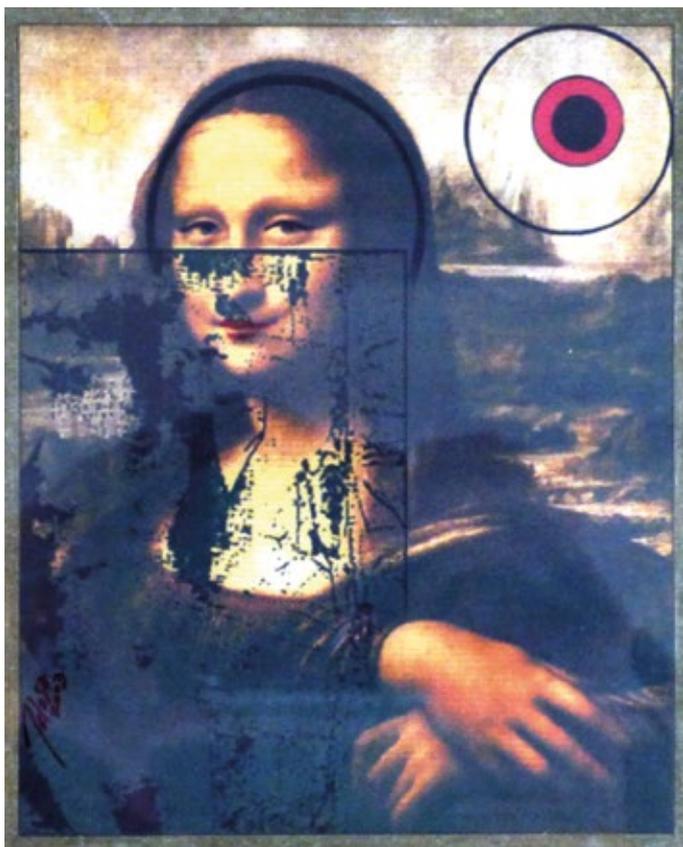


Culturas 16

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, 2022





Universidad Nacional del Litoral

Enrique Mammarella

Rector

Ivana Tosti

Directora Ediciones UNL

Laura Tarabella

Decana Facultad de Humanidades y Ciencias

© ediciones UNL

Secretaría Académica y de Innovación Educativa.
UNL. Santa Fe. Argentina.

Coordinación editorial: Ma. Alejandra Sedrán

Diseño: Julián Balangero

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

Culturas 16 se diagramó en Ediciones UNL,
Santa Fe, Argentina, diciembre de 2022.

ISSN 1515-3738

Culturas 16

Debates y perspectivas
de un mundo en cambio

Santa Fe, Argentina, 2022



Directora

Mariné Nicola. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral (UNL). Argentina
mnicola@fhuc.unl.edu.ar

Consejo de redacción

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

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

Alejandra Rodríguez. Universidad Nacional de Quilmes. Argentina

Fernando Ramírez Llorens. Universidad de Buenos Aires. Argentina

Élida Moreyra. Universidad Nacional de Rosario. Argentina

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

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

Laura Alassía. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Alejandra Cecilia Carril. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Coordinadora

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

Revisión del inglés

Candela Baigorria. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Industrial Superior, Universidad Nacional del Litoral. Argentina.

Agustina Latasa. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Colegio La Salle Jobson, Santa Fe. Argentina.

Revisión del portugués

Alejandra del Valle Castro. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Secundaria de la Universidad Nacional del Litoral; Instituto Superior de Música-UNL. Argentina.

Editores

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

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

Laura Alassía. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Argentina

Correctores de estilo

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

Candela Baigorria. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Industrial Superior, Universidad Nacional del Litoral. Argentina.

Agustina Latasa. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Colegio La Salle Jobson, Santa Fe. Argentina.

Alejandra del Valle Castro. Centro de Idiomas de la Universidad Nacional del Litoral; Escuela Secundaria de la Universidad Nacional del Litoral; Instituto Superior de Música-UNL. Argentina.

E-mail:

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar
marinenicola@yahoo.com.ar

Evaluadores externos

Elena Rivero. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Pablo Russo. Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER);
Universidad Nacional del Litoral (UNL)

María Gracia Tell. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Natalia Vega. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Cristian Ramirez. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Valentina Jara. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Carina Giletta. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Melina Zeiter. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

María Rosario Keba. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Guillermo Cantero. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Hugo Ramos. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Cecilia Rambaudo. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Gabriela Piñero. Universidad Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires (UNICEN)

Liliana Zimmermann. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Virginia Pisarello. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Carina Toibero. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Verónica González. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Mariana Alberto. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Laura Alassia. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Anabel Paoletta. Universidad Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires (UNICEN)

Juan Francisco Reihares. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Natalia Bas. Universidad Nacional del Litoral (UNL)

*Los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad
de los autores. Las contribuciones quedarán a consideración
del Consejo Editor.*

| | |
|--|-----|
| Presentación | 8 |
| Artículos / Eje 1. Artes y representaciones culturales en el contexto latinoamericano | |
| Narrativa barroca: teatralidad devocional a La Virgen de la Caridad en Chiapas, México. Claudia Adelaida Gil Corredor | 14 |
| Apropiación de un bien común en la sociedad andina y su resistencia. «Agua» de José María Arguedas. Francisco Bustamante | 35 |
| Patoruzú, cuestión indígena e identidad nacional. Reflexiones en torno a los usos de la historieta durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). Agustín Alejandro Antonow y Guillermina Ricci | 60 |
| Intermedialidad, inminencia y puesta en escena: el arte frente a la violencia. Sabrina Soledad Gil | 74 |
| Artículos / Eje 2. Paradigmas, relatos y novelas: entre la identidad y la memoria | |
| Resignificar «lo viejo» y reconfigurar «lo nuevo»: el Modelo Mundial Latinoamericano en el contexto de la sociología-política regional. Claudia Scheihing y Ricardo Goñi | 90 |
| Nuevas señales del objetivismo. Martín Baigorria | 108 |
| América Latina en tránsito: entre fato e ficção, vivências históricas em tempos de crise. Pedro Brum Santos y Camila Manfio Simões | 130 |
| Artículos / Eje 3. Literatura, obras y autores latinoamericanos contemporáneos | |
| Imaginario contemporáneo de fin-de-mundo y las relaciones entre lo vivo en <i>De gados e Homens</i> (Maia, Brasil) y <i>Distancia de rescate</i> (Schweblin, Argentina). Daniela Peez Klein | 147 |
| Mientras haya mundo. Sismos y réplicas en la escritura de Villoro. Miriam V. Gárate | 166 |
| Análise das obras de Mariana Enriquez publicadas no Brasil. Renata Bastos da Silva, Ricardo José de Azevedo Marinho y Sandra Maria Becker Tavares | 183 |

Artículos / Eje 4. Gestión cultural, imaginarios, género y sexualidades

Novas perspectivas de experimentar a Gestão Cultural. Juliana Matias 195
Pereira Sales y Marja Lopes de Souza

Um debate sobre patriarcado e colonialidade e suas repercussões para o gênero e a sexualidade afro-ameríndia. Aline de Oliveira Rosa 203

Entrevista /

«Desde Cuba yo ya sabía, ya había tomado la decisión: si al volver a Brasil voy preso, yo abro la boca, yo cuento todo». Entrevista a 235
Carlos Alberto Jr., director del documental *En busca de Anselmo*.
Lucas Duarte y Hugo Ramos

Reseñas /

Reseña sobre el libro *Efemérides con perspectiva de género. Una memoria feminista a contrapelo de la historia* de Rosa García y Victoria 257
Tolisso. 2021. Rosario (Argentina), Biblioteca Popular Constancio C. Vigil
Cultural, Social, Mutual. María Gracia Tell

Reseña sobre *Una Red para Trenzar Memorias*. Equipo Trenzar Memorias 261

Reseña sobre la serie documental: *En busca de Anselmo* dirigido por 268
Carlos Alberto Jr. y co-producido por WarnerMedia Latin America y
Clariô Filmes, con exclusividad para HBO y HBO Max. 2022. Lucas Duarte
y Hugo Ramos

Reseña del libro *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*, de Clara Kriger (2021) Buenos Aires, Prometeo. Sandra Gayol 271

Cine, política y cultura: el documental argentino a través de Prelorán. 276
Reseña del libro *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas*,
de Javier Campo. 2020. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación
Civil Rumbo Sur. Julia Elena Kejner

¿Dónde se localiza la producción audiovisual argentina a principios del Siglo XXI?. Reseña sobre el libro *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*, editado por Clara Kriger, 2019. Mariné Nicola 280

Sobre los autores 285

Convocatoria de artículos 291

Presentación

La edición número 16 de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* presenta diferentes artículos vectorizados en torno a la temática propuesta para esta convocatoria: *Imágenes, memorias, literatura e imaginarios de lo contemporáneo en Latinoamérica*.

Cuatro ejes organizan los artículos de esta edición con el fin de direccionar la lectura y facilitar búsquedas de contenidos y autores. El primer eje organizador es *Artes y representaciones culturales en el contexto latinoamericano* e incluye en primer lugar el texto *Narrativa barroca: teatralidad devocional a La Virgen de la Caridad en Chiapas, México*. En este escrito su autora Claudia Adelaida Gil Corredor (Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Arte de Chiapas, México) presenta algunas condiciones históricas y sociales del arte barroco durante el siglo XVII que impactaron en una cultura escénica, en la población mestiza e indígena al suroeste mexicano. A continuación *Apropiación de un bien común en la sociedad andina y su resistencia. «Agua» de José María Arguedas*, de Francisco Bustamante (Universidad de la República, Uruguay), explora el cuento arguediano de 1935 como una anticipación del enfrentamiento de coyunturas, similar a la actual, en que la escasez de agua alcanza niveles dramáticos y donde su carácter de bien común es fundamental. Además se resalta que el texto literario promueve la resistencia al desastre climático y a los intentos de salidas individualistas por encima de los intereses colectivos. Sigue en este primer eje, el

artículo *Patoruzú, cuestión indígena e identidad nacional. Reflexiones en torno a los usos de la historieta durante la última dictadura militar argentina (1976–1983)*, escrito por Agustín Alejandro Antonow (Universidad Nacional de Río Negro) y Guillermina Ricci (Universidad Nacional de La Plata), el texto da cuenta de algunos mecanismos simbólicos empleados en la producción de la identidad nacional argentina en relación a los pueblos originarios durante la última dictadura cívico–militar–clerical, con base en la desnaturalización del discurso hegemónico responsable del silenciamiento de las voces subalternas. Cierra este apartado el texto titulado *Intermedialidad, inminencia y puesta en escena: el arte frente a la violencia* de Sabrina Soledad Gil (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina), quien traza un recorrido por obras de artistas contemporáneos, en las cuales se refleja la violencia en el arte, desde la categoría intermedialidad (Higgins), enriquecida con la caracterización de una estética de la inminencia (García Canclini).

El segundo eje es *Paradigmas, relatos y novelas: entre la identidad y la memoria* que suma a los autores Claudia Scheihing (Universidad Autónoma de Entre Ríos y la Universidad Nacional del Litoral) y Ricardo Goñi (Facultad de Ciencia y Tecnología de la Universidad Autónoma de Entre Ríos), con el texto *Resignificar «lo viejo» y reconfigurar «lo nuevo»: el Modelo Mundial Latinoamericano en el contexto de la sociología–política regional*. En este trabajo, los autores se proponen poner en valor el informe sobre el desarrollo global: ¿Catástrofe o nueva sociedad? Modelo Mundial Latinoamericano (Herrera *et al.*, 1977), para rescatar un aporte solo reconocido como la contracara ideológica de Los límites del crecimiento (Meadows, *et al.*, 1972), el «Informe del Club de Roma», elaborado por el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT). Sigue en este eje el trabajo del autor Martín Baigorria (Universidad Nacional de San Martín), quien

nos presenta *Nuevas señales del objetivismo*, donde señala que pese a los anuncios de agotamiento inminente, han surgido en los últimos años distintas obras asociadas a la poética objetivista. Esta tendencia dirige su atención a la imagen, las cosas y las circunstancias para captar una realidad en movimiento, capaz de proponer nuevas estrategias al nivel de la organización de la frase, el verso y el discurso literario en general. Para continuar, el artículo de Pedro Brum Santos y Camila Manfio Simões (Universidade Federal de Santa María), titulado *América Latina en trânsito: entre fato e ficção, vivências históricas em tempos de crise*, propone una concepción de América en constante creación, deconstrucción y reconstrucción, sostenida en el diálogo entre literatura e historia, para mostrar el paso de lo arcaico y lo mítico a la realidad histórica y las transformaciones culturales del último cuarto del siglo xx.

El tercer eje se titula *Literatura, obras y autores latinoamericanos contemporáneos* e inicia su derrotero con el texto *Imaginario contemporáneo de fin-de-mundo y las relaciones entre lo vivo en De gados e Homens (Maia, Brasil) y Distancia de rescate (Schweblin, Argentina)* de Daniela Peez Klein (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata) quien explora la zona común entre dos novelas del siglo xxi, con el fin de describir los textos mencionados en el título, en tiempos de un Capitaloceno exasperado, mediante un abordaje transdisciplinario. Luego *Mientras haya mundo. Sismos y réplicas en la escritura de Villoro* escrito por Miriam V. Gárate (Universidad Estatal de Campinas–Unicamp, Brasil) destaca la temática recurrente del mexicano Juan Villoro en torno a la figuración del sismo y de sus réplicas, con base en conexiones metafóricas del evento sísmico con lo literario, lo político y las posibilidades de vida en común. El texto *Análise das obras de Mariana Enriquez publicadas no Brasil*,

escrito en colaboración entre Renata Bastos da Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Ricardo José de Azevedo Marinho (Instituto Devecchi) y Sandra Maria Becker Tavares (Universidade Federal do Rio de Janeiro) presenta aspectos relacionados con la obra de la escritora Mariana Enríquez publicada en Brasil, quien en el transcurso de sus narraciones permite al lector dialogar entre el saber oral y la gnosis sistematizada, posibilitando reflexiones fecundas sobre la realidad, hasta la activación de informaciones sensoriales.

El cuarto y último eje de esta secuencia denominado *Gestión cultural, imaginarios, género y sexualidades*, inicia con el trabajo *Novas perspectivas de experienciar a Gestão Cultural*, donde Juliana Pereira Sales (Universidade Federal do Rio de Janeiro) señala cómo el curso «Encuentros Internacionales: El brasileño entre otros hispanos, afinidad, contrastes y futuros posibles en sus interrelaciones», un proyecto de investigación y extensión de iniciación artístico-cultural ofrecido por la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), en colaboración con el Instituto Cervantes de Río de Janeiro, gestiona espacios de expresión a los iberoamericanos, que visualizan una nueva forma de entender la gestión pública desde la perspectiva cultural. A continuación el trabajo titulado *Um debate sobre patriarcado e colonialidade e suas repercussões para o gênero e a sexualidade afro-ameríndia*, con autoría de Aline de Oliveira Rosa (Universidade Federal do Rio de Janeiro) se propone mostrar algunas estructuras de opresión sobre los cuerpos afroamerindios brasileños y sus múltiples formas de resistencia contra un moderno sistema patriarcal y capitalista.

Como es habitual en la revista Culturas se genera un espacio para la incorporación de reseñas de textos de interés disciplinar y académico. En este caso, la primera es una *Reseña y Comentario del Libro Efemérides con perspectiva de género. Una memoria feminista a contrapelo de la*

historia de Rosa García y Victoria Tolisso (2021. Rosario, Argentina. Editado por Biblioteca Popular Constancio C. Vigil Cultural, Social, Mutual), quien elabora esta reseña es María Gracia Tell (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral). Luego sigue la reseña titulada *Una Red para Trenzar Memorias*, producción del Equipo Trenzar Memorias.

