pago, por cable, a través de plataformas digitales, video-home) (Sartora, 2009:66). Sin embargo, al analizar las estadísticas en el caso del cine, la cantidad de entradas vendidas es un dato que debe ser tomado con precaución. Debe ser analizado a partir de un hecho incontrovertible: en la actualidad ya no existe un público de cine homogéneo y masivo, o existe para

² Esta tendencia solo es detenida a partir de 2009 por la crisis económica internacional, que afecta a España, país con el cual se habían realizado numerosas coproducciones (Schmoller, 2009).

muy pocas películas, como las producciones destinadas al público infantil o los estrenos comerciales a nivel mundial provenientes de la industria hollywoodense (Campero, 2009). La fragmentación del público es un aspecto relevante que sin lugar a dudas merece atención por parte de las políticas culturales.

En el período analizado se encuentra en vigencia una serie de resoluciones y medidas orientadas a regular desde el Estado la exhibición y duración de las películas argentinas en cartel. A través de la Resolución N° 2016/04, el INCAA amplía el concepto de cuota de pantalla (la cantidad mínima de películas nacionales que deben exhibir obligatoriamente las empresas exhibidoras), establece una clasificación de películas argentinas según la cantidad de copias con que se estrenan y crea un circuito de exhibición alternativo garantizando mediante acuerdos con las empresas exhibidoras la permanencia mínima en dos semanas de aquellas películas que se estrenan con un número de copias reducido³ (Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2010). La cadena de exhibición oficial, conocida como los Espacios INCAA, abarca prácticamente la totalidad del territorio argentino y busca garantizar la difusión de producciones cinematográficas argen-

tinias, incluidas las de estreno comercial, formato digital y cortometrajes. Esta medida ha contribuido a la expansión del sector cinematográfico, sobre todo para aquellas localidades que luego de la década del '90 habían quedado sin cines: el precio es accesible en comparación con el costo de las entradas en complejos multipantalla y el público se beneficia con descuentos generados a partir de convenios entre el INCAA y diversos sindicatos, gremios y asociaciones. No obstante, considerada en el marco de la industria cinematográfica, estas medidas no han transformado el panorama general del mercado: las recaudaciones y niveles de convocatoria de estos espacios son exiguos en comparación con las otras ofertas de exhibición (Kamin, 2011). Por ello es considerada un buen punto de partida, pero solo eso: punto de partida que necesariamente debe ser fortalecido y acompañado de otras estrategias.

La implementación de la cuota de pantalla en realidad no es efectiva si no se regula al mismo tiempo la cantidad de copias de los estrenos de la industria hollywoodense. Estas empresas oligopólicas distribuyen sus productos cinematográficos en condiciones de *dumping*, lo cual desvirtúa el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y el Comercio (GATT) y causa un perjuicio a

³ A través de la Resolución N° 26/09 se introduce en la clasificación de películas argentinas una modificación en la cantidad de copias con que se estrenan (categoría a con 35 copias o más, categoría b entre 6 y 34 copias, categoría c hasta 5 copias).

la producción argentina (Rovito y Raffo, 2003). En nuestro país no se cobra un impuesto significativo a la importación de largometrajes norteamericanos, mientras que la importación de película virgen para filmar en la Argentina debe pagar un impuesto proporcional a su costo y las sociedades de capital argentinas que producen cine deben tributar el 35 % de su ganancia neta imponible. Las empresas de cine de Estados Unidos venden sus productos a un precio menor al costo de producción, haciendo la diferencia a partir de las entradas vendidas en el mercado interno y de los derechos de venta para DVD y televisión. Ello es posible por la concentración conglomeral de la industria cinematográfica norteamericana y por el estreno simultáneo a escala global que simplifica la campaña publicitaria (Campero, 2009).

Así, al momento de su presentación pública, las películas argentinas están siempre en desventaja. Kamin (2011) nos ofrece algunos argumentos para explicar el porqué de esta situación:

Una película nacional debe competir, al momento de su estreno, con otros productos cuyo poder de difusión es notablemente superior. Los costos de lanzamiento son de una muy alta exigencia económica que el productor nacional no está en condiciones de afrontar excepto en los casos en que reciba el apoyo de los grandes medios y/o acuerde con distribuidoras internacionales el gasto en las campañas de difusión y publicidad.

A pesar de las medidas orientadas a descentralizar la comercialización, podemos afirmar que en el período analizado las condiciones de acceso a la exhibición y distribución de filmes en nuestro país siguen dependiendo de las grandes compañías ligadas a Hollywood. Las disposiciones no parecen cumplirse con rigor y muchos de los empresarios de las salas multipantalla prefieren abonar las multas en vez de sacrificar los ingresos por los estrenos de filmes provenientes de la industria hollywoodense (Kamin, 2011).

Para resolver los problemas de la industria cinematográfica vinculados a la exhibición, el Estado, además de imponer cuota de pantalla o media de continuidad a todas las salas cinematográficas (incluyendo los multicines), debiera ocuparse de promover circuitos de cine alternativos, que no se guíen exclusivamente por la lógica de mercado. La interacción entre la industria cinematográfica y televisiva es sin duda una de las cuentas pendientes para fortalecer la difusión de la producción cinematográfica nacional. El artículo 67 de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, promulgada bajo el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner en 2009, constituye una buena base para avanzar en ese sentido. En el Cap. V, referido a contenidos de la programación, la ley obliga a los canales de aire a adquirir con dinero los derechos de emisión de las películas argentinas (Ley 26522, 2010:38), siendo que

convencionalmente estos derechos eran obtenidos a través de canjes por segundos de publicidad. Sin embargo, al momento la medida ha tenido poca repercusión, siendo contados los casos en que fue respetada y cumplida. Debería buscarse la forma para que la televisión asuma un rol más activo, que vaya más allá del pago de impuestos y se abran así más espacios en canales privados de aire y estatales para la difusión de cine argentino. Si bien dicha ley no fija un precio básico en la compra de derechos de antena ni identifica con claridad a los beneficiarios activos de las cuotas de pantalla, abre la posibilidad de una mayor interacción de los canales televisivos con el cine.

La digitalización en el cine: ¿cambios en la concentración oligopólica?

El avance en la digitalización de las salas cinematográficas impulsada en toda América Latina a partir de 2008, si bien trajo aparejado en lo inmediato una mejora en las condiciones de exhibición, tiene a mediano y largo plazo consecuencias que acentúan la concentración oligopólica. La digitalización supone

reemplazar los proyectores analógicos por proyectores digitales y un cambio en los métodos de distribución de las películas,⁴ abriendo la posibilidad de proyección estereoscópica (3D). A partir de la digitalización todas las salas están en igualdad de condiciones para acceder a los títulos cinematográficos, modificándose el mercado de distribución de cine a nivel nacional con la posibilidad de realizar estrenos simultáneos: la distribución de contenidos —a través de satélite, internet y disco rígido— es más rápida, el proceso de proyección —a través del servidor de contenidos— se simplifica (con un solo un proyector en la cabina pueden exhibirse materiales 2D y 3D) y la calidad del material se mantiene (no se produce desgaste por los sucesivos visionados) (Longobardi, 28 de julio de 2015).

En nuestro país, el convenio entre el INCAA, el Banco de Inversión y Comercio Exterior (BICE) y AR-SAT firmado en 2012 ha representado un avance en la transición digital: a través de este acuerdo el INCAA respalda a las empresas que encaran la compra de un proyector digital, es decir oficia de garante ante la entidad bancaria para agilizar las aprobaciones de

⁴ Los proyectores digitales se alimentan de servidores de contenidos: hay un software de gestión del servidor al que se vuelcan los contenidos encriptados. Las películas pueden usar discos duros como soporte o pueden ser descargadas directamente en los servidores de contenidos usando enlaces de banda ancha por satélite o por fibra. El tiempo que están los filmes en cartel y el número de visionados se controlan mediante claves generadas por la distribuidora, con un protocolo de control muy estricto.

los préstamos, abarcando en primer lugar las salas pertenecientes al circuito establecido por el INCAA y en una segunda etapa las salas no regidas por la entidad. En 2014, Lucrecia Cardoso, la entonces presidenta del INCAA, caracterizó la situación de los espacios de exhibición en Argentina:

Actualmente hay alrededor de 900 pantallas de cine en el país. De ese total aproximadamente el 60 % está digitalizada y el otro 40 % se encuentra dentro de los espacios que hay que acompañar mediante acciones como la constitución de este Fondo.⁵ (El INCAA aporta más fondos para la digitalización de la salas. Son aportes a un fondo de garantías para los que van a comprar los proyectores, 17 de abril de 2014).

Sin embargo, desde una mirada de más largo plazo algunos autores observan en Argentina un estancamiento en el proceso de transición digital:

En 2009, Argentina era el tercer mercado latinoamericano con más salas digitales y para fines de 2012 era el quinto. Para septiembre de 2010 Argentina tenía el doble de salas digitales que Colombia, mientras que hacia marzo de 2013 el país caribeño

tenía unas 120 salas digitales más que la Argentina. (González, s/f)

Según las estadísticas la digitalización se encontraba al 2014 en proceso de desarrollo, escasamente extendida en América Latina y ampliamente concentrada en unos pocos mercados:

en América Latina el promedio regional de digitalización es de 63 %: sin embargo, si se quita a los mercados con mayor porcentaje de digitalización —México, Colombia y Centroamérica y el Caribe como un todo, con entre el 75 % y el 80 % de sus parques exhibidores digitalizados—, el porcentaje latinoamericano de digitalización caería al 44 %. A su vez, de las ocho mil salas digitales existentes en América Latina, el 67 % se encuentran solo en dos países: México (53 %) y en Brasil (14 %). (González, 2014:612–613)

En efecto, desde el comienzo de la transición digital México y Brasil concentran las tres cuartas partes del total de salas digitales latinoamericanas y las pantallas digitales en los países latinoamericanos se concentran en las ciudades capitales y en las zonas más prósperas. Brasil es el único caso en donde el Estado ha imple-

⁵ Se refiere al Fondo Fiduciario Específico para la Promoción y Estímulo de la Exhibición Cinematográfica, originado en el Convenio firmado en 2014 —en el marco de la creación de la Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales (Resolución N° 1264/2014)—, que incluye acuerdos con los Bancos BICE y Nación, junto a la sociedad de garantías recíprocas Garantizar.

mentado claramente acciones orientadas a apoyar el avance hacia la digitalización (ayudas financieras y exenciones impositivas, la conformación de un consorcio de exhibidoras nacionales para negociar con más fuerza el VPF⁶ con las *majors* y la instalación de integradores nítidamente establecidos en el mercado). A diferencia de países como Brasil y Uruguay, donde la importación y adquisición de proyectores y equipamiento digital no requiere el pago de tasa impositiva, en Argentina los exhibidores que se proponen digitalizar sus salas deben pagar cerca de un 50 % más que en estos otros países (González, s/f).

Ciertos discursos que vinculaban el avance del cine digital a una democratización y diversificación en la industria cinematográfica, que en teoría sonaban muy promisorios, han encontrado en la práctica sus limitaciones y condicionantes:

si bien el cine digital reduce considerablemente los costos por copias, la instalación de estas salas digitales —que engloban proyector, periféricos, sistema operativo, equipamiento para exhibir en tercera dimensión y en algunos casos, hasta una pantalla distinta— ronda en América Latina los 100 mil dólares cada una —casi el doble

que en el «Primer Mundo»—: aunque este equipamiento redujo su precio en los últimos años, vale señalar que su mantenimiento es mucho más caro que el sistema de proyección en 35 milímetros, siendo la vida útil de los equipamientos digitales mucho menor (entre cinco y diez años) que la de los sistemas de proyección tradicional (unos 40 años). Así, la digitalización en los sistemas de proyección le genera un importante ahorro a las distribuidoras, pero no a las exhibidoras —aunque es cierto que gracias a la digitalización, las (escasas) salas de los interiores de los países ahora pueden recibir estrenos simultáneos, situación que antes era impensable (debían esperar varias semanas para recibir copias usadas, gastadas, de los estrenos que estaban en boca de todo el mundo, con grandes estrenos concentrados en las ciudades capitales y pocos centros urbanos más). (González, 2014:615)

De manera que, si bien trajo aparejado importantes beneficios —como el mejoramiento de las condiciones de calidad en la proyección, resolución de la imagen y la posibilidad de acceder a los estrenos—, al momento en Argentina la digitalización ha acentuado la concentración empresarial y geográfica,

6 La VPF (*Virtual Print Fee*) es una tarifa a la copia cinematográfica impuesta por las grandes distribuidoras transnacionales y los grupos de exhibición: su valor es abonado al realizarse cada visionado de la película y es próximo a lo que costaría una copia de 35 milímetros. En la práctica, esto ha perjudicado a los cines y distribuidoras pequeñas, que no logran compensar este costo con los ingresos percibidos en sala.

debido fundamentalmente a sus costos de implementación y mantenimiento.

El crecimiento del cine documental en la Argentina de 2001

El cine documental⁷ cobra relevancia en Argentina a partir de 2001, en la coyuntura de crisis política, social y económica que se gesta a medida que el neoliberalismo muestra su cara más aguda y en el marco de cambios tecnológicos que dan lugar a nuevas formas de producción y distribución del material audiovisual: a la par que crecen los movimientos sociales de resistencia, se multiplica el número de realizadores y colectivos audiovisualistas.

Desde una formación político-militante, diversos realizadores venían destacándose en el campo del cine documental en los '80 y '90 (Carlos Echeverría, Marcelo Céspedes, Carmen Guarini, Tris-

tán Bauer, Andrés Di Tella, Fernández Mouján entre otros), imprimiéndole a la producción una visión personal —de autor—, donde las fronteras entre documental y ficción aparecen como porosas. Paralelamente, a fines de los '80 y principios de los '90 se conforman colectivos de documentalistas que asumen el video —en ese momento analógico— como instrumento de intervención política para la organización y difusión de prácticas sociales de resistencia, dando origen a filmes de orientación no comercial, destinados a un público politizado, con productoras pequeñas, partidarias o independientes (Bustos, 2006; Dodaro, 2009). Estos grupos audiovisualistas pretenden registrar y denunciar la situación de desigualdad, resignificando la experiencia del cine militante de los '60 y '70 y articulando continuidades y rupturas en el campo cinematográfico.⁸ Algunos

⁷ Mucho se ha discutido en torno a la categoría cine documental, definido por oposición al cine de ficción y como una representación de la realidad, sobre todo porque se asocia generalmente a la imitación o mero registro del mundo histórico. Algunos autores recurren al término propuesto por el director y productor de cine norteamericano Frederick Wiseman para sus películas —ficciones de la realidad— para dar cuenta de los procesos de construcción y la subjetividad que incide en su realización (Weinrichter, 2004). Dado que es el término empleado en la legislación específica del campo cinematográfico y adoptado por las entidades de directores y productores, en este escrito se utiliza el término cine documental para hacer referencia a aquellas producciones cinematográficas que mantienen una relación indicativa con el mundo histórico, es decir, lo representan y sostienen una argumentación respecto al mismo (Nichols, 1997).

⁸ Dodaro (2009) caracteriza la labor de estos grupos como activismo audiovisual e invita a repensar la categoría de cine militante —tal como se gesta en nuestro país y otros de Latinoamérica en los años '60 y '70—, teniendo en cuenta los modos de apropiación de nuevas tecnologías, las diversas

de estos colectivos se presentan como independientes,⁹ otros relacionados con movimientos políticos sin llegar a pertenecer a los mismos¹⁰ y otros vinculados a partidos políticos de izquierda.¹¹

La articulación entre los grupos sociales movilizados y los colectivos de arte y comunicación se refuerza en el contexto de privatización de los medios masivos de comunicación y formación de monopolios multimediales, que se gesta en los años '90 y obtura las posibilidades de enunciación.¹² Con el surgimiento de Internet a finales de los '90 comienzan a elaborarse páginas web, a la vez que se incrementa la interconexión entre los grupos y los vínculos con redes y agencias de información alternativa (Dodaro, 2009).

Los cambios tecnológicos que suponen el pasaje del registro analógico a lo digital a principios de los años 2000 (unidades móviles más pequeñas y perfeccionadas, archivos digitales con gran capacidad de almacenamiento, la posproducción digital que posibilita mezclar gráficos, textos, audio y video) contribuyen a borrar los límites entre los perfiles profesionales (director, productor, camarógrafo, editor), favoreciendo nuevas formas de organización del trabajo. A diferencia de las productoras de cine comercial, en estos grupos los integrantes tienden a circular por las distintas tareas (cámara, producción y montaje o edición), y en la generalidad de los casos, las decisiones se adoptan de manera colectiva.

formas de entender la militancia y las articulaciones programáticas no partidarias de los realizadores, así como un contexto de libertad de expresión bajo una democracia formal.

9 El caso de Contraimagen, constituido en 1997, que opta por no hacer explícita su pertenencia a un partido político, aunque tiene de hecho un vínculo con el Partido de Trabajadores por el Socialismo (Bustos, 2006).

10 Pueden mencionarse: Alavío, cuya primer película data de 1993, que defiende la independencia partidaria y se relaciona con el Movimiento de Trabajadores Desocupados de Solano; Ojo Izquierdo, cuya fecha de origen no ha podido ser constatada pero por las fechas de sus producciones data de fines de los años '90 y principios de los 2000, vinculado al Movimiento de Trabajadores Desocupados de Neuquén; Adoquín video, conformado en 1988 o Cine Insurgente, constituido en 1998, que anhelan sumarse a alguna organización político-social (Bustos, 2006; Miranda, 2009; Repetto, 2009).

11 Como Ojo Obrero, constituido en 2001, que se presenta como el brazo audiovisual del Partido Obrero (Bustos, 2006).

12 En 1989, bajo el gobierno de Menem, se sanciona la Ley 23696, que elimina el artículo 45 de la Ley de Radiodifusión (22285/81), que prohibía a los dueños de medios gráficos ser propietarios de medios audiovisuales. Así se sientan las bases para la formación de grupos multimedia como Clarín, Atlántida o UNO América y la concentración se va a dar no solo en el ámbito privado. El Estado también va a concentrar medios: ATC, Canal 7, hoy TV pública, radio nacional, radios públicas (provinciales, municipales y universitarias).

La tecnología digital abarata los costos de producción, así que a la vez que se multiplica la capacidad de producción, crecen las posibilidades de distribución y exhibición por canales alternativos a los comerciales. La exhibición es considerada por la mayoría de estos grupos una instancia de reflexión y debate, proyectando los filmes en primer lugar donde se registran las imágenes y teniendo a los actores de las películas —los participantes de movimientos sociales— como primeros espectadores (de la Puente y Russo, 2007). Algunos grupos han estrenado comercialmente sus filmes —los que contaron con financiamiento del INCAA, como el grupo Boedo Films, organizado desde 1992— o los han dado a conocer a través de festivales nacionales o internacionales, redes de cineclubes o eventos contraculturales. En general se conforman redes solidarias y horizontales de difusión, aunque hay que remarcar que en algunos grupos este tema no está tan discutido (Adoquín Video) y la circulación de las realizaciones es uno

de los problemas de funcionamiento del colectivo (Ojo Obrero) (Bustos, 2006).

Con relación a las posturas tomadas por los grupos respecto del Estado, son variadas. Campo (2006) encuentra, básicamente, tres modos distintos de posicionamiento frente a las acciones del INCAA (subsidios y apoyos a sus realizaciones): voluntad de recibir un fomento o subsidio específico para la actividad documental (Boedo Films); voluntad de recibir un subsidio pero, según lo dicho por sus integrantes, produciendo películas exclusivamente para «destruir al Estado» (Ojo Obrero); y negación absoluta a pedir o recibir cualquier tipo de apoyo del Estado (Cine Insurgente y Alavío). En caso de no contar o no solicitar subsidios, las producciones filmicas se financian a partir de los aportes de los miembros del grupo o de las organizaciones sociales con las que trabajan, o con la venta de los materiales producidos (De la Puente y Russo, 2007).

El trabajo en red de los grupos de realizadores será clave durante 2001–2002, con Indymedia,¹³ Asociación de Docu-

13 *Indymedia* es un colectivo antiglobalización surgido en el marco de las protestas de Seattle (Canadá) en 1999. Representantes audiovisualistas de Argentina se suman en el año 2000, con acciones contra la Cumbre del ALCA. Funciona a partir de acuerdos que regulan el funcionamiento horizontal y prohíbe la participación de partidos políticos

mentalistas (AdoC),¹⁴ Argentina Arde,¹⁵ Kino Nuestra Lucha¹⁶ (Bustos, 2006). Además de préstamos de equipos, los grupos colaboran en la realización y circulación de materiales en crudo para diversas ediciones colectivas. El trabajo en conjunto los agrupamientos audiovisualistas en estos años fortalecen su capacidad de acción, adquiriendo una gran visibilidad además por el hecho de representar aquellas problemáticas que se han convertido en agenda para los medios de comunicación (Dodaro, Marino y Rodríguez, 2010).

Las asociaciones de documentalistas como interlocutores ante el INCAA

Entre fines de los '90 y primeras décadas de los 2000 los colectivos de documentalistas y los realizadores independientes se agruparán en asociaciones, algunas de alcance nacional y otras de alcance regional, mancomunados en el fin de ejercer presión para que el INCAA reconozca un trato especial para la producción documental y se generen políticas estatales particulares para el sector.¹⁷ Las acciones de militancia audiovisual inciden en el

14 La *Asociación de Documentalistas* se crea en diciembre de 2001, al calor de la rebelión popular del 19 y 20, con más de 100 realizadores y productores. Funcionó hasta mediados de 2003 y adoptó la forma de un plenario abierto, donde las decisiones se votaban en asamblea y se informaban a través de boletines electrónicos. Los objetivos de AdoC se orientan a incidir sobre los marcos regulatorios del Estado (Dodaro, Marino y Rodríguez, 2010).

15 Inspirado en la experiencia político-artística Tucumán Arde, *Argentina Arde* se conforma a principios de 2002 y la Comisión Video cuenta con la participación de numerosos grupos (Cine Insurgente, Adoquín Video, Primero de Mayo, Boedo Films, Ojo Obrero, Contraimagen, Alavío, Indymedia, Adoc, Lenguas en los Pelos, Periodismo de Investigación Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, Escuela de Cine de Avellaneda y Estudiantes de Cine de la Universidad de La Plata).

16 Kino Nuestra Lucha se constituye en 2002, en el marco del 2º Encuentro de Fábricas Recuperadas, con el objetivo de planificar tareas de difusión de dichas experiencias. Participan representantes de Contraimagen, Boedo Films, colectivo de arte y comunicación El Ojo Izquierdo de Neuquén y estudiantes de cine documental de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo.

17 A Directores Argentinos Cinematográficos – Asociación General de Directores, Autores Cinematográficos y Audiovisuales (DAC, que data de 1958), se sumarán en este período otras de alcance nacional: Proyecto Cine Independiente (PCI, 1999), Documentalistas Argentinos (DOCA, 2007), Asociación de Realizadores Integrales, Directores, Productores y Técnicos de Cine Documental (RDI, 2008), Red Argentina de Documentalistas (RAD, 2010), Colectivo de Cineastas (CdD, 2016). Cabe mencionar otras, cuya fecha precisa de conformación no ha podido ser constatada, aunque por el registro de sus actividades se originan en la primera década del siglo XXI: Asociación Nacional de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de la Argentina (ADN), Directores Independientes de Cine (DIC) y Asociación Argentina de Editores Audiovisuales (EDA). Con alcance

plano normativo con una modificación en un artículo de la Ley Nacional de Cine (2004), que abre la posibilidad a los productores audiovisuales de obtener recursos materiales para la realización de documentales. Con la Resolución N° 0658/04 se crea el Plan de Fomento del INCAA, incluyendo por primera vez el formato documental en la promoción estatal (cuarta vía: largometraje documental), aunque como en los casos de filmes de ficción el paso de exhibición debe ser de 35 mm o superior.

Si bien la Ley de Cine genera condiciones para la producción cinematográfica, no contempla en un primer momento las particularidades del cine documental. Los largometrajes considerados merecedores de subsidio por parte del INCAA a partir

de esta ley son aquellos terminados en 35 mm, un soporte no empleado usualmente para rodar y finalizar documentales por su alto costo y difícil recuperación. Recién en 2007 el INCAA empieza a tener en cuenta el cambio tecnológico que se venía produciendo: a través de la llamada vía digital o quinta vía documental se ofrecen subsidios más reducidos para aquellas películas filmadas y terminadas en digital (Resoluciones 632/07/INCAA y 633/07/INCAA). El hecho que esta vía no exija antecedentes por parte de los realizadores contribuye a la expresión de una gran diversidad temática y a la exploración estética y creativa.

Hacia 2007, representantes de Documentaristas de Argentina (en adelante DOCA) explicitaban cuáles eran sus

regional referenciadas en provincias pueden mencionarse: Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN, 2001), Asociación Mendocina de Cine y Artes Audiovisuales (AMCAA, 2006), Red de Realizadores de Misiones – Asociación de productores cinematográficos y audiovisuales (2008), Asociación Cinematográfica de San Luis (ACSL, 2009), Asociación Civil de Realizadores de Santiago del Video (2009), Asociación Audiovisualistas del Chaco Argentino (ACHA, 2010), Asociación de Realizadores Audiovisuales de Santa Fe (ARAS, 2010), El Jaguar Asociación de Realizadores y Artistas Independientes de La Rioja (2010), Asociación Sanjuanina de Cine y Artes Audiovisuales (ASCAA, 2011), Asociación de Guionistas de San Luis (2011), Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (APAC, 2011), Asociación de Realizadores Audiovisuales de Salta (ARAS, 2011), Asociación Civil Rionegrina de Artes Audiovisuales (ARNAA, 2011), Realizadores Audiovisuales de Formosa (RAF, 2011, bajo la figura de cooperativa), Asociación de Realizadores Audiovisuales La Rioja (ARA, 2014), Asociación de Realizadores Audiovisuales Multimediales de Misiones (ARAMMIS, 2015), Tucumán Audiovisual Asociación de Trabajadores Audiovisuales de Tucumán (2016), Asociación Jujeña de Realizadores Audiovisuales (AJRA, 2016). Cabe mencionar otras, cuya fecha precisa de conformación no ha podido ser constatada, aunque por el registro de sus actividades se originan en la primera década del siglo XXI: Asociación de Realizadores Audiovisuales de Entre Ríos (ARAER), Asociación Correntina de Realizadores Audiovisuales (ACRA), Asociación de Realizadores Audiovisuales de Chubut (ARACH), Asociación de Realizadores Independientes de Catamarca (ARIC).

demandas ante el INCAA: aumento en el subsidio de cine documental, cambios en el modo y los tiempos de otorgamiento de subsidios, revisión en los criterios de conformación de los jurados que evalúan los proyectos filmicos, subsidios para espacios alternativos de proyección (Minaso, 2007). En 2009, gran parte de los realizadores plantea la necesidad que el INCAA revise los criterios de selección de los filmes a subsidiar y logre un equilibrio entre todas las propuestas, incluyendo óperas primas, documentales y películas realizadas en digital (Schmoller, 2009). Ante esta situación, sin duda el Plan de Fomento del año 2011 (Resoluciones N° 2202/11/INCAA, 1023/11/INCAA y 1347/11/INCAA) marca un antes y un después en el ámbito de la producción documental:¹⁸ contempla las diversas instancias para el desarrollo de proyectos, subsidios y/o créditos a la producción y edición en DVD, a la vez que dictamina la conformación de los jurados que evalúan los proyectos con representantes de las entidades del sector documental.¹⁹

En las Jornadas de Reflexión y Debate para el Cine Documental —realizadas en la Escuela Nacional de Experimentación

y Realización Cinematográfica (ENERC) en diciembre de 2014 y mayo de 2015— representantes de diversas asociaciones del campo cinematográfico (DOCA, Directores Argentinos Cinematográficos —en adelante DAC— Asociación Nacional de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de la Argentina —ADN— y Asociación Argentina de Editores Audiovisuales —EDA—) solicitan la incorporación formal de la vía digital en el Plan de Fomento, el aumento de la vía digital según el 10 % del costo medio de película nacional y la independencia política de sus jurados, el establecimiento de políticas públicas de exhibición y difusión con una vía de apoyo al lanzamiento de los largometrajes (no solo para aquellos producidos con apoyo del INCAA, sino también para los proyectos independientes) y la implementación de ciertos mecanismos para avanzar en la federalización de la producción por la vía digital, con jurados elegidos en asambleas regionales abiertas y democráticas (Jornadas DOCA de reflexión y propuestas para el cine documental, 2015).

En el documento elaborado por seis asociaciones nacionales de cine documental

18 Este Plan ha sido consensuado con algunas de las asociaciones que nuclean a los realizadores: Asociación de Realizadores Integrales de Cine Documental (RDI), Documentalistas de Argentina (DOCA) y Asociación Nacional de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de la Argentina (ADN).

19 Este Plan de Fomento introduce las modificatorias de la Resolución 1880/08/INCAA (Resoluciones N° 156/09/INCAA, 2735/09/INCAA, 161/10/INCAA, 196/10/INCAA, 2057/10/INCAA).

de Argentina (ADN, DAC, DIC, DOCA, PCI, RDI)²⁰ (11 de mayo de 2016) se reconocen los avances logrados en materia de producción (comités de evaluación de proyectos rotativos y trimestrales designados a instancias de las asociaciones documentales nacionales reconocidas por el INCAA, diferentes líneas de subsidio, según se trate de documentales de alto, medio o bajo presupuesto), se sugiere implementar mecanismos para mejorarla (la creación de una cuarta línea de subsidio, que contemple la producción de series documentales)²¹ y abordar aquellos aspectos no tenidos en cuenta en relación a la exhibición (se propone un subsidio al lanzamiento para los documentales de las líneas A, B y C con el fin de fortalecer su estreno en sala cinematográfica, se requiere al INCAA la generación de segmentos específicos para el documental en los canales públicos y privados, una línea de ayuda específica para que los propios realizadores realicen la reedición de los documentales con el fin de adecuarlos a formatos televisivos, así como la continuidad y el mejoramiento del subsidio a la edición de DVD).

Las instancias más vulnerables para el documental son la exhibición y la

distribución, que según los movimientos de documentalistas argentinos, no deben guiarse por los mismos criterios y parámetros que el cine comercial. Así lo expresan representantes de diversas asociaciones de productores y directores documentalistas:

Fernando Krichmar: —El tema es que hay una sola sala y muchas películas esperando estreno. Pedimos que haya varios Gaumones, que los Espacio INCAA estén gerenciados por gente que sepa de cine, que tenga creatividad. Capaz, en vez de estar toda la semana un documental, es mejor que esté dos días a la semana durante varios meses.

Fito Pochat: —El Gaumont tiene una lógica de programación como los cines comerciales y un documental no necesita dos, tres funciones diarias. Esa es una lógica que tiene el cine para producciones que buscan convocar gran cantidad de gente en poco tiempo. Para nuestro cine funciona el boca en boca y por eso necesitamos la permanencia, aunque con menos días y funciones. Vamos a estar alertas para no retroceder en la producción, porque no puede ser materia de cambio.

20 DIC corresponde a Directores Independientes de Cine, PCI corresponde a Proyecto Cine Independiente.

21 Para esta línea de financiación se especifican esquema de financiamiento, formatos a presentar, la consideración de antecedentes, requisitos para presentación, los porcentajes y los rubros de costos a cubrir en la financiación (Asociaciones nacionales de cine documental de Argentina ADN-DAC-DIC-DOCA-PCI-RDI, 11 de mayo de 2016).

Virna Molina: —Nosotros lo que estamos garantizando es la libertad del artista para poder generar una obra para su sociedad, para su país. Si empezamos a hablar de hacer un cine rentable, hablamos de la censura implícita. (García Moreno, 2016).

Las políticas públicas orientadas a fortalecer la exhibición deben contemplar la especificidad del cine documental. Se requiere adoptar una lógica específica que permita la permanencia en el tiempo, la instalación en el público y el «boca a boca»: pocas funciones semanales durante muchos meses. La audiencia de cine documental es un público muy específico, por tanto la difusión debe ser direccionada —no masiva— y la proyección entendida como un evento, con la presencia del director, con debates o charlas.

Existen muy pocos espacios en las provincias, por fuera del circuito bonaerense, donde uno pueda concurrir semanalmente a ver cine documental. Cincuenta y dos de los cincuenta y tres Espacios INCAA son administrados por privados (excepto la sala Gaumont de la ciudad de Buenos Aires, que es propiedad del INCAA) y ante las demandas de los documentalistas, el INCAA plantea que no tiene injerencia en la administración de esos espacios y en la decisión de qué filmes proyectar. Sumamente valorable

es la iniciativa de un grupo de directores de cine documental nucleados en DAC de difundir a través de una plataforma virtual un filme documental sin costo por mes.²² El fomento a la producción independiente para la exhibición en TV e Internet es una de las propuestas ofrecidas desde el INCAA ante las demandas de los documentalistas, pero las asociaciones nacionales las consideran instancias alternativas de exhibición, no políticas públicas de exhibición:

la salida al problema por la vía de la exhibición en TV e Internet, aparece como una iniciativa que pone de manifiesto, por un lado, cierto desconocimiento respecto de las narrativas y estéticas propias del lenguaje cinematográfico, que implican un modo de organización particular, diferente al lenguaje que utilizaríamos pensando en un formato televisivo o en una obra pensada para ser vista online. Si se fija desde el propio plan de fomento que las producciones cinematográficas independientes se estrenen exclusivamente en TV y tengan circulación por Internet, obligando de esta manera a pensar sus obras en función de un lenguaje y una forma de atención diferentes a los experimentados en el cine ¿no significaría esto la extinción del cine independiente como lenguaje? (Documentalistas de Argentina, 2014:5)

22 Cine documental online disponible en <http://www.dac.org.ar/docudac/>

Dos propuestas deberían tenerse en cuenta para consolidar los circuitos de exhibición de documentales: por un lado, implementar subsidios para los gastos de exhibición en los espacios ya existentes, que se sostienen en forma particular o privada (Mínaso, 2007); por otro lado, aprovechar la estructura de las universidades públicas nacionales, que cubren la totalidad del territorio argentino, con un criterio descentralizador, para montar en su infraestructura salas alternativas de proyección (Campero, 2009; Wolf, 2009). Ambas propuestas no demandarían grandes gastos al Estado y podrían

hacer más operativa la circulación de material audiovisual de registro documental. Pero ¿qué hay de «mirar cine en el cine»? El principal camino que debe recorrerse para avanzar en este sentido es sin duda el de diseñar e implementar ciertas estrategias para lograr la exhibición de filmes documentales en las salas de todos los Espacios INCAA, de una manera sistemática y continua en el tiempo. Ello exigiría una redefinición del carácter y la autonomía de estos espacios a partir del aporte de todo el sector audiovisual, incluido el de los realizadores independientes.

Referencias bibliográficas

- APREA, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional – Universidad de General Sarmiento.
- BATLLE, D. (2009) La era de la madurez. En Wolf, S (Ed.). *Cine Argentino. Estéticas de la producción* (pp. 55–77). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: BAFICI – Ministerio de Cultura, Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.
- BECERRA, M.; HERNÁNDEZ, P. Y POSTOLSKI, G. (2003). La concentración de las industrias culturales. En Schargorodsky, H. (Comp.). *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina* (pp. 55–84). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Ciccus – Secretaría de Cultura de la Nación.
- BORÓN, A. (1995). *El experimento neoliberal de Carlos Saúl Menem*. En VV. AA. *Peronismo y menemismo*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- BUSTOS, G. (2006). *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía.

- CALCAGNO, N. (2009). Límite tecnológico, expansión creativa. El comercio exterior de bienes y servicios culturales en Argentina. Recuperado de: http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores_culturales/2009/Limite%20-%20Natalia%20Calcagno.pdf
- CAMPERO, A. (2009). Supongamos que existe una política cinematográfica. En Wolf, S. (Ed.). *Cine Argentino. Estéticas de la producción* (pp. 15–23). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: BAFICI – Ministerio de Cultura, Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.
- CAMPO, J. (2006). *Extensión o Comunicación*. Tesina para acceder al título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación (orientación en Procesos Educativos). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- DE LA PUENTE, M. Y RUSSO, P. (2007). *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Buenos Aires: Tierra del Sur.
- DODARO, C. (2009). El videoactivismo. Experiencias de resistencia cultural y política en la Argentina de los años noventa. *Palabra Clave*, 12(2), 235–244.
- DODARO, C.; MARINO, S. Y RODRÍGUEZ, M.G. (2010). Normalidad, excepción y oportunidades. Dinámicas cultural y política en el caso del activismo audiovisual (Argentina 2002–2004). Lavboratorio. *Revista de Estudios sobre Cambio Estructural y Desigualdad Social*, (23). Recuperado de <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lavboratorio/article/view/97/0>
- ESCUDERO, M. (2009). Cuando la lucha social y el arte se toman de la mano. En Paladino, D. (Dir.). Documentalismo y militancia (2001–2008). *Cuadernos de historia, crítica y teoría del cine*. Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Bellas Artes.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2002). *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- ——— (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- GONZÁLEZ, R. (2014). La exhibición y la distribución de cine en Argentina, de espalda a la digitalización. En Abratte, L. (et al.) y Utrera, L.L. (Ed.). *Actas IV Congreso de la Asociación Argentina de*

Estudios de Cine y Audiovisual (pp. 608–618). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AsAECA. Recuperado de: <http://asaeca.org/download/la-exhibicion-y-la-distribucion-de-cine-en-la-argentina-de-espaldas-a-la-digitalizacion/>

• GONZÁLEZ, R. (s/f). La digitalización de salas, a ritmo lento en América Latina. *Otros cines*. Recuperado de: <http://www.otroscines.com/nota?idnota=7256>

• KAMIN, B. (2011). Algunas reflexiones sobre el panorama actual del cine argentino. Recuperado de: [otroscines.com/nota-8182-algunas-reflexiones-sobre-el-panorama-actual-del-cine-a](http://www.otroscines.com/nota-8182-algunas-reflexiones-sobre-el-panorama-actual-del-cine-a)

• MINISTERIO DE CULTURA DE LA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN. Sistema de Información Cultural de la Argentina (2013). *Encuesta de consumos culturales y entorno digital. Audiovisual. Cultura Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Presidencia de la Nación.

• MINASO, M. (2007). El documental es una razón de estado y no de mercado. Entrevista a Virna Molina y Ernesto Ardito. Recuperado de: <http://arditodocumental.blogspot.com.ar/2007/10/el-documental-es-una-razn-de-estado-y.html>

• MIRANDA, S. (2009). Imágenes y sonidos para la militancia. En Paladino, D. (Dir.). *Documentalismo y militancia (2001–2008). Cuadernos de historia, crítica y teoría del cine*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Bellas Artes.

• MIRANDA, S. Y SORIA, C. (2009). Documentalismo de investigación. En Paladino, D. (Dir.). *Documentalismo y militancia (2001–2008). Cuadernos de historia, crítica y teoría del cine*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Bellas Artes.

• NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

• REPETTO, J. (2009). Camino al andar. En Paladino, D. (Dir.). *Documentalismo y militancia (2001–2008). Cuadernos de historia, crítica y teoría del cine*. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Bellas Artes.

- ROVITO, P. Y RAFFO, J. (2003). El mercado y la política cinematográfica. En Schargorodsky, H. (Comp.). *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Ciccus – Secretaría de Cultura de la Nación.
- SCHMOLLER, E. (2009). Cuatro tiempos y un epílogo. En Wolf, S. (Ed.). *Cine Argentino. Estéticas de la producción* (pp. 25–36). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: BAFICI – Ministerio de Cultura, Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.
- SECRETARÍA DE CULTURA DE LA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN. Sistema de Información Cultural de la Argentina (2010). *Valor y símbolo. Dos siglos de industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- VILLARINO, J. Y BERCOVICH, F. (2014). *Atlas Cultural de la Argentina*. 1° ed. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- WEINRICHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Ed.

Artículos periodísticos y comunicados de prensa

- ASOCIACIONES NACIONALES DE CINE DOCUMENTAL DE ARGENTINA ADN–DAC–DIC–DOCA–PCI–RDI (11 de mayo de 2016). Propuestas para el fomento del documental. Recuperado de: <https://www.facebook.com/ArgenDoc/posts/1075479889177634>
- CABRERA, L. (26 de febrero de 2015). Cine documental independiente: de la sala a la calle. Recuperado de: <http://laura-cabrera.blogspot.com.ar/2015/02/cine-documental-independiente-de-la.html>
- DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS. Asociación general de directores, autores cinematográficos y audiovisuales (13 de abril de 2018). Formación de la mesa del cine y del contenido audiovisual nacional. Recuperado de: www.dacdirectoresdecine.org.ar/noticias/cdp2018-04-13-formacion-de-la-mesa-del-cine-y-del-contenido-audiovisual-nacional
- DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS. Asociación general de directores, autores cinematográficos y audiovisuales (6 de junio de 2018). DAC no avala las medidas del INCAA Re-

cuperado de: <http://www.dacdirectoresdecine.org.ar/noticias/cdp2018-06-06-dac-no-avala-las-medidas-del-incaa>

- DOCUMENTALISTAS DE ARGENTINA (27 de abril 2018). Carta abierta a la comunidad audiovisual. Nos oponemos a la embestida contra el cine independiente. Recuperado de: <https://www.redeco.com.ar/nacional/gobierno/23845-carta-abierta-a-la-comunidad-audiovisual>

- DOCUMENTALISTAS DE ARGENTINA (5 de julio 2018). La lucha del cine documental. Recuperado de: <https://www.facebook.com/notes/doca-documentalistas-de-argentina-/la-lucha-del-cine-documental/1953165201420739/>

- DOCUMENTALISTAS DE ARGENTINA (2014a). Hacia un nuevo Plan de Fomento. Pasado, presente, futuro del cine documental argentino. Las cifras y análisis de un cine en ascenso, sin espacio en las salas. Jornadas de reflexión y propuestas para el cine documental. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

- — (2014b). Documento de Horco Molle. Por un cine documental independiente, descentralizado y federal. V Encuentro Nacional DOCA. Tucumán.

- El INCAA aporta más fondos para la digitalización de las salas. Son aportes a un fondo de garantías para los que van a comprar los proyectores (17 de abril de 2014). *Cines Argentinos*. Recuperado de: <https://www.cinesargentinos.com.ar/noticia/4126-el-incaa-aporta-mas-fondos-para-la-digitalizacion-de-la-salas/>

- RED ARGENTINA DE DOCUMENTALISTAS (2015). Declaración de Mina Clavero. IV Encuentro Nacional de Documentalistas. Córdoba.

- GARCÍA MORENO, M. (21 de mayo de 2016). El documental debe ser una verdadera política de Estado y no de mercado. *Tiempo Argentino*. Recuperado de: <http://www.tiempoar.com.ar/articulo/view/57349/el-documental-debe-ser-una-verdadera-politica-de-estado-y-no-de-mercado>

- GIL, G. (12 de enero de 2003). Discurso de asunción al Ministerio de Cultura de Brasil. *Página 12*.

- JORNADAS DOCA de reflexión y propuestas para el cine documental (2015). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tlpC40bMPOI>

- LONGOBARDI, L. (28 de julio de 2015). Cines argentinos: digitalización y récord. *Show.cero*. Recuperado de: <https://puncocero.me/cines-argentinos-digitalizacion-y-record/>
- MINASO, M. (2007). El documental es una razón de estado y no de mercado. Entrevista a Virna Molina y Ernesto Ardito. Recuperado de: <http://arditodocumental.blogspot.com.ar/2007/10/el-documental-es-una-razn-de-estado-y.html>
- YACCAR, M.D. (18 de mayo de 2018). Embestida contra el cine independiente. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/115498-embestida-contra-el-cine-independiente>
- DIGITALIZACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación. Recuperado de: <http://www.incaa.gov.ar/fomento-a-la-industria/promocion/digitalizacion-y-nuevas-tecnologias>

Leyes y resoluciones

- Ley 17741. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos, Presidencia de la Nación. Buenos Aires, Argentina, mayo de 1968. Recuperada de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm>
- Ley 23696. Honorable Congreso de la Nación Argentina. Buenos Aires, Argentina, agosto de 1989. Recuperada de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=98>
- Ley 26522. Reglamentación y Normas Complementarias. Honorable Cámara de Diputados de la Nación. Secretaría Parlamentaria. Dirección de Información Parlamentaria. Buenos Aires, Argentina, setiembre de 2010. Recuperada de: <http://www1.hcdn.gov.ar/dependencias/dip/L%2026522.pdf>
- Ley 24377. Sala de Sesiones del Congreso Argentino. Buenos Aires, Argentina, setiembre de 1994. Recuperada de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm>
- Resolución N° 2016/04, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2004. Recuperada de: servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/95000-99999/96178/norma.htm

- *Resolución N° 0658/04*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2009. Recuperada de: <http://l.exam-10.com/biolog/13181/index.html>
- *Resolución N° 632/07*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2009. Recuperada de: blankspot.com.ar/prodav/Res_632-07.pdf
- *Resolución N° 633/07*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2009. Recuperada de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/125000-129999/128035/norma.htm>
- *Resolución N° 26/09*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2009. Recuperada de: http://dev1.incaa.gob.ar/wp-content/uploads/2016/04/RESOLUCION_CUOTA_DE_PANTALLA_26_2009.pdf
- *Resolución N° 2202/11*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2011. Recuperada de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/185000-189999/186667/norma.htm>
- *Resolución N° 1023/11*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2011. Recuperada de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/180000-184999/181689/norma.htm>
- *Resolución N° 1347/11*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2011. Recuperada de: servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/180000-184999/182888/norma.htm
- *Decreto 267/15*, Ente Nacional de Comunicaciones, 2015. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/255000-259999/257461/norma.htm>
- *Decreto 13/15*, Ley de Ministerios, 2015. Recuperado de: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/255000-259999/256606/norma.htm>
- *Decreto 324/17*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2011. Recuperado de: <https://www.boletinoficial.gob.ar/#!DetalleNorma/163295/20170509>

Documentales, justicia y memorias. Representación de los juicios a responsables de las dictaduras de los '70 en Argentina y Chile

Mariné Nicola

Universidad Nacional del Litoral (UNL, Argentina).

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar las producciones audiovisuales documentales sobre los juicios en torno a los delitos cometidos durante las dictaduras cívico–militares de la década de los '70 en el caso argentino y chileno. Al mismo tiempo, considerar a estos filmes en el proceso de construcción de memorias y su relación con las políticas de la memoria delineadas y desarrolladas en ambos países en torno a la producción audiovisual.

Nos planteamos trabajar de manera comparativa las producciones documentales que representen los procesos judiciales en el caso argentino y el caso chileno, poniendo en tensión, por un lado, la relación historia–cine, hechos comprobables–representación de la realidad y, por otro, producción audiovisual y construcción de memorias. Cabe aclarar que el foco de indagación se condensa en la representación de los juicios y las memorias que entran en disputa, pujan, luchan en las

Palabras clave:

representaciones audiovisuales, documentales, procesos de enjuiciamiento, vector de memorias

tramas narrativas de los audiovisuales que toman este tema como central para sus producciones.

Se estudia comparativamente de forma sincrónica dos casos con ciertas similitudes en la implantación e implementación de las dictaduras cívico–militares, pero con notables diferencias en los procesos de transición democrática, juzgamiento a los responsables y delineamientos de políticas de memoria, abordando el análisis comparativo en cuanto a lo que sucede con el juzgamiento y la representación fílmica de estos procesos en ambos países.