A continuación se presenta una entrevista realizada al director de la serie documental *En busca del cabo Anselmo*. En diálogo con Lucas Duarte de Oliveira (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas– CEDINCI y Universidad Nacional de San Martín–UNSAM, CONICET) y Hugo Daniel Ramos (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, CONICET) el director del film, Carlos Alberto Jr, cuenta el proceso de preproducción, producción y posproducción del documental así como sus apreciaciones personales respecto a distintos temas; entre ellos lo que implica entrevistar a un ex agente de los servicios de inteligencia de la dictadura brasileña. Al mismo tiempo, Lucas Duarte de Oliveira y Hugo Daniel Ramos nos presentan una reseña sobre la serie documental *En busca del cabo Anselmo*, dirigido por Carlos Alberto Jr. y co–producido por Warner Media Latin America y Clariô Filmes, con exclusividad para HBO y HBO Max. Este film se estrenó en abril de 2022 por la plataforma de streaming y que consta de cinco episodios.

Posteriormente nos encontramos con la reseña del libro *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*, de Clara Kriger (2021. Buenos Aires, Prometeo) escrita por Sandra Gayol (Universidad Nacional de General Sarmiento). Hacia el final de este número Julia Kejner de la Universidad Nacional del Comahue (UNCO) escribe sobre *Cine, política y cultura: el documental argentino a través de Prelorán* a partir de realizar

la reseña del libro *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas* escrito por Javier Campo (2020. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur).

Para finalizar, nos preguntamos *¿Dónde se localiza la producción audiovisual argentina a principios del Siglo XXI?*, a partir de este interrogante Mariné Nicola (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral) elabora la reseña del libro *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*, editado por Clara Kriger (2019. Peter Lang. New York) y nos acerca algunos lineamientos que profundicen y den certezas a dicho interrogante.

Narrativa barroca: teatralidad devocional a La Virgen de la Caridad en Chiapas, México

Claudia Adelaida Gil Corredor

Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Arte de Chiapas.

UNICACH.

Sistema Nacional de Investigadores (SNI) CONACYT. México

Resumen

El presente artículo expone algunas de las condiciones históricas y sociales que fueron parte del surgimiento y expansión del arte barroco durante el siglo XVII europeo. La intención es mostrar los rasgos de una concepción artística que se desarrolló tanto en Europa como en las colonias españolas de América y que, aún hoy, es observable en diferentes regiones de México. A través del caso particular de lo que ocurre en torno al culto a La Virgen de la Caridad en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, al suroeste mexicano, se busca exponer cómo las artes de la representación de origen barroco constituyeron una cultura escénica en la población mestiza e indígena de esta región. Cultura teatral que hace parte de la escenificación del vivir y desde la que se han conformado narrativas que ponen en escena la existencia social de sus habitantes.

Palabras clave:

barroco, escenificación, escultura, memoria corporal, narrativa

Narrativa barroca: teatralidad devocional a La Virgen de la Caridad en Chiapas, México
Claudia Adelaida Gil Corredor
Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Arte de Chiapas. UNICACH.
Sistema Nacional de Investigadores (SNI) CONACYT. México
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0001

Baroque narrative: devotional theatricality of Virgen de la Caridad in Chiapas, Mexico

Abstract

The present article exposes some of the historical and social conditions which took part in the emergence and expansion of baroque art over the seventeenth Century in Europe. It aims at showing the features of an artistic conception that developed both in Europe and all over the Spanish colonies of America and, still observable today in different regions of Mexico. Through the particular case of what occurs around the cult of La Virgen de la Caridad in the city of San Cristóbal de las Casas, in Southeast Mexico, it is aimed to expose how the arts of performance from baroque origins constituted a scenic culture in the indigenous and half-blood population of this region. A theatrical culture that takes part in the staging of living and from which new narratives have been shaped to bring out to scene their people's social existence.

Keywords:

baroque, dramatism, staging, sculpture, corporal memory, narrative

Narrativa barroca: teatralidade devocional a Nossa Senhora da Caridade, em Chiapas, México. Resumo

Este artigo expõe algumas das condições históricas e sociais que levaram ao surgimento e expansão da arte barroca perante o século XVII europeu. O artigo objetiva mostrar as características de uma concepção artística que se desenvolveu tanto na Europa quanto nas colônias espanholas da América e, que ainda hoje, ressalta em diferentes regiões do México. Através da análise do culto a Nossa Senhora da Caridade em *San Cristóbal de Las Casas*, —no sudeste do México— procura-se expor como as artes de representação de origem barroca constituíram uma cultura cênica na população mestiça e indígena desta região. Cultura teatral que faz parte da encenação do viver e da qual se desenvolveram narrativas que encenam a existência social de seus habitantes.

Palavras-chave:

barroco; encenação; escultura; memória corporal; narrativa.

Introducción

Basado en una investigación de corte historiográfico sobre la cultura barroca de origen europeo que se desarrolló en la región del Estado de Chiapas, México, el presente artículo muestra algunos resultados del estudio. Durante la investigación se realizó el análisis de los elementos plásticos y visuales del arte barroco de la zona, así como de los escenarios devocionales en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, entidad del mismo Estado mexicano, para identificar aspectos de una cultura barroca local. Aquí se expone el caso particular de lo que ocurre hoy por hoy en torno a la puesta en escena del culto a La Virgen de la Caridad en esta región.

La iglesia de Caridad es una de las más antiguas e importantes de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, el mayor centro urbano de la región de Los Altos de Chiapas, ubicada al suroeste mexicano. Este templo hace parte de un complejo arquitectónico conformado por el ex convento y la iglesia de Santo Domingo, además por la plaza que las circunda y articula. Su relevancia radica tanto en su arquitectura como en su ornamentación, pero principalmente radica en la cultura escénica de origen barroco que se observa en las acciones devocionales de los creyentes desde mediados del siglo XVII hasta la actualidad.

Para este artículo se analiza la escultura de la virgen patrona de la iglesia hecha en el siglo XVII, en la cual se encuentran

los rasgos característicos del arte barroco europeo. Es decir, en ella se observa un sentido de composición profunda y realista enriquecida por un trabajo delicado de pintura en su piel y por el estofado y policromía en su vestido. Su presencia, tan finamente decorada, se materializa ante el altar configurando un típico espacio escénico barroco en el que la imagen se desenvuelve a partir de una estructura narrativa que se apoya en la escenografía y la puesta en escena que los devotos erigen.

Estos rasgos muestran la presencia de una retórica visual usada desde el siglo XVII por la Iglesia Católica de Contrarreforma como estrategia para persuadir mediante escenificaciones dramáticas y esplendorosas que sometían a los devotos al enfrentarlos a un espectáculo en el que la realidad se integraba a las representaciones preciosistas del arte barroco. Desde entonces esta retórica conformó un complejo sistema simbólico que permitió guiar el comportamiento de una sociedad sacralizada que se orientaba por sentimientos religiosos y políticos. Sentimientos que, como se demuestra a lo largo de este artículo, desarrollaron conductas teatralizadas en los devotos y que aún hoy son observables.

Se pretende mostrar que existe una cultura escénica integrada a las prácticas sociales de diversos pueblos de regiones de México, como es el caso de Chiapas, desde las que se pueden plantear futuros

estudios sobre estética barroca integrada al diario vivir, que resulten un aporte a los estudios artísticos en Latinoamérica. Más aún si se aborda el análisis de la relación entre las artes plásticas y las artes escénicas como medios para configurar representaciones devocionales.

Agradezco por la importante aportación brindada a Ricardo López Crocker, estudiante del doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, y que adelanta la tesis titulada: Los escenarios hierofánicos barrocos del catolicismo en San Cristóbal de Las Casas.

El arte barroco como escenificación

El Barroco es un periodo de la cultura europea que se desarrolló principalmente por la vía del arte. Con factores de orden no solo pictórico o teatral sino también teológico, económico, bélico y político surgieron coincidencias que determinaron una situación histórica considerada como una cultura nueva y posrenacentista. La cultura barroca definió una

época enmarcada en el siglo XVII que se extendió a los diversos sectores de la sociedad europea en los países por los que se desarrolló. Monarquías como la inglesa, ciudades de Centroeuropa, repúblicas al modo de las de los Países Bajos, principados alemanes, regímenes absolutistas como los de España y Francia o señoríos y estados de Italia. También pueblos católicos y protestantes quedan enmarcados dentro de esta cultura.

Caracterizada por un estilo artístico efectista que conservó desde su origen el ideal grecolatino y la Poética de Aristóteles, la cultura barroca estableció conexión con circunstancias históricas específicas. Es el caso de la renovación contrarreformista de la Iglesia, el fortalecimiento de la autoridad del papado, la expansión de la Compañía de Jesús en Europa y en las colonias americanas.¹ La cultura barroca definió una nueva mentalidad de época basada en la economía mercantil naciente, el surgimiento de estructuras políticas del Estado nacional y en las concepciones mecánicas de la física.² Al tiempo que desarrolló una cultura de masas que

¹ La llamada renovación contrarreformista o La Contrarreforma hace alusión a la respuesta católica ante el embate protestante. Es un término que empezó a utilizarse en Alemania desde 1776. No obstante, en 1946 el sacerdote Hubert Jedin planteó sustituirlo por el de Reforma católica al considerar que la reforma de la Iglesia católica no fue únicamente la reacción a la Reforma protestante dado que sus inicios se dieron antes del mismo Lutero. Para este artículo se hace referencia a la Contrarreforma en alusión a su vínculo con el Concilio de Trento, el cual resultó ser definitivo para el arte barroco del siglo XVII. Ver: Balderas, G. (2017). *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

² Lewis Mumford en su amplio estudio sobre la ciudad en la historia plantea que desde el siglo

agrupaba a los individuos para ejercer control de su voluntad a través del uso de una retórica predominantemente visual que pretendía conmover los sentidos persuadiéndolos y deleitándolos.

Estas circunstancias conformaron una categoría de época que tenía en su centro a un proceder artístico denominado Barroco. Se trató de un arte que no solo se puede explicar a partir de su perspectiva estilística sino que, tal como lo menciona Antonio Maravall, «el Barroco ha dejado de ser un concepto de estilo que pueda repetirse y que de hecho se ha repetido en múltiples fases de la historia humana; ha venido a ser [...] un mero concepto de época» (Maravall, 2012:21). Este historiador lo define como una estructura histórica basada en un conjunto de hechos articulados internamente mediante una compleja red de relaciones.

Dentro de estos elementos que establecieron una relación recíproca en la cultura barroca existen tres que resultan ser predominantes. El primero es la búsqueda constante por sacralizar a la sociedad mediante la instauración de una estética ornamental y artificiosa que invadía momentos y espacios de la vida doméstica y la ritual para reproducir en

ellos el discurso contrarreformista de la iglesia católica. El segundo es el uso de una retórica didáctica que pretendía la persuasión de los sentidos a través de la conmoción producida por los efectos de un complejo sistema simbólico que circulaba en templos, plazas y en un gran número de ceremonias con los que se garantizaba un alto grado de control del comportamiento de las masas. El tercero es su carácter festivo y teatral.

Esta última, la de la teatralidad, se usó como un mecanismo articulador entre las diferentes disciplinas del arte convirtiéndolas en medios para la escenificación. Es el caso de la arquitectura, la cual se empleó como un recurso para configurar espacios en virtud de la acción dramática, o el caso de las artes plásticas que se utilizaron como una continua proyección de la expresividad escénica. De igual manera la danza indagaba en el movimiento vivo y extracotidiano de los personajes, al mismo tiempo que la poesía y la música se hicieron fundamentales en virtud de su sonoridad en la sucesión del tiempo dramático y su sentido en el acontecer (Echeverría, 2019:38).

Todo este sistema se encontraba regulado por los lineamientos del Concilio de

XVI en Europa se generaron nuevos y complejos rasgos culturales que alteraron radicalmente la vida urbana. Plantea que se trata de un nuevo modelo de existencia que surgió de una economía también naciente, la del capitalismo mercantil; además de un sistema político oligarca o uno despótico centralizado, así como una nueva forma ideológica centrada en la física mecánica que se originó en los monasterios y en el ejército (Mumford,1979: 248).

Trento que demandaba a los sacerdotes, y a los creyentes mismos, que favorecieran la narrativa de historias de fe y devoción mediante el uso de relatos o imágenes. Esto implicó un proceso continuo en el que la relación entre las representaciones visuales y los relatos lograban instaurarse en la memoria del creyente como huella mnémica o memoria corporal. Maravall menciona que el Barroco se perfiló como un conjunto de medios culturales que conducían e integraban a los individuos a su sistema social.³

Esta relación recíproca entre relato e imagen hizo que la dimensión iconográfica se enfocara en la producción de escenificaciones dramatizadas que pasaban por la imagen visual hasta extenderse a la voz, el rostro y el cuerpo de predicadores y devotos mediante el uso de gesticulaciones tan exaltadas que se convertían en improntas mnémicas. Por su parte el sentido lumínico, la dimensión espacial y coreográfica también se integraron a esta intención de enfatizar el carácter trágico, sufriente y estremecedor en representaciones que se disponían para deslumbrar.

Este uso de la condición escénica se fue generalizando hasta llegar a

comprometer el comportamiento de los creyentes durante las ceremonias, fiestas y procesiones. Por ello durante las celebraciones se hacía uso de un gran despliegue de recursos visuales, sonoros y performativos que afirmaban su carácter teatral y suntuoso. Las oraciones, rezos y toda acción de culto implicaba un montaje performático artificioso, al grado que los límites entre ficción y realidad se fueron borrando entre coreografías, gestos y exclamaciones. Fingimos lo que somos / seamos lo que fingimos, escribió Calderón de la Barca quien en su obra siempre dejó ver la intención didáctica propia del Barroco.⁴

Para que esta estrategia teatralizante de las conductas se hiciera aún más efectiva se buscó formalizar el sentido de *continuidad espacial*—también llamado *perspectivismo*— tanto en las celebraciones devocionales como en los montajes de teatro. El historiador del arte H. Tintinot al referirse a la fiesta teatral barroca dice, «los confines entre el espacio destinado a la acción y la decoración, entre el actor que recita y el espectador, entre el mundo cotidiano y el mundo de la ilusión se han hecho totalmente fluidos de

³ Este historiador vincula dicho efecto con la política, al tiempo que explica cómo el arte resultó eficaz para estas intenciones pues tal como él lo dice, “en cierto modo, lo que el teólogo o el artista hacen responde a un planteamiento político, sino en cuanto a su contenido, sí estratégicamente” (Maravall, 2012:109).

⁴ Una intención que se puede explicar si se considera la formación en la escuela jesuítica que Calderón tuvo desde temprana edad.

conformidad con la aspiración de aquella época teatral» (Tintelnot, 1955:236).

Este sentido de continuidad del espacio escenográfico —o de profundidad espacial— recurrió a los efectos del ilusionismo de la pintura, las técnicas de la estereotomía de la cantería y las leyes de la óptica. Efectos que redefinieron la visualidad escénica y el sentido de decoración teatral al asumir al escenario como un nuevo espacio para llevar a cabo la recreación de realidades ficticias, similares a las que se hacían en la pintura.⁵ La imagen escénica se desplegó mediante el uso de recursos que pretendían crear impacto en el espectador al enfrentarlo con efectos en los que lo inimaginable se hacía una realidad.

Así, la espectacularidad escenográfica se fue integrando a una dinámica en la que la realidad se fundía con la apariencia representada en los escenarios. Este efectismo finalmente se convirtió en uno de los mecanismos más idóneos para sacralizar la vida social y así ejercer control en las conductas. Fue tal su efectividad que llegó a ser un medio para que el vivir del día a día se convirtiera también en una escenificación en tanto las conductas fueron reguladas por esta estética teatralizante de los cuerpos, sus ademanes y expresiones.

La tramoya, como ingeniería de artificios e invenciones extraordinarias, fue

alentada por el gusto barroco hacia lo extraordinario y novedoso. Un gusto que, aunque se inició en el Renacimiento, se desarrolló ampliamente durante el siglo XVII bajo la influencia de la física mecánica de la época. Influencia que favoreció el sentido de innovación asociado al teatro para darle a las escenas la apariencia de lo sorprendente o asombroso y así refinar su escenotecnia.

Este sentido centrado en la innovación en el que el efecto ilusionista de profundidad y de elevación espacial logrado a través de la tramoya —en la que los personajes subían y descendían hasta parecer que volaban— favoreció el gusto tan creciente hacia la conducta espectacular. Es por ello que se promovía la expresión pública de los sentimientos mediante ademanes y gesticulaciones que buscaban hacer evidente un diseño dramático en las conductas para hacerlas llamativas o, mejor aún, persuasivas.