Los objetivos que guían esta investigación se proponen considerar los documentales según país de procedencia, marcando diferencias en la modalidad de representación: qué elementos y recursos utilizan, cómo representan los acontecimientos y qué memorias entran en disputa en sus narrativas; indagar sobre las estrategias, recursos y dispositivos utilizados para la representación de los juicios.

Abstract

Documentary films, justice and memories. Portrayal of the trials held for the prosecution of those responsible for Argentina´s and Chile´s dictatorship in the 70´s

In this paper we intend to analyze the documentary audiovisual productions about the trials held about the crimes committed during the civic–military dictatorships of the 70's in Argentina and Chile. We also propose to examine these films in the process of memory construction and their relationship with the memory policies outlined and developed in both countries around audiovisual production.

We intend to make a comparative study of the documentary productions that represent the judicial processes in the Argentina and Chile, connecting, on

Keywords:

documentary representations, audiovisual, prosecution processes, vector of memories

the one hand, the relation history–cinema, verifiable facts –representation of the reality and, on the other, audiovisual production and memory construction.

It should be noted that the focus of inquiry is condensed on the representation of the trials and memories that come into dispute, that bid and struggle in the narrative plots of audiovisuais that take this issue as central to their productions.

Two cases with certain similarities in the implantation and implementation of civic–military dictatorships are studied comparatively in a synchronic manner, but with notable differences in the processes of democratic transition, the judging of those responsible and the outlining of memory policies, addressing the comparative analysis as to what happens with the judging and the filmic representation of these processes in both countries.

The objectives that guide this research propose to consider the documentaries according to their country of origin, marking differences in the mode of representation: what elements and resources are used, how they represent events and which memories enter into dispute in their narratives. We set to inquire about the strategies, resources and devices used to represent the trials.

Resumo

**Documentários, justiça e memórias.
Representação dos julgamentos aos
responsáveis das ditaduras dos '70 na
Argentina e no Chile**

No presente trabalho nos propomos analisar as produções de documentários audiovisuais sobre os julgamentos em torno dos crimes ocorridos durante as ditaduras cívico-militares da década de '70 no caso argentino e chileno. Ao mesmo tempo, considerar estes filmes no processo de construção da memória e sua relação com as políticas de memória delineadas

Palavras-chave:

representações audiovisuais,
documentários, processos
de julgamento, vetor de
memória

e desenvolvidas nos dois países em torno à produção audiovisual.

Pretendemos trabalhar de forma comparativa as produções documentárias que representam os processos judiciais no caso argentino e no caso chileno, colocando em tensão, por um lado, a relação entre história e cinema, fatos verificáveis - representação da realidade e, por outro lado, a produção audiovisual e construção da memória.

Esclarecemos que o foco da investigação está concentrado na representação dos julgamentos e das memórias que entram em disputa, lutam e pujam nas tramas narrativas dos audiovisuais que tomam este tema como central para suas produções.

Estuda-se comparativamente de forma simultânea dois casos com certas semelhanças na implantação e efetivação das ditaduras cívico- militares, mas com notáveis diferenças nos processos de transição democrática, julgamentos aos responsáveis e delineamentos de políticas de memória, abordando a análise comparativa em termos do que acontece com o julgamento e a representação fílmica destes processos em ambos os países.

Os objetivos que norteiam esta pesquisa se propõem considerar os documentários segundo o país de origem, destacando diferenças na modalidade de representação: que elementos e recursos eles utilizam, como eles representam os acontecimentos e quais memórias entram em disputa em suas narrativas; indagar sobre as estratégias, os recursos e os dispositivos utilizados por eles para a representação dos julgamentos.

Acercándonos al objeto de estudio

En este trabajo abordamos el análisis de producciones audiovisuales documentales que representan el proceso de judicialización y búsqueda de justicia para con la violación a los derechos humanos durante las dictaduras cívico-militares de la década de los '70 en países como Argentina y Chile.

Los objetivos que guían esta investigación se proponen considerar los documentales analizando diferencias en las «modalidades de representación» (Nichols, 1997; 2013): qué elementos y recursos utilizan; cómo se representan los acontecimientos y qué memorias entran en disputa en sus narrativas. Queremos indagar sobre las estrategias, recursos y dispositivos utilizados para la representación de los juicios. Para, de esta manera, interrogar a estos filmes en el proceso de construcción de memorias, como «vectores de memorias» (Rouso, 2000), con formas y narrativas específicas en sus contextos sociohistóricos de producción (Campo, 2011; 2017; Piedras, 2011).

En los documentales se realiza la representación del mundo histórico a través de imágenes o ideas que sustituyen a la realidad valiéndose de la grabación de sonido y la filmación de imágenes para reproducir el aspecto físico de las cosas. Sin embargo, no se debe olvidar la separación importante entre la imagen y aquello a lo que hace referencia, que sigue siendo

diferente. La realidad y el dramatismo del dolor y la pérdida que no forma parte de simulación alguna es lo que constituye la diferencia entre la representación y la realidad histórica. Por ello, es necesario analizar las opciones disponibles y utilizadas para la representación de cualquier situación o acontecimiento en los documentales: opciones que implican comentarios y entrevistas, observación y montaje, contextualización y yuxtaposición de escenas como características del audiovisual documental.

Ante ello, Bill Nichols elabora la categoría de «tipos o modalidades de representación», recurso metodológico que permite adentrarnos en el análisis de los filmes documentales en tanto representaciones. Estas modalidades se pueden caracterizar de la siguiente manera: *modalidad expositiva*, este texto se dirige directamente al espectador con intertítulos o voces que exponen una argumentación sobre el mundo histórico. Las imágenes sirven como ilustración o contrapunto del comentario —en *voz en off*— dirigido al espectador. El texto se construye en función de la argumentación del comentarista que es la autoridad dominante, haciendo que el filme avance al servicio de su necesidad de persuasión. La exposición puede dar lugar a la entrevista pero los testimonios siempre quedan subordinados a la argumentación ofrecida por la propia película. Los testimonios solo son utilizados para respaldar o apor-

tar pruebas o justificación de aquello a lo que hace referencia la voz de autoridad.

Otro tipo es la *modalidad de observación*, aquí se hace hincapié en la no intervención del realizador. Estos textos fílmicos se caracterizan por el trato indirecto, por el discurso oído por casualidad más que escuchado, ya que los actores sociales se comunican entre ellos en vez de hablar a la cámara. Esta clase de películas ceden el «control» a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara, el comentario en *voz en off*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan casi completamente descartadas. Los sonidos e imágenes utilizados se registran en el momento de la filmación de observación. Este tipo de modalidad de representación, es utilizado con frecuencia como herramienta etnográfica, permitiendo observar las actividades de otros con una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones.

También se distingue la *modalidad interactiva de representación*, filmes en los cuales el realizador no tiene por qué limitarse a ser un «ojo de registro cinematográfico», puede actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los otros actores sociales. Este tipo de documentales se centra en filmaciones de testimonios o intercambios verbales y en imágenes de demostración, que exponen la validez o lo discutible de lo que afirman los testigos.

Sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película. Generalmente, la interacción entre actores sociales y realizador gira en torno a la entrevista, utilizando sus diferentes variantes pero respetando su estructura básica donde se mantiene la jerarquía, mientras la información pasa de un agente social a otro. A veces podemos ver y oír al realizador que se hace presente en el filme —ya sea su figura, por *voz en off*, por intertítulos— pero la mayoría de las veces no aparece, otorgando a este tipo de entrevista la apariencia de «pseudodiálogo» o «pseudomonólogo». Sin embargo, el espectador sabe que el realizador está ahí porque la argumentación es suya y surge de la selección y edición de las pruebas extraídas de los testimonios. En estos documentales se sitúa al espectador en relación directa con la persona entrevistada.

Por último, podemos mencionar a la *modalidad de representación reflexiva*, en este tipo de filmes la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica. En vez de oír al realizador implicarse únicamente de un modo interactivo con otros actores sociales, ahora oímos o vemos que el realizador también aborda el metacomentario, hablándonos menos del mundo histórico y centrándose en el proceso de representación en sí. Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo

histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico. Esta modalidad lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. En diferentes ocasiones, en sus investigaciones, Nichols (1997) hace la salvedad que es difícil encontrar estas modalidades en estado puro, generalmente se encuentra una combinación de modalidades de representación con el predominio de una de ellas dentro de los filmes.

En posteriores estudios, este autor centra la mirada en las cuestiones éticas de la producción documental. Sostiene que, en todo filme documental están presente tres aspectos o dimensiones que se relacionan y entrecruzan continuamente: el autor, como realizador

y su contexto de producción; la obra, en tanto representación; el espectador, en tanto actor social y su contexto de recepción. Es necesario considerar que todos estos elementos confluyen en los contextos de producción, de difusión, de circulación y consumo del filme como obra de arte, producto cultural de una época (Nicola, 2016a).

En función de estos aportes conceptuales, nos planteamos trabajar paralelamente un corpus compuesto por producciones documentales que representan los procesos judiciales en el caso argentino y en el caso chileno. Para el primero contamos con los filmes *Señores, ¡de pie!*;¹ *El juicio*;² *El juicio que cambió al país*;³ *ESMA: el día del juicio*;⁴ *Juicio a las Juntas. El Nüremberg argentino*;⁵ *Los días del juicio*;⁶ *Proyecciones de la memoria*.⁷

1 Seis videos documentales de dos horas de duración que se dividen en casos con diversos títulos: *Capuchas y pañales*, *La Perla*, *La música del mundial*, *Viaje al Olimpo*, entre otros. Dirección: Mario Monteverde. Guion: Carlos Somigliana. Edición: Mariana Taboada. Producción periodística: Claudia Selser, 1986. Buenos Aires.

2 Documental, 40 minutos. Guion: Martín Groisman y Jorge Laferla, 1989. Buenos Aires.

3 Seis videos documentales de una duración de 30 minutos cada uno. Editorial Perfil, 1995. Buenos Aires.

4 Documental, 47 minutos. Producción: Magdalena Ruíz Guiñazú. Idea: Rolando Graña y Walter Goobar. Edición: Silvia Di Florio, 1998. Buenos Aires.

5 Documental, 83 minutos. Dirección: Miguel Rodríguez Arias; Guión: Fredy Torres y Miguel Rodríguez Arias, 2002. Buenos Aires.

6 Documental, serie de cuatro capítulos de 50 minutos. Dirección: Pablo Romano, 2010. Rosario.

7 Documental, serie de tres capítulos de 50 minutos. Dirección: Betania Cappatto, Patricio Agusti y Gonzalo Gatto, 2011. Santa Fe.

En tanto, para el caso chileno, contamos con los siguientes títulos: *El Factor Humano!* *Nunca digas nunca jamás*;⁸ *El Caso Pinochet*;⁹ *El Juez y el General*;¹⁰ *El caso Paine*.¹¹

Cabe aclarar que el foco de indagación se condensa en la representación de los procesos de judicialización y enjuiciamiento y las memorias que entran en disputa, pujan, luchan en las tramas narrativas de los audiovisuales que toman este tema como central para sus producciones y no se focaliza en las representaciones fílmicas de los hechos y procesos transcurridos durante las dictaduras cívico–militares de la década del '70. Las representaciones fílmicas de los hechos (en tanto representaciones) son parte de la construcción de las narrativas audiovisuales.

Se estudian comparativamente, de forma sincrónica, dos casos con ciertas similitudes en la implantación e implementación de las dictaduras cívico–militares, pero con profundas diferencias en los procesos de transición democrática, juzgamiento a los responsables y delincuentes de políticas de memoria, abordando el análisis comparativo en

torno a la representación fílmica de los procesos de juzgamiento en ambos países. Partiendo del supuesto que, siendo la transición democrática tan disímil en ambos casos, el proceso de enjuiciamiento y producción de representaciones audiovisuales, también difiere. Los filmes documentales seleccionados para este escrito se inscriben como realizaciones fílmicas representativas de *narrativas democrático humanitarias* (Campo, 2011; 2017) basada, en este caso, en temas relacionados a los derechos humanos y la necesidad de justicia.

Los documentales y sus representaciones de los procesos de justicia: diferentes tiempos, políticas y memorias...

El juicio en imágenes: ¿cómo y para qué se representa audiovisualmente el Juicio a las Juntas Militares en Argentina?

Para el caso argentino, se identifican dos momentos que constituyen contextos sociohistóricos precisos en relación a los juicios a responsables de violación de derechos humanos durante la última dictadura cívico militar argentina (1976–1983) y que

⁸ Documental, capítulo serie televisiva, 50 minutos. Dirección: Álvaro Díaz, Pedro Peirano, Daniel Osorio, Juan Pablo Barros. 1998. Santiago de Chile.

⁹ Documental, 110 minutos. Dirección: Patricio Guzmán, 2001. Producida en: Chile, Francia, Bélgica, España.

¹⁰ Documental, 84 minutos. Dirección: Elizabeth Farnsworth, Patricio Lanfranco, 2008. Chile/ EE. UU.

¹¹ Documental, 100 minutos. Dirección: Roberto Contreras Olivares, 2013. Chile.

se constituyen en contextos de producción de los filmes: un primer momento entre 1985–2004 con la recuperación democrática, el juicio a las juntas, las leyes de impunidad y, un segundo momento, que abarca el período 2005–2015 con la anulación de las Leyes de «Punto Final»¹² y «Obediencia Debida».¹³ la reanudación de los juicios por delitos de lesa humanidad en los juzgados federales de todo el país y una política de derechos humanos y memoria delineada claramente desde el Estado nacional.

Al abordar el primer recorte temporal delimitado para el caso argentino hay que considerar la relevancia histórica que tienen estos juicios en el contexto de posdictadura. Las primeras sanciones judiciales a militares tuvieron lugar en

1985, luego la vía judicial se cierra con la sanción de las Leyes exculpatorias de «Punto Final» (1986), «Obediencia Debida» (1987) y los decretos presidenciales de «Indulto»¹⁴ (1989/1990) a los condenados en los Juicios a la Juntas Militares en 1985.

El desarrollo de este proceso judicial supone un hecho sin precedentes para la sociedad argentina donde convergen tres elementos que hacen que sea considerado un «juicio histórico», aun antes de comenzar (Feld, 2002). La Cámara Federal delineó las características que tendría el juicio: el juzgamiento a los principales responsables de una dictadura militar por violaciones a los derechos humanos; el proceso a esos militares en el ámbito de la justicia civil; la realización de un

12 La Ley 23492, de Punto Final, es una ley argentina que estableció la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados como autores penales responsables de haber cometido el delito complejo de desaparición forzada de personas (que involucró detenciones ilegales, torturas y homicidios agravados o asesinatos) que tuvieron lugar durante la dictadura cívico-militar que no hubieran sido llamados a declarar «antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley» promulgada el 24 de diciembre de 1986.

13 La Ley 23521, de Obediencia Debida, es una disposición legal dictada en Argentina en junio de 1987, que estableció una presunción (es decir, que *no* admitía prueba en contrario, aunque si habilitaba un recurso de apelación a la Corte Suprema respecto a los alcances de la ley) de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas cuyo grado estuviera por debajo de coronel (en tanto y en cuanto no se hubiesen apropiado de menores y/o de inmuebles de desaparecidos), durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles, por haber actuado en virtud de la denominada «obediencia debida» (concepto militar según el cual los subordinados se limitan a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores).

14 Se conoce como *los indultos* a una serie de decretos sancionados en octubre de 1989 y diciembre de 1990 por el entonces presidente de Argentina, Carlos Saul Menem, indultando civiles y militares que cometieron delitos durante la dictadura, incluyendo a los miembros de las juntas militares condenados en el Juicio a las Juntas de 1985.

juicio oral y público. Con estos tres elementos se pretendía demostrar un distanciamiento a las posibles presiones que pudiesen darse desde el gobierno, las Fuerzas Armadas y/o el movimiento de derechos humanos. Pues, las audiencias públicas se consideraban como garantía de transparencia y legitimidad del juicio ante posibles amenazas y ataques que dificultaran su desarrollo y posterior decisión del tribunal. También se reglamentó el uso del espacio, la composición, magnitud y comportamiento del público asistente durante las audiencias, así como la difusión de las imágenes. Estas cuestiones son desarrolladas por Kaufman (1990), quien explica que la sala de audiencias se había acondicionado como un gran escenario, en el que los jueces se ubicaban «por encima» de todos los demás actores intervinientes en el juicio. Esta preeminencia espacial dada a los jueces quería demostrar simbólica y espacialmente al tribunal como instancia supra-societal que dirimiría los conflictos. Se podía seguir lo que sucedía en la sala de audiencias a través de la prensa escrita y la edición especial que realizaba Editorial Perfil¹⁵ a través de *El Diario del Juicio*, una publicación semanal que informaba sobre las sesiones y publicaba

las transcripciones de los testimonios ya que los periodistas acreditados no podían grabar audio, filmar o sacar fotos.

En 1986, con el aval y los medios suministrados por el gobierno de Raúl Alfonsín, se encarga al por entonces presidente de TELAM,¹⁶ Mario Monteverde, que realice una síntesis del registro audiovisual del juicio para ser transmitido por televisión. El formato sugerido por el presidente Alfonsín es de una miniserie, con la finalidad de hacer públicas las imágenes para que todo el país y el mundo conozcan lo que había sucedido en las audiencias. Este trabajo dio como resultado a *Señores, ¡de pie!* (1986), en estos filmes se respeta en la representación la puesta en escena judicial, el objetivo es mostrar el juicio y la represión, no se presenta una explicación del sistema represivo sino pruebas/testimonios de los crímenes de donde se deduce el funcionamiento de ese sistema. Solo se incluyen como elementos externos al juicio, en la representación los títulos y subtítulos, música de presentación y algunas fotos, sin relator ni *voz en off*. En palabras de Bill Nichols estaríamos ante una modalidad predominantemente de observación, donde daría la sensación de no intervención de los realizadores, donde se cede el control

¹⁵ Empresa editorial argentina fundada en 1976 que se especializa en la producción de materiales y revistas semanales.

¹⁶ Agencia de noticias oficial argentina, fundada en 1945.

a lo que acontece delante de la cámara. Estos materiales nunca fueron proyectados ni transmitidos para ser vistos en Argentina. Momentos de incertidumbre ante los levantamientos de facciones del ejército, iniciados por el «Levantamiento Carapintada» (1987), hacen que este material no vea la luz. Los tiempos estaban cambiando y las leyes de impunidad se sancionan. Estos materiales que «debían mostrar a toda la sociedad ese juicio visto por poca gente se transformaron en el documental que “el país no pudo ver”» (Feld, 2002:71)

Ante ello, los organismos de derechos humanos y la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) toman en sus manos el papel de activar el recuerdo y promover la memoria. Para ello deciden encargar a dos realizadores, Jorge Laferla y Martín Groisman, la producción de un audiovisual más corto y accesible a la visualización a partir del material disponible en los seis cassettes del documental *Señores de Pie!* Por ello, se produce en 1989 un documental de cuarenta minutos titulado *El juicio* (1989), aquí se retoman las imágenes utilizadas por su documental antecesor: el hilo narrativo, la música, el ritmo de la edición; pero los subtítulos le imprimen un ritmo más dinámico comprimiendo la información —se respeta la idea de no

incorporar elementos externos al juicio— pero no se agregan otras imágenes ni *voz en off*, en el argumento textual se representa cada uno de los hechos que se probaron en el juicio a partir de algunos testimonios representativos, «el juicio se sigue contando por sí mismo», en palabras de Claudia Feld (2002:81). Este video se proyecta en todos aquellos lugares que se habilitaban para ello, es decir, se muestra a través del circuito de difusión de los organismos de derechos humanos, sin llegar a los circuitos de televisión o comerciales de exhibición. Actualmente podemos acceder a este material para su consulta pública en Memoria Abierta.¹⁷

Al acercarse los diez años de la realización del juicio a las juntas militares, comienza a salir una reedición abreviada de *El Diario del Juicio* en seis fascículos quincenales editados por Editorial Perfil. Estos fascículos van acompañados cada uno con un cassette de aproximadamente 30 minutos de duración con imágenes que se extrajeron de los originales guardados en la Cámara Federal. La colección se tituló *El juicio que cambió al país* (1995), cada entrega aborda un tema particular relacionado al pasado reciente: en estos videos se muestran los testimonios, declaraciones y alegatos, respetando la idea de las imágenes del juicio como «documentos» pero se

17 Se puede consultar el sitio <http://www.memoriaabierta.org.ar/wp/>

agregan imágenes que contextualizan e ilustran lo que muchos testimonios van relatando, dándole cierto tinte de espectacularidad en esta nueva puesta en escena de las imágenes del juicio. No debemos perder de vista que esta edición además de una función conmemorativa y de «deber de memoria», también cumple con una lógica comercial. En estos videos la centralidad no es reconstruir lo que sucedió en el proceso judicial sino reconstruir el horror, apelar a las emociones y la sensibilidad del espectador. Para ello se construye una representación predominantemente expositiva, donde en cada cassette se presenta, desarrolla y concluye un tema específico, cuya voz de autoridad está dada por la argumentación del filme que no tiene fisuras, no admite voces discordantes y refuerza la idea de «verdad» indiscutible e incuestionable de la representación (Nichols, 1997), aquí el juicio se enmarca como resultado deseado a una sucesión de horrores y atrocidades cometidas durante la dictadura.

En 1998, las imágenes del juicio son emitidas con su audio por televisión llegando a un público masivo, se emite por Canal 13 el documental *ESMA: el día del juicio* (1998), realizado por una productora independiente. El filme centra su argumento en un tema abordado en los juicios, lo que sucedió en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y comienza con el relato de un joven que nace en cautiverio allí a fines de la década

del '70. La cámara coloca en primerísimo primer plano al testigo que está de espaldas al edificio de la ESMA. Con este filme se trae al presente el pasado, se tiende un puente entre pasado-presente y sus secuelas, la vigencia de esos hechos del pasado en la actualidad y la necesidad de memoria. Se ingresa al juicio desde afuera: en el tiempo, porque se ingresa desde el presente al pasado pero también en lo espacial, porque se ingresa desde la calle a la sala de audiencias. Por otro lado, se ingresa por fuera de los personajes directamente involucrados en la sala de audiencias, ya que se utiliza una encuesta televisiva realizada a jóvenes sobre «qué saben de la dictadura», hasta llegar a los testigos. En tal sentido, las imágenes del juicio no son utilizadas para representar el juicio en sí mismo sino para mostrar el horror y el dolor que en ese acto judicial se juzga y se condena.

Por lo que podemos afirmar que en los primeros dos filmes de 1986 y 1989, el juicio a la juntas militares de 1985 es representado por sí mismo, con materiales producidos en las salas de audiencia a partir de testimonios de testigos, detenidos desaparecidos sobrevivientes a las torturas, familiares de víctimas, alegatos de fiscales, abogados querellantes y abogados defensores, declaraciones de los acusados imputados. La cámara se presenta como un lente que nos acerca lo que sucede en el ámbito de la justicia, como fiel testigo de lo que allí está aconteciendo, al mismo

tiempo que preserva el registro como prueba y garantía de que este proceso judicial existe.

Los documentales se constituyen en vectores de memorias, en un primer momento es el gobierno en representación del Estado nacional quien toma un papel activo en relación a la justicia y la memoria. Por un lado, promoviendo los juicios como instancias de «reparación» donde imperase el Estado de derecho y una institucionalidad democrática, donde la verdad y la justicia son líneas rectoras en el proceso de reconstrucción de la historia y, por otro, impulsando la realización de los filmes que den visibilidad de lo que acontece en la sala de audiencias promoviendo la construcción de la memoria centrada en la necesidad de condena y justicia como garantía de la democracia. A comienzos de la década del '90 el escenario político y económico había cambiado, la principal preocupación del gobierno es lograr estabilidad económica para sustentar las bases de un modelo neoliberal y acallar el descontento de diferentes sectores del ejército, cuestiones que se vienen trabajando a partir de las sanciones de las leyes de impunidad. Ante este panorama, los organismos de derechos humanos y la APDH son los

encargados de sostener y reactivar la memoria en torno al pasado reciente.