El dibujo de la figura 1 muestra el ademán de un personaje retratado con un estilo típicamente barroco. En él se captura el movimiento y gestos que remiten a una actitud benevolente mediante trazos suaves que hacen que el Santo se nos presente afable e indulgente. Bajo un ritmo ondulante, las líneas se desenvuelven en el espacio del papel como si fueran los hilos que permiten al personaje caminar

⁵ Ver: Arregui, J. (2002). Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. *Castilla. Estudios de Literatura*(27), 31–62.



Figura 1. Claudio Coello. *El redentor*. Segunda mitad del siglo XVII. Agua parda, pluma y preparado a lápiz en papel amarillento; Alto 253 mm, ancho 190 mm; Procedencia: Colección Real. Museo del Prado. Madrid.

entre nubes. Pareciera que él se desplaza a paso ligero impulsado por un soplido divino al que no le ofrece resistencia, por el contrario, su cuerpo flota dócilmente. Su pesado manto aquí se muestra etéreo por el volumen que el artista le imprimió a través del juego de luces que lo convierten en un danzante que está a punto de girar. Gesto moralizante que se desenvuelve en una atmósfera celestial.

Grandilocuencia de los comportamientos que imitaban el sentido aparatoso que la tramoya de una puesta en escena teatral tenía, o la de los festejos y las ceremonias que se efectuaban en plazas, calles o templos. Las celebraciones festivas requerían cada vez más contar con una estructura que garantizara su sentido de magnificencia para mantener vigente la cultura de escenificación de la vida. La fiesta celebrada en Valladolid por la llegada del Rey Felipe IV en 1660 es un claro ejemplo de la gran tenacidad y empeño con el que ejecutaban los eventos teatrales en la época.

Según lo refiere el pintor e historiador José Martí y Monsó (1898) el Rey visitó esta, su ciudad natal, después de la ceremonia de coronación de la infanta María Teresa como reina de Francia. Narra que

para recibirlo se hizo el despliegue de la suntuosidad característica de la fiesta barroca, la cual fue documentada mediante la celebración de contratos o encargos a pintores, tramoyistas, carpinteros, decoradores y cuanto artífice se requirió para agasajar al Rey.⁶ Fuegos artificiales, cañas, carros triunfales, toros, luminarias y, algo fundamental, la comedia en el Palacio Real se desenvolvían ostentosamente.

Tal era la magnificencia de la fiesta que inicialmente se pretendió contratar al mismo Calderón de la Barca para que escribiera la comedia que se ejecutaría en el Salón Real. Finalmente la realizó otro escritor no menos importante, el cual se acompañó de grandes pintores de la época para que hicieran las obras de adorno del salón y la escenografía.⁷ Martí (1898) cita un documento del Archivo Provincial de Valladolid en el que se describen las muchas varas y lienzos de tafetán que se usaron para confeccionar la escenografía; así como el pago que se dio para dorar la corona que llevaría una figura que representaría al rey durante la escena o el gasto en la madera de fresno para hacer el bastón de este mismo personaje. Menciona también la cabritilla

⁶ Para organizar tan aparatosa fiesta se formaban gremios, con sus respectivos comisarios, que dirigirían y realizarían los contratos y gestión necesaria. Desde encargar la limpieza de la Plaza Mayor hasta realizar costuras o crear los mecanismos para los efectos de las comedias o dirigir a los encargados de las llamadas *apariencias de la comedia*.

⁷ Ver: Fernández, A. (1993). Fiesta en Valladolid a la venida de Felipe IV en 1660. *Boletín del Seminario de Estudios del Arte y Arqueología*(59), 379–392.

para las estrellas del manto y el pago para el director de la compañía.⁸

Otro ejemplo se encuentra en la remodelación que el mismo Felipe IV solicitó se hiciera en algunos espacios de *El Palacio del Buen Retiro* ya que consideraba que este edificio no tenía un lugar adecuado para las representaciones teatrales. En 1633 encargó al Conde-Duque de Olivares que construyera un sitio real nuevo para este fin, hasta que en 1640 se terminaron los trabajos. El nuevo lugar se llamó *Salón de Reinos* y llegó a ser el más largo del palacio (34 metros de largo, 10 metros de ancho y 8 metros de altura); también se le llamó *Salón Dorado*, por el color de la decoración de los frescos de las bóvedas y mobiliario. Aunque el nombre más recordado es el de *Salón de Comedia*, pues era allí donde los espectadores observaban las representaciones teatrales desde una balconada de hierro que se encontraba de extremo a extremo del salón.⁹

El festejo y el artificio conformaron una cultura que se autorrepresentaba como una pieza teatral festiva. Así lo describe Richard Alewyn en su libro titulado *El gran teatro mundial: la época de las fiestas cortesanas*, donde narra que:

Por las calles pasan caballeros o bailarines, exhibiendo valiosas joyas, o ataviados con

extraños disfraces; en esta batahola se balancean cuadros colosales; allá un río, un estanque queda cubierto de flotillas de naves multicolores o raros seres fabulosos. Algunos dioses descienden y forman un coro maravilloso. La noche se vuelve en un día artificial [...] Unos encapuchados desfilan, irrumpen en las casas y se mezclan entre quienes bailan, fundan su propio reino en un escenario elevado (Alewyn, 1989: 7).

La detallada elaboración y cuidado asociada a la teatralidad intentaba estar a la altura del sentido de innovación de la época. La originalidad se asociaba con la idea de progreso que también el arte, la literatura, la poesía y el teatro exaltaban; además era un medio ideal para atraer y cautivar el gusto, lo que también favorecía el control de las voluntades. Atrapado por el asombro y deslumbrado, el espectador de las representaciones escénicas se hacía cautivo de un mundo maravilloso (o mágico) que le hacía olvidar o encubrir las profundas crisis de la época. Al respecto dice Maravall, «es una manera de hacer tragar, endulzadamente, deleitosamente todo un sistema de reforzamiento de la tradición monárquico-señorial. [...] Sirviéndose de esas novedades como vehículo, se introduce más fácilmente la propaganda persuasiva a favor de lo establecido.» (Maravall, 2012: 360).

⁸ A.R.CH., Documentación Municipal. Leg. 37. Caja 1.

⁹ Ver: Fernández, T. Z. (2016). *La corte de Felipe IV se viste de fiesta*. Valencia: Universidad de Valencia.

Esta estrategia pedagógica propia del Barroco le dio un vigoroso impulso al trabajo de los tramoyistas encargados de las apariencias de la comedia. Es el caso del florentino Cosme Lotti, al que se lo contrató como escenógrafo, jardinero y *fontanero* encargado de la maquinaria teatral del Palacio del Buen Retiro de Felipe IV. Lotti hizo uso de las más aparatosas y modernas *comedias de tramoyas* apoyado por rápidas máquinas, por autómatas o por cuanto efecto de ingenioso ilusionismo le permitiera exaltar el lujo escénico al mismo tiempo que exaltaba la apariencia de magnificencia del monarca.¹⁰ En la figura 2 se observa una de las escenografías hechas por Lotti, en ella se ve el carácter ilusionista de sus efectos escénicos.

Esta cultura del teatro que se extendió al comportamiento generalizado de la vida social hizo parte de la concepción más íntima del vivir de los individuos, al tiempo que se convirtió en un instrumento político para instalar el discurso de la ideología de la época tanto en España como en sus colonias americanas. En estas la cultura escénica desarrolló sus propias particularidades, las cuales no

solo se encaminaron a la puesta en escena de representaciones teatrales, sino que principalmente conformaron comportamientos sociales asociados a las prácticas devocionales tal como se describe en el apartado siguiente.

Artilugio de La Virgen de la Caridad en San Cristóbal de Las Casas

La ciudad de San Cristóbal de Las Casas, ubicada en la zona denominada como Los Altos de Chiapas, fue fundada como Ciudad Real por el conquistador Diego de Mazariegos en 1528 después de que la primera embestida ordenada directamente por Hernán Cortez, hecha en 1524 por Luis Marín, fracasara dada la vigorosa resistencia de la población originaria.¹¹ Actualmente esta ciudad es sede de los poderes administrativos del municipio que lleva su mismo nombre, es el mayor centro urbano de la región y el tercero más poblado del Estado de Chiapas.

Originalmente nombrada como *Chiapa de los Españoles*, la Ciudad Real hizo parte de la Provincia de San Vicente de Chiapa bajo la dirección de la orden dominica desde el año 1544. Empezó como una villa

¹⁰ Ver: Martínez, G. (2003). En torno a Cosme Lotti: Nuevas aportaciones documentales. *Madrid. Revista de arte, geografía e historia* (3), 323–354.

¹¹ La región de Chiapas tomó su nombre de la población nativa que habitaba esta zona a la llegada de los conquistadores españoles. Los Chiapa y posteriormente los de Zinacantán, los de Copanaguastla, Pinola, Güenguistlán y Chamula —hablantes de lenguas mayenses— enfrentan a Luis Marín y a Mazariegos en sus intentos por conquistar la región.



Figura 2. Ilustración de escenografía. *Andrómeda y Perseo*. Fábula presentada en el Coliseo del Real Palacio del Buen Retiro a obediencia de la Serenissima Señora Doña Maria Teresa de Austria Infanta de Castilla en festivo parabién que felices años goze la siempre Aususta Magestad de la Reyna Nuestra señora Doña Mariana de Austria(sic): manuscrito, [ca . 1653]. Universidad de Harvard, Houghton Library.

española poblada en el centro por españoles y rodeada por los barrios llamados de los *indios amigos* —en referencia a los grupos indígenas de México, Oaxaca, Tlaxcala o Guatemala que acompañaron a los conquistadores españoles—. Los pobladores originarios del lugar ocuparon la

zona circundante de la villa, así como lo hicieron los esclavos negros y mulatos traídos por los españoles. Desde el año 1538 esta pequeña ciudad fue sede episcopal y el lugar de residencia de un alcalde mayor, además llegó a tener un seminario, cuatro conventos, un hospital y un colegio.

Después de la llegada de los dominicos a Chiapas y su consolidación como la principal orden religiosa en el siglo XVI, San Cristóbal de Las Casas tuvo como su imagen sagrada femenina más importante a la Virgen del Rosario, patrona de este orden. No obstante es a partir del año de 1712 que surge la devoción a La Virgen de la Caridad como protectora de la ciudad, hecho que se vincula con la construcción de la actual iglesia en su nombre y con el estallido de la llamada rebelión de Los Zendales.¹²

Fue después de estos hechos sucedidos en 1712 que, por iniciativa de Fray Juan Bautista Álvarez de Toledo, se construyó una iglesia pequeña para esta Virgen, que había sido la santa tutelar de las tropas españolas durante la rebelión.¹³ La construcción de la iglesia, según lo describe el historiador Jan de Vos, «fue también causa indirecta de la sublevación pues para financiar la construcción de la ermita y su anexo, un hospital de pobres, el obispo abrumó al pueblo con frecuentes colectas que colmaron a una población indígena

ya increíblemente explotada» (DeVos, 1986: 49). Ante la rebelión el cabildo declaró a esta Virgen como protectora especial de la ciudad y la diócesis, por lo cual se la consideró como *Patrona de Armas de la Provincia de Chiapa*.

La advocación a la Señora de la Caridad no fue exclusiva de la actual iglesia sino que, según lo explica Andrés Aubry, hubo una primera ermita que se le erigió desde 1630 bajo la iniciativa de un obispo que nunca pisó el territorio de Chiapas, el Señor Ugarte (Aubry, 2017: 197). Aunque la primera capilla ya no existe, estos hechos muestran la importancia que ha tenido esta Virgen desde los primeros años del siglo XVII en la región y el por qué de la refinada estética barroca de la escultura y el retablo que aún hoy se encuentran en esta pequeña iglesia de la que es patrona. Un cuidado estético que era requerido para una imagen que pasó de ser la protectora de la obra hospitalaria a ser el símbolo de una victoria española en la región.

A pesar de que el autor que la elaboró se desconoce, la escultura tiene registrado el

12 La provincia de Los Zendales formaba parte de la jurisdicción de la alcaldía mayor de Chiapa, la cual estaba sujeta a la Audiencia de Guatemala. El enfrentamiento entre los indígenas de la región y las tropas españolas ocurrió en el poblado de Cancún.

13 Cada bando recurrió a una Virgen como estandarte de su lucha, los españoles a la de Caridad y los indígenas sublevados a la Virgen de Cancun —una niña indígena de 13 años llamada María Candelaria a quien, según cuenta el relato, se le apreció la Virgen y desde entonces se le consideró como la Virgen de Cancun—. Ver: Romero, J. R. (2011). Reseña. Jan de Vos, editor. La guerra de las dos vírgenes. La rebelión del Los Zendales (Chiapas, 1712), documentada, recordada, recreada. *Península*. [en línea] Consultado el 20 enero del 2022 en <https://www.elsevier.es/es-revista-peninsula-108-pdf-S1870576616000106>

año 1659 en la parte baja de su reverso.¹⁴ Por su tamaño se le podría considerar como una *pieza viajera* novohispana o europea, no obstante algunos de sus rasgos estilísticos también remiten a la obra de imagineros guatemaltecos.¹⁵ Las esculturas de Guatemala se caracterizan por el color y brillo de las encarnaciones, las cuales le dan un profundo realismo a los personajes al tiempo que los estofados se caracterizan por el uso de diseños vegetales con rameados y amplias retículas de hojas de flores, tal como lo menciona María Concepción García en su estudio sobre la escultura de Guatemala (García, 2002:147).

Se trata de una escultura de bulto redondo manufacturada en madera y decorada con un refinado trabajo de estofado, esgrafiado y policromía.¹⁶ En ella se observa el metódico tratamiento

de pintura de la piel —encarnado— de la Virgen y del niño que carga con su brazo izquierdo; igualmente se observa el minucioso trabajo del manto y vestidos que están decorados con flores, ramas y una ligera vegetación que simula los finos damascos de la época. En la figura 3 se observa la escultura y algunos detalles de la policromía con la que se decoran las telas de su vestido.

Es una obra en la que se percibe el trabajo de una atenta talla con la que se capturaron delicadas muecas en los rostros, las manos y los pies de los personajes, al igual que se capturó el movimiento de ademanes de los cuerpos y el volumen de los pliegues del manto o de los detalles de las faldas del vestido como puede verse en el nudo que lo ata. Los rostros guardan rasgos idealizados de gran serenidad con

14 Además cuenta con el registro de una intervención hecha en 1918, la cual fue precisada en la reciente restauración realizada en el año 2018 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Por otro lado los frailes dominicos, quienes rigen actualmente este templo, señalan que es una escultura reconocida desde el año de 1626.

15 La escuela escultórica guatemalteca, particularmente la de Santiago de Guatemala, fue considerada como una de las más importantes en la producción de imaginería de las Indias. La ciudad de Santiago de Guatemala fue la más grande de la Capitanía General de Guatemala, la cual abarcaba de Chiapas hasta Costa Rica. Por esto se puede asumir que el artífice de la escultura actual muy probablemente era de Guatemala.

16 El estofado es una técnica de decoración que consiste en la aplicación de un color liso y uniforme sobre la superficie *dorada* (con oro o plata) sobre la que posteriormente se realizan incisiones con un punzante denominado grafo que permite dibujar flores, plantas, rombos, etc. Es una técnica que se usó mucho en España durante el siglo XVI, aunque su origen y uso se remonta a varios siglos atrás. En el caso de Guatemala esta técnica fue una característica que tuvo un alto desarrollo en la región hasta hacer del trabajo de sus artífices uno de los más influyentes en los Virreinos, principalmente por su policromía. Esta última se realiza sobre el estofado y, según lo explica Johann Melchor, en las imágenes de Guatemala se usaba con frecuencia el barniz y el óleo para pintar (Melchor, 2013:102).

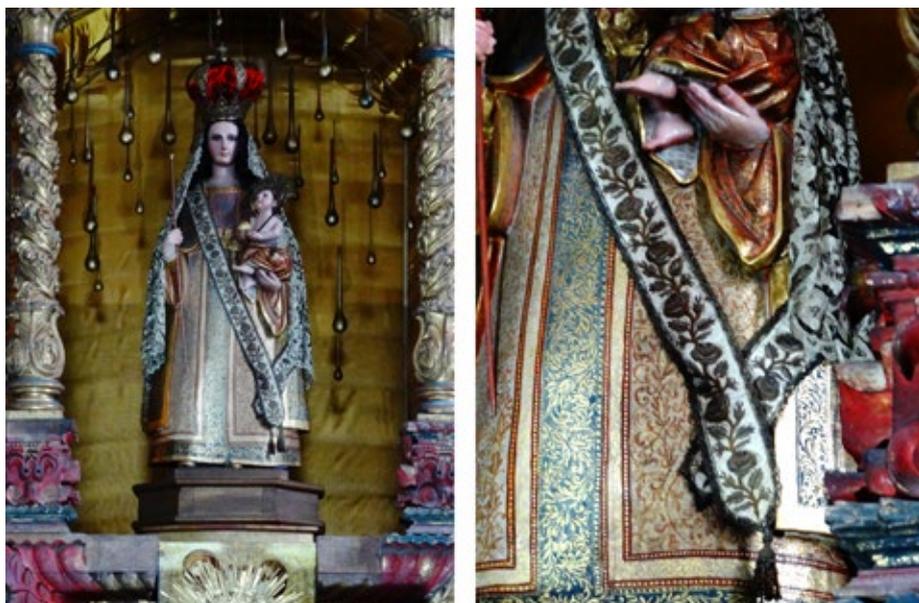


Figura 3. Escultura de La Virgen de la Caridad con detalles del estofado en vestido y manto. Talla en madera policromada. San Cristóbal de Las Casas. Fuente: Adelaida Gil, 2022.

gestos naturales elaborados con base en los criterios formales típicos del repertorio barroco.¹⁷

La escultura está integrada al retablo principal de la iglesia, del cual es la imagen predominante tal como se observa en la figura 4. La composición de la escena se conforma por un movimiento continuo entre las calles, las entrecalles y los cuerpos que conforman el retablo. Al interior del

nicho de concha abovedada del primer cuerpo, la imagen de la Virgen que lleva al niño presenta los códigos barrocos propios de estas representaciones: la expresión serena de sus ojos mira en calma al espectador mientras sus labios esbozan lo que podría ser una sonrisa. Son gestos con los que se dispone caritativa ante sus hijos.

El pequeño niño que la mira, gira suavemente su cabeza y la levanta en

¹⁷ María Concepción García menciona que estas esculturas muy probablemente se inspiraban en la ternura de las tallas andaluzas. Además, menciona que el trabajo realizado por los estofadores y doradores frecuentemente se imponía sobre el del escultor ya que este se concentraba principalmente en detalles de rostros y manos usando, en ciertas ocasiones, otros materiales (García, 2002:147).



Figura 4. Virgen de la Caridad en su nicho de concha abovedada. Fuente: Adelaida Gil, 2022.

busca de la atención de su madre. Su torso ligeramente volteado sostiene las infantiles piernas que parecen balancearse mientras uno de sus pies rota en busca de sostén. Toda esta ondulación tiene como eje de equilibrio la mano de la Virgen que soporta con delicadeza al pequeño cuerpo. Por su parte, ella, erguida y firme, solo muestra ligeros movimientos en sus manos y su rostro como si el hieratismo de su cuerpo se hubiese pensado para dejar ver los damascos tan finamente po-

licromados. El predominio del color rojo —símbolo del mayor poder— lo tiene él en el manto que se percibe arrugado por sus propios movimientos.

Estos elementos visuales y toda la composición del espacio se encuentran sujetos a lineamientos barrocos, los cuales conforman la teatralización de las escenas allí dispuestas. Son escenificaciones que inician por el manejo de elementos plásticos cuidadosamente tratados durante el siglo xvii en los que participaron no

solo talladores sino también doradores, encarnadores, sastres y hasta peluqueros. Personajes y escenografías que dan paso a la puesta en escena ejecutada por los feligreses, quienes a partir de rezos, oraciones, ofrendas o festejos repiten modelos barrocos codificados en sus propios cuerpos.

Teatralidad devocional actual

El sentido escénico de las acciones de culto al interior de la iglesia de La Caridad se desenvuelve como una estética barroca viva. Es decir, es una estética observable continuamente al interior del templo en el transcurrir de los rezos, oraciones, ofrendas y toda práctica devocional que los feligreses realizan diariamente. En ellas se vinculan las pinturas, los relieves de los retablos o de los tabernáculos con las esculturas, al tiempo que estas se integran con la arquitectura para conformar un ambiente que invita a la puesta en escena devocional. Allí se configura el escenario para que el devoto en su interacción con las imágenes religiosas disponga su fe a través de representaciones teatrales. Entonces, es frecuente observar escenas como las que se registraron durante trabajo de campo:¹⁸

Frente al altar principal una mujer hincada llora. Sus manos unidas y su cabeza inclinada enmarcan su voz que entre susurros

implora ayuda: «¡Por favor ayúdame papá lindo, por favor, ayúdame... ayúdame!». «¿Madre Santa, por qué?!». «¡Haz que cambie Madre Mía, convéncelo!» Después de transcurrir una hora, ella sigue ahí sin que las lágrimas cesen al tiempo que se escucha que dice una y otra vez: «¡Ayúdame!»

A un costado del altar y frente a la mujer que llora se desplaza una madre que carga en su espalda a su hijo de aproximadamente 10 años. Él gime. Entonces ella desamarra el rebozo con el que los dos estaban envueltos, deja al niño en el piso frente a las veladoras que otros han encendido para iluminar el altar. Una vez que acomoda a su hijo ella se desplaza en busca de algunas velas que al parecer había dejado en un banco; una vez que regresa las enciende y comienza sus rezos que en lengua *tsotsil* parecen ser un canto.¹⁹ Sus oraciones duran media hora y entre rezo y rezo el niño duerme iluminado por la tenue luz que cae sobre él.

Otro día, un grupo de cinco personas se dispone a ofrendar sus cantos y oraciones ante la Virgen. Todos ellos sentados en forma circular son dirigidos por una mujer que parece ser la oradora que orienta la ofrenda. La voz de ella enfatiza algunas palabras: «¡Tu belleza Virgencita!». «¡Tu protección madre nuestra!».

El volumen de su voz a veces se hace alto, a veces bajo; otras veces mantiene

¹⁸ Observaciones participantes realizadas en enero del 2022. Aquí se presentan solo tres fragmentos de algunos de los registros realizados.

¹⁹ El *tsotsil* es una de las lenguas mayenses más hablada por los indígenas de la región Altos de Chiapas.

vibrando la última letra de las sílabas. Así, entre tonos que suben y bajan, su voz se escucha en todo el templo hasta que es suspendida por la guitarra que uno de los hombres toca para dar inicio al canto que todos emitirán. Al terminar, después de 45 minutos de oración, todos entregan un frondoso ramo de flores ante el altar.

Estos registros, y todos los que se hicieron durante el trabajo de campo, permitieron identificar cómo los sentimientos son expuestos con grandilocuencia. Es decir, las emociones se exaltan para hacerse visibles, para que se escuchen y sea posible su desenvolvimiento enfático en el espacio escenográfico que el templo dispone para tal fin. Se trata de una estética teatralizante de los cuerpos, de los espacios y la religiosidad de un pueblo que la representa. En su estudio sobre la teatralidad como determinante cultural, Antonio Biedma señala que, «esta búsqueda de efectos sorprendentes en las iglesias, que subyugan la emoción del fiel-espectador con la intención última de romper las barreras entre lo real y lo ilusorio, lo humano y lo divino, tienen su apoyo en diferentes disposiciones eclesíásticas» (Biedma, 1998:118).

La puesta en escena se apoya en la iconografía y la liturgia del cristianismo católico que entre efectos preciosistas

hace que sus feligreses digan «ese bello templo de Caridad es tan hermoso que allí podemos dar testimonio de lo que cada uno sentimos».²⁰ Y que ellos en su fiesta patronal del 21 de noviembre se organicen año tras año para conmemorar a su Virgen. La celebración inicia con la Misa de Rompimiento —dentro de las disposiciones eclesíásticas esta hace referencia al rompimiento que permite al mundo espiritual entrar en el mundo real convirtiéndose en demostración visible y tangible de la provisión de Dios—. Después de esta misa se celebra la de Maitines, en la que se rezan solo salmos en compañía de música y cánticos tenues acompañados con el amanecer en donde «se comparte algo a toda la gente», según ellos mismos lo explican.

La liturgia se convierte en escenas para el relato barroco que permite a los devotos integrar la ilusión y la realidad a través de representaciones teatralizadas por ellos mismos. Son narraciones que se construyen mediante efectos y dramatizaciones conmovedoras en las que los sentimientos se enaltecen no solo para reproducir un sistema de creencias sino para configurar nuevos símbolos adaptables a las condiciones o características de la región. Esta es una capacidad posible en tanto las representaciones se van construyendo día a día a partir de la memoria corporal del feligrés

²⁰ Entrevista realizada en mayo de 2022 a una de las mujeres que integra la Junta de Mejoras y Festejos.

quien se inca ante la imagen de la Virgen para entregar una veladora encendida y ofrendar su espiritualidad. O el feligrés que toca al niño con tal cuidado y cariño que el agradecimiento por los favores recibidos queda sellado al persignarse.²¹

Son representaciones que ponen en juego todo un sistema de símbolos que pasa por las imágenes pictóricas y escultóricas, al igual que lo hace por los muros o las disposiciones corporales de las figuras y de los fieles. Todo ello es observable en el manejo formal de planos celestiales o terrenales visibles en las pinturas y en la composición de los altares barrocos. Son planos que orientan los cuerpos, la voz, las miradas o los ademanes de la misma manera que lo hizo la tramoya barroca del siglo xvii que, a partir de sus mecanismos, buscaba elevar a algunos personajes al espacio celeste o bajar a otros al espacio terrenal.

Símbolos que se desplazan de arriba abajo, de derecha a izquierda o de adelante hacia atrás para dar un efecto de profundidad que invite a transitar por espacios donde es posible poner en escena la devoción. Artificios barrocos que han configurado la ritualidad de lugares como el de la iglesia de la Virgen de La Caridad en Chiapas, México.

Consideraciones finales

El presente artículo puede asumirse como la exposición de resultados del estudio realizado a una práctica cultural desde la perspectiva del teatro en su relación con las artes plásticas. Esto permitió reconocer la potencialidad que tienen las artes como medio para comprender los fenómenos sociales y ser no solo un objeto de estudio de las ciencias sociales o humanas.

Se pudo comprender cómo el diario vivir de una sociedad de origen barroco tiene la posibilidad de escenificar permanentemente la cotidianidad humana: del dolor a la alegría, del drama a la fiesta, de lo ornamental a lo patético. En el caso de este estudio fue posible identificar la forma de vivir de una sociedad sacralizada que pone en escena la mentalidad de su propia existencia.

Es por esto que se hacen necesarios los estudios interdisciplinarios que amplíen las perspectivas de análisis de prácticas culturales que pueden ser abordadas desde la mirada de las artes plásticas o las artes de la representación. Estas perspectivas de estudio ampliarían el campo de referencia y las metodologías de investigación.

²¹ Estas interpretaciones están basadas en registros de observación y en las explicaciones dadas por las personas entrevistadas.

Bibliografía

- Alewyn, R. (1989). *El gran teatro mundial: la época de los festivales cortesanos*. München: Beck.
- Arregui, J. (2002). Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. *Castilla. Estudios de Literatura*(27), 31–62.
- Aubry, A. (2017). *San Cristóbal de Las Casas. Su historia urbana, demográfica y monumental 1528–1990*. San Cristóbal de Las Casas: Fray Bartolomé de Las Casas, A.C.
- Balderas, G. (2017). *La Reforma y la Contrarreforma. Dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Biedma, A. (1998). La teatralidad como determinante cultural: ¿Una constante histórica? *Boletín Millares Carlo*(16), 113–128.
- Echeverría, B. (2019). *Vuelta de siglo*. México: Era.
- Fernández, A. (1993). Fiesta en Valladolid a la venida de Felipe IV en 1660. *Boletín del Seminario de Estudios del Arte y Arqueología*(59), 379–392.
- Fernández, T. Z. (2016). *La corte de Felipe IV se viste de fiesta*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Maravall, J. A. (2012). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel. Letras.
- Martínez, G. (2003). En torno a Cosme Lotti: Nuevas aportaciones documentales. *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*(3), 323–354.
- Melchor, J. (2013). Flores en estofados y textiles guatemaltecos en el periodo hispánico. En P. A. Díaz, *El tejido polícromo. La cultura novohispana y su vestimenta* (págs. 99–108). México D.F.: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Mumford, L. (1979). *La ciudad en la historia*. Buenos Aires: Infinito.
- Romero, J. R. (2011). Reseña. Jan de Vos, editor. La guerra de las dos vírgenes. La rebelión del Los Zendaes (Chiapas, 1712), documentada, recordada, recreada. *Península*. [en línea] Consultado el 20 enero del 2022 en <https://www.revistas.unam.mx/index.php/peninsula/article/view/54074>

- Skrine, P. (1978). *The baroque: Literature and Culture in the seventeenth Century Europe*. Londres: Methuen & Co.
- Tiltelnot, H. (1955). Anotazione sull' importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco. *Retórica e Baroco*. Roma: Atti dell III Congreso Internazionale de Studi Umanistici.
- Vos, J. d. (1986). *San Cristóbal. Ciudad colonial*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Apropiación de un bien común en la sociedad andina y su resistencia. «Agua» de José María Arguedas¹

Francisco Bustamante

Universidad de la República (UDELAR), Uruguay

«No es pequeño dolor contemplar que, siendo aquellos Incas gentiles e idólatras, tuviesen tan buena orden para saber gobernar y conservar tierras tan largas, y nosotros, siendo chripstianos, hayamos destruido tantos reinos; porque, por donde quiera que han pasado chripstianos conquistando y descubriendo, otra cosa no parece sino que con fuego se va todo gastando»

Pedro de Cieza León en *El señorío de los Incas*, (1552)

Resumen

En un escenario mundial de crisis hídricas, en el llamado Antropoceno o mejor, Capitaloceno, este artículo realiza una «close reading» de «Agua» (1935), primer

Apropiación de un bien común en la sociedad andina y su resistencia. «Agua» de José María Arguedas Francisco Bustamante - Universidad de la República (UDELAR), Uruguay DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0002

¹ Dedico este trabajo a Rafael Herrera Zorrilla de San Martín, que leyó este borrador luego de un duro combate contra la Covid 19. Agradezco al Lic. Pablo Armand Ugon y al Bach. Juan Aguerre de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República por su apoyo amistoso y académico, antes, durante y después de la escritura del artículo.

cuento publicado por José María Arguedas. En una zona andina, el gamonal niega el agua a los indígenas comuneros desesperados por la necesidad de riego para dársela a sus favoritos, por lo que se gesta una frágil resistencia violentamente aplastada. El artículo contextualiza la crisis hídrica con una mirada histórica a los trabajos colectivos andinos originados en tiempos preincaicos, el derrumbe del Tawantisuyo por la invasión europea y las políticas de despojo y propietaristas del período republicano que tornaron el agua de un bien común en una mercancía manejada por los gamonales a cambio del afianzamiento de su dominación. El cuento lo narra un niño que es una sombra autobiográfica del autor. El solidario y condolido Ernesto atestigua los sufrimientos y también la cultura y cosmovisión indígena. Se analiza el valor de los símbolos, resaltando el protagonismo de la Naturaleza: agua y Sol. Al cuestionar críticas de Mario Vargas Llosa a la obra arguediana, se señala que el cuento prepara para el enfrentamiento de coyunturas, como la actual, en que la escasez de agua alcanza niveles dramáticos y donde su carácter de bien común es fundamental. La capacidad del texto de promover una esperanza que vigorice la resistencia al desastre climático y a los intentos de salidas individualistas por encima de los intereses colectivos también es subrayada.