A mediados de 1995 aparece en los medios masivos de comunicación Adolfo Scilingo, un exmarino, haciendo declaraciones con detalle acerca de cómo arrojaban personas al Río de la Plata¹⁸, sus declaraciones en diferentes medios de comunicación reabrieron el debate y la necesidad de memoria a nivel de la sociedad. En este marco se comenzaron a reeditar imágenes del juicio de 1985 y colocarlas en canales de circulación masiva, dando lugar a que muchos testimonios llegaran con sonido (audio original de las sesiones) a la televisión abierta. Esta reiteración de contenidos y el impacto que tiene en las audiencias de los medios de comunicación masivos en el país, hacen que el tema se vuelva comercialmente atrayente, sobre todo ante el inminente aniversario de los 30 años del golpe cívico-militar, cuestión que interesa a Editorial Perfil que decide publicar una versión reducida de los materiales escritos y audiovisuales producidos durante el juicio convirtiéndolo en un producto mediático y de amplia comercialización. También una productora independiente donde participa Magdalena Ruiz Guiñazú;¹⁹ retoma la

18 Testimonios y declaraciones recopiladas por Horacio Verbitsky en su libro *El Vuelo*. Buenos Aires, Planeta, 1995.

19 Reconocida periodista argentina asocia con la defensa de los derechos humanos e integrante de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas (CONADEP), creada en 1985.

temática de los hijos nacidos en cautiverio relacionando las atrocidades del pasado con los sufrimientos del presente en una nueva generación de argentinos. Varios acontecimientos daban un marco propicio para presentar este filme. Por una parte, el presidente Carlos S. Menem había firmado un decreto para demoler el edificio de la ESMA y convertir el predio en un espacio verde como símbolo de «reconciliación nacional». Por otra parte, la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (HIJOS) creada en 1995, había crecido como organización de derechos humanos y había desplegado nuevas formas de demandar memoria y justicia. Al mismo tiempo, se estaban reactivando los juicios a militares por apropiación de menores. Claudia Feld (2002) analiza exhaustivamente el contrapunto que se hace en este documental entre pasado y presente, señalando una oposición entre un pasado que debe ser narrado y un presente donde ese pasado es desconocido; así, el filme se constituye como vector de transmisión de ese pasado en el presente.

En los dos últimos documentales mencionados, el Juicio se enmarca en el proceso de construcción de memoria sobre el pasado reciente en manos de los medios de comunicación, logrando un alcance a un público diverso, circulación y audiencias masivas hasta ese momento impensadas, con altos niveles de rating y múltiples emisiones/ repeticiones por

canales de aire que llegan a todo el país.

A partir de 1998 en la Cámara Federal de La Plata, provincia de Buenos Aires, se da continuidad a las investigaciones comenzadas con el retorno de la democracia a partir del desarrollo de los Juicios por la Verdad, estos juicios son procedimientos de investigación sin efectos penales. Con el transcurso del tiempo, varios fiscales federales argentinos adoptan esta estrategia para reanudar investigaciones sobre el terrorismo de Estado, en estos procesos no se busca castigar a los culpables sino que se intenta reunir —a través de la declaración de testigos— la mayor cantidad de información posible sobre las personas desaparecidas, a fin de reconstruir cada uno de los casos. Legalmente estas acciones de los fiscales tenían escaso sustento y su efecto práctico era nulo, porque no conducían a la imputación y juzgamiento de los represores. Aunque las pruebas reunidas por esas investigaciones resultarían de vital importancia luego de 2003, cuando las denominadas «leyes exculpatorias» son anuladas por el Congreso Nacional Argentino y dicha anulación es convalidada por la Corte Suprema de Justicia que las declaró inconstitucionales el 14 de junio de 2005. Es a partir de este momento que se rehabilita la posibilidad de persecución judicial de los crímenes de Estado y en 2006 tiene lugar la primera sentencia firme tras la anulación de las denominadas «leyes de impunidad».

En 2003 llega Néstor Kirchner a la presidencia de la Nación y anuncia que su programa de gobierno en relación al pasado reciente argentino se sustentará en «Memoria, Verdad y Justicia»; seguido a ello, promueve la remoción de la cúpula de las Fuerzas Armadas y la promoción del juicio político a la «mayoría automática» de la Corte; sus objetivos son echar luces sobre los delitos de lesa humanidad durante la dictadura cívico–militar. A partir de este momento se reactivan y desarrollan más de una decena de juicios por delitos de lesa humanidad a lo largo y lo ancho de todo el país, en algunos de ellos, se comienza a juzgar civiles participantes y/o cómplices de la dictadura. El Estado nuevamente toma en sus manos el deber de memoria a partir de políticas públicas y culturales de diverso tipo: simbólicas; de reparación, subdivididas en económicas o prestacionales y, políticas de justicia (Solís Delgadillo, 2011).

A fines de febrero de 2004 se estrena en los cines porteños (Montesoro, 25 de febrero de 2004). *Juicio a las Juntas. El Nüremberg argentino* (2002), en este filme se revisita el juicio de 1985, se reconstruye el desarrollo de ese juicio desde el presente con la finalidad de remarcar la importancia que tuvo y tiene ese proceso judicial para el Estado de derecho y la vida democrática en el país. Se utilizan imágenes de archivo, material fílmico de la época y entrevistas actuales a seis de los principales testimoniantes, a los cuatro jueces que

integraban el tribunal (los doctores León Arslanian, Ricardo Gil Lavedra, Jorge Torlasco y Andrés D'Alessio), al fiscal Julio César Strassera, entre otros. Su director Miguel Rodríguez Arias en entrevista al diario *La Nación* señala: «El objetivo principal de este largometraje es dar a conocer a los más jóvenes los siniestros objetivos y métodos de la represión y proponer a los adultos un saludable ejercicio de la memoria. Al mismo tiempo, la película trata de brindar un testimonio completo de ese episodio trascendental para la historia del país y para la jurisprudencia internacional» (ídem). Este filme representa a los juicios como símbolo de la búsqueda del pueblo argentino de la verdad y la justicia, considera a esta instancia judicial como «descarga» para la sociedad que contribuye a la construcción de la memoria a partir de socavar el principio de impunidad y otorgarle valor fundamental a la ley.

Delitos de lesa humanidad: ¿por qué considerar a los documentales de juicios como vectores de memorias?

Estamos en condiciones de abordar el segundo recorte temporal en el caso argentino, para ello contamos con dos series de documentales realizadas en la provincia de Santa Fe que representan los primeros juicios por delitos de lesa humanidad que se desarrollan en los juzgados federales de las ciudades de Santa Fe y de Rosario a partir de la derogación de las leyes de impunidad luego de 2003.

La primera serie de documentales se titula *Los días del juicio* (2010) donde se exhiben las imágenes de la sala de audiencias, el relato de los testigos y el trabajo de jueces, abogados y fiscales en la ciudad de Rosario. Al mismo tiempo refleja el acompañamiento que familiares y sobrevivientes hacen durante todo el juicio en la puerta del Tribunal. La segunda serie es *Proyecciones de la memoria* (2011), que nos acerca imágenes y testimonios de la llamada «Causa Brusa», donde —después de más de 30 años de espera— se llevó a juicio y se logró sentenciar a los imputados militares y civiles, al demostrarse la ilegalidad de los actos cometidos en el marco de un plan sistemático y generalizado de represión por parte del Estado en la ciudad de Santa Fe y zonas aledañas.

Al analizar los elementos constitutivos de estas representaciones audiovisuales podemos precisar que ambas series de documentales presentan una apuesta estética que combina imágenes de las salas de audiencia, desde su interior donde se desarrollan los procesos de juzgamiento y las repercusiones del desarrollo de estos juicios en la calle: los testigos, querellantes, fiscales y abogados fuera del recinto, en entrevistas o charlas abiertas en el ámbito de sus oficinas o departamentos; la cobertura periodística y su transmisión en los medios de comunicación locales a través de canales de acceso abierto de las ciudades de Santa Fe y de Rosario.

Uno de los rasgos identificatorios de

estas producciones está dada por la forma de abordaje del tema y su representación, no se limitan a registrar lo que sucede en el marco de la sala de audiencias de los juicios, sino que hay un análisis en torno a las implicancias, al significado que tiene para la sociedad civil en su conjunto el desarrollo de estos procesos y la posibilidad efectiva de condena a los responsables. En ambas series de documentales nos adentramos en una combinación de modalidades de representación, sus realizadores recurren a la modalidad de representación expositiva de forma predominante, aunque, encontramos también, una marcada presencia de la modalidad interactiva. En tal sentido, la estructura narrativa no es lineal, sino que coloca al espectador en un estado de implicación y problematización constante ante la necesidad de tener que poner en relación/ tensión diversos elementos, imágenes y discursos que aparecen a lo largo de los filmes. Hay superposición de tiempos: pasado/presente/futuro; de territorios: sitios conocidos y familiares/ centros clandestinos de detención/ identificación de lugares de tortura; de espacios: dentro de la sala de audiencias (recinto del juzgado)/lugares públicos (calles y plazas)/vida cotidiana de los actores sociales implicados en estos procesos judiciales.

En tal sentido, Pablo Romano, en *Los días del juicio* (2010), combina diferentes elementos en la composición fílmica: su-

perposición de imágenes con audio de *voz en off* que relata para el espectador; testimonios o entrevistas; intertítulos sobreimpresos en la pantalla que identifican quién está hablando (dotándolo de nombre, de identidad) y cuál es su situación en relación al juicio (querellante, acusado, fiscal, juez, abogado defensor); al mismo tiempo que marca la cantidad de días transcurridos antes o después de la sentencia (como ubicación temporal, ya que la narración no es cronológicamente lineal); imágenes captadas por la cámara dentro y fuera del recinto de audiencias, fotografías, música y audio ambiente de marchas y testimonios; imágenes captadas por las cámaras dispuestas en la sala de audiencias.

Por su parte, en *Proyecciones de la memoria* (2011), las cámaras de Cappatto, Agusti y Gatto registran imágenes de los juicios en las salas de audiencias del Tribunal Oral Federal de la ciudad de Santa Fe y los testimonios que allí se brindan; entrevistan a los diferentes implicados en el proceso judicial; captan los recorridos de los testigos y querellantes en los reconocimientos de lugares donde estuvieron detenidos, fueron maltratados y torturados. Estos realizadores utilizan recursos muy similares a la serie de audiovisuales de Pablo Romano. Aunque hay un recurso novedoso que le otorga dinamismo y crea en el espectador la necesidad de esforzarse constantemente para poder completar y resignificar la imagen que de otro modo sería inacabada. Los rea-

lizadores juegan recurrentemente con la proyección de imágenes en las paredes y en diversos ámbitos, completando situaciones e ilustrando las narraciones y relatos de los entrevistados en lugares íntimos y familiares. En múltiples momentos de la narración fílmica se recurre a este juego de espejos entre las imágenes proyectadas en las paredes y las imágenes que captan las cámaras en tiempo presente, en el aquí y ahora del testigo sobreviviente. Juego de espejos al mismo tiempo que juego de complementariedad y conjugación de tiempos, espacios y personas, una intromisión del pasado en el presente, como línea de continuidad entre aquel pasado que se hace presente y se proyecta ante nuestros ojos con necesidad de verdad y justicia. Aquí la estructura narrativa nos sumerge en la multidimensionalidad del tiempo que se entrecruza en el presente, en la actualización de cada relato y en la representación audiovisual misma.

A partir de la reapertura de las causas por delitos de lesa humanidad en todo el país y el desarrollo de estos juicios en el territorio provincial santafesino, el gobierno de la provincia de Santa Fe toma la decisión de convocar a realizadores y documentalistas para producir audiovisuales a partir del material que surja de los procesos judiciales y su trascendencia, ya que se están juzgando y condenando delitos imprescriptibles cometidos en el marco del terrorismo de Estado en toda la extensión del territorio nacional. En tal sentido, se debe

considerar como punto de inflexión —en el delineamiento de políticas culturales y de la memoria— la tarea encomendada por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe a cineastas y documentalistas para realizar el registro y la producción de filmes que representan las diferentes etapas, laberintos y complejidades afrontadas en los juicios orales y públicos a represores (civiles y militares) acusados por delitos de lesa humanidad. El Estado provincial se arroga el deber de memoria, poniendo en práctica políticas culturales de carácter simbólico que tienen como resultado la producción de audiovisuales que se constituyen en «vectores» de memorias para el conjunto de la sociedad civil (Nicola, 2016b).

Posdictadura y después: ¿cómo representar la búsqueda de justicia en Chile?

Para el caso chileno contamos con audiovisuales desde 1998 que representan el proceso investigativo llevado adelante por abogados, familiares, jueces y organizaciones de la sociedad civil para obtener pruebas contundentes del accionar de los militares y Pinochet en el período 1973–1990 contra la sociedad civil y todos aquellos ciudadanos vistos como opositores. Los audiovisuales centran sus representaciones en la búsqueda; identifi-

cación de cuerpos y lugares de detención; la constatación de las aberraciones cometidas durante las torturas, tormentos y violaciones a los que fueron sometidos los detenidos por la dictadura chilena. No es casual que el primer filme sobre la temática se haya realizado en 1998, momento en que Augusto Pinochet es detenido en Londres a pedido de la justicia española.

El desarrollo del proceso de enjuiciamiento en Chile, a partir de su «transición tutelada o pactada» (Linz, J: 1988–89) desde el gobierno dictatorial de Pinochet hasta la restauración democrática, ha dado un sello particular a los juicios en ese país. En 1990, la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación²⁰ fue un organismo creado por el presidente Patricio Aylwin en cuyos resultados se enmarca el descubrimiento de fosas ilegales con restos humanos desperdigados por todo Chile, estas fosas proliferan en recintos militares, lugares adyacentes a campos de concentración, cementerios y zonas deshabitadas o de muy difícil acceso. Ello conlleva a la reapertura de indagatorias judiciales que logran las condenas a los líderes de la policía secreta (DINA) en 1995 y demuestran que el asedio judicial hacia los perpetradores es posible.

En 2003 se conforma la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, presidida por monseñor Sergio

20 Conocida como «Comisión Rettig».

Valech,²¹ organismo creado para esclarecer la identidad de las personas que sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas en manos de agentes del Estado o de personas a su servicio, durante la dictadura militar. En 2011, esta comisión presenta un informe por el que Chile reconoce oficialmente un total de 40 018 víctimas, cifrando en 3065 los muertos y desaparecidos.

En el caso de Chile, si bien no se han promovido políticas de impunidad desde el retorno de la democracia en 1990, el Decreto Ley de Amnistía de 1978²² se ha constituido en sí mismo en un obstáculo para la justicia, sobre todo en la medida en que el mismo fue declarado constitucional tanto en 1990 cuanto en 1995 por parte de la Corte Suprema de Justicia de ese país. Recién la detención internacional de Pinochet aceleraría su ocaso. Aunque el retorno de Pinochet a Chile en el 2000 fue concebido como un espectáculo triunfal, su currículum criminal comienza a incomodar, al mismo tiempo que impacta negativamente en la imagen de las fuerzas políticas de derecha afines a su figura. Algunos años más tarde, debido a

las denuncias por corrupción que se sucederían tras el descubrimiento de cuentas secretas en el Banco Riggs, su principal apoyo partidario, la Unión Demócrata Independiente (la UDI) adoptaría una cómoda distancia respecto a Pinochet lo mismo que sobre su legado (Sosa, 2005).

Contamos con una representación audiovisual contemporánea a la detención de Pinochet, *El Factor Humano/ Nunca digas nunca jamás* (1998), que pone en tensión las disputas de la sociedad chilena, las controversias que genera la figura de Pinochet, su detención en Londres y la posibilidad de pérdida de la figura de inmunidad que implicaría la posible extradición a España para ser juzgado allí. La representación parte del presente histórico, con las repercusiones y reacciones de diferentes sectores de la sociedad chilena ante la noticia de la detención provisional de Pinochet en Londres. A partir de allí, el filme nos retrotrae a diferentes momentos de Pinochet en el poder, como ser el festejo de su cumpleaños en 1975 frente a su residencia con el acompañamiento de militares y civiles para saludarlo y jurarle lealtad a su labor

21 Conocida como «Comisión Valech».

22 Decreto Ley 2191 firmado por la Junta de Gobierno presidida por Augusto Pinochet que establece otorgar amnistía a todas las personas que, en calidad de autores, cómplices o encubridores hayan incurrido en hechos delictuosos, durante la vigencia de la situación de Estado de sitio, comprendida entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1978, siempre que no se encuentren actualmente sometidas a proceso o condenadas. Este decreto fue aprobado en Santiago, Chile el 18 de abril de 1978.

como presidente de la nación. El texto fílmico se organiza en función del cumpleaños de Pinochet en el pasado y en el presente ante la eminente posibilidad de detención y extradición. Por tanto, la Cámara de los Lores inglesa había determinado que la actual condición de senador designado de la República de Chile no era suficiente para que Pinochet gozara de inmunidad diplomática y evitara un juicio por crímenes de lesa humanidad. Pareciera que la cámara solo registra lo que acontece delante de su lente, es un mero observador de los acontecimientos, tanto en el pasado como en el presente, los relatos son dados como al pasar, sin preparación, en la marcha y el devenir de los sucesos, se registra la espera, las incertidumbres, los enfrentamientos, las angustias, decepciones y satisfacciones de cada uno de los grupos, aquellos que defienden y sostienen el accionar de Pinochet y aquellos que exigen juicio y castigo, como condición de justicia. Pareciera que estamos ante un texto predominantemente de observación, siguiendo las ideas de Nichols. La narración fílmica se sustenta únicamente en el registro de los acontecimientos, prescindiendo de locuciones y otros recursos de posproducción, sin *voz en off*, sin efectos, sin presentador

en cámara, solo registro de hechos y opiniones en manifestaciones callejeras. *El Factor Humano* es una serie de televisión, que realiza informes periodísticos y documentales que se televisan en Chile por Canal 2 entre los años 1998 y 1999. Generalmente, la serie es grabada con cámaras caseras por realizadores que registran y reportean a personas y testigos, situaciones y conflictos nacionales. Este programa recibió el Premio Altazor de las Artes Nacionales a la mejor dirección de televisión en 1999;²³ luego del fin de la serie, sus directores, Álvaro Díaz y Pedro Peirano, formaron su propia productora: Aplaplac, en cuyo sitio *online* se pueden consultar muchas de sus producciones, incluso este documental.²⁴

Otro de los filmes emblemáticos que analizamos es *El caso Pinochet* (2001), este documental utiliza todos los recursos disponibles para una representación audiovisual expositiva. Hay testimonios de testigos clave: juez Juan Guzmán, abogados querellantes, médicos y antropólogos forenses, familiares de detenidos desaparecidos y asesinados; se recurre a la *voice over* o *voz en off* de Patricio Guzmán, poniendo en contexto los 17 años de dictadura de Pinochet y la lucha de la Vicaría de la Solidaridad —desde 1973

²³ Para más información sobre el programa y su proceso de filmación se puede consultar <http://repositorio.historiariacienteenlaeducacion.com/items/show/3121>

²⁴ Disponible en <http://www.aplaplac.cl/video/el-factor-humano-nunca-digas-nunca-jamas/>

hasta su presente en pos de los derechos humanos—, recolectando pruebas sobre los detenidos, desaparecidos y torturas; un registro minucioso que es de suma utilidad para el juicio que se espera se desarrolle en España. La cámara también se vuelve testigo acompañando la labor del juez Guzmán en el año 2001, durante la búsqueda de identificación del lugar y los restos de tres personas asesinadas en el norte de Chile. El argumento del filme, a medida que representa las atrocidades cometidas por Pinochet, su policía secreta (DINA) y sus cómplices, va construyendo una narrativa que justifica por qué estos delitos deben ser considerados y juzgados como de lesa humanidad, dado que son crímenes sistemáticos cometidos desde el Estado. Paralelamente el argumento avanza con los procesos de acusación, detención y pedidos de extradición de Pinochet desde Londres a España. Estas ideas se refuerzan con testimonios de detenidos, torturados que han sobrevivido, quienes relatan sus tormentos y miedos del pasado y del presente, estos testimonios tienen un lugar central en el filme y se realizan fuera de la sala de los juzgados y de la Corte, son captados por la cámara en diferentes espacios relacionados con lu-

gares de asesinato y detención. El director de este documental, Patricio Guzmán, es uno de los cineastas chilenos de mayor reconocimiento internacional, cuyas películas han sido premiadas a nivel mundial. Fue víctima de la dictadura de Pinochet y estuvo detenido en el Estadio Nacional de Santiago hasta que pudo abandonar Chile.²⁵ A partir de la combinación de recursos fílmicos el audiovisual se construye en una combinación de modalidades de representación; por momentos es predominantemente una representación interactiva, donde el espectador tiene la sensación que los testigos van construyendo el argumento textual, mientras en ciertos fragmentos predomina una modalidad de representación expositiva ya que la narración sostiene un argumento textual dominante: la necesidad de condena y justicia ante tanto dolor e impunidad.

A partir de la presidencia de Ricardo Lagos (2000–2006), se impulsaron una serie de reformas estructurales que culminaron con la adopción de un nuevo modelo de justicia penal, y una serie de cambios a la Constitución que permitieron debilitar algunos de los «enclaves autoritarios»²⁶ más importantes con los que Chile transitó hacia la democracia

25 Para mayor información visitar <https://www.patricioguzman.com/es/> En este sitio se puede acceder a información del documental, visualizar un extracto y/o comprar la película para verla por Vimeo.

26 Concepto tomado de Manuel Antonio Garretón (2009), quien sostuvo que ciertos enclaves autoritarios, heredados del régimen autoritario, interfirieron con el funcionamiento óptimo del sistema democrático.

(Lira y Loveman, 2005). Bajo ese contexto, en el que además tuvo que administrar el conflicto de la «posdetención» de Pinochet en 1998 en Londres y llevar a buen término los trabajos de la Mesa de Diálogo sobre los Derechos Humanos iniciada por su antecesor Eduardo Frei,²⁷ al presidente Lagos le tocó abrir las puertas de la reparación a las miles de personas que durante el régimen autoritario fueron presos y torturados políticos y que la Comisión Rettig no atendió en función de su ordenamiento, así como llegar con esos frentes abiertos a la conmemoración del 30° aniversario del golpe militar de 1973 que encontró a Chile reeditando viejas disputas sobre los orígenes de la violencia de aquellos años (Cáceres; Aguilera, 2012).

Transcurridos siete años del documental analizado anteriormente, se produce *El juez y el general* (2008),²⁸ este filme comienza con intertítulos que presentan los acontecimientos de la dictadura pinochetista donde miles de personas fueron detenidas, torturadas y asesinadas. Este audiovisual recurre a placas fijas e

intertítulos para contextualizar el golpe de Estado en 1973 y la permanencia de la dictadura por 17 años; las detenciones y torturas de la población por parte de las fuerzas de seguridad; las denuncias sobre Pinochet y su detención en 1998, momento en que el juez Juan Guzmán es asignado al «caso Pinochet» y comienza sus investigaciones. En el transcurso del filme, el juez reúne pruebas y evidencias en distintos casos que permiten llevar a juicio a diferentes responsables civiles y militares pero no se obtiene la suficiente evidencia como para acusar de forma directa a Pinochet. A partir de su retorno a Chile en el año 2000 y de haber estado detenido en Londres, se lograron los desafueros dejando sin efecto la amnistía por considerarse que las desapariciones son crímenes permanentes. Recién en 2004, el juez puede tomarle declaración para procesarlo como autor de secuestros y homicidios calificados; la evidencia reunida establece su culpabilidad, aunque muere en 2006 sin ser condenado. Al momento de la muerte de Augusto Pinochet, la justicia chilena continúa con

²⁷ En agosto de 1999, el presidente Eduardo Frei convocó, a través del Ministro de Defensa Nacional, Sr. Edmundo Pérez-Yoma, a una «Mesa de Diálogo sobre Derechos Humanos» con el fin de abordar la revisión del pasado en relación a la dictadura militar y para unificar esfuerzos para emprender la tarea pendiente de saber la suerte y paradero de los detenidos desaparecidos y recuperar sus cuerpos para que sus familiares le den sepultura. Para más información consultar <http://www.archivochile.com>

²⁸ Este filme se encuentra disponible en Documania TV: https://www.documaniatv.com/politica/el-juez-y-el-general-video_576d6c0b7.html

el procesamiento, juicios y condenas a diferentes agentes cómplices de la dictadura. Para representar este argumento, el filme utiliza imágenes de archivo, placas e intertítulos, entrevistas a periodistas, médicos forenses, detectives, familiares y abogados de las víctimas; mapas, imágenes del recorrido y reconocimiento de lugares de detención, cuerpos y tumbas donde la cámara registra sin intervención lo que acontece, se registra el accionar en terreno del juez y los procedimientos de investigación; música; fotos, archivos de la Vicaría de la Solidaridad de Santiago, recursos de amparo, imágenes de las salas de la Corte de Apelaciones vacía. En la narración fílmica tiene un lugar primordial el relato del juez Guzmán (que habla en inglés y está subtítuloado), quien se involucra en el filme en primera persona, contando cómo fueron cambiando sus ideas e impresiones en torno a Pinochet y la dictadura a partir del desarrollo de sus investigaciones. El documental cuenta con un cuidadoso tratamiento fílmico, no tiene narrador o *voz en off*, y son los propios protagonistas quienes van hilando la historia, lo que demanda una exigente labor de edición. La música fue compuesta especialmente para el filme por la estadounidense Bárbara Cohen y

el pianista de jazz, Omar Sosa. La mayor parte de las imágenes son filmaciones propias para la película, el resto corresponde a archivos rescatados principalmente de camarógrafos independientes y material de medios de comunicación de Argentina, Rusia, Inglaterra, Estados Unidos, España y Chile. En su primer largometraje, el chileno Patricio Lanfranco comparte la dirección del filme con la periodista, historiadora y realizadora estadounidense Elizabeth Farnsworth.

Del conjunto de estos testimonios del horror se reconstruye el accionar de la dictadura y se devela una política de exterminio, se representa cómo se van construyendo, dotando de sentido, a partir de las evidencias y las pruebas, las diferentes causas judiciales que el juez Guzmán debe investigar para pedir condena a los culpables y justicia para las víctimas.

El último documental relevado es *El caso Paine* (2013), este audiovisual centra su argumento en el caso a cargo del Ministro Héctor Solís Montinel miembro de la Corte de Apelaciones, quien es «Ministro en Visita», cuya función es investigar la detención y desaparición de 22 personas en la localidad de Paine en octubre de 1973.²⁹ El filme se construye a partir de mapas, fotos, algunas imágenes

29 Recuperada la democracia, en el año 1990, el Poder Judicial chileno designó a jueces especiales denominados «Ministros en Visita» para investigar los crímenes cometidos durante la dictadura. Las Cortes de Apelaciones decretan visitas extraordinarias de uno de sus ministros en causas judiciales para que estos actúen como tribunal de primera instancia en determinadas investigaciones o

de archivo de la cobertura periodística del caso; entrevistas al «Ministro en Visita», su asistente, el médico legal, familiares de las víctimas, policías de investigaciones, periodistas, quienes a través de sus relatos y testimonios van reconstruyendo el proceso de investigación, identificación del lugar del asesinato y recuperación e identificación de los restos hallados. Es un filme de modalidad de representación predominantemente interactiva, que sustenta su argumento textual a partir de los testimonios y relatos de las personas implicadas en el proceso de investigación y entrevistadas por los realizadores.

Este documental es parte de una serie denominada *Ministros en Visita en causas de Derechos Humanos. El Caso Paine* y es realizada en el marco del plan de difusión de la Corte de Apelaciones de San Miguel (Región Metropolitana), para explicar el rol de los magistrados en casos de Derechos Humanos en las investigaciones que llevan adelante en Chile, se puede acceder a su consulta en línea gracias al Poder Judicial de Chile,³⁰ y se presenta el filme a partir de una *voz en off* que sostiene: «esta es la historia de un esfuerzo colectivo en que la sociedad, el Estado y sus órganos deciden enfrentar una realidad y emprender el camino hacia la reconciliación y

la paz por medio de la justicia». Desde el inicio de la narración se explicita la finalidad del audiovisual: dar a conocer el accionar de los «Ministros en Visita», el proceso de investigación, el rol de la justicia en relación a casos de violación a los derechos humanos en Chile en el período 1973–1990, centrando la representación audiovisual en la investigación y resolución de un caso concreto, el caso Paine. Esta serie documental, en la que se realiza «El caso Paine», supone la implicación directa de organismos dependientes del Estado —en este caso, una Corte de Apelaciones perteneciente al poder judicial— en la realización y difusión de materiales audiovisuales relacionados al pasado reciente chileno. En este caso, son los organismos relacionados al poder judicial quienes se arrogan el deber de memoria y construyen representaciones audiovisuales sobre la dictadura, centrando las miradas en los procesos de investigación, judicialización y condena para con la violación sistemática a los derechos humanos durante la dictadura militar pinochetista. El filme es un «vector de memorias» que trae del pasado al presente la necesidad de determinar lugares, identificar restos, comprobar causas de muerte y restituir identidad a

causas delicadas, relacionadas a los derechos humanos o de connotación pública. Los «Ministros en Visita» se hacen cargo de una causa determina y su fallo equivale al de un tribunal.

30 Se puede visualizar el documental en: <http://www.cinechile.cl/pelicula-2812>

las víctimas torturadas y asesinadas en la represión a campesinos de Paine en 1973. La necesidad de memoria y justicia son las ideas rectoras que sustentan la representación audiovisual a partir de una narrativa humanitarista.

Consideraciones finales

Las políticas de la memoria conjugan una serie de decisiones legislativas, administrativas y judiciales. Suponen la toma de decisiones del poder político y los gobernantes con respecto a cuestiones del pasado, tarea que no carece de conflictos, sobre todo considerando que la construcción de la memoria no está ajena a intereses y clivajes, donde entran en debate qué es digno de ser recordado, quiénes se arrogan el derecho y el deber de recordar, qué visión se impone en el juego memoria/olvido sobre el pasado reciente.

Al identificar a las personas, instituciones y/u organismos que están involucrados en la producción y difusión de estos filmes documentales (sea el gobierno nacional en representación del Estado argentino como sucedió en 1986; los organismos de derechos humanos; sectores de la sociedad civil; representantes del sistema de justicia chilenos; productoras; realizadores; cineastas independientes), podemos analizar quiénes se arrogan el «deber de memoria» en torno al pasado reciente y cuál es el grado de implicancia de cada uno de ellos en los procesos de delimitación e implementación de

políticas de la memoria en su contexto sociohistórico. Sus representaciones audiovisuales son «vectores de memorias» (Rouso, 2000), ya que en el argumento textual de los filmes tienen preeminencia la representación de los procesos por crímenes contra la humanidad; la preocupación por poner en escena la palabra de las víctimas; la justicia como principio rector de la vida democrática.

En sociedades como la argentina y la chilena, donde la implantación de un Estado burocrático autoritario (O'Donnell, 1982) y el desarrollo de prácticas sociales genocidas han diezmando y marcado profundamente a la sociedad, el consenso y aceptación de políticas en torno al pasado reciente es sumamente complejo, estas políticas deben ser garantistas, para proteger un derecho, estimular su ejercicio y buscar consolidar el sistema democrático. En palabras de Solís Delgadillo (2011), las políticas de la memoria vinculadas a los problemas irresueltos del pasado de aquellos países donde se implantó el terrorismo de Estado en etapas recientes de la historia, se pueden dividir en tres tipos: *simbólicas*; *de reparación* que se subdividen en *económicas* o *prestacionales* y *las políticas de justicia*. Tanto en Chile como en Argentina, con ritmos y clivajes diferentes, se han dado políticas de reparación, de justicia y simbólicas, generalmente relacionadas a la construcción edilicia y señalamiento de lugares. Abordar el delineamiento de políticas culturales

orientadas a la producción audiovisual que propicie visitar el pasado reciente, representarlo y construir memoria en torno a la necesidad de justicia, condena y castigo a los culpables de violación a los derechos humanos durante las últimas dictaduras cívico–militares ha tenido diversos ritmos en ambos países, discontinuidades y abordajes disímiles.

En Argentina el acento está puesto en la representación de los juicios como instancias imprescindibles y garantía de la democracia y el Estado de derecho. Uno de los aportes de este trabajo pretende ser el análisis de los filmes documentales en tanto representaciones audiovisuales cuya riqueza radica en dar visibilidad a los juicios como instancias reparadoras no solo en el ámbito de la justicia, sino también a nivel social; los juicios como instancias donde se encuentran, entran en tensión y se reconocen todos los actores sociales implicados: sobrevivientes, familiares, hijos, testigos e incluso, torturadores.

En Chile se registran los esfuerzos, incansables trabajos de búsqueda, reconocimiento de lugares de detención y tortura, recuperación de identidad de personas asesinadas, como pruebas irrefutables que permiten canalizar las acusaciones y el desarrollo de procesos de juzgamiento a los responsables. A partir de este acercamiento a los audiovisuales abordamos el análisis de las representaciones documentales y su intrínseca relación con el contexto de producción, las decisiones

políticas que sustentan su realización y, al mismo tiempo, implican una forma de construir memorias.

Todos los documentales analizados se pueden encuadrar en lo que se denomina *narrativas democrático humanitarias*, ya que centran la mirada en cuestiones relacionadas a los derechos humanos y el rol del Estado de derecho y el sistema democrático, como garantes en el cumplimiento y restablecimiento de derechos como la igualdad, la libertad, la justicia, la dignidad; en tanto derechos imprescriptibles e imprescindibles para la vida en sociedad.

En futuros trabajos es necesario profundizar en el rol del Estado y las esferas de poder político en la delimitación y desarrollo de políticas de la memoria, sean simbólicas, de reparación y/o políticas de justicia.

Estas ideas nos conducen a reflexionar sobre la imbricación entre política y memoria; qué estrategias o mecanismos se operan desde la sociedad civil y el Estado para construir memorias sobre el pasado reciente; cómo en ciertos contextos el Estado tiene un rol más dinámico y activo como por ejemplo en los primeros años de posdictadura argentina y luego se repliega dejando el «deber de memoria» en manos de la sociedad civil (ya sea los organismos de derechos humanos o los medios de comunicación masivo); en tanto desde 2005 en adelante presenciamos cómo el Estado termina cooptando

manifestaciones de la sociedad civil y las hace propias en el proceso de selección y reselección de elementos constitutivos del pasado, que sostienen ideas, valores y representaciones que se reproducen como estrategias del recuerdo.

El caso chileno tiene múltiples particularidades debido a su transición democrática y procesos de juzgamiento diferentes, donde el derecho internacional también cumple un rol primordial. Ello queda representado en todos los audiovisuales chilenos, tanto en sus argumentos como en las coproducciones con otros países, que participan ya sea desde el financiamiento de las producciones al aporte de materiales incorporados en la representación audiovisual.

A partir del desarrollo de esta investigación, estamos en condiciones de sostener que hay una mutua implicación entre las modalidades de representación audiovisual predominante en cada documental y su contexto de producción y realización. En relación a los filmes realizados en Argentina, podemos constatar que en un principio hay preponderancia de representaciones audiovisuales de observación, suponemos que se relaciona con la necesidad de demostrar cierta «objetividad» en el tratamiento de la temática, dejando que el juicio se cuente por sí mismo, siendo la cámara un «testigo» de lo que acontece, al mismo tiempo que un «garante» de que aquello (proceso judicial) está aconteciendo. A mediados de la década de los '90, las

representaciones expositivas son predominantes en los documentales, estamos ante un período donde se busca erradicar de la sociedad la lectura del pasado reciente basada en la «teoría de los dos demonios», para reconocer la existencia de un Estado terrorista que persiguió, torturó y asesinó a parte de su población. Es necesario lograr acuerdos y consensos sociales en torno a la existencia del terrorismo de Estado, como garantía para que nunca más vuelva a suceder. En las producciones audiovisuales más actuales, el texto fílmico es predominantemente interactivo, otorgándoles autoridad discursiva a los testigos sobrevivientes para que puedan compartir su experiencia al espectador, se representa el horror de las vejaciones y torturas padecidas, al mismo tiempo que, se le otorga centralidad al proceso judicial, las condenas y la necesidad de justicia.

Con respecto al caso chileno, vemos que las primeras representaciones audiovisuales contemporáneas a la detención de Augusto Pinochet en el exterior se caracterizan por ser de modalidad de observación, parecería que la cámara solo registra lo que acontece delante de su lente, el texto fílmico se sustenta únicamente en el registro de los acontecimientos. Ante una sociedad dividida en torno a la figura y el accionar de la dictadura pinochetista, el documental persigue cierto grado de «objetividad» sin toma de partido, solo limitándose al registro de los acontecimientos.

En las producciones posteriores predomina la modalidad de representación expositiva, como forma de compartir una lectura del pasado reciente que sustenta la idea del terrorismo de Estado, su implantación, accionar y consecuencias en todo el territorio chileno. A inicios del siglo XXI, la sociedad chilena se encuentra en un proceso de revisión y reparación histórica para con las víctimas de la dictadura.

Los últimos filmes construyen su narrativa a partir de la preponderancia de la modalidad de representación interactiva, dando voz a los testigos, jueces y fiscales que llevan adelante distintas causas judiciales donde se investigan la violación sistemática a los derechos humanos durante la dictadura militar pinochetista.

Con este trabajo intentamos problematizar las relaciones que se pueden

establecer entre la producción audiovisual documental y la construcción de la memoria. Intentamos abordar y pensar la memoria (los sentidos del pasado otorgados en el presente) a partir de tres premisas centrales: entender las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y marcas simbólicas y materiales; reconocer a las memorias como objetos en disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder y, al mismo tiempo, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas.

Referencias bibliográficas

- CAMPO, J. (2011). El actor militar y el cine documental argentino (60 y 80). Antagonismos y radicalidad. *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, (5). Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL.
- ——— (2017). *Revolución y democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*. Buenos Aires: CICCUS - Cine Documental.
- CÁCERES, G.; AGUILERA, C. (2012). *Señales del Terrorismo de Estado en el Santiago postpinochetista: memorias y memoriali-*

zación en el Chile contemporáneo. Recuperado de: <http://www.cea2.unc.edu.ar/memoria/pdfs/17.pdf>

- ELSTER, J. (2006). *Rendición de cuentas. La justicia transicional en perspectiva histórica*. Buenos Aires. Katz Editores.
- FELD, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- FEIERSTEIN, D. (2011). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- GARRETÓN, M.A. (2009). Problemas heredados y nuevos problemas en la democracia chilena. ¿Hacia un nuevo ciclo? En *Economía, Instituciones y Política en Chile*. Ministerio Secretaría General de la Presidencia. Santiago, Chile. Recuperado de: http://www.manuelantoniogarreton.cl/documentos/11_09/problemas_hereditados.pdf
- JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- KAUFMAN, E. (1990). El ritual jurídico en el juicio a los ex comandantes. La desnaturalización de lo cotidiano. En Guber, R. (Comp.). *El Salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Legasa.
- LINZ, J (1988–1989). Transiciones a la democracia. Recuperado de: [file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-TransicionesALaDemocracia-248969%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-TransicionesALaDemocracia-248969%20(1).pdf)
- LIRA, E. Y LOVEMAN, B. (2005). *Políticas de reparación. Chile 1990–2004*. Santiago de Chile: LOM.
- MONTESORO, J. (25 de febrero de 2004). El Nüremberg argentino. Diario *La Nación*, sección Espectáculos. Buenos Aires.
- NICOLA, M. (2016a). Narrativas fílmicas documentales y dilemas de subjetivación de la experiencia. Estudios de casos argentinos. *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, (10). Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL. Recuperado de: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/article/view/6134>
- ——— (2016b). Producción documental y políticas de la memoria: un estudio sobre representaciones audiovisuales santafesinas en torno a los Juicios por delitos de lesa humanidad. *Cine Do-*

- documental, (14). Buenos Aires. Recuperado de: <http://revista.cinedocumental.com.ar/produccion-documental-y-politicas-de-la-memoria-un-estudio-sobre-representaciones-audiovisuales-san-tafesinas-en-torno-a-los-juicios-por-delitos-de-lesa-humanidad/>
- NICHOLS, B. (1997). *La Representación de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
 - ——— (2013). *Introducción al Documental*. 1ª edición en español. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
 - NINO, C. (2015). *Juicio al mal absoluto. ¿Hasta dónde debe llegar la justicia retroactiva en casos de violaciones masivas de los derechos humanos?* Edición ampliada. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
 - O'DONNELL, G. (1982). *1966–1973. El Estado Burocrático Autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires. Editorial de Belgrano.
 - ——— (1985). Las Fuerzas Armadas y el Estado Autoritario del Cono Sur de América Latina. En Lechner, N. (Comp.). *Estado y política en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
 - PIEDRAS, P. (2009). Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías. En, Lusnich, A.L. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896–1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
 - ROUSSO, H. (2000). El duelo es imposible y necesario. Entrevista a H. Rousso por Claudia Feld. *Puentes*, 1(2, diciembre).
 - SELSER, C. (6 de septiembre de 1998). El juicio que nunca se vio. Diario *Clarín*, suplemento Zona. Buenos Aires.
 - SOLÍS DELGADILLO, J.M. (2011). Políticas públicas y políticas de la memoria en Argentina y Chile: agendas y toma de decisiones. Instituto de Iberoamérica (Universidad de Salamanca). Recuperado de: http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2011/10/mesa_29/solis_delgadillo_mesa_29.pdf (consultado el 14/02/2012).
 - ——— (2012). El peso político del pasado: factores que inciden en la formulación de las políticas de la memoria en Argentina y Chile. *América Latina Hoy*, (61). Ediciones Universidad de Sala-

manca. Recuperado de: http://revistas.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/1130-2887/article/view/9089 (consultado el 10/02/2016).

• SOSA, R. (2005). Juicio a los años de plomo en América Latina. *Papeles de Cuestiones internacionales*, (89). Buenos Aires: Icaria editorial.

Allende mi abuelo Allende: un documental sobre los silencios y las memorias familiares

Natacha Scherbovsky

Universidad Nacional de Rosario (UNR,
Argentina).

Allende mi abuelo Allende (2015) comienza con una secuencia de fotos en blanco y negro en donde vemos pasar lentamente las imágenes reconocidas del presidente que llevó adelante el proyecto de la vía chilena al socialismo. Sin embargo, mientras avanza esta secuencia se escuchan fragmentos de entrevistas que nos introducen en un mundo familiar en donde lo que se intenta es poder hablar no ya de Salvador Allende sino del «Chicho»: de ese abuelo, esposo, padre que también fue. De esta manera, escuchamos la voz de Marcia Tambutti, directora del documental, que desde su lugar de nieta pregunta: «Abuela ¿usted imaginó cómo sería su vida cuando se casó con el Chicho?». Inmediatamente después le pre-

gunta a su primo: «¿Qué cosas te contaba tu mamá del Chicho?» y a su tía le pide que le cuente sobre las fotos que guarda de su padre. La necesidad de Marcia por saber quién era su abuelo se enfrenta con las respuestas de su abuela, de su tía y luego de su madre quien reconoce, entre risas, que cuando Marcia les pregunta se ponen como «arañas». Es decir, se resisten hablar del Chicho, porque el dolor y la angustia vuelve a emerger con su recuerdo. Las resistencias, así como los largos silencios y las incomodidades que se escuchan en esta primera secuencia, moldean la película. Pero Marcia insiste en atravesarlos para transformar la imagen fija de los afiches y las fotos de Allende en una imagen viviente de su abuelo.

Marcia Tambutti luego de vivir diecisiete años en México, lugar que la recibió después del destierro los días siguientes al golpe de Estado en Chile (1973–1989) y de un tiempo de vivir en Inglaterra, regresa a su país natal luego de 35 años para llevar a cabo su primer proyecto documental. La directora, como afirma en la película en voz en off, se encontraba lista para hablar sobre ese pasado doloroso y trágico, pero no estaba segura que su familia lo estuviera.

Por eso, de acuerdo con sus propósitos, lleva adelante una investigación indagando en su propio mundo familiar. Utiliza las fotografías y videos como metodología para elicitación de recuerdos, para evocar la memoria sobre el Chicho y cómo se relacionaba con su abuela «Tencha», con su tía «Tati», con sus nietas y nietos. De este modo va conociendo cuáles eran las actividades de su abuelo, sus gustos, sus formas de divertirse, de pasar las vacaciones. Y así va construyendo una cotidianeidad pasada.

A través de entrevistas con sus primos Maya y Alejandro, con su madre Isabel, su tía Carmen Paz, su abuela Tencha, su hermano Gabriel, así como a través del trabajo de archivo con fotos familiares, videos y audios, va hilvanando un relato que busca construir la imagen de su abuelo, pero que también va más allá de Allende, como lo indica el nombre del documental. Más allá de Allende está su familia y cómo lo recuerda, cómo se

vincula con su figura, con el pasado. Están los silencios, los tabúes, los secretos. Pero también está la posibilidad de volver hablar, de mirar juntos las fotografías, las imágenes, de discutir, de recordar anécdotas, de reír, de comentar sueños y miedos. A la directora le importa, según sus palabras, «retratar ese forcejeo cariñoso entre mi familia y yo. O esta tensión o ese tratar de acercarse, ejercitar memoria, recobrar historias. En el fondo traerlo de vuelta. Yo decía yo quiero a mi abuelo devuelta y de vuelta (...) lo quiero sacar de este estado latente y lo quiero latente» (*Fuga de Tinta*, 4/8/15).

Más allá de Allende está la «Tati», la hija revolucionaria, como se la presenta en el documental. Beatriz, militante del Partido Socialista, fue una de las secretarías de Allende y de las personas más cercanas a él. Se recupera su historia, sus momentos de alegría durante los años de gobierno de la Unidad Popular (1970–1973), pero también sus tristezas, sus fragilidades, las tensiones vividas luego de la muerte de su padre y su exilio en Cuba. Sus hijos se atreven a volver a hablar sobre ella. Por medio de fotos, de videos y de los testimonios de su hermana Isabel, Marcia intenta acercarse a su tía, saber más sobre ella, sobre sus vivencias en Cuba y finalmente sobre su suicidio.

Entonces, más allá de Allende están también los suicidios como marca familiar. Como señala la directora en el documental «sin desearlo Chicho abrió

en mi familia una posibilidad que normalmente está cerrada». Se abordan con fotos y testimonios, primero el suicidio de Allende, luego el de su tía Tati y el de Laura, la hermana del Chicho. Aunque Marcia no habla del último suicidio, el de su hermano Gabriel, a quien vemos en varias escenas del documental, conversando con la directora, llorando juntos, agarrados de la mano. Solo nos enteramos al final, cuando en las placas negras se lee que la película está dedicada a él y a su abuela Tencha. Entonces, se pone de manifiesto el dolor y la pena que implican hablar de ellos, de sus decisiones de muerte. En una escena paradigmática en la cual Maya, la prima de Marcia, le regala a su abuela Tencha una secuencia fotográfica en la que se ve en una foto a Allende junto a su hija Tati caminando y en la otra dándose un abrazo en la calle. Tencha no puede verla, se pone incómoda y quiere que dejen de filmar. Se expresa, entonces, la dificultad para ver, para verlos, la resistencia y la defensa generada para evitar ese dolor.