Palabras clave:

Andes, bien común, crisis hídrica, gamonalismo, humanidades ambientales, indígenas

Appropriation of a common good in the Andes society and its resistance. «Agua», by José María Arguedas. Abstract

In a world scenario of water crisis, in the so-called Anthropocene or better, Capitalocene, this article carries out a «close reading» of «Agua» (1935), the first story published by José María Arguedas. In an Andean area, the gamonal denies water to the indigenous community members desperate for the need for irrigation and gives it to his favourites, for which a fragile and violently

Keywords:

Andes, common good, water crisis, gamonalism, environmental humanities, indigenous

crushed resistance is born. The water crisis is contextualized with a historical look at the Andean collective works originating in pre-Inca times, the collapse of the Tawantisyuyo due to the European invasion and the dispossession and proprietor policies of the republican period that turned water from a common good into a commodity managed by the gamonales in exchange for the consolidation of their domination. The story is narrated by a child who is an autobiographical shadow of the author. The supportive and sorrowful Ernesto witnesses the suffering and also the indigenous culture and worldview. The value of symbols is analyzed, highlighting the leading role of Nature: water and sun. Questioning Mario Vargas Llosa's criticism of Arguedas's work, it is pointed out that the story prepares for the confrontation of situations, such as the current one, in which scarcity of water reaches dramatic levels and where its nature as a common good is fundamental. The ability of the text to promote a hope that invigorates resistance to climate disaster and attempts at individualistic solutions over collective interests is also underlined.

Apropriação de um bem comum na sociedade andina e sua resistência. «Água» da José María Arguedas. Resumo

Em um cenário mundial de crise hídrica, no chamado Antropoceno ou melhor, Capitaloceno, este artigo realiza uma «leitura atenta» de «Água» (1935), o primeiro conto publicado por José María Arguedas. Em uma área andina, o cacique nega a água aos membros da comunidade indígena desesperados pela necessidade de irrigação para dá-la aos seus favoritos, pelo que nasce uma resistência frágil e violentamente esmagada. O artigo contextualiza a crise hídrica com um olhar histórico aos trabalhos coletivos andinos originários dos

Palavras-chave:

Andes, bem comum, crise hídrica, caciquismo, humanidades ambientais, indígena

tempos pré-incas, o colapso do Tawantisuyo devido à invasão europeia e as políticas favoráveis à propriedade privada do período republicano que transformaram a água de um bem comum em uma mercadoria administrada pelos caciques em troca da consolidação de sua dominação. O conto é narrado por uma criança que é uma sombra autobiográfica do autor. O solidário e triste Ernesto testemunha o sofrimento e também a cultura e visão de mundo indígena. Analisa-se o valor dos símbolos, salientando o protagonismo da Natureza: a água e o Sol. Questionando a crítica de Mario Vargas Llosa à obra de Argueda, aponta-se que o conto se prepara para o enfrentamento de situações, como a atual, em que a escassez da água atinge níveis dramáticos e onde a sua natureza de bem comum é fundamental. Ressalta-se também a capacidade do texto de promover uma esperança que revigora a resistência ao desastre climático e as tentativas de soluções individualistas em detrimento de interesses coletivos.

El crítico peruano Antonio Cornejo Polar caracteriza a la cultura andina a partir de la invasión europea como un «escribir en el aire».² Sostiene que esta cultura se define por la heterogeneidad, el mestizaje no solo biológico sino también cultural, el entrecruzamiento y conflicto entre lo europeo y lo indígena, lo oral y lo

escrito, entre la voz y la letra (Cornejo, 1994:pasim). Vallejo, Arguedas y tantos andinos pudieron escribir en el aire, pero se negaron —porque sería una grave irresponsabilidad— a leer en el aire, sin poner los pies en la tierra, vale decir, sin asumir un compromiso con la realidad en que vivieron. Este trabajo toma el texto

² El peruano César Vallejo, combatiente en la Guerra Civil Española, en su poema «Solía escribir con su dedo grande en el aire», evoca el gesto del ferroviario Pedro Rojas fusilado por los franquistas, que en su ropa guardaba un mensaje: «Abisa a todos los compañeros pronto». Un alerta que puede considerarse una apelación cósmica a estar preparado contra el colapso en que se hundió la humanidad con las guerras y crisis posteriores.

de un clásico latinoamericano, José María Arguedas (1991–1969),³ a la luz de las graves urgencias hídricas de esta época, sus pies se paran en una tierra reseca porque el agua comienza a escasear.

Aunque el agua es más del 70 % de la superficie del planeta; el 97% de ella es salada, por ende, no es potable para los humanos ni puede usarse para la irrigación agrícola y la mayoría de los usos industriales. Del 3% restante de los recursos mundiales de agua, solo el 1% está disponible para el consumo humano (McWinney, 2013). El cuerpo humano posee un porcentaje de agua similar al existente en el planeta entre esta y la materia seca. El torrente sanguíneo tiene una composición salina similar a la que hay en los océanos. La vida animal nació en el mar, los animales conservamos la impronta de ese origen «Cuando los animales invadieron los continentes e iniciaron su vida terrestre, llevaron con ellos algo del mar en el seno de sus cuerpos, herencia que transmitieron a sus hijos, y

que aún hoy enlaza a los animales con sus remotos orígenes en los antiguos mares» (Carson, 2007:26). Es por el agua que se ha llamado a la Tierra, el planeta azul, «pale blue dot» como le decía Carl Sagan.

En esta coyuntura, 17 países en el mundo sufren una crisis hídrica extremadamente alta en que agotan casi toda su agua disponible.⁴ Esa dramática penuria por el agua se manifiesta en el denominado Antropoceno (Crutzen y Stoermer, 2000:17). Una nueva era geológica diferente del Holoceno, en la que las transformaciones del planeta se deben a la acción humana.⁵ Jason W. Moore prefirió llamarlo «Capitaloceno» porque desea que se capte «the basic historical pattern of world history as the “Age of Capital”» y que el colapso que causó que la Biósfera sea un mundo cada vez menos habitable se produjo en «the era of capitalism as world–ecology of power, capital and nature.» (Moore, 2016:6). Su argumento es que la responsabilidad de los cambios del planeta no es atribuible

3 José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 – Lima, 1969), hijo de un abogado y de una hacendada, quedó huérfano de madre a temprana edad, se crió entre los indígenas de la hacienda de su madrastra mientras su padre ejercía lejos su profesión. Escritor, folclorista y antropólogo, toda su producción refleja un ánimo de transmitir la esencia de la cultura indígena desde adentro. Sufrió de frecuentes y profundos estados depresivos. Se suicidó en un salón de la Universidad Agraria La Molina donde era docente.

4 Sengupta y Kai (2019) reportan cercanas crisis para «several big, thirsty cities that have faced acute shortages recently, including São Paulo, Brazil; Chennai, India; and Cape Town, which in 2018 narrowly beat what it called Day Zero —the day when all its dams would be dry.»

5 El término acuñado por Paul J. Crutzen y Eugene Stoermer y el concepto de una nueva subdivisión del tiempo geológico aún no ha sido aprobados por la Unión Internacional de Ciencias Geológicas.

a la mera condición humana (y por tanto adjudicable en igual medida a cada individuo) sino al sistema capitalista.

El espectro o la realidad de la guerra por el agua ha sido ponderado en foros internacionales. El ex vicepresidente del Banco Mundial, Ismail Serageldin, sostuvo en 1995 que «las guerras del próximo siglo serán por el agua». Más recientemente el Papa Francisco dijo: «yo me pregunto si en medio de esta “tercera guerra mundial a pedacitos” que estamos viviendo, no estamos en camino hacia la gran guerra mundial por el agua.» (Santa Sede, 2017).

En América Latina, ha habido al menos un alzamiento popular vinculado al agua. Lo que se llamó la «Guerra del Agua» en Cochabamba, Bolivia, entre enero y abril de 2001, consistió en una serie de protestas cuyo detonante fue el intento, finalmente derrotado, de privatizar el abastecimiento de agua potable municipal⁶ (Assies, 2003:14–36).

En definitiva, la importancia de este elemento en todas las formas de vida, así como, las crisis sociales que provoca su carencia, justifican y reclaman el estudio de obras culturales que las representen. Antes de proceder al estudio minucioso del cuento referido, se desarrollarán dos elementos contextuales. El primero es el papel que ha jugado el agua en el medio

andino desde tiempos prehispánicos hasta el presente y las labores colectivas requeridas para su aprovechamiento. Posteriormente, se hará un viaje por los textos de Arguedas en los que se vuelve a representar con insistencia el aspecto hídrico, indicador de su importancia tanto para el autor como para las sociedades campesinas.

Los trabajos hidráulicos comunitarios en el medio andino

Las sociedades indígenas andinas destacan por una fuerte esencia comunitaria, el campesino solo existe como miembro de su comunidad, el ayllu.⁷ Estas comunidades practican una añeja tradición de aprovechamiento del agua que implica tareas de canalización, irrigación, almacenamiento y conservación de su calidad. Estas labores fueron implementadas por el Estado, aún antes del auge incaico y parcialmente se mantuvieron en el período poscolonial.

Los glaciares andinos forman enormes reservas heladas de agua. Al derretirse nutren las cuencas de los grandes ríos sudamericanos. El agua circula desde las grandes montañas hasta los océanos que rodean el subcontinente.

El jesuita José de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias* (1590), describe las aguas sudamericanas desde océanos, ríos, lagos, lagunas hasta manantiales.

⁶ Agradezco el señalamiento a mi amigo Rafael Herrera Zorrilla de San Martín.

⁷ En quechua: «parcialidad, genealogía, linaje o parentesco o casta» (Murra, 1975:24).

Explica el origen de las aguas andinas y da indicios de la ingeniería que su manejo implicaba. Preguntándose la causa de «tantos lagos en lo alto de aquellas sierras y cordilleras, en los cuales no entran ríos, antes salen muy copiosos arroyos y no se siente menguar en todo el año las dichas lagunas», descarta que provengan exclusivamente de las nieves derretidas ni de las lluvias. Para él, «todo arguye ser agua de manantial que la naturaleza proveyó allí» (Acosta, 1987:192). De las fuentes de agua y manantiales, Acosta señala «En los baños del Inga, hay un canal de agua que sale hirviendo, y junto al otro de agua tan fría como de nieve.» Refiere que el Inca mandaba mezclar las aguas para templarlas y se extraña de «que tan cerca uno de otro haya manantiales de tan contrarias cualidades.» (Acosta, 1987:194).

Los estados preincaicos erigieron obras hidráulicas que optimizaron el uso del elemento. Se hicieron represas que multiplicaron las lagunas existentes, canales que dirigieron el recurso adonde era más necesario, terrazas en las laderas de las montañas que multiplicaron el área cultivable. Canales en zonas lluviosas

que buscaban evitar el desgaste del suelo. El crecimiento demográfico fue causa y efecto del desarrollo del *Tawantinsuyo*,⁸ que implicó una organización con capacidad coactiva y planificación burocrática centralizadora que posibilitaron el alimento de la población. El Estado ordenaba las prácticas colectivas y la asistencia solidaria con las que compensaba los desequilibrios en posesión de bienes materiales. Esos trabajos comunitarios llamados *mita*.⁹ El agua y la tierra equitativamente distribuidas y administradas permitían el bienestar del campesinado. Procurando desentrañar el origen de la cohesión del Incario, sostiene un investigador: «El agua era por doquier un factor de solidaridad.» (...) «cada indio debía beneficiar del precioso líquido durante cierto tiempo y en un momento fijado de antemano; era castigado si descuidaba el hacerlo» (Baudin, 1953:146–47). Los campesinos del Tawantinsuyo estaban obligados a trabajar para que las obras hidráulicas fueran aprovechables. A su vez un historiador sostiene que el trabajo cooperativo en torno al agua tenía una especial determinación por las

⁸ Tawantinsuyo en quechua significa «Las cuatro porciones del mundo» correspondientes a las grandes divisiones de aquella unidad política, la última anterior a la invasión europea y la de mayor extensión. Evito la expresión «Imperio de los incas» porque la palabra «imperio» remite a formaciones políticas europeas a partir de la civilización latina. El término «inca» originalmente denominaba a la casta gobernante.

⁹ En quechua «tiempo, vez, turno»; además de las labores hidráulicas había muchas otras como construcción de caminos, atender el sistema de postas carreteras (tambos) y el de mensajeros (chashes), etc. La administración colonial aplicó la mita a la explotación minera (Murra, 1978: 25).

necesidades que planteaba la adaptación del maíz «esta planta precisa a la vez mucha agua y mucho calor», dos factores que no coinciden en un mismo espacio o alturas de la sierra consideradas «pisos ecológicos» (Fabre, 1975:38), por lo que exigían la creación de un nuevo espacio.¹⁰ El cultivo del maíz «solo era posible en las vertientes, suponía el acondicionamiento de los suelos en terrazas y a menudo la irrigación de estas.» Por esa razón fueron necesarias labores de ingeniería para hacer que el agua llegara al lugar cálido: «Los canales recogían las aguas de los glaciares vecinos y las distribuían de tal forma que todas las terrazas se encontraban uniformemente regadas.» (Fabre, 1975:41-42). Las labores abarcaban la preparación de los terrenos, su limpieza, la construcción de canales y de terrazas que debían ser sostenidos periódicamente para evitar el derrumbe, la limpieza de los canales y de las aguas. Por esas acequias las aguas llegaban a reservorios y de ahí se distribuían periódicamente a los campos de cultivo de las comunidades.

La invasión europea significó una ruptura histórica del mundo andino, suele denominarse como «pachakuti» o «vuelta-del-mundo-tiempo». La

intrusión española causó un cataclismo social profundo que hizo que durante la dominación colonial se desarticulara paulatinamente la estructura del estado incaico, aunque las comunidades indígenas si bien mantuvieron ancestrales prácticas colectivistas, abandonaron los trabajos que no trascendían su interés local. A partir del periodo republicano, la elite criolla promovió el lento pero sistemático desmantelamiento del sistema comunitario por el que las tierras pasaron a ser propiedad individual de blancos y mestizos privilegiados.

Del glaciar al océano, una navegación por la obra arguediana

Casi toda la producción arguediana transcurre en los Andes, la temática hídrica se encuentra en gran parte de ella. Desde «Agua», su primer cuento publicado, hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, su novela póstuma, se traza un viaje por el agua que baja de las montañas. Pocos meses antes de morir, Arguedas escribió en el «Primer diario» de su última novela: «Las cascadas de agua del Perú, como las de San Miguel, que resbalan sobre abismos, centenares de andenes donde florecen plantas alimenticias, alentarán

¹⁰ Para Murra la integración del espacio andino con su diversidad de altitudes que originan diversos pisos ecológicos es central para entender el funcionamiento del Tawantinsuyo. La estructura del Estado se basaba en una intrincada red de intercambios a menudo rituales de las producciones de las diferentes regiones y a su vez, en la prestación rotativa campesina (mita). A ese fenómeno de intercambio lo llama «el archipiélago vertical» (Murra, 1978:passim).

en mis ojos instantes antes de morir.» Prosigue con un himno de celebración a las cascadas que bajan por «montañas escarpadísimas» alrededor de las cuales el poblador andino «ha sembrado, ha fabricado chacras» (Arguedas, 1971:13). Esa exaltación del agua nutriente se destaca por ser hecha al fin de su vida, en un trozo autobiográfico de su novela póstuma que anuncia su inminente suicidio.

«Agua», probablemente escrito en 1933, da nombre al primer libro publicado en 1935 (Lafforgue, 1974:234), ya en él manifiesta el espíritu de rebeldía contra la explotación indígena que marcó toda su obra. Además de «Agua» contiene los cuentos «Los escoleros» y «Warma Kuyay». Los tres tienen un común denominador, una historia protagonizada y narrada por un niño blanco rebelde que se enfrenta a un patrón abusivo expropiador de legítimos bienes de indígenas. La estructura se mantiene con algunas variantes en sus grandes novelas posteriores, en ellas el agua tiene una misión significativa.

En el primer cuento el bien expropiado por Don Braulio es el agua. En «Los escoleros», el gamonal Don Ciprián se adueña de la vaca de una humilde

indígena. En «Warma Kuyay» (Amor de niño), Don Froilán viola a la india que pretenden al mismo tiempo un mestizo y Ernesto. Hay diferencias entre el primer cuento y los otros. En «Agua» Ernesto castiga al patrón, en los otros dos no lo logra. Mientras que en el primer cuento los animales apenas se mencionan como sujetos sufrientes de la privación del agua junto a los campesinos, en los otros dos, se explicitan relaciones entre animales humanos y no humanos. El humano masculino somete al humano femenino y a todo animal no humano, la dominación violenta sobre ambas categorías (la sexual y la de especie) las equipara y sugiere una opresión concatenada en la que una refuerza y conduce a la otra.¹¹

En *Los ríos profundos* el propio título anuncia el cargado simbolismo de las corrientes de agua andinas. Ernesto, ya en clara edad adolescente, es internado en un colegio religioso de Abancay, un largo periplo en busca de su padre ocupa buena parte de la novela, sale de la ciudad y atraviesa las aguas del río Apurímac y sus afluentes. En *Todas las sangres*, modernidad y tradición se enfrentan en torno a la explotación minera, lo hídrico resurge aunque metaforizado en el líquido ani-

11 *Yawar Fiesta* es otra novela de Arguedas que explora una relación violenta entre animales humanos y no humanos en la sociedad andina en torno a la tauromaquia. El concepto de violencias interconectadas o «interlocking oppressions» surge de la constatación de que la violencia hacia los animales no humanos está presente junto con la opresión de grupos humanos (mujeres, niños, minorías raciales, etc.) y las dos prácticas retroalimentan (Waldau, 2013:260-264).

mal por excelencia (como se verá más adelante la homologación agua – sangre es un tema central en la cultura andina). En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el conflicto sociocultural ocurre en el puerto industrial de Chimbote nutrido por mano de obra indígena emigrada de la sierra. Los hombres como el agua han bajado al océano.

Cuando Don Braulio reparte el agua

Los hechos narrados en «Agua» se ubican con precisión en el tiempo y el espacio: un domingo en el pueblecito de San Juan de Lucanas, perteneciente al departamento de Ayacucho, en medio de la sierra peruana. Allí vivió Arguedas entre sus 7 y 10 años, asistió a la escuela y su padre fue nombrado juez de la provincia y se casó. El cuento está dedicado a comuneros y «lacayos» de diversas poblaciones del departamento ayacuchano, entre las que se menciona a los comuneros de San Juan. La acción se concentra exclusivamente en la plaza, y más precisamente, en el corredor de la cárcel.

El domingo se realiza la reunión semanal de distribución del agua: «se reunían en el corredor de la cárcel, pedían el agua lloriqueando y después se regresaban; si no conseguían turno se iban con todo el amargo en el corazón, pensando que sus maizales se secarían de una vez en esa semana.» Allí despliega su poder Don Braulio, el gamonal. Es esta una figura

social andina definida como «hacendado adinerado, patrón de muchos peones, que ejerce una influencia política y económica abusiva en su comarca» (Borja, 2019). Este gamonal sistemáticamente favorece a ciertos hacendados y humilla al resto, en especial a los comuneros: «Agua, niño Ernesto. No hay pues agua. San Juan se va a morir porque Don Braulio hace dar agua a unos y a otros los odia» (Arguedas, 1974:57).

Don Braulio es dueño de vidas y haciendas, cruel, violento y despótico, se deleita en jugar con el poder que se ha atribuido de elegir quién accede al líquido elemento:

Los domingos, Don Braulio se desayunaba con aguardiente (...) Como loco don Braulio hacía tomar cañazo a uno y a otro, se reía de los mistis sanjuanés, les hacía emborrachar y les mandaba cantar huaynos sucios.

—¡Buena, Don Cayetano! ¡Don Federico, buena!

Los mistis borrachos se sacaban el pantalón, se peleaban; golpeaban por gusto sus cabezas sobre el mostrador.

(...)

Don Braulio, según su humor, se quedaba callado, o si no, saltaba a la calle y echando ajos iba al corredor de la cárcel. Fusteaba a cualquiera, encerraba en la cárcel a dos o tres comuneros y reventaba tiros en el corredor. Todos los mistis y los indios escapaban de la plaza; los borrachos

se arrastraban a los rincones. (Arguedas, 1974:72-73).

Por su carácter cíclico, el espacio físico en que se realiza (la contigüidad plaza – cárcel es un claro elemento de presión y represión), los gestos repetidos detalladamente escenificados, es una ceremonia sumamente elaborada, un ritual cuyo fin trasciende el manifiesto, más bien busca renovar el poder del cacique haciendo que los dominados se humillen sometiéndosele.

Dos adolescentes desencadenan la acción

A la plaza del pueblo acude el «niño Ernesto», un escolero (estudiante escolar).¹² Un adolescente inquieto, personaje común a los tres relatos del primer libro arguediano,¹³ que reaparece en *Los ríos profundos*. Ese tipo de personaje funciona como narrador en primera persona, testigo y denunciante de injusticias dispuesto a lanzarse a la acción vengadora en tierna solidaridad con los indígenas. En la construcción del personaje se transparenta la propia biografía del escritor que creció

en la sierra entre indígenas y el quechua fue su primera lengua.

La poca edad del narrador Ernesto explica su idealismo e ingenuidad al observar el mundo, su estupor al atestiguar la explotación de los privilegiados y la resignación de los indígenas con quienes convive y a quienes ama. «Hombre me creía, verdadero hombre» dice en el clímax de su indignación, «Querían reventarse mi pecho, mis venas, mis ojos» (Arguedas, 1974:78).

Al adolescente blanco lo acompaña Pantaleón, un indígena ligeramente mayor a su amigo, ha vuelto al pueblo luego de haber bajado a la costa, en Nazca abrió los ojos a una conciencia social: «los patrones, abusivos como en todas partes» allí también «el agua se agarran los principales nomás» (...) a «los que tienen dos, tres chacritas; como de caridad le dan un poquito, y sus terrenos están con sed de año en año» (Arguedas, 1974:66). Allí adquirió una rebeldía que contrasta con el servilismo y la pasividad de sus congéneres. Es un antecedente de Demetrio Rendón Wilka, personaje mártir de la lucha minera en *Todas las sangres*. La experiencia laboral

12 Como se verá la conducta de Ernesto no es la de un infante si no de alguien más crecido, capaz de convertir su indignación en acción. La denominación de «niño» indica más bien, su condición de hijo de blancos en un tratamiento donde se suman el reconocimiento de pertenecer a los que mandan como el cariño que despierta por tratar a los indígenas como iguales y no convalidar las injusticias de los de su sangre.

13 Aunque el narrador en «Los escoleros» se llama Juan, es un adolescente blanco con idénticos ideales y funciones que el Ernesto de los otros cuentos por lo que se puede decir que es el mismo personaje que ha cambiado de nombre.

que este obtuvo en Lima con sindicatos y trabajadores provenientes de todo Perú lo dota de conciencia y capacidad de organizar una resistencia.

Pantacha, como le dicen sus amigos, es el incipiente caudillo indígena de este cuento, siempre lleva su corneta con la que espontáneamente ejecuta música promoviendo canto y danza.

Taytakuna, mamakuna:¹⁴
los picaflores reverberan en el aire,
los toros están peleando en la pampa,
las palomas dicen: ¡tinyaytiniay!
porque hay alegría en sus pechitos,
Taytakuna, mamakuna.

Así como el cornetero origina la alegría, brota sin dificultad el discurso que incita a una justa distribución del agua que favorezca a los pobres: «¡k'ocha agua¹⁵ es para necesitados!» Y concluye: «¡No hay dueño para el agua!» (Arguedas, 1974:76). La declaración de ese pensamiento subversivo, concepto capital de todo el cuento, le causa caer bajo las balas del gamonal y ser arrastrado a la cárcel desangrándose.

A adelante se observarán otros personajes. Tras de la terna protagonista, compuesta por el gamonal y los dos adolescentes rebeldes, los restantes personajes son los indígenas y los mistis. Aunque algunos se mencionan por su nombre,

en realidad, parecen ser más que nada bloques étnicos entre los que sobresalen algunos individuos.

Los comuneros indígenas

Los indígenas son actores secundarios, temerosos del poder del gamonal, ya sean subalternos a su servicio o comuneros. Los niños escolares, tan alegres y bulliciosos como asustadizos, son los primeros en acudir al reparto del agua. También comparecen los campesinos integrantes de dos comunidades: los sanjuanes y los tinkis.

Los comuneros son en extremo pobres y Ernesto los retrata con ternura: «Sentí que mi cariño por los comuneros se adentraba más en mi vida, me parecía que yo también era tinki, que tenía corazón de comunero». Los tinkis: «todos eran feos, sus ojos eran amarillosos, su piel sucia y quemada por el frío, el cabello largo y sudoso; casi todos estaban rotos, sus lok'os (sombrosos) dejaban ver los pelos de la coronilla y las ojotas de la mayoría estaban huecas por la planta, sólo el correaje y los ribetes eran lanudos.» Y aun así «tenían mejor expresión que los sanjuanes, no parecían muy abatidos.» (Arguedas, 1974:66).

Entre la masa indígena y el gamonal intervienen algunos indígenas y mestizos subordinados de Don Braulio, le temen y son instrumentos de su control. Como

¹⁴ Padrecito, madrecita en quechua.

¹⁵ K'ocha es el estanque que almacena el agua canalizada.

Don Vilkas «indio viejo, amiguero de los mistis», beneficiado por el gamonal, era su portavoz en «los repartos de aguas, en la distribución de cargos para las fiestas» (Arguedas, 1974:61). El sacristán Don Inocencio (advértase la ironía del nombre dado su papel conciliador y acomodaticio) este es su discurso: «Don Braulio tiene harta plata, todos los cerros, las pampas, son de él. Si entra nuestra vaquita, la seca de hambre en su corral; a nosotros también nos fatiga, si quiere. Vamos a defender más bien a Don Braulio» (70). En cambio, el *varayok* (alcalde) de los tinkis, Don Wallpa, no se doblega ante el gamonal. Tampoco Don Pascual, el repartidor de agua o semanero, complotado para esta vez beneficiar a los necesitados.

Los indígenas de las dos comunidades presentan leves matices. Los sanjuanese son claramente temerosos y acatan a Don Vilkas, mientras que los tinkis, rodean a Don Wallpa apoyando el discurso incendiario de Pantaléon: «¡Principales para robar nomás son, para reunir plata, haciendo llorar a gente grande como criaturitas! ¡Vamos a matar a principales, como a puma ladrón!» (Arguedas, 1974:68).

No obstante, cuando Don Braulio reprime a balazos la distribución equitativa del agua, los indígenas huyen todos por igual vaciando la plaza dejando solo al cornetero frente a su verdugo Don Braulio.

Los mistis o principales, arruinados descendientes de los conquistadores

Otro actor colectivo son los mistis o principales, el conjunto de hacendados. En general son blancos o más exactamente, son considerados como tales. Pese al prestigio de su linaje emparentado con la Conquista y el poder que eso les otorga, en su mayoría no gozan de gran fortuna. Un miembro de este núcleo es desarrollado literariamente en *Todas las sangres*. Don Bruno, patriarca rural arcaico de ojos azules, cuyas propiedades caen en manos de empresarios costeños que representan el capitalismo modernizador asociado al extranjero.

Los relatos arguedianos bosquejan un enmarañado lazo de biología e historia que liga a gamonales con los demás principales. En la sociedad andina, la categoría racial no es un puro dato genético, no depende tanto de los atributos físicos como de una relación con el poder.

Los mistis sanjuanese son decrepitos propietarios rurales que explotan el trabajo servil indígena que aporta magros réditos. Sin los beneficios del gamonal no sobrevivirían. Don Braulio es uno de ellos, biológicamente podría ser un blanco, lo denotan el rojo de su cara, intoxicado por el alcohol e iracundo por el enfrentamiento, los pelos rubios que le asoman por entre la camisa.

Aunque Don Braulio comparte con los mistis el origen biológico e histórico

también los oprime, los humilla y desprecia ostensiblemente. No es un *primus inter pares*, no es su representante. Los favorecidos por Don Braulio forman una pequeña base social en la que este funda su brutal poder personal. Esa alianza, en la que el discrecional manejo del agua es clave, construye un poder que como siempre se basa menos en lo material que en lo simbólico, la abrumadora mayoría numérica de los indígenas podría imponerse porque como explica Pantaleón: «Comunkuna [comuneros] somos tanto, tanto, principales dos, tres nomás hay» (Arguedas, 1974:67). Pero prima la dominación ideológica de los principales: «¡Principal es respeto!» (Arguedas, 1974:68) grita Don Vilkas en respuesta al discurso emancipador de Pantaleón.

En los mistis puede haber blancos y más seguramente, mestizos (de allí proviene el término)¹⁶ ya que la pureza racial es imposible en una sociedad colonial, donde como en casi todas las iberoamericanas, la discriminación no impide el cruzamiento sexual bajo la condición de hijo de madre indígena. En la andina, desde el inicio se propició el matrimonio de los invasores con las princesas quechuas (de una unión así proviene el Inca Garcilaso y no fue el único). Hubo una intensa miscegenación en uniones

libres de blancos con mujeres indígenas y posteriormente, se naturalizaron las violaciones como prestación femenina al sistema colonial.

La contradictoria y oscilante actitud de principales y mestizos recorre la obra de Arguedas. Como Lucía Fox señala esa problemática se originaba en la propia biografía del escritor: «El niño narrador de los cuentos de *Agua* es hijo de un misti (caballero blanco), pero por su posición social en la casa de su madrastra y hermanastro él es tratado como un sirviente. Es la madrastra la que es latifundista y su padre es un abogado nómada» (Fox, 1992:603).

El desenlace

El conflicto se resuelve mediante la violencia, Don Braulio impide que el semanero altere su orden e incluya a los pobres entre los beneficiarios del agua. Aunque aleguen los indígenas «¡Comunkuna es primero!», el gamonal no tiene voluntad ni necesidad de discutirlos y los desbanda con insultos y balazos. Evidencia la solidez de un poder acostumbrado a no sufrir el menor desafío.

Caído Pantaleón le toca a Ernesto resistir al principal estrellándole en la frente la corneta del desgraciado amigo. Venganza leve quizá, no obstante, simbólicamente el golpe es en lo más elevado

¹⁶ El Diccionario de Americanismos señala que el término proviene del aymara y el quechua significando mestizo y que «Entre los indígenas, persona mestiza o que no pertenece a su etnia.» <https://www.asale.org/damer/misti>

del mandón y hace que las sangres de ambos se mezclen en el suelo, lo más inferior. Don Braulio grita que maten a su agresor aunque queda acobardado y el texto no lo menciona más.

La corneta es un objeto de plurales significados que enlaza al trío de personajes protagónicos, los tres la tienen en su cuerpo. Pantaleón la emplea para congregarse a los suyos al propiciar danza y canto, le dicen: «haz llorar a tu corneta para que venga gente» (Arguedas, 1974:58). Pero en manos de Ernesto se transforma en arma de castigo arrojada contra el frente del patrón asesino. Cirlot afirma que la corneta metálica es de nobles y guerreros, connota anhelo de fama y gloria. En cambio, la corneta de madera se asocia a pacíficos pastores (Cirlot, 1991:451). No se aclara el material del que está hecho el instrumento de Pantaleón, pero por la herida que causa se puede inferir que sería metálica; en ese caso, funcionaría como un clarín que llama a la batalla. Además, el texto designa a veces al instrumento como «el cuerno», con lo que lo estaría asociando al cuerno del toro o del carnero, símbolos del poder y la fuerza.

Los esbirros del gamonal disparan al aire facilitando que Ernesto huya. Va al pueblito de *Utek'pampa*, arcádica comunidad donde se dice que reina la armonía entre los humanos y demás seres vivientes. Ha cumplido una breve y leve venganza tras la que vislumbra el retorno de Don Braulio a su eterno ciclo: «patear y escupir en la cara a los comuneros, emborra-

chándose con lo que robaba de todos los pueblos» (Arguedas, 1974:80). Ernesto se compadece por los indígenas: «Solito (...) lloré por los comuneros, por sus chacritas quemadas con el sol, por sus animalitos hambrientos. Las lágrimas taparon mis ojos; el cielo limpio, la pampa, los cerros azulejos, temblaban; el Inti (Sol), más grande, más grande... quemaba al mundo.» Concluye rogándole a la montaña: «Tayta: ¡Que se mueran los principales de todas partes» (Arguedas, 1974:80–81).