En este relato íntimo, familiar, donde la primera persona es la voz del documental, también se escuchan las voces de amigos y conocidos de Allende que aportan información tanto como figura política-pública como en sus relaciones amistosas, amorosas, familiares. Solo escuchamos sus testimonios, sus imágenes no aparecen. Por lo que entendemos que la decisión de la directora fue reservar las

imágenes para su familia como protagonistas de la historia.

Como plantea María Luisa Ortega (2010) cuando señala las características de los documentales contemporáneos, en *Allende mi abuelo Allende* la directora, en tanto sujeto, se va construyendo a sí misma a medida que va transcurriendo el documental. Ya que la necesidad de hablar con sus primos, hermano, tía, y su madre, de conocer a su abuelo a través de sus relatos, es también un modo de conocerse a sí misma y a los otros con su abuelo. Es una reflexión, también, por su propia identidad.

Esta historia personal, la necesidad de hablar, de romper silencios familiares que quedaron después de la dictadura militar en Chile, de volver a reflexionar sobre la identidad, para Marcia Tambutti (*Fuga de Tinta*, 4/8/15) se relaciona con otras historias familiares latinoamericanas que también vivieron/sufrieron los golpes de Estado. En este sentido, la experiencia personal es también social y se enmarca en la lucha de toda una generación que busca reconstruir su historia, saber quiénes fueron sus padres y abuelos, que sigue reclamando por la verdad, la memoria y la justicia.

La disputa por la memoria se pone de manifiesto en tanto «Allende mi abuelo Allende» representa una de las pocas películas que centran su relato en el primer presidente marxista en Chile. Anteriormente solo existía el documental *Salvador*

Allende (2004) dirigido por Patricio Guzmán. Pero en el mismo año de estreno del documental de Marcia Tambutti se estrena la película de ficción *Allende en su laberinto* (2015), dirigida por Miguel Littín. La exhibición y circulación de estos filmes permiten quebrar ciertos «olvidos», recuperar la figura de Salvador Allende, los proyectos políticos/sociales que llevó adelante la Unidad Popular durante los tres años de gobierno, la cotidianidad de una época, que 17 años de dictadura militar intentaron borrar, silenciar, destruir.

Allende mi abuelo Allende fue reconocido con el Premio Ojo de oro al mejor documental en el Festival de Cine de Cannes 2015 y con el Premio del Público

en SANFIC 2015. En la primera semana de estreno en Chile asistieron 5500 espectadores. En este sentido, la necesidad de Marcia Tambutti de volver a su abuelo un personaje latente y viviente pudo concretarse, reconocerse y valorarse. Tantos los espectadores chilenos como extranjeros pudieron acercarse a Allende, no ya en blanco y negro sino en color, con sueños, recuerdos, amores, miedos, dolores y alegrías. Lo vieron descansando en un sillón, disfrutando del mar, bailando con Tencha, jugando con sus hijas, abrazando a sus nietas, actuando en una obra teatral entre amigos, discutiendo en actos políticos, escucharon su voz, vieron su imagen de cuerpo entero. Porque, más allá de Allende, estaba el Chicho.

Referencias bibliográficas

- ORTEGA, M. (2010). En torno a las nuevas tendencias expresivas en el documental contemporáneo. *Cine Documental*, (1). Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/teoria_02.html

Fuentes periodísticas

- *TheClinic*: Allende mi abuelo Allende' supera 5.500 espectadores en su primera semana. Publicado el 11/09/2015. Disponible en: <https://www.theclinic.cl/2015/09/11/allende-mi-abuelo-allende-supera-5-500-espectadores-en-su-primera-semana/>

Entrevista

- Entrevista a Marcia Tambutti. *Fuga de Tinta*. Publicado 4/08/2015. Disponible en: <https://archive.org/details/150904002>

Dialogismo, rupturas y cine latinoamericano. Reseña del libro *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, de Mariano Mestman. Buenos Aires: Akal, 2016.

Liliana Zimmermann

Universidad Nacional del Litoral (UNL, Argentina).

Presentación

Según Jameson (1984), 1968, o «el 68», se reconoce como un punto de referencia histórico en el siglo XX debido a que despertó una nueva sensibilidad política y cultural. Se inicia en la segunda mitad de los años 50 y finaliza con el giro burocrático autoritario de gobiernos africanos independizados poco antes, con la militarización en estados latinoamericanos como lo fue el golpe militar en Chile de 1973, y con el fin de la fuerte influencia tercermundista de Estados Unidos y Europa. En América Latina, este periodo estuvo atravesado por la expectativa de transformaciones inminentes en todos los órdenes, principalmente bajo la influencia de la Revolución Cubana, que

dio lugar a reformulaciones en lo político con renovado sentido emancipador, y a un ritmo y una dinámica complejos en términos socioculturales.

El libro que reseñamos está coordinado por Mariano Mestman y centra su atención en las manifestaciones cinematográficas latinoamericanas del período mencionado. Mestman es doctor en Historia del Cine (Universidad Autónoma de Madrid), investigador del CONICET y del instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales de UBA) además de un prolífico autor de artículos y libros sobre cine latinoamericano. Los textos académicos y científicos como el que reseñamos, muchas veces se basan en la pretensión de anulación de la otredad,

la reducción a una voz uniformadora y predominante, que Bajtin (1982) llamó monologismo, que podríamos asimilar al autoritarismo político y al narrador omnisciente de los textos literarios. Lejos de esto, el texto de Mestman se lee en la trama de su intertextualidad, en las maneras explícitas y transversales en que su voz y su escritura dialogan con otras escrituras convocadas que buscan modos del pensamiento y de la acción que las distancien del monologismo.

En su trabajo, Mestman propone como hipótesis de investigación que las innovaciones y propuestas ocurridas en este período en el cine se deben a rupturas dadas en las dimensiones política, contracultural y experimental, a la vez que se pregunta si hubo sintonía entre las rupturas del cine de la región y las de otras geografías como la europea. Indaga acerca de los rasgos que comparten y las características propias de las propuestas de cada región y país latinoamericano, tomando como fuentes artísticas las muestras y festivales de Viñas del Mar en 1967 y 1969, los festivales de Mérida de 1968, el semanario *Marcha* de esa época y la *Cineteca del Tercer Mundo* de Montevideo. Lo interesante es que el autor pone en discusión su postura con trabajos que completan el libro, a cargo de investigadores destacados que indagan en el cine de la época en la mayoría de los países de Latinoamérica.

Acerca de la propuesta escrituraria

Bajo la influencia de la Revolución Cubana de 1958, el cine de la década del '60 en Latinoamérica mostró una identidad caracterizadora que reunía expresiones diversas en torno a un renovado sentido liberador o emancipador a nivel político y cultural. El periodo estaría delimitado por el cambio de política de Estados Unidos hacia América Latina, incluida la revolución cubana y golpe militar en Chile ocurrido en 1973. Mestman focaliza en el final de este tramo histórico, donde las rupturas se dan por correspondencia entre la radicalización tercermundista de ese período y la consecuente expresión de nuevas sensibilidades en el arte. Es obvia también la relación de estas expresiones con la literatura, las artes plásticas, el teatro y expresiones cinematográficas de distintos festivales, la recopilación en cinematecas y otras expresiones críticas en semanarios de la época. En su escritura, Mestman despliega las bases históricas y plantea una línea de búsqueda, una perspectiva desde la cual observar y cuestionar el arte y la historia, habilitando un diálogo con la mirada de otros investigadores.

En el libro encontramos la presentación del tema a cargo de Mariano Mestman seguida de trabajos que indagan en el dinamismo, las dimensiones y significados del sentido que connotan rupturas en la filmografía de este período,

sus correspondencias con expresiones similares de otras regiones y su fuerte influencia. En esta introducción, titulada *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y políticase* propone una presentación general del tema, donde remarca subtemas a los que se dedica a continuación como la diversidad del cine del 68, la circulación y diálogo entre producciones de cine y el tercermundismo, la participación de estudiantes, obreros, campesinos y testigos como colaboradores originales del cine de esa época. El autor se cuestiona si es válida la interpretación de Latinoamérica como unidad en ese período o si se debería indagar en cada singularidad geográfica dado que el año 1968 constituye una coyuntura clave según la mirada de los autores reunidos en el libro, especialmente centrados en las particularidades regionales más que en lo que tienen en común. Cerca del final de su presentación desarrolla el concepto de rupturas en lo político y en lo contracultural, citando casos puntuales en Argentina y Brasil, para cerrar con referencias a la larga trayectoria del cine cubano. Como corolario obligatorio, comenta la hechura del libro y los agradecimientos correspondientes, y refiere el contenido de los artículos que acompañan el texto: la primera parte con investigaciones individuales del cine en países latinoamericanos, y la segunda parte dedicada al documental, la televisión y la industria cultural.

En la escritura se confrontan las otras voces de investigadores latinoamericanos en una trama configurativa de lo social, en una relación intersubjetiva de diferencia y simultaneidad con otros interlocutores, relación dialógica, mutuamente influyente y configurativa. Autores de gran renombre y trayectoria reunidos en una primera parte, como David Oubiña, Javier Sanjinés, Ismail Xavier e Iván Pintos se enfocan en las características relevantes de la cinematografía de Argentina, Bolivia, Brasil y Chile; en tanto Sergio Becerra, Juan Antonio García Borrero, Álvaro Vázquez Mantecón y Cecilia Lacruz lo hacen sobre la filmografía de Colombia, Cuba, México y Uruguay. En la segunda parte, María Luisa Ortega se detiene en los eventos de los festivales de Mérida, Mirta Varela, en los contrastes entre el cine y la televisión de la época, y Paula Halperin trata dos films emblemáticos, *Martin Fierro* y *Macunaíma*, presentados en 1968 y 1969 en Argentina y Brasil, que denotan la industria cultural y la identidad nacional de los respectivos países.

El cine de América Latina en 1968: confluencia de diversidad y rupturas

Los films latinoamericanos del 68 tratan sobre la realidad nacional, con la fuerte influencia del traslado de los cineastas a otros países, sus vínculos materiales, el intercambio y circulación entre films innovadores de esa época.

Dialogan sin perder la interpretación propia de los procesos de emergencia y confrontación de rupturas nacionales, en espacios como el Cinema Novo brasileño, la escuela documental de Santa Fe en Argentina, la escuela de Cusco en Perú, el cineclubismo y la crítica de Cali en Colombia, el Festival de Viña del Mar en Chile, el departamento de Cine en la Universidad de los Andes en Mérida. En consecuencia, los cineastas del período se constituyen en figuras representativas de la generación, con clara identidad sesentista que los distingue de los neorrealistas de la misma época; comparten sus filmes en el festival de Viña del Mar en 1967 y 1969 y en Mérida, en 1968, verdaderos espacios de expresión de innovaciones cinematográficas.

La experimentación estética resultante siempre estuvo atravesada por el compromiso con ideales políticos en escenario de rebelión cultural y revolución política. Para Mestman, las rupturas se conforman en torno a ideologías e imaginarios que incorporan y reelaboran las tradiciones vanguardistas del siglo XX en tres dimensiones que marcan rupturas: lo político, lo artístico y lo cultural, con desatado interés en los procesos de síntesis y confluencias.

En los trabajos que acompañan el libro, lo local, regional e internacional resultan variables significativas para analizar los diálogos que se lograron en las mencionadas convocatorias cinematográficas. Por ejemplo, en el caso del cine de Bolivia, la

incorporación del indígena y sus testimonios y la voz de poblaciones marginadas, campesinos y estudiantes cobran especial relevancia, así como también los estudios sobre los conflictos periféricos y el funcionamiento del tercermundismo en configuraciones y eventos político-culturales durante los '60. Por su parte, la gráfica de estudiantes mejicanos reprimidos en octubre del '68, muestra su interpelación al gobierno desde la ironía, el humor y el enojo, a pesar de la fuerte impronta política del evento documentado en *El Grito* de 1970, por Álvaro Mantecón, lo cual destaca la notable influencia en la transformación de los modos de concebir el cine de parte de toda una generación de cineastas mejicanos.

Lo rico y trascendente de la lectura del libro es que se construye en una simultánea interacción que no anula la diferencia, para y por un otro que estará presente en el mismo enunciado con presencia desdoblada, por la cualidad del mensaje de ser destinado y porque como lectores nos sentimos convocados, apelados. Poner en diálogo es aceptar la participación y la voz del otro, cediendo la palabra, habilitando la opinión a espacios de confrontación abierta. Por otra parte, toda comprensión del discurso tiene carácter de respuesta, la responsividad, otro rasgo distintivo del dialogismo que envuelve el discurso de Mestman y lo distingue en su apertura más que en un cierre o conclusión.

Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- JAMESON, F. (1997 [1984]). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.
- MESTMAN, M. (2003). *Cine documental en América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- ——— (Coord.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.

Através do olho mágico. Reseña del libro *Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina (1896 – 1932)*, Miriam Gárate.

Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

Hernán J. Morales

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNdMP,
Argentina).

«Yo evito el testimonio real, porque me desagradan los confesionarios y esa objetividad eclesiástica del periodismo acuseté. Pero tampoco podría negar mi origen y lo evoco en la escritura, travestido, multiplicado en un tornasol engañoso. La verdad no me interesa: es paja estancada y filosófica. Como dice Serrat: la verdad no tiene remedio.» (Lemebel, Pedro, *Revista Hoy*, 1998:58)

«Deve ser coisa importante, pois ouvi a campanha tocar várias vezes, uma a caminho da porta e pelo menos três dentro do sonho. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso. Ou senão cheguei dormindo ao olho mágico, e conheço aquele rosto quando ele ainda pertencia ao sonho. Tem a barba. Pode ser que eu já tenha visto aquele rosto sem barba, mas a barba é tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto.» (Buarque, 1991:7)

Martín Caparrós, periodista y escritor argentino, en una nota publicada bajo el título *La crónica, una mirada extrema*,¹ y que viene a colación como apertura para este comentario, reflexiona acerca de un género que complejiza no solo la literatura —y por qué no las artes en general— sino también la cultura latinoamericana desde tensiones o *desencuentros* que pensadores como Julio Ramos (1989) subrayaban en la Modernidad, observando la evolución del pensamiento en estas tierras. América es crónica; es como piensa Caparrós, desde estudios que ligan su mirada sobre tensiones señaladas por Cornejo Polar, Rama, Pizarro, Santiago un espacio de definición que alterna la adaptación entre lo que se conoce y lo no conocido, evidenciando a partir de ello matrices muy conflictivas. Es extrañeza que en un ejercicio recurrente signó el proceso identitario de los habitantes de estas latitudes. Por ello, en esas manifestaciones, las voces «no muestran sino que más bien evocan, reflexionan, construyen, sugieren» para generar un estado de crisis; son textualidades polimorfas que evidencian la ventaja de recrear modos de contar, formas singulares de percibir el entorno, en un ejercicio que pretende despertar al lector, tal como refiere Lemebel en el epígrafe. Son lugares donde la mirada se detiene en un objeto configurado como

búsqueda porque la escritura se vuelve práctica extrema, que trasciende el foco periodístico y logra poner en primer plano lo que debería quedar oculto, lo que no se ve a simple vista y necesita ser nombrado. Parece una reinención del espacio latinoamericano que en narradores contemporáneos (Alma Gilliermo-pietro, Elena Poniatowska, Juan Villoro, Pedro Lemebel, Carlos Monsiváis, entre otros) se torna una obsesión marcada por el ejercicio político que implica el enfrentamiento entre sujeto y su entorno.

Por esa razón, no resulta extraño que Miriam Gárate elija la bisagra de la preposición «entre» para estudiar las relaciones fundantes del cinematógrafo con la literatura y la prensa en América Latina a través de una mirada que se posa sobre las crónicas que circularon en México, Chile, Brasil, Perú, Argentina, entre otros, a fines del siglo XIX y principios del XX. A lo largo de sus 300 páginas, *Entre a letra e a tela: literatura, imprensa e cinema na América Latina (189–1932)* ofrece, en una ensayística impecable y sostenida por un gran rigor crítico, un fundamental abordaje de relaciones imbricadas en el discurso de recepción que privilegia el género crónica en el período recortado, y que deja al descubierto el interés por la autora en revisar el impacto del cinematógrafo desde las percepciones

1 Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/943086-la-cronica-una-mirada-extrema>

que los cronistas van manifestando. De modo que desde su originalidad se suturan en el recorrido literatura, prensa y cine en relatos, crónicas, como una forma de recolocarse en el sitio de las miradas escrutadoras de esos cronistas, un reenvío a ese *dirigir la mirada* que Caparrós destaca como característica fundamental de la crónica a diferencia de la noticia y que la autora recupera de modo atrapante en su prosa.

A través de la «retórica del paseo» (Ramos, 2008), invita al lector a participar de un recorrido que, en la Introducción, se instala como un posicionamiento basado en el estudio minucioso de las circulaciones que los modos de percepción del cinematógrafo fueron adquiriendo en algunos de los periódicos, magazines y revistas de la época en las zonas geoculturales que recorta. Es un modo de análisis —señala la crítica— que toma distancia respecto de una aproximación «literatura/cine» como enfoque en el problema de la adaptación que privilegia el juego entre «fidelidad e infidelidad». De lo contrario, en el viaje planteado aquí, se aborda un fenómeno periodístico/estético/literario cifrado en un género que continúa a lo largo del proceso de formación cultural de las naciones americanas y que se instituye como uno de los más complejos: la crónica urbana.

En el primer capítulo, «Os escritores-cronistas vão ao cinematógrafo», la forma de concepción de los materiales se

consolida a través del sustrato: *retórica del viaje*, por eso la referencia a Ramos, recuperando así voces centrales como las de Manuel González Prada (Perú), José Martí (Cuba), Manuel Gutiérrez Nájera (México), Luis Urbina (México-España), Coelho Neto (Brasil), Olavo Bilac (Brasil), Rubén Darío (Nicaragua), Amado Nervo (México), José Juan Tablada (México-Estados Unidos), Enrique Gómez Carillo (Guatemala-Francia), João do Rio (Brasil), por mencionar solo algunos. En ellos observa Gárate la recreación de una estilística que pone en evidencia el desplazamiento en las crónicas desde lo periodístico hacia lo literario, de ahí el lugar «entre», un hecho que también influye en el nacimiento de un nuevo profesional que se va consolidando en la medida en que esos relatos recrean los impactos del cinematógrafo: *el reportero*. Aquí destaca el hecho señalado por otros críticos sobre la cuestión de que «*a cultura moderna foi “cinematográfica” antes do cinema*» y, quizás sea, por esa razón que las miradas de sus cronistas pudieron rápidamente pasar de un instante de asombro a la reflexión crítica.

En esos relatos, y correspondiendo con el primer capítulo, se van configurando las *Primeiras viagens; El cinematógrafo* de Urbina (1896) y *Molestia de época* de Olavo Bilac, como relatos que describen la percepción del fenómeno cinematográfico desde construcciones que muestran el proceso de fascinación en referencias

tales como «máquina milagrosa» y «aparato prodigioso», como así la crónica del mexicano José Juan Tablada *México sugestionado: el espectáculo de moda* (1906) y *En el cine*, de Ramón López Velarde. Todo contribuye al despliegue inicial de reflexiones críticas sobre el lenguaje cinematográfico que involucran relaciones con otros géneros, con el teatro y la novela, por ejemplo.

En el segundo capítulo, «Os escritores-críticos se debruçam sobre o cinema» enfatiza el interés de la crítica en torno a la producción del cine, entre el cine narrativo y los modos de leerlos. Sobre todo aquí aparece una cuestión muy estudiada —de ahí la referencia a los teóricos del cine recuperados: Béla Balázs— respecto de cómo se construye y qué características tiene el lenguaje cinematográfico y como dice Gárate, «*a linguagem cinematográfica transparente (Xavier, 1984) se consolida e disputa com as outras artes a expressão de uma subjetividade inicialmente reservada [imaginariamente reservada] à palavra*» (2017:10). Las relaciones por ejemplo con otros artes como el teatro y su consecuente comparación con el folletín, *Estética del film* (1931) son evidencia de ello. *Da «estética da ação» à estética da subjetivação* hay un recorrido que pone de manifiesto las unidades imbricadas en el sistema del lenguaje que se está construyendo y al mismo tiempo su individualización que lo aleja de otras artes: el primer plano, el encuadre y el montaje. Aquí la autora res-

cata la visión pesimista de Urbina en esa idea de que «el cine no nutrirá la cultura como el libro» en una contrapunto que pone en primera escena el debate entre espectáculo/cultura y del que refractan tensiones que descubren en este viaje.

En el tercer capítulo, «O retorno do pleito mimético», se debate en torno a las modificaciones en las prácticas culturales manifiestas en la incidencia que tuvo el cine. Rescata en esta sintonía aspectos negativos que los cronistas perciben en relación con una posible influencia entre los crímenes y las películas reproducidas. «*O efeito pernicioso do novo espetáculo reside na vivacidade das peripécias que mostram [ensinam] os meios e modos de delinquir*» (2017:99). De ahí que exista una prohibición a los jóvenes para que no vean películas que pudieran llevarlos a copiar esos actos en la realidad, así el *pleito mimético*. Las crónicas, en sus títulos, develan esta arraigada creencia, por ejemplo: «Moralidad, criminología... Lo de siempre. *La Razón* contra el cinematógrafo», de 1919, o frases en los diarios, como «*Não acreditamos que a fita torne melhores ou piores os criminosos, mas sim acreditamos que lhes fornece lições e os prepara para o delito, dado que a exibição cinematográfica estimula e exalta a imaginação*» (*La Razón*, 1919:5). Sin embargo, al mismo tiempo el cine se vuelve un medio para la instrucción o educación a través del cual se brinda una formación moral y escuela del buen gusto, sobre

todo en crónica de Horacio Quiroga, «El cine en la escuela: sus apologistas» (*Caras y Caretas*, 1920). Lo que convierte a algunos cines en sitios destinados a instruir señoritas en Perú, un fenómeno que es referido en una crónica que rastrea Ricardo Bedoza. También el espacio para la seducción y las pasiones en *Drama y pasión*, de Urbina, 1915; *Amor, cinema e telefone*, de Lima Barreto, 1920, y *El cine y la moralidad*, de Francisco Zamora, 1919 son muestra de esa pulsión didáctica. Y aún más en la Argentina con *El cine y las costumbres*, 1931, de Roberto Arlt; y *Los problemas con los sexos*, en Carlos Nogueira Hope.

En el cuarto capítulo, «Os “latinos” viajan a Hollywood», continuando el recorrido de apertura, la autora trabaja la experiencia del viaje a la gran ciudad cinematográfica como dato significativo que acompaña, entre los años 1920y 1930, el gran desarrollo de la cinematografía estadounidense. Elige para enfocar el recorte *Una aventura de amor* (1918) de un cronista con el seudónimo de Boy, *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (1919) de Horacio Quiroga, *Che Ferrati, inventor* (1923) de Carlos Nogueira Hope, *Hollywood: novela da vida real* (1932) de Olympio Guilherme. Dice Gárate:

são narrativas que se estruturam ao redor desse motivo, assim como uma série de outros tópicos comuns: o desvendamento das regras que vigoram nos grandes estú-

dios bem como de pormenores técnicos e truques de rodagem; o retrato de tipos que se consolidam por esses anos (a *flapper*, o latino sedutor, o rastaquera); a relação mimética das personagens com modelos propostos pelo cinema (aparência física, atitudes, sentimentos); o enredo amoroso (também ele estreitamente vinculado ao imaginário cinematográfico, o que resulta no entrelaçamento e no revezamento constantes dos registros da «vida» e do «filme»); o vínculo afetivo espectador-estrela; o tema do dublê. (2017:127)

En este escenario se propicia una experiencia que impulsa la «cancelación provisoria de la realidad inmediata», así el viaje se establece no solo como la llegada a la ciudad sino también como la traslación de la vida diurna a la experiencia de fantasía que provoca la oscuridad de la sala sumada a la construcción ficcional del lenguaje cinematográfico, lo que se alegoriza con el par vigilia/sueño que la autora trabaja con el soporte de las teorizaciones de Jean-Louis Baudry (1970) y de Christian Metz (1979). En esta construcción se desarrollan los estereotipos que definen las modulaciones adquiridas por la galería de personajes que pueblan los relatos y que refieren en ese juego de lo ficcional/«lo real» a los latinos que se lanzan a la vida cinematográfica estadounidense: el *pobre-diablo*, el *latino ardoroso* encarnados por actores como el argentino Guillermo Grant y el mexicano Federico

Granados. La autora en este recorrido advierte cómo se configuran en los relatos las operaciones que son parte del lenguaje cinematográfico: el corte/montaje invisible en el recurso gráfico de la línea de puntos en Quiroga y la expresión *fade in* para intitular las palabras preliminares en la novela de Guilherme como un modo de transferencia entre códigos que se sostiene a lo largo del capítulo a través de un exhaustivo análisis que evidencia al mismo tiempo la maestría con la que Gárate logra suturar los lenguajes.