Las siguientes partes de este artículo evalúan tres aspectos relevantes de «Agua». El primero es el protagonismo de los elementos naturales, una constante en la producción arguediana. Luego se considera la conversión del agua de bien comunitario en mercancía. Por último, se examinan una serie de objeciones críticas que Mario Vargas Llosa hace a la obra de Arguedas, tratando de filiarla con la corriente indigenista tradicional y desmereciendo su valor como elaboración cultural.

Agua y sol, la naturaleza protagonista

Pese a lo expuesto hasta ahora, no son los humanos individual o grupalmente los que mueven esta narración. La propia naturaleza protagoniza el cuento, el agua en primer lugar y también el Sol. Intervienen como sujetos y no como objetos, agentes determinantes que causan la reunión, enfrentamiento y dispersión de los humanos. Así se cumple uno de los rasgos

que Lawrence Buell propone para un texto promotor de conciencia ambiental: «que el ambiente no humano esté presente no como un mero dispositivo contextual sino como una presencia que comienza a sugerir que la historia humana está implicada en la historia natural» (Buell, 1995:7; citado en Garrard 2012:58). Esto es posible si se supera la categoría de personaje como el sujeto humano o antropomorfizado que es el único titular de las acciones de un relato y se adopta el concepto de actante, que para los teóricos del modelo actancial es «aquel que cumple o quien sufre el acto, independientemente de toda determinación» (Greimas y Courtes, 1979: 3) o sea, que también hay identidades no humanas capaces de ejecutar actos que le dan significado al relato.

El agua de este cuento es agua mansa acopiada y luego canalizada, siendo un elemento que nutre la vida, paradójicamente aquí provoca la muerte. No por sí misma, como podría ser la destrucción de la inundación o las olas embravecidas de la tormenta marina. Esta agua es mortífera por la opresión de unos que la niegan a otros, la lucha por ella la vincula al sufrimiento.

Agua mencionada insistentemente, aunque no está representada materialmente en el texto. No se la ve ni se la toca, pero todo depende de ella. Alimento ansiado por los desharrapados comuneros para salvar cosechas y rebaños. Es sugerida

mediante imágenes de sustitución, otros líquidos que en esencia son agua. Líquidos que salen de los cuerpos. Las lágrimas de dolor por la injusticia y la violencia, escupitajos con que el patrón desprecia a los indígenas, sangre que cae a la tierra resultante de esa violencia. Agua y sangre se asocian porque la segunda contiene a la primera y por la equivalencia entre la circulación corporal y la fluvial. Ernesto en *Los ríos profundos* contemplando un muro prehispánico de Cusco dice: «Me acorde, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre; “yawarunu”, agua sangrienta; “puk-tik’ yawark’ocha”, lago de sangre que hierve; “yawarwek’e”, lágrimas de sangre.» (Arguedas, 1957:11). En la sensibilidad andina, el dolor que representa la sangre toma la forma de cada estado del agua. Líquido que entra al cuerpo, alcohol que nubla el entendimiento y templa y potencia la brutalidad del amo. Precisamente el alcohol de aguardiente conjuga agua y fuego (Cirlot 1991:54).

Otra gran fuerza natural actante y actuante en los negocios humanos es el Sol, en un papel ambivalente, puesto que también es un fundamental dador de vida, pero a la vez, es capaz de quemar los vegetales y aumentar la desesperación por la escasez del agua.¹⁷ Ernesto profesa la cosmovisión andina, ve al astro como

17 Esa ambivalencia solar y su estrecha vinculación con el agua la registra León Felipe en su

a una persona munida de voluntad: «el tayta Inti quemaba al mundo (...) Parecía que el Sol estaba quemando el corazón de los cerros; que estaba secando para siempre los ojos de la tierra. (...) El tayta Inti, quería seguro, la muerte de la tierra, miraba de frente, con todas sus fuerzas. Su rabia hacía arder al mundo y hacía llover a los hombres.» (Arguedas, 1974:73).

El Sol se opone al agua vivificante, actor impetuoso, es un modelo del soberbio señor del pueblo. El astro despótico y destructor es como el gamonal. Don Braulio, es rabioso, se lo describe con los rasgos del fuego. Al arribar a la plaza «ya estaba chispo» y «rojo», su costumbre de disparar caprichosamente el revólver asocia el poder letal del arma de fuego con el de los rayos solares. Si una vaca de los comuneros entra en sus tierras, este «la seca de hambre» (Arguedas, 1974:70). Don Braulio y el Sol matan privando de agua a los vivientes, uno con sus rayos, el otro con revólver y látigo.

La acción convergente de los dos elementos provoca desolación cambiando el registro cromático del paisaje: «Ya no había pasto en los cerros», «Así blanco está la chacrita de los pobres». (Arguedas, 1974:63).

La apropiación privada de un bien comunitario

Don Braulio usurpa un elemento que carece de dueño, el agua que baja de las cumbres se acumula en k'ochas y luego se transporta a las diversas tierras de la comarca. Pantaleón argumenta que la común condición humana justifica un igual derecho al agua «Ellos igual a comuneros gente son, con ojos, bocas, barriga, ¡k'ocha agua para comuneros!» (Arguedas, 1974:72), y llama ladrón al gamonal que dispone como suyo lo que es común.

Desde la Antigüedad clásica se ha debatido sobre recursos naturales (aire, agua, tierra, bosques y biodiversidad) que no podían ser apropiados individualmente, sino administrados por comunidades. Lo que en lengua inglesa se designa «the Commons». Con el desarrollo del capitalismo mercantil en la Modernidad la discusión se agudizó, en Inglaterra los nobles cercaron sus tierras, abiertas hasta entonces al pastoreo de las comunidades. Se pasó de un modelo de «control campesino de los recursos naturales con el propósito de subsistencia a un control capitalista con propósito del lucro» (Merchant, 1980:43).¹⁸ La concepción organicista de la Naturaleza como madre nutriente fue

poema «Revolución» cuando dice: «Y siempre habrá un sol también / —un sol verdugo y amigo— / que trueque en llanto la nieve / y en nube el agua del río.» Agradezco el señalamiento a mi amigo Rafael Herrera Zorrilla de San Martín.

18 Traducción hecha por quien redacta este artículo.

sustituída por otra mecanicista en que sus recursos debían explotarse intensamente en provecho del empresario. Asimismo, la expansión colonial europea afectó al concepto de los bienes comunes al debatirse si el mar podía ser apropiado por un grupo de naciones en exclusividad o si debía considerársele de todas. El holandés Hugo Grocio, abogado de la Compañía de las Indias Orientales, defendía el interés de su nación a navegar los mares y disputarle enclaves comerciales de bienes a sus competidores: España, Portugal e Inglaterra. Afirmó en *Mare Liberum*, (1608): «El mar se encuentra entre aquellas cosas que no son propias de comercio que no pueden convertirse en propiedad privada, ninguna parte del mar puede juzgarse territorio propio de pueblo alguno» (Remedi, s/f: 9–10).

Don Braulio convierte el agua en su propiedad privada porque arrogándose la potestad de discriminar entre quienes pueden servirse de ella, beneficia a los propietarios rurales en detrimento de los comuneros.¹⁹ El gamonal utiliza la violencia para respaldar esa distribución.

Los indígenas son conscientes de la injusticia cometida, en el cabildeo previo a la fracasada rebelión una voz coral lo

declara. Comentando los estragos de los cultivos alguien dice: «La rabia de Don Braulio es causante», y otro señala: «El maíz de Don Braulio, de Don Antonio, de Doña Juana está, hasta barro hay en su suelo». Nótese el sutil registro de la práctica del riego. «¿Y el de los comuneros? Seco, agachadito, umpu (endeble) casi no se mueve ya ni con el viento.» Ellos saben los efectos económicos y sociales de la manipulación del agua: «¿Dónde hace plata Don Braulio? De los comuneros pues les saca, se roba el agua» (Arguedas, 1974:63). Finalmente, los comuneros fundamentan: «Mama—allpa (madre tierra) bota agua, igual para todos» (Arguedas, 1974:72). La universalidad del derecho al agua nace de la Naturaleza misma que entrega sus bienes para todos los vivientes. Son algunos humanos los que tuercen esa donación.

Pero esa manipulación del agua tiene una significación cultural más vasta. Chevalier (1986: 58–60) destaca que el agua superior baja para vivificar cumpliendo un ritual de purificación y regeneración, como lo es el bautismo. El agua andina al no llegar a los que más la necesitan no puede cumplir esa función. De ese modo se convierte en símbolo de la muerte, del

¹⁹ En *Los ríos profundos* se plantea una análoga negación al acceso a un elemento de necesidad vital. Los mandamases de Abancay acaparan la sal y estalla una revuelta popular femenina que expropia el producto escondido y lo reparte a los necesitados. Entre la novela y el cuento hay un doble paralelismo inverso; sal y agua son elementos opuestos pero igualmente necesarios para la vida. En el cuento los indígenas lloran y fracasan, en cambio en la novela se adueñan del bien negado.

castigo. Que los mistis priven del agua a los comuneros es algo que afecta más allá de lo material, conmueve su salud espiritual al negarles acceso a la semilla divina y con ello cercenan sus oportunidades de mantenerse como humanos en un orden armonioso con la naturaleza. El daño trasciende la sola afectación de la agricultura, la apropiación individual y la distribución caprichosa del bien común hieren de muerte los valores de complementariedad y reciprocidad en que se funda la comunidad campesina andina.

Discusión de una injusta descalificación crítica

El cuento «Agua» permite discutir algunas críticas que recibió la obra de Arguedas. Mario Vargas Llosa hace de la producción de su compatriota una interesante evaluación por su contundencia y por quien la hace. Afirma que aquel sacrificó «su vocación natural hacia la ensoñación, la memoria privada y el lirismo» produciendo una «literatura social, indigenista y revolucionaria» (Vargas Llosa, 1996:1). Sitúa su escritura en una concepción literaria en la que «lo social prevaecía sobre lo artístico y lo determinaba», en la que «escribir significaba, primera, y a

menudo únicamente, una responsabilidad social». (Vargas Llosa, 1996:16). Para esta corriente «los textos de creación se leen sólo como medios de conocimiento social o instrumentación de educación o agitación política» y por ello «su máxima hazaña consiste en ofrecer un testimonio de la realidad objetiva, si ella es juzgada sólo como acta y constancia de lo que ocurre en la sociedad» (Vargas Llosa, 1996:25).

Para el novelista miraflorentino la producción arguediana es la de un epígono del indigenismo tradicional, corriente que floreció en los años 1930 y 1940 y que se caracterizó por ser la producción de autores externos, por razones biológicas, sociales y culturales, al mundo indígena. Para evitar confusiones con tendencias anteriores y posteriores y para señalar el quiebre que distingue la obra de Arguedas de la de otros escritores, aquí esa corriente será denominada como indigenismo tradicional.²⁰

Aunque sea obvio, es útil adelantar que no toda obra protagonizada por indígenas es asimilable a esa corriente literaria indigenista. A su vez, importa destacar que la producción arguediana en general y en este cuento en particular,

²⁰ Aunque con varias producciones durante el siglo XIX; tal vez, la más conocida sea *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Mato de Turner; entre los años 30 y 40 de este siglo el indigenismo tradicional logra su cumbre representado por autores como Ciro Alegría (1909–1967) y el ecuatoriano Jorge Icaza (1906–1978) con novelas emblemáticas que fueron traducidas a varios idiomas, como *Los perros hambrientos* (1938), *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Alegría y *Huaspungo* (1934) de Icaza.

no cumple con la condición clave que Cornejo Polar caracteriza a esta corriente literaria: «el narrador indigenista (...) es ajeno al mundo indio aunque inevitablemente se solidarice con él» (Cornejo Polar, 1994:197).

Que Arguedas se haya criado entre indígenas y que la lengua en la que mejor se comunicó en sus primeros años fuera el quechua no constituyen argumentos decisivos para adjudicar su actitud literaria. Dice Cornejo Polar: «como cualquier escritor, Arguedas construyó la identidad desde la que emitía su discurso (...) es el sujeto autoelaborado (¿y cuál no lo es?) el que finalmente habla con sus lectores» (Cornejo Polar, 1994:208). El niño Ernesto no solo narra desde dentro del mundo afectivo y cultural de los indígenas entre quienes es uno más, sino que lo hace dentro de la cosmovisión indígena en su concepción de la Naturaleza. Los errores que Vargas Llosa culpa a Arguedas como manifestante del indigenismo tradicional se derivan de esa ajenidad al mundo espiritual indígena, exterioridad que como se ha visto no se cumplen en este caso.

Otra diferencia importante con el indigenismo tradicional es que ese narrador no idealiza a los indígenas como individuos ni a sus formas sociales. Se identifica con sus sufrimientos, saca la cara por ellos y fracasa. Sin embargo, con la derrota deja flotando su angustia por la capacidad de supervivencia de una vida comunitaria frágil para resistir la

prepotencia del gamonalismo. Permanece, sí, la duda sobre una mítica comuna hacia donde huye Ernesto, pero esta no es representada en el texto.

Es cierto que el cuento presenta la trama social de un modo esquemático, dilemático, los bandos están asociados a rasgos morales, queda claro quiénes son los dignos y quiénes los réprobos. Arguedas reconoció posteriormente la pasión con que construyó su primer cuento: «*Agua sí* fue escrito con odio, con el arrebatado de un odio puro; aquel que brota de los amores universales, allí en las regiones del mundo donde existen dos bandos enfrentados con implacable crueldad, uno que esquilma y otro que sangra» (Arguedas, 1968:13). Sin embargo, en contraste con la idealización del indígena que hacía la producción de *Ciro Alegría*, en especial, resulta un matiz importante que «*Agua*» no oculte las flaquezas de los oprimidos al mostrar el temor indígena, anterior y posterior al intento de revuelta. De esa forma está reconociendo el extremo de sometimiento infligido por el sistema dominante.

«*Agua*» no es un cuento documentalista, como si fuera un informe del antropólogo que años después será Arguedas. Aunque apoyado explícitamente en circunstancias históricas, no se contenta con registrar con precisión la realidad. Selecciona datos y los procesa adoptando el directo punto de vista de la cultura indígena. No es la sola denuncia de una injusticia si no la recreación de una

mirada cultural, que aunque doblegada por la fuerza se resiste a desaparecer, y con el canto, el baile, la lengua propia y los valores ancestrales perdura finalmente. Esos elementos son fuerte evidencia del lirismo del autor que Vargas Llosa decretaba inexistente.

La condición de testigo privilegiado del mundo indígena que tuvo Arguedas le permitió comprenderlo a fondo y transmitirlo sin distorsiones evidentes.²¹ Sin embargo, se puede decir que logró equilibrar la captación de su esencia sin abandonar la recreación estética propia de una obra literaria y no de un mero documento. Eso fue y sigue siendo valorado por quienes aprecian su obra por su riqueza para el conocimiento histórico y más precisamente en el dominio de la Etnohistoria, debido a su habilidad para arrojar luz en intrincados caminos de su mundo indígena con la autoridad del testigo y la maestría del artista.

Agua descendente, símbolo de esperanza

En este relato existe una serie de elementos que no están explícitamente indicados; no obstante, luego de enu-

merarlos trataré de demostrar el aspecto productivo de esas omisiones.

La ausencia más importante es que en ningún lado se declara la causa de la carestía hídrica. Se puede inferir que los hechos narrados ocurren durante la época seca, de allí la queja de los personajes a la inclemencia solar y suponer que a esta estación se ha agregado una dura sequía. No obstante, un mayor rigor solar también provoca el descongelamiento que hace más caudalosa la circulación por los canales, aunque no se lo nombre en el relato. De todos modos, al callar la intervención de factores climáticos específicos en la crisis del agua se hace sólida la hipótesis de que la falta hídrica se debe en mayor medida a la acción humana, se trata de una crisis provocada por la rapaz administración del gamonal. El agua escasea fundamentalmente porque el gamonal se la apropia y la retacea a todos los demás. El agua no puede ser para todos, para que ella administre a su capricho, la pueda usar como medio con el que refuerza su dominación.