Finalmente, el libro regresa a las problemáticas marcadas inicialmente sobre la base de la hipótesis germinal y que comprueba en una acertada afirmación: durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX los escritores latinoamericanos realizan una relación estrecha y conflictiva con la prensa modernizada que en la crónica adquiere una de sus manifestaciones más expresivas. Todo esto llega a tal punto que obliga a enfocar realizaciones experimentales vanguardistas que Gárate decide rescatar, quizás, como una cristalización de todas las relaciones señaladas hasta aquí: *Pathé-Baby* (1926) de Antônio de Alcântara Machado y el film de Alberto Cavalcanti *Rien que les heures* (1926). Recupera el eje central de su recorrido, la *retórica del paseo*,

porque afirma que la aparición del cine propició la triangulación prensa, crónica y cine generando —tal como asegura— el nacimiento de géneros cinematográficos, tanto desde lo temático como de lo compositivo: las Actualidades, *Cine-revista/Cine-jornal* o la adopción de títulos como *Kinetoscópio*, *cinematógrafo*, *vitascópio* o *cinema da vida*. Desde estas líneas y recorridos finales, abreva a que el cine en el siglo XX asume el papel ejercido por la literatura del XIX transformándose en una «máquina de contar historias», como lo hacía el romance folletinesco. En esa sintonía la progresión efectuada por la autora demuestra un interés por desentrañar cómo se funda en los relatos trabajados un viraje producto de ese desplazamiento que va del periodismo a la crónica, pasando por la novela y, finalmente, al cine en siglo pasado, lo que señala una ruptura de categorías genéricas que resalta tensiones. Por eso no resulta extremo que, tal como alude la imagen «A vendedora de jornais», que ilustra la tapa de su libro en un homenaje a Alberto Cavalcanti, se pregunte hacia el final del volumen y como modo de continuar su pensamiento, de descubrir lo que está más allá del *olho mágico* de la lente: ¿*Rien que les heures: uma crônica de celuloide?*

Referencias bibliográficas

- CAPARRÓS, M. (2007). La crónica: una mirada extrema. Diario *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/943086-la-cronica-una-mirada-extrema>
- RAMOS, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BUARQUE, C. (1991). *Estorvo*. Rio de Janeiro: Companhia das letras.
- SCHAFFER, M. (febrero de 1998). Pedro Lemebel. La yegua silenciada. *Hoy*, (1072). Recuperado de: <http://www.memoria-chilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044778.pdf>

Candido, Antonio y Rama, Ángel. ***Un Proyecto Latinoamericano, Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia.*** Montevideo:

Estuario Editora, 2016. 171 pp.

Eduardo Toro

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP,
Brasil).

Nada más público que la correspondencia privada entre intelectuales. Por su naturaleza ambigua, entre lo público y lo privado, este tipo de cartas son documentos llave que denuncian la intimidad de lo público: las disputas ideológicas, las dificultades materiales, así como el afecto entre quienes se corresponden. Toda carta revela un proyecto de futuro, una cierta complicidad, que se legitima con motivo de su respuesta. Ahora bien, más de dos décadas de intercambio epistolar demuestran una afinidad que está más allá del quehacer intelectual. El intercambio epistolar entre Ángel Rama (1926–1983) y, el recientemente fallecido, Antonio Candido (1918–2017), compuesto por más de 87 cartas —escritas entre abril de 1960 y octubre de 1983— publicadas en esta edición—,¹ —entre abril de 1960 y octubre de 1983—, es ejemplo de ese proceso que estrecha los lazos afectivos

¹ El editor advierte sobre el estado incompleto del acervo epistolar publicado: «Cabe suponer que parte de la veintena de comunicaciones de Rama que no tienen su contrapartida, datadas entre fines 1974 y principios de 1977, podrían hallarse en el archivo de la Biblioteca Ayacucho (...). Otros investigadores más afortunados —que no es el caso de quien suscribe— podrán encontrar en el mencionado archivo de Caracas estas piezas, que en apariencia no son tantas como las que remitiera Ángel Rama» (2016:35).

a partir de la sintonía intelectual. Con cada intercambio de cartas, el lector que se aproxima a este libro evidencia una apuesta que participa de la construcción de un futuro, un proyecto común que, por su importancia cultural y pertinencia histórica, ha sido intitulado por sus editores como: *Un proyecto latinoamericano*.

La obra se integra a una bibliografía crítica preocupada una bibliografía crítica preocupada con la vida íntima de la producción intelectual del crítico uruguayo, que inauguró Rosario Peyrou con la publicación de *Diario 1974–1983* (Rama, 2001) y que posteriormente fue ampliada por Haydée Ribeiro Coelho y Pablo Rocca al publicar *Diálogos latinoamericanos: correspondencia entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro* (Rivero y Rama, 2015). Esta vez, Amparo Rama y Pablo Rocca asumieron el arduo trabajo de constituir objetos de archivo en obra: compilar, editar, transcribir y traducir un diálogo (que contó con la revisión de Candido).

La edición, que incluye cartas hasta ahora inéditas, ocupa un lugar fundamental dentro de la historia intelectual latinoamericana, como sostiene Pablo Rocca en su prólogo, donde sintetiza y actualiza su tesis de doctorado *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil* (Rocca, 2006). El diálogo entre Ángel Rama y Antonio Candido, según el crítico uruguayo, permite la reflexión sobre las tendencias teóricas

que posibilitaron un modelo crítico que insiste en ver la literatura latinoamericana como un sistema integrado, constantemente nutrido por el diálogo autor, obra y público

De acuerdo con Rocca, desde el primer intercambio epistolar, Rama fue consciente de que los conceptos con los cuales Candido analizaba la literatura de su país, como «formación» y «sistema literario», extrapolaban la idea de lo nacional, dado que proponían herramientas interpretativas para analizar los procesos de «formación» de literaturas en condiciones similares a las del Brasil, como las de América Latina. De allí que el profesor uruguayo rastree en su prólogo elementos que permitieron la consolidación de categorías para comprender la literatura continental y que quedarían registradas en documentos fundamentales como *La ciudad letrada* (1984) y *Transculturación narrativa* (1982).

La sintonía intelectual presentada en el prólogo de Pablo Rocca se revela en las cartas por el paso de un intercambio comedido a una reciprocidad efectiva que vinculó estos dos autores por veintitrés años, durante los cuales establecieron una amistad duradera y abrieron canales de contacto académicos, editoriales y afectivos. Candido dirá sobre Rama en carta escrita en São Paulo el 15 de mayo de 1973:

Pocas veces he visto una solución tan fuerte y armoniosa para este difícil problema, que es ver la sociedad desde el ángulo de la literatura y la literatura desde el ángulo de la sociedad, sin paralelismo mecánico, pero de un modo orgánico y vivo. De todo eso resulta una visión política y estética plenamente convincente. Te felicito. (55)²

Rama, a su vez refiriéndose a Candido, en carta de Caracas, del 8 de noviembre de 1973 dirá:

Como para mí coincidir contigo es la corroboración de que no me equivoco, te imaginas la alegría que me produjo leerle. Tenía razón yo cuando insistía en que debemos formar ese equipo latinoamericano coherente y serio, de estudiosos, capaces de trabajar a la par de sociólogos y antropólogos, en la tarea de pensar a nuestra cultura y a nuestra América. Como a pesar de que tienes pocos años más que yo eres de algún modo el padre de todo esto, es a ti a quien correspondería poner en marcha ese equipo y con una finalidad concreta e inmediata: reescribir la Historia de la Literatura Latinoamericana, eso que nunca se hizo y que estamos obligados a hacer nosotros. ¡Ojalá nos dé tiempo el señor! (64)

Carta tras carta, la fragilidad material del género epistolar se hace presente. Rama,

en carta escrita en Montevideo del 16 de octubre de 1967, afirma: «Utilizo la vieja Caixa Postal de mi agenda para escribirle y me encomiendo a los dioses del Correo, tan inseguros y displicentes como los mortales» (45). Luego, en una carta redactada en Caracas del 17 de abril de 1974, dirá: «mis relaciones con el correo se parecen a las relaciones de los alquimistas con los elementos naturales, son bastante imprevisibles, llenas de sorpresas y voluntades inexplicables» (67). Estos comentarios del autor uruguayo sitúan el intercambio epistolar en un contexto material inmediato, que hoy nos parece distante; en él la escasez de teléfonos y la ausencia de internet hacían del correo postal la herramienta más eficaz para el diálogo en la distancia, esclareciendo un poco las mutables condiciones materiales en las que estos autores tuvieron que construir su obra.

Sin embargo, la relación más efectiva de las cartas con su tiempo se hace presente al descubrir la preocupación latente por el lugar del intelectual intrincado en una realidad política funesta, asumiendo que el exilio y la censura pasaron a ocupar un lugar central en las dictaduras del continente. Es grave la angustia por la realidad política en Brasil, Uruguay, Chile y Argentina, así como es evidente la precaria situación del intelectual lati-

² Candido aquí se refiere a *La generación crítica*. Montevideo: Arca, 1972.

noamericano. Abundan las menciones. Candido, en carta fechada en SP del 27 de noviembre de 1967 —seis años antes del comienzo de la dictadura cívico-militar en el Uruguay—, ya se mostraba preocupado con el posible destino del país oriental: «Me quedo muy angustiado con las noticias sobre Uruguay y las presiones que sufre de los dos vecinos gigantescos y mal intencionados, ambos con las peores orientaciones políticas» (46).

Con la imposición del régimen militar en Chile, la preocupación, así como la tragedia, solo aumenta, haciéndose más próxima a causa de familiares y amigos. Tanto Rama como Candido coinciden en demostrar su indignación y zozobra; Candido le escribirá a Rama el 30 de septiembre de 1973 desde São Paulo: «Estamos evidentemente arrasados con el caso de Chile, esperando las peores noticias acerca de conocidos y amigos de allá. ¡Qué catástrofe!» (57). Casi simultáneamente y sin haber recibido la carta ya mencionada de Candido, el 7 de octubre del mismo año, Rama escribirá desde Caracas:

Las noticias de Chile son realmente espeluznantes. Casi no se tiene energía para hablar de ellas. Del mismo modo que tengo yo allí familiares en situaciones bien adversas, descuento que les pasará a ustedes

lo mismo con amigos y colegas. Es una monstruosa ratonera donde han encerrado a buena parte de lo mejor que tenemos en América. (58)

El caso de Chile no será el único. Sobre la guerra de las Malvinas, Candido escribirá desde Rio de Janeiro el 20 de mayo de 1982: «¡ESTOY ATERRADO CON LA GUERRA DE LAS MALVINAS Y EVENTUALES CONSECUENCIAS PARA TODOS NOSOTROS!»³ (132). A ello, el 31 de mayo del mismo año, Rama responderá desde Washington: «También yo estoy inquieto de la guerra de Malvinas, aunque secretamente esperanzado: la insensatez (de los repugnantes militares argentinos y de la no menos repugnante Sra. Thatcher) se pagará cara, pero confío que también abrirá los ojos de nuestros pueblos» (80).

La intromisión de la catástrofe política en el quehacer intelectual de estos autores transita entre lo público, por medio de la censura, y lo privado, a través del exilio. En carta del 7 de septiembre de 1975, Candido denuncia:⁴

El Supremo Tribunal Federal no hizo lugar a la petición de *Argumento*, pasando por encima no solo de la ley, sino también de la decencia. Se trata de una decisión histórica,

3 Énfasis del autor.

4 Carta sin ciudad de referencia.

que dejó prácticamente el camino libre para que las autoridades policiales usen los poderes excepcionales del Presidente contra publicaciones de cualquier tipo. Redactamos una carta de protesta, pero los periódicos no la publicaron. Cada vez se hace más difícil aquí expresar el pensamiento. (81)

Rama, por su parte, se lamenta desde París, en carta del 17 de abril de 1983:

de modo que al desastre de nuestra salida (mala venta de un apartamento, dispersión de muebles y objetos, pérdida de un puesto universitario y de la biblioteca que teníamos) se ha agregado una espinosa situación. En fin, de todo se salió siempre y ocurrirá lo mismo con estos. Será mi tercer exilio (Venezuela, USA, los primeros) y desearía ardientemente que fuera el último. Tampoco tengo ya edad para muchos más. (58)

En carta del 8 de octubre de 1974, Candido describirá, desde São Paulo, su perspectiva sobre una situación que siendo ya nefasta para su época recobra validez para los lectores que hoy accedemos a este diálogo intelectual:

Después que nos separamos, el mundo empeoró mucho, y la situación brasileña también (...). Con el mundo entero girando hacia la derecha y la violencia, el destino de nuestra madre patria, tan pequeña y

débil, es precario. Pero estamos aquí estre-meciéndonos. (73)

A pesar del inevitable vínculo con su presente, puede decirse que en estas cartas es el futuro mismo el que está en disputa: me refiero con esto a la Editorial Biblioteca Ayacucho como espacio de resistencia intelectual, tema predominante en el conjunto de las cartas:

hemos creado una Comisión (con patrocinio de la presidencia) destinada a publicar la Biblioteca Ayacucho (en conmemoración del sesquicentenario de la batalla que consolidó la independencia de América Hispánica) y que consistirá en una biblioteca cerrada de aproximadamente unos trescientos volúmenes donde queremos seleccionar los más importantes autores y obras, en la literatura, el pensamiento y la historia de Nuestra América (la española, portuguesa y francesa) desde sus orígenes hasta hoy, es decir, desde los poemas de Netzahualcoyotl hasta los grandes maestros de la literatura actual (Guimarães, Neruda, Carpentier, Borges, Drummond, etc.)

Contigo cuento para toda la parte brasileña.

(carta de Rama, Caracas 17 de septiembre de 1974:70)

La Editorial Biblioteca Ayacucho nació en 1974 y representó para nuestros autores la posibilidad de integrar un proyecto que se propuso la relectura de la tradición

latinoamericana y su discusión con las problemáticas de la época. Haber incluido obras brasileñas abrió las puertas, para el mundo hispánico, de esa cultura, estableciendo un diálogo continental que pretendía afirmar un sistema literario para América Latina. Antonio Candido fue fundamental para la elección de las obras brasileñas que participaron originalmente de la Biblioteca,⁵ él también elaboró los prólogos de algunas de las obras escogidas como *Memórias de un sargento de milícias* y *Ensayos literarios* —compendio de la obra de Silvio Romero—. Como autor, Candido publicó en la biblioteca *Crítica radical*. Rama fue el editor literario de la colección, hecho que cambió el tono de la interlocución entre Candido y Rama, siendo ahora una preocupación fundamental la discusión material entre editor y autor.

El conjunto epistolar incluye, a título de anexo, la correspondencia entre Rama y la reconocida esteta Gilda de Mello e Souza (12 cartas). En ellas la discusión se centra en la edición y prólogo a *Obra Escogida*, de Mario de Andrade (1979).

El tono aquí será condescendiente, típico de viejos amigos que ahora comparten un proyecto editorial. Gilda le escribirá a Rama, desde São Paulo, en 1 de septiembre de 1976: «Soy, de hecho, una colaboradora incómoda, muy enredada en sus pretextos, pero cuando consigo desenredarme de la madeja de mis resistencias, trabajo con amor y sentido del deber» (147). Como anexo también aparece el discurso de aceptación de Doctor *honoris causa* de la Universidad de la República, proferido por Antonio Candido, paratexto fundamental de interpretación del conjunto total de la obra.

Este epistolario se presenta como un testimonio particular de la historia intelectual del continente, a partir de un diálogo múltiple, que va de cuestiones a confesiones personales, pasando por documentos oficiales. Estas cartas dan forma al tránsito inestable entre la vida privada y la pública. La gran apuesta de esta publicación parece ser reconocer en la intimidad de la vida intelectual, en su vigencia, coordinadas de interpretación de nuestra actualidad.

⁵ Los ejemplares, dedicados a la literatura, a la cultura y a las artes brasileñas serán publicados en las décadas de 1970 y 1980: *Casa-grande & senzala*, 1977 (v. 11); *Memórias de un sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, 1977 (v. 25); *Cuentos*, de Joaquim M. Machado de Assis, 1978 (v. 33); *Arte y arquitectura del Modernismo Brasileño (1917-1930)*, 1978 (v. 47); *Dos novelas (Recuerdos del escribiente Isaías Caminha y El triste fin de Policarpo Quaresma)*, de Lima Barreto, 1978 (v. 49); *Quincas Borba*, de Machado de Assis, 1979 (v. 52); *Obra Escogida*, de Mario de Andrade, 1979 (v. 56); *Los sertones*, de Euclides da Cunha, 1980 (v. 79); *Obra Escogida*, de Oswald de Andrade, 1981 (v. 84) y *Ensayos Literarios*, de Silvio Romero, 1982 (v. 93).

Referencias bibliográficas

- RAMA, Á. (2001). *Diario: 1974-1983*. Prólogo de Rosario Peyrou. Montevideo: Trilce.
- RIBEIRO, D. Y RAMA, Á. (2015). *Diálogos latinoamericanos: correspondencia entre Ángel Rama, Berta y Darcy Ribeiro. Organización, estudios y notas Haydée Ribeiro Coelho y Pablo Rocca*. São Paulo: Global Editora.
- ROCCA, P. (2006). *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano, 2006*. Tese de Doutorado (Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Sobre las infancias, un recorrido con algunas preguntas y diversas respuestas posibles a partir del disco *Por qué por qué* del grupo Canticuénticos

María Laura Kiener; María Valentina Morande; Lara Yost
Universidad Nacional del Litoral (UNL, Argentina).

El grupo musical Canticuénticos surgió en la ciudad de Santa Fe, Argentina, en el año 2007. Está integrado por los artistas Daniela Ranallo, Laura Ibáñez, Ruth Hillar, Daniel Bianchi, Gonzalo Carmelé y Nahuel Ramayo, y produce música, no exclusiva pero sí especialmente, para las infancias. Han editado cuatro discos: *Canticuénticos embrujados* (2009), *Nada en su lugar* (2013), *Algo que decirte* (2015) y *Por qué por qué* (2018). Los caracteriza la fusión de estilos musicales propios del cancionero popular argentino y latinoamericano (chacareras, chamarritas, huaynos, cumbias, chamamé, entre otros).

Tal fusión busca tender puentes entre el patrimonio cultural regional y el público de la niñez. Dice Ruth Hillar al respecto:

Creemos que en Argentina y Latinoamérica tenemos un patrimonio musical muy valioso y muy bello, y es nuestra responsabilidad cuidarlo y hacerlo crecer. Quisiéramos que nuestras canciones sean una puerta de entrada por la que los chicos pasen a encontrarse con una música que les pertenece, que les da identidad, que les habla en su idioma y que está ahí, no para mirarla como a una pieza de museo, sino para seguir reinventándola siempre.¹

¹ "El fenómeno Canticuénticos". *La Nación*. Buenos Aires. 21/07/2016.



En este sentido, son destacables los hipotextos retomados por el grupo: María Elena Walsh, Luis María Pescetti, los Musiqueros, Violeta Parra y Ramón Ayala entre muchos otros forman parte de esta serie. De este modo, sostienen los músicos, se promueve el acceso de los niños y niñas a textos de la cultura de origen diverso, que trascienden el ámbito infantil.²

El último disco de la banda, *Por qué por qué*, fue lanzado en abril de 2018 por Gobi Music y está integrado por 19 piezas que incluyen canciones y diálogos.

La canción que inaugura y titula el CD inaugura también una serie de interrogantes que, desde la aparente ingenuidad, dismantelan la configuración del sujeto niño en tanto oyente pasivo (frecuente en otras producciones destinadas al público infantil), para proponerlo y potenciar-

lo, ahora, en tanto sujeto de derecho y reflexión.

Es destacable que la canción ofrezca preguntas pero no sugiera respuestas, dado que justamente la potencialidad de esas respuestas radica en su condición de no-dichas, es decir, en su posibilidad de estar-por decirse. Esto habilita, asimismo, que la imaginación de los oyentes resignifique esos espacios. Además, es pertinente tener en cuenta que el modo de enunciar las preguntas (y la composición en sí de la totalidad de las letras) contempla y se constituye de acuerdo a las posibilidades de su destinatario: así, el texto está poblado de objetos concretos y situaciones cotidianas. Esto último, sin embargo, no implica que las preguntas sean simples o que la cultura tenga una respuesta relativamente consensuada,

² *Ibidem*. *La Nación*. Buenos Aires, 21/07/2016.

sino que, por lo contrario, el horizonte de las respuestas da lugar al conflicto.

Nos detenemos puntualmente en las inquietudes sobre el trabajo infantil («¿Por qué algunos niños trabajan? ¿Por qué si el trabajo es cosa de grandes?»), las relaciones de poder («¿Por qué siempre hay alguien que manda?») y la diversidad de subjetividades («¿Por qué cada persona es diferente?»), además de cuestiones relacionadas con el tiempo que comparten los adultos a cargo con los niños («¿Por qué te vas temprano y tarde volvés?»). Por un lado, entonces, se resignifica y revitaliza al niño como sujeto crítico y, por el otro, se desestabilizan concepciones hegemónicas (como pueden entenderse tal vez las reflexiones sobre el trabajo y el sistema capitalista).

Asimismo, las canciones del disco, cada una a su modo, promueven el *extrañamiento* (Shklovski, 1970) frente a la materialidad de la lengua; es así como, a través de diversos procedimientos compositivos, la «subvierten» y ponen en evidencia su condición de signo. Por ejemplo, la aliteración es central en la musicalidad de *La rana Rosita* («Rema que rema la rana Rosita/ rumbea el río canoa chiquita»); mientras que la deixis es tomada como tema en *Acá tá*, donde se retoma el habla coloquial infantil («dónde están las manos / dónde están los pies / dónde está escondido ese sonido que no se ve / acá tá acá tá»). De este modo, se abre la puerta a una mirada

lúdica sobre el lenguaje y se habilita a mirar «extradisco»: es decir, se vuelve la mirada a lo cotidiano, pero es una mirada desnaturalizada.

En *La chacarera jeringosa* se sugiere, a través de la introducción de una lengua—otra (el jeringoso) que descoloca por ser desconocida para una de las participantes, que si lo importante es lograr la comunicación y el entendimiento de (y con) el otro, el aprendizaje de una lengua (a) parece tan sencillo como jugar.

Otro procedimiento destacable es la intervención en los afijos flexivos de los nombres que designan entidades humanas. En la canción *Juntas hay que jugar*, precedida por una grabación en la que se pone en cuestión a quién se incluye cuando se dice, por ejemplo, «juntos». La letra de la canción mencionada tematiza, a través de «una palabra que nos incluya [a chicos y chicas]», cómo el lenguaje habilita a los sujetos en la medida que los nombra. «Juntas» es el término elegido, que a su vez está imbricado en la letra de una canción que discute los roles de género tradicionales. Así, *Juntas hay que jugar* da cuenta, también, del lenguaje como lugar para la problematización crítica de las prácticas sociales. En el cuerpo de la canción, podemos apreciar el uso de ambos géneros (nene/nena) distanciándose del uso normativo del masculino. A su vez, se entrelaza con tópicos en discusión como el tipo de colores o juegos que «le pertenecen» a cada

niño: «Si voy a ser capitana no preciso ese disfraz/ de princesita rosada que me querés regalar». «Son tan poquitos colores el celeste y rosa/ Pintemos un arcoíris de color libertad». Detenernos en el título *Juntas hay que jugar* es relevante porque se plantea la revisión del género no marcado en español (el masculino) que, como sabemos, es lo «correcto» y parte del deber ser de nuestra lengua (gramática normativa), pero, en este caso, va acompañado de una expresión deóntica «hay que» (obligación). Esto último nos resulta curioso dado que la modalización predica sobre una construcción «anómala» (que cae fuera de la regla), como si «juntas» se propusiera ahora como el deber ser que antes imponía «juntos». La «deonsis» queda, de este modo, resignificada por su contexto anterior y posterior: por un lado, admite una lectura «irónica» en la medida en que está precedida por un uso no normativo del lenguaje (¿cuál es el valor del deber ser en una formulación cuya primera palabra no lo respeta?). Por el otro, el objeto de la predicación deóntica (jugar) es un fin en orden a la ampliación del horizonte de lo posible. Es decir, es un imperativo que, en lugar de conservar el orden actual, da la posibilidad de modificarlo o intervenirlo.

La canción está precedida por un diálogo que anticipa y justifica la elección del lenguaje inclusivo, diálogo en el que se pone de manifiesto que tal vez no es tan «lógico» que *juntas* se refiera sólo a las mujeres, pero

juntos a hombres y mujeres, además de poder especificarse para decir sólo hombres. Es por esto que se busca «una palabra que nos junte» y, como si fuera un juego con este último verbo, se les ocurre *juntas*, adoptando el lenguaje inclusivo.

Por otra parte, las prácticas de esta banda pueden entenderse como una *nano-intervención*, en términos de Gerbaudo y Tosti (2017), es decir, como una de esas «pequeñísimas operaciones responsables», que rozan lo espectacular pero también están vinculadas a la «pequeña tarea». Intervenciones que, a su vez, están surcadas por la fantasía, lo cual deja en evidencia el arrojo de cada movimiento dado, lo que implica el poder de decisión de quienes responden. En este caso, uno de los objetivos es acercar a los niños un patrimonio cultural que les es propio (desde lo litoraleño, lo argentino y lo latinoamericano), y que cada canción sea una puerta de entrada para imaginar, pensar y preguntar.

Asimismo, todo el trabajo del grupo en general pero las canciones de este CD en particular se caracterizan por no imponer interpretaciones únicas o dirigidas, sino que, al contrario, dan lugar a múltiples interpretaciones. Dejan espacios vacíos para que los resignifique quien escucha o lee. En este sentido, estas producciones se distinguen de otras que pueblan el consumo infantil y que, muchas veces, plantean una lectura unidireccional. Como dicen Cañón y Hermida en el texto ya citado

de Gerbaudo y Tosti: «Trabajamos en pos de una práctica que se aleja de la univocidad y del consumo utilitarista de los textos literarios y favorece en cambio un abordaje plural y crítico, propio de la recepción artística» (2017:89). Esto puede ampliarse hasta traspasar lo estrictamente literario y abarcar lo artístico, como concluye la cita. Es relevante el hincapié en promover un abordaje crítico, más pensando en el niño, porque significa correrlo del lugar que socialmente tiene, asociado a la pasividad e ingenuidad, y proponerle, en cambio, uno más activo. Así, la intervención particular que se construye en el disco, anticipada ya en el nombre, es la de ofrecer preguntas, en primer lugar, a las infancias e invitar

Así, entonces, es importante considerar un aspecto central vinculado a la politización del sujeto–niño, ya que en estas canciones los niños pueden participar de los temas de la esfera pública. No encontramos una línea divisoria entre «temas para niños» y «temas para adultos», sino que se exponen temáticas acorde a problemas que nos atañen a todos y a todas, independientemente de la edad. Las canciones, desde la selección léxica (las palabras que aparecen), promueven la participación de los niños en tópicos

como: sexualidad, trabajo infantil, lenguaje inclusivo, abusos, etc. Una canción que refuerza esta cuestión es *Hay secretos*, donde se percibe con claridad la relación niño-adulto, en tanto el adulto es quien ayuda a expresar lo que no se puede decir, quien acompaña, y no el único autorizado para hablar («Acá estoy quiero ayudarte/ sé que decís la verdad// ya no habrá que andar con miedo/ siempre te voy a cuidar»).

Por otro lado, pero en igual relación con el concepto de sujeto activo con el que se asocia ahora al niño, se ponen a disposición diversas plataformas (audiovisual, musical, dramático–teatral, soporte escrito) con las cuales el niño tiene la posibilidad de plantear su propio recorrido de lectura. Desde la página web de Canticuénticos,³ podemos ver que se encuentran habilitados tanto los distintos discos con sus respectivas canciones, como los libros que las acompañan, con las cuales se puede interactuar a medida que se establece una relación más estrecha con el grupo musical. De esta manera, se pone a disposición de los espectadores una experiencia estética que recupera diversos lenguajes.

3 Fuente: <http://www.canticuenticos.com.ar/>



A modo de cierre, queremos retomar lo que dice Bombini (2005):⁴ «Lo que está en juego es un presente posible de inclusión para los chicos, pero también muchos ciudadanos, no queden afuera, no sean relegados y no se autoconvenzan de que hay un mundo que no les pertenece». Esta cita nos habilita a decir que lo que está en juego es muy valioso y, si se quiere, también

muy urgente, porque se trata nada más y nada menos de que nadie quede afuera. Creemos que este es uno de los objetivos principales del trabajo de Canticuénticos, lograr que los chicos y las chicas (pero también los adultos) confíen en que pueden ocupar los espacios que quieran, que no hay limitaciones.

Referencias bibliográficas

- BOMBINI, G. (2005). Sentido y eficacia de las políticas públicas de promoción de la lectura. *Encuentros. 15 años del Ce.Pro.Pa.Lij* (pp. 29–42). Santa Cruz: Manuscritos Libros.
- CAÑÓN, M. Y HERMIDA, C. (2017). *Jitanjáfora*. Crear redes a través del lenguaje y la literatura. En Gerbaudo, A. y Tosti, I. (Eds.). *Nano-intervenciones con la literatura y otras formas de arte*. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Libro digital, PDF.

⁴ En *Sentido y eficacia de las políticas públicas de promoción de la lectura*, citado en la compilación de Gerbaudo y Tosti (2017).

- HUMPHREY, I.(2016). «El fenómeno canticuénticos» diario La Nación, sección espectáculo [en línea]. Consultado en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-fenomeno-canticuenticos-nid1920242>
- GERBAUDO, A.; TOSTI, I.[et al.] (2017). *Nano-intervenciones con la literatura y otras formas de arte*. Santa Fe. Ed: Universidad Nacional del Litoral: Facultad de Humanidades y Ciencias. Libro digital, PDF.
- SHKLOVSKI, V.(1970). «El arte como artificio» en *La teoría de la literatura de los formalistas rusos* compilado por Tinianov, Tzvetan. Ed: Siglo XXI (3ª edición).

Sobre los autores

Alejandro Del Vecchio

Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP, Argentina). Se desempeña desde 2017 como ayudante graduado en la cátedra Literatura y Cultura Latinoamericanas II y participa de la tercera etapa de ejecución del proyecto de investigación «Latinoamérica y la contemporaneidad. Relatos de las últimas décadas», dirigido por la doctora Mónica Marinone, UNMDP.

Bruno Crisorio

Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP, Argentina). Becario en el CONICET por el proyecto «La lírica de Aldo Oliva [1927–2000]. Efectos de lo político en las relaciones entre poesía e historia argentina», dirigido por Miriam Chiani y Enrique Foffani. Adscripto a la Cátedra Teoría Literaria I de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), cuya titular es Miriam Chiani. Ha participado en el libro *Cuadernos de teoría*, dirigido por Miriam Chiani (Al Margen, 2014), y es compilador, junto con Eugenia Straccali, del libro *Atlas de la poesía argentina* (EdULP, 2017).

Pedro Brum

Doutor em Letras. Professor Titular Universidade Federal de Santa Maria (UFSM–Brasil). Bolsista produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq–Brasil). Líder do Grupo de Pesquisa Literatura e História. Coordenador do Núcleo Literatura, Imaginários, Estética y Cultura, da Associação

de Universidades Grupo Montevideo. Entre as publicações, destaque para *Teorias do Romance, Relações entre ficção e história; Literatura, história e memória em Baú de ossos; Extensão do moderno na narrativa brasileira*.

Jorge H. Wolff

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC–Brasil). Professor e pesquisador em literatura brasileira e latino-americana e teoria literária na UFSC, Florianópolis, Brasil. Doutor em Literatura pela UFSC. Autor de *Julio Cortázar. A viagem como metáfora produtiva* (Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998) e *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos* (Buenos Aires, Grumo, 2009 – versão brasileira: Rio de Janeiro, Papeis Selvagens, 2017). É co-editor das revistas *outra travessia* e *Landa* (UFSC) e tradutor de literatura hispano-americana.

María Laura de Arriba

Doctora en Letras, se desempeña como investigadora y profesora Asociada en la Universidad Nacional de Tucumán (UNT, Argentina), tanto en la Facultad de Filosofía y Letras como en la Escuela de Cine, Video y Televisión. Forma parte del Comité Académico del Doctorado en Letras y del cuerpo estable de dicha carrera en el área de Literatura Latinoamericana. Asimismo, integra el Comité Académico del Doctorado en Humanidades de la misma Facultad.

Ha dictado cursos y conferencias en diversas universidades norteamericanas y europeas como Brandeis, Brown, Smith College, Biblioteca del Congreso (Washington DC), Complutense de Madrid, Köln (Alemania) y Jaguelónica de Cracovia. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas argentinas y del exterior sobre literatura latinoamericana, escritura autobiográfica y discursividad colonial.

Miriam Gárate

Profesora del Departamento de Teoría Literaria de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil). Ha investigado las relaciones entre prácticas letradas y cine en América Latina, durante el período silente. Algunas publicaciones sobre el tema son: Películas de papel/crónicas de celuloide. Acerca de João do Rio, Alcântara Machado y Alberto Cavalcanti (Santiago, 2012), Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte (La Plata, 2014), Primer cine y retórica del viaje en tres crónicas latinoamericanas de pasaje de siglo: 1896/1913 (Montevideo, 2015), Latinoamericanos en Hollywood: sueños, realidades y clichés de la ficción (Santiago, 2016), Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina: 1896–1932 (2017).

Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Geras (UFMG, Brasil). Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e tecnológico (CNPq, Brasil). Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig). Graduación en Letras por la Pontificia Universidad Católica de Chile (1979), magister (Master of Arts) por la State University of New York (1989), Magister en Letras Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile (1985) y doctorado en Literaturas Hispánicas por la

State University of New York (1991). Posdoctorados en la Università degli Studi di Bologna (2001) y en la Universidad de Chile (2007). Actualmente es becaria de productividad del CNPq y cuenta con el apoyo de la Fapemig en su calidad de Pesquisadora Mineira. Profesora Titular de la *Universidade Federal de Minas Gerais* y *Coordinadora de la Câmara de Pesquisa da Faculdade de Letras / UFMG*. Su último libro fue publicado en 2016, *Teatro Latino-Americano em diálogo: produção e visibilidade*.

Mariana Bonano

Profesora, licenciada y doctora en Letras (Orientación Literatura) por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT, Argentina). Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). Se desempeña como Profesora adjunta en las cátedras «Periodismo», «Producción Periodística» y «Seminario de Trabajo Final» de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Tucumán. Integra el proyecto de investigación PIUNT H607 «Lecturas del presente. Realismos y construcción de realidades en la cultura latinoamericana (literatura, cine, producción audiovisual)», dirigido por la Dra. María Laura de Arriba y subsidiado por el Consejo de Ciencia y Técnica de la UNT, así como el Nodo Tucumán de la Red Académica Interuniversitaria de Docencia e Investigación en el área de la literatura y de la cultura latinoamericana KATATAY. Fue becaria del CIUNT y becaria doctoral y postdoctoral del CONICET. Obtuvo además dos becas de movilidad profesional otorgadas por el Ministerio de Educación de la República Argentina en 2010, y el programa ISAP (Alemania) en 2015, respectivamente. Ha difundido numerosos artículos sobre literatura y crítica literaria en compilaciones y revistas especializadas, en particular sobre la producción de Francisco Urondo y la intelectualidad argen-

tina de 1960, así como sobre problemáticas inherentes a la prensa y al rol de los medios en la sociedad y en particular, sobre el periodismo narrativo latinoamericano.

Carlos Ávila

Licenciado en Letras de la Universidad Central de Venezuela y Magister en Literaturas Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente reside en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Adscripto a proyecto de investigación en la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP, Argentina)

Julietta Viu Adagio

Doctora en Letras. Fue becaria doctoral del CONICET, Argentina. Doctoranda del Doctorado en Humanidades y Artes con mención en Literatura en la Universidad Nacional de Rosario (UNR, Argentina). Integra equipos de investigación en el área de literatura latinoamericana. Se desempeña como Adscripta en la Cátedra de Literatura Iberoamericana I de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. Es miembro de la Red Académica de Docencia e Investigación en Literatura Latinoamericana Katatay.

Alejandra Cecilia Carril

Profesora en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC-UNL, Argentina). Diplomada en Ciencias Sociales con especialización en Educación, imágenes y medios por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO, Argentina) y Doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Entre Ríos. Se desempeña actualmente como docente universitaria y en institutos de educación superior en las cátedras de Sociología de la Cultura y Metodología de

Investigación Social. Es miembro del Centro de Investigación en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales de la FHUC-UNL y de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

Mariné Nicola

Profesora en Historia (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, FHUC-UNL, Argentina). Especialista en Docencia Universitaria (FHUC-UNL). Doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER, Argentina). Se desempeña como docente universitaria en la Cátedra «Sociología de la Cultura» de la FHUC-UNL; en la Cátedras «Antropología Cultural y Social» y «Sociología del Trabajo» de la Escuela Superior de Sanidad «Dr. Ramón Carrillo», Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas pertenecientes a la UNL.

Desde el año 2002 participa como investigadora en distintos proyectos CAI+D aprobados y financiados por la UNL relacionados al cine, la historia, los derechos humanos y la memoria. Actualmente se desempeña como co-directora del Proyecto CAI+D 2016 «Historias, memorias y representaciones del pasado reciente: gubernamentalidades, violencia política y derechos humanos» dirigido por el Dr. Luciano Alonso.

Es integrante de la Junta directiva del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC, FHUC-UNL).

Es miembro activa de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). Es miembro de la Junta Departamental del Departamento de Historia. FHUC-UNL.

Ha participado como organizadora, coordinadora, comentarista y expositora de trabajos en múltiples congresos, jornadas y eventos científicos nacionales e internacionales. Ha publicado artículos en libros y revista especia-

lizadas en temas relacionados al cine, políticas culturales, memoria, derechos humanos e historia. Es directora y coordinadora general de la Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio. Facultad de Humanidades y Ciencias. UNL. Es coordinadora del Archivo audiovisual AyMA – Archivo y Memoria Audiovisual del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC, FHUC–UNL).

Natacha Scherbovsky

Magíster en Antropología Visual (FLACSO, Ecuador). Lic. en Antropología (Universidad Nacional de Rosario, UNR). Realizadora audiovisual. Prof. de la cátedra «Antropología Visual» en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR– Argentina). Adscripta a la cátedra «Historia Social Latinoamericana » (Facultad de Humanidades y Artes, UNR). Organizadora del Cine Club del Espacio Cultural Mascaró Rosario. Miembro de la revista digital *La Tinta, periodismo hasta mancharse* (Sección de cultura «Gilda»).

Liliana Zimmermann

Profesora en Letras (Universidad Católica de Santa Fe). Magíster en Didácticas Específicas (Universidad Nacional del Litoral). Se desempeña en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC–UNL, Argentina) en el cargo de jefe de Trabajos prácticos en las asignaturas Gramática de Español, Lingüística Textual y Pragmática. Forma parte del Comité académico de la especialización a distancia: Licenciatura de enseñanza de la Lengua y la Literatura, en la cual dicta el seminario Teorías Lingüísticas I. Ha publicado artículos en libros de la especialidad y ha participado de eventos académicos con ponencias relacionadas. Actualmente se desempeña como parte del grupo responsable del Proyecto CAI+D 2016, titulado: «Variación Lingüística. Estudio microparamétrico de las gramáticas del

español actual de Santa Fe y Paraná», dirigido por Dra. Cadina Palachi. Es doctorando en el Doctorado en Humanidades de la UNL.

Eduardo Toro

Doctorando en Teoría e Historia Literaria en la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil). Realizó un período de intercambio en la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay (UdelaR, 2016), donde tuvo la oportunidad de trabajar con el archivo personal de Ángel Rama. Actualmente adelanta una investigación sobre los tránsitos conceptuales entre Antonio Candido y Ángel Rama.

Hernán Morales

Magíster en Letras Hispánicas, Profesor en Letras (Universidad Nacional de Mar del Plata, UNMdP, Argentina). Es miembro del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), UNMdP. Miembro del Grupo Literatura y Cultura Latinoamericanas.

María Valentina Morande

Técnica universitaria en Comunicación Social con mención en Redacción por la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER, Argentina). Estudiante del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC–UNL, Argentina).

María Laura Kiener

Estudiante del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC–UNL, Argentina).

Lara Yost

Estudiante del Profesorado en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC–UNL, Argentina).

Convocatoria de artículos

La revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* convoca al envío de artículos inéditos a publicarse en su número N° 14, bajo el eje: **Consumos culturales, políticas públicas, instituciones y públicos.**

Características de las colaboraciones

Los artículos o notas deberán sujetarse a lo establecido en el documento «Requisitos para las colaboraciones» en la página de la Biblioteca Virtual de UNL y enviarse a los correos electrónicos de la revista:

marinenicola@yahoo.com.ar;

mnicola@fhuc.unl.edu.ar;

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar;

hasta el día 25 de Octubre de 2019. Cada trabajo será evaluado por el Consejo de Redacción y Evaluadores Externos, quienes podrán aceptarlo o rechazarlo.

Para consultar los números anteriores de la publicación ingresar a <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas>.

Secciones

I. Artículos: Para nuestro próximo número deberán tratar problemáticas afines a los conceptos mencionados en el eje temático, en este caso «Consumos culturales, políticas públicas, instituciones y públicos» y podrán ser abordados desde diferentes perspectivas: históri-

cas, sociológicas, antropológicas, políticas, artísticas, comunicacionales, etc. poniendo en relación al menos dos de ellas.

2. Reseñas y comentarios: Podrán ser reseñas de producciones culturales de diversa índole, como libros, filmes, videos, exposiciones artísticas (escultura, pintura, fotografía, entre otros), priorizando las desarrolladas en el ámbito local y regional.

Requisitos para las colaboraciones

1. Los artículos que se envíen para ser publicados deberán ser acordes a las secciones y/o líneas temáticas de la convocatoria correspondiente; asimismo, deberán ser inéditos y en idioma español. La versión digital de los trabajos enviados serán documentos en formato .doc, .rtf o similar (no pdf).

2. Cada artículo deberá contener una portada con: Título, Autor, Unidad académica a la que pertenece, investigación y sede de trabajo, si corresponde. Datos del autor: nombre, título e institución otorgante, dirección, teléfono y correo electrónico junto con un cv breve (no más de 200 palabras).

3. El texto comienza con Título; Autor; Pertenencia institucional; Resumen/Abstract/ Resumen (en español, en inglés y en portugués hasta 150 palabras) Palabras clave / Key words/ Palavras-chave (5 como máximo)

4. Los textos, en lo posible, tendrán interlineado simple, letra Times New Roman, cuerpo 12, y márgenes razonables.

5. Los «Artículos» tendrán una extensión máxima de 6000 palabras, incluyendo texto e imágenes, si es necesario. Los trabajos destinados a «Comentarios» deberán tener una extensión máxima de hasta 3000 palabras y las «Reseñas» deberán tener una extensión máxima de hasta 2000 palabras.

6. Las imágenes (fotos, tablas, cuadros, mapas, etc.) deberán enviarse por separado, en un archivo para cada una, en formato .jpg con una resolución mínima de 300 dpi.

7. Los editores no son responsables de la localización o calidad de las imágenes que acompañen los artículos. Las imágenes, fotos, cuadros y gráficos enviados por separado del texto, numerados y titulados correctamente en archivo adjunto.

8. La revista *Culturas* no se hace responsable por los trabajos no publicados ni se obliga a mantener correspondencia con los autores sobre las decisiones de selección.

Se sugiere consultar el «Instructivo de estilo» y «Reglamento de publicaciones» de Ediciones UNL en la siguiente dirección electrónica: www.unl.edu.ar/editorial/

Nota aclaratoria

Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados. Los trabajos estarán sujetos a una primera revisión de la Dirección de la revista y del Comité de Redacción, para corroborar el cumplimiento de los requisitos aquí expuestos, y a dictámenes posteriores de Evaluadores externos, considerando la pertinencia temática y sus contenidos académicos y formales. Las colaboraciones aceptadas se someterán a correcciones conjuntas con el/los autor/es y su publicación estará sujeta a la disponibilidad de espacio en cada número. El envío de cualquier colaboración a la revista implica no sólo la aceptación de lo establecido en este documento, sino también la autorización a la Universidad Nacional del Litoral para editar, re–editar, publicar, reproducir, difundir, distribuir copias, preparar trabajos derivados, en soporte de papel, electrónicos o multimedia, o cualquier otro creado o a crearse e incluir el artículo en índices nacionales e internacionales o bases de datos, como también en cualquier otra forma de publicación existente o que exista en el futuro, con la única con-

dición de la mención expresa de los autores, y además autorizando a la Universidad Nacional del Litoral a utilizar sus nombres y eventualmente sus imágenes para incluirlas en la publicación de la obra.

Para cualquier consulta dirigirse a los siguientes mails:

marinenicola@yahoo.com.ar;

mnicola@fhuc.unl.edu.ar;

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar.

Eje temático: **Imaginarios, estética y cultura**

La Cuba poscomunista... ¿un parque temático? Imaginarios utópicos y contrautópicos en La Habana literaria. Alejandro Del Vecchio

Usos intempestivos del patrimonio histórico y cultural de Occidente en la poesía de Aldo Oliva. Bruno Crisorio

Vozes judaicas na literatura brasileira. Pedro Brum

As cinzas de Trotsky. Paulo Leminski, o real e a imaginação política.
Jorge H. Wolff

Ernesto Guevara: un *Bildungsroman* en motocicleta. María Laura de Arriba

Dos intrigas intermediales (o de la letra a la pantalla y viceversa). Miriam V. Gárate

Memoria del horror: *Las brutas*, de Juan Radrigán; *Hans Pozo*, de Luis Barrales; e *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson. Sara Rojo

Estéticas de vanguardia, cultura política y poéticas coloquiales en las revistas de la izquierda intelectual sesentista. Mariana Bonano

Expansiones de la violencia en Venezuela. Sobre dispositivos disciplinarios en dos narrativas de los años '60. Carlos Ávila

La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista. Julieta Viu Adagio

Las políticas culturales en la industria cinematográfica: la producción y exhibición de cine documental en Argentina (2001–2015). Alejandra Cecilia Carril

Documentales, justicia y memorias. Representación de los juicios a responsables de las dictaduras de los '70 en Argentina y Chile. Mariné Nicola