Otra omisión (dada la temática del texto se podría decir que es una «laguna») es que no se explicitan ciertos elementos

²¹ Arguedas explicó su labor como «una obra que pretendió difundir y contagiar en el espíritu de los lectores el arte de un individuo quechua moderno que, gracias a la conciencia que tenía del valor de su cultura, pudo ampliarla y enriquecerla con el conocimiento, la asimilación del arte creado por otros pueblos que dispusieron de medios más vastos para expresarse.» En tono provocador amplió «Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua» (1968b).

contextuales forzosamente imprescindibles si la meta de este relato fuera meramente agitar. No se menciona el desmantelamiento de las tradicionales estructuras simbólicas y materiales que en tiempos prehispánicos garantizaban el acceso colectivo del agua. No se explicitan los complicados mecanismos hidráulicos ni los métodos de cooperación laboral ni las causas de la decadencia de los herederos de la invasión europea.

Todas esas ausencias fueron sustituidas por la recreación de los cantos quechuas, por las expresiones en esa lengua que transmiten el modo de sentir que tiene esa cultura ante la naturaleza. Y esas omisiones, que son significados implícitos para quien lee, quedan libradas a su cooperación con el texto en el que debe llenar de significado los espacios en blanco. Un producto artístico no es un informe de la realidad, es una elaboración de ella en la que cuenta tanto lo que se dice como la forma en que se lo dice. Por eso, las omisiones son debilidades del texto que se convierten en fortaleza, no está todo dicho y por ende, en la lectura se actualizan los significados al plantearse por adelantado el dramatismo de la crisis hídrica que puede sobrevenir si se sigue el ritmo inexorable de agresión a la Naturaleza.

Casi un siglo antes del derretimiento de los glaciares por el calentamiento de la atmósfera causado por la acción humana, que es lo que se está viviendo ahora, este texto subraya otras acciones humanas que

se roban el agua hiriendo el bienestar colectivo. En ese relato primigenio, la crisis hídrica es principalmente provocada por la directa acción de un gamonal, señor de horca y cuchillo, que toma al agua, bien común de la naturaleza para el libre uso de todos los humanos y la convierte en una mercancía a dar a los suyos, sus connilitones y aduladores, a cambio de su lealtad. En la mayoría del mundo, el agua aún es un bien comunitario, no obstante, la escasez creciente causada por la crisis de los ecosistemas anuncia los riesgos de una privatización en beneficio de quienes pueden venderla y quienes puedan comprarla. Este cuento prepara para quienes hoy lo leen a dar las batallas necesarias que impidan la catástrofe irreversible del planeta.

El cronista Pedro Cieza de León llegó al Perú poco después de que la invasión europea derrotara al poder incaico, al recabar información sobre el régimen anterior comprendió la tragedia que constituía el hundimiento del Tawantisuyo pues los vencedores no tenían la capacidad ni el interés de asegurar la vida de las masas indígenas, salvo como mano de obra servil. Sin el poder de los incas, cayó la estructura comunitaria que mantenía entre tantas cosas, la ingeniería que posibilitaba que el agua regara todos los cultivos.

Desde tiempos inmemoriales el agua baja de las cumbres andinas, no se detiene, está en un proceso de circulación

que finalmente remueve los obstáculos, lo estático, rompe lo fuerte y duro, no es agua estancada, hay esperanza. José María Arguedas con este cuento permite a sus lectores de hoy sensibilizarse con el deber de cuidar el agua tomada como bien común. Dentro de tanto dolor por la derrota de los comuneros que no lograron que el agua fuera para ellos también, queda, sin embargo, un espacio para la esperanza,²² es la que tiene el niño Ernesto al huir salvando su

vida. Es también el simbolismo del agua descendente cuyo origen es celestial, dádiva del mundo divino a los humanos que los compromete a preservarla entre todos. Ha sido propósito de este artículo resaltar que este cuento prepara a quien lo lee para revertir el colapso climático. De esa preparación, su núcleo consiste en la esperanza de que la resistencia no es un acto vano y que en un futuro será posible una tierra donde el agua sea nuevamente un bien común.

Referencias bibliográficas

- Acosta, J. (1987) [1590]. *Historia natural y moral de las Indias*. (Edición de José Alcina Franch). Madrid: Historia 16.
- Arguedas, J.M. (1957). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, J. M. (1964). *Todas las sangres*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, J. M. (1968a). «El problema de la expresión literaria en el Perú» en *Yawar Fiesta*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A.
- Arguedas, J. M. (1968b). «No soy un aculturado». Discurso al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega, Lima, octubre de 1968 [en línea] Consultado el 18 de agosto de 2022. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/willaqanti/wp-content/uploads/sites/1365/2021/01/No-soy-un-aculturado.pdf>
- Arguedas, J. M. (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.

22 Este principio – esperanza inspirado en el pensamiento del filósofo marxista alemán Ernst Bloch, asedia a quien se dedica a las Humanidades Ambientales que muy a menudo se siente como quien auguria una catástrofe inevitable. Si no hubiera esperanza no escribiríamos, educaríamos, agitaríamos.

- Arguedas, J. M. (1974). *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada.
- Asociación De Academias de la Lengua Española. *Diccionario de americanismos*. «Misti». [en línea] Consultado el 26 de noviembre de 2021 <https://www.asale.org/damer/misti>
- Assies, W. (2003). «David versus Goliath in Cochabamba: Water Rights, Neoliberalism, and the Revival of Social Protest in Bolivia.» *Latin American Perspectives*, 14–36.
- Borja, R. (2019). «Gamonalismo» en *Enciclopedia de la Política*. [En línea]. Consultado el 24 de julio de 2021. <http://www.encyclopediadelapolitica.org/gamonalismo/>
- Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. London: Princenton University Press
- Carson, R. (2007). *El mar que nos rodea*. Traducción de Ruben Landa revisada por Lluís Rovira Rey. Barcelona: Destino.
- Cieza de León, P. (1973) [1552]. *El señorío de los incas*. Lima: Editorial Universo.
- Chevallier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ariel.
- Cirlot, J. E. (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
- Crutzen, P. J. y Stoermer, E.F. (2000). The Anthropocene, IGBP [International Geosphere–Biosphere Programme] Newsletter, n° 41:17–18.
- Fabre, H. (1975). *Los incas*. Barcelona: Oikos–Tau.
- Fox Lockert, L. (1992). «La conciencia social andina en la obra de José María Arguedas», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Publicadas por Antonio Vilanova, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 601–609.
- Garrard, G. (2004). *Ecocriticism*. New York, NY: Routledge.
- Greimas, A. J. y Courtes, J. (1979). *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Guttal, S. (2017). El derecho a los (bienes) comunes. *Boletín del World Rainforest Movement* N° 234. [En línea]. Consultado

el 15 de octubre de 2021. <https://wrm.org.uy/articles-from-the-wrm-bulletin/the-right-to-common/>

- Ibarra, D. (2020). Las guerras por el agua, la predicción que se hace realidad. *Cambio16*. [en línea]. Consultado el 23 de enero de 2021. <https://www.cambio16.com/las-guerras-por-el-agua-la-prediccion-que-se-hace-realidad/> .
- Lafforgue, J. (1974). «Nota a esta edición» en Arguedas, 223–238.
- Mcwhinney, J. E. Water: The Ultimate Commodity. *Investopedia*. 24 May 2013. [en línea]. Consultado el 17 de julio de 2021. <http://www.investopedia.com/articles/06/water.asp#ixzz3dFAPuPNS>
- Merchant, C. (1989). *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. New York: 1989.
- Moore, J. W. (editor). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM Press, 2016.
- Murra, J. V. (1978). *La organización económica del Estado inca*. México, D.F.: Ediciones Siglo XXI.
- Remedi, G. «Muros como mares (problemas de lenguaje)». (Manuscrito).
- Oviedo, J. M. (1992). «José María Arguedas» en *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Madrid: Alianza, 77–82.
- Santa Sede. Discurso del Santo Padre Francisco a los participantes en el Seminario «Derecho Humano al Agua» organizado por la Pontificia Academia de las Ciencias [en línea] Consultado el 10 de setiembre de 2021. https://www.vatican.va/content/francesco/es/speeches/2017/february/documents/papa-francesco_20170224_workshop-acqua.html
- Sengupta, S y Cai, W. A Quarter of Humanity Faces Looming Water Crises. *New York Times*, [en línea] Consultado el 6 de agosto de 2021. <https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/06/climate/world-water-stress.html>
- Vargas Llosa, M. (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Waldau, P. (2013). *Animal Studies: An Introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Patoruzú, cuestión indígena e identidad nacional. *Reflexiones en torno a los usos de la historieta durante la última dictadura militar argentina (1976–1983)*

Agustín Alejandro Antonow
Universidad Nacional de Río Negro (UNRN)

Guillermina Ricci
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Resumen

Este artículo procura dar cuenta de cuáles fueron algunos de los mecanismos simbólicos empleados en la producción de la identidad nacional argentina en relación a los pueblos originarios durante la última dictadura cívico–militar–clerical. Nuestro análisis se centrará en torno a los usos que la dictadura hizo de la historieta Patoruzú como recurso destinado a la producción de identidad y para la construcción del ser nacional. El desarrollo de nuestro tema de estudio supone la desnaturalización del discurso hegemónico responsable del silenciamiento de las voces subalternas. Deseamos brindarle a quien aborde esta lectura, una mirada crítica para comprender el contexto del centenario de la Campaña del desierto de un modo diferente. En ese sentido, las interpretaciones acerca de las espacialidades y las identidades que hizo la junta militar en estrecha relación a una realidad autoritariamente constituida y

Palabras clave:

Dictadura, pueblos originarios, Paturuzú, discurso hegemónico

Patoruzú, cuestión indígena e identidad nacional. Reflexiones en torno a los usos de la historieta durante la última dictadura militar argentina (1976–1983)
Agustín Alejandro Antonow
Universidad Nacional de Río Negro (UNRN)
Guillermina Ricci
Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0003

definida, ocupan un lugar central entre las siguientes líneas por lo que recibirán especial tratamiento.

Patoruzú, indigenous issue and national identity. *Reflections on the uses of comics during the last Argentine Military Dictatorship (1976–1983)*. Abstract

This article tries to account for some of the symbolic mechanisms used in the production of the Argentine national identity in relation to the native people during the last civic–military–clerical dictatorship. Our analysis will focus on the uses that the dictatorship made of Patoruzú cartoons as a resource for the production of identity and for the construction of the national being. The development of our subject of study supposes the denaturation of the hegemonic discourse responsible for the silencing of subordinate voices. We wish to provide whoever approaches this reading with a critical look to understand the context of the centenary of the Desert Campaign in a different way. In this sense, the interpretations about the spatialities and identities that the military junta made in close relation to an authoritatively constituted and defined reality, occupy a central place among the following lines, consequently they will receive special treatment.

Keywords:

Dictatorship, indigenous peoples, Patoruzú, hegemonic discourse

Patoruzú, questão indígena e identidade nacional. *Reflexões sobre os usos das histórias em quadrinhos durante a última ditadura militar argentina (1976–1983)*. Resumo

Este artigo procura dar conta de quais foram alguns dos mecanismos simbólicos empregados na produção da identidade nacional argentina em relação aos povos originários durante a última ditadura cívico–militar–clerical. Nossa análise se concentrará nos usos que a ditadura fez do desenho animado Patoruzú como recurso

Palavras–chave:

Ditadura, povos indígenas, Patoruzú, discurso hegemônico

para a produção de identidade e para a construção do ser nacional. O desenvolvimento do nosso objeto de estudo supõe a desnaturação do discurso hegemônico responsável pelo silenciamento das vozes subordinadas. Desejamos proporcionar a quem se aproxima desta leitura um olhar crítico para compreender o contexto do centenário da Campanha do Deserto de uma forma diferente. Nesse sentido, as interpretações sobre as espacialidades e identidades que a junta militar fez em estreita relação com uma realidade autoritariamente constituída e definida, ocupam um lugar central entre as linhas a seguir, pelas quais receberão tratamento especial.

Introducción

Durante la última dictadura argentina, las fuerzas armadas implementaron estrategias destinadas a generar en la opinión pública un marco de aceptación para conmemorar las campañas de conquista socio territorial del siglo XIX sobre la Patagonia norte, al cumplirse el centenario de las mismas. Fue la celebración del centenario de la ocupación de la línea del río Negro en 1979, la que puso en serie los dos acontecimientos represivos como parte de un mismo proceso de «reorganización nacional» (Vezub, 2011). En tal sentido, uno de los aspectos que caracterizó a la última dictadura fue el diseño de un modelo basado en mitos y símbolos pretéritos con el propósito de generar una conciencia identitaria nacional que permitiera la homogeneización de la población. A tales efectos,

se promovió la figura del mito para que operara sobre el imaginario colectivo con la suficiente flexibilidad para reorganizar sus imágenes y adaptarse a nuevos contextos de ingeniería social, política y cultural. En tal sentido, considerando que cada generación tiene una relación particular con el pasado a partir del uso social de la historia que la marcó, comprendemos que esta perspectiva permite visualizar a la creación del mito sujeta a una historización y, por tanto, abierta a un permanente proceso de transformación y resignificación a fin de perdurar en las representaciones sociales y el imaginario colectivo. Desde el discurso hegemónico, la identificación es producida y el modelado de la imagen del «otro» es utilizado para reproducir dinámicas subalternizadoras, de las que se desprende un juego de poderes, en el que se acusa

a la alteridad como la representación de la «antipatria» —enemigo—. A través de distintas prácticas y la amalgama entre la identidad de las poblaciones y el espacio a partir de los mapas y la Nación» es construida como un sujeto colectivo que habita en un territorio nacional y se diferencia de lo foráneo (Delrio, 2005).

De forma simultánea, este proceso supuso la exclusión de otras historias que fueron relegadas a los márgenes de lo nacional y la territorialización del discurso hegemónico, habilitando diferentes operaciones de la agencia estatal sobre los territorios y las poblaciones indígenas. La fijación espaciotemporal de los grupos en relación al discurso hegemónico ubicó a los pueblos originarios dentro de un pasado bárbaro y acabado. La definición de estos límites dio lugar a la promoción de los valores aceptados por los grupos de poder y la producción de los indígenas, como *otros internos*, impulsó dinámicas «productoras de identidad» de manera permanente y no sensible a las dinámicas de cambio. Por lo tanto, comprendemos que, la identidad reconocida en Argentina a lo largo del siglo xx fue la de los blancos (Lenton, 2005; Gordillo, 2020).

Dentro de este contexto, las narrativas mediáticas ya consolidadas —en tanto relatos producidos y actualizados por los medios masivos de comunicación— fueron empleadas como un instrumento para estructurar los imaginarios colectivos.

Patoruzú cumplió una doble función en la producción/negación de identidades. La historieta fue uno de los parangones más empleados por los genocidas del siglo xx por el carácter de masivo de su llegada. Si bien la década del setenta fue una etapa en la que comenzó un declive de la historieta nacional por la entrada de títulos extranjeros y la falta de políticas tanto públicas como privadas para fortalecer el género en el país, se destacó la importancia de la producción local frente a la industria internacional y la necesidad de que la historieta demostrara la idiosincrasia nacional, como una verdadera narrativa mediática productora de sentidos colectivos, mediadora de los vínculos de proyección e identificación entre el receptor y la ficción. De esta manera, las aventuras de Patoruzú se percibirían como sustitutas ficticias de aventuras no vividas por sus destinatarios pero teóricamente posibles y, suministrarían a los espectadores, un código de respuestas estereotipadas (Palombo, 2016). En tal sentido, la promoción de una narrativa mediática como lo fue Patoruzú, cuyo héroe era un indígena tehuelche, reforzaría durante la última dictadura, la construcción del relato hegemónico sobre la conquista de la Patagonia norte.

Hacia 1979 la conceptualización oficial del Estado Nacional mostró el carácter exitoso que la campaña militar supuso y habilitó mecanismos tales como lo fue Patoruzú. A través de los discursos épicos,

la Nación se centralizó y particularizó a la vez que se imaginó como eterna, primordial y sacralizada (Pérez, 2022). La dictadura intentó materializarse a través del mito de Patoruzú en sentimiento hacia el suelo patrio que interpelaba a los sujetos colectivos como parte de un carácter nacional a través de la definición de un relato (a)histórico.

Los usos de la historieta durante la última dictadura a través de Patoruzú

Los orígenes del cacique Patoruzú responden a una considerable inversión simbólica de elementos que permitieron a su creador, Dante Quinterno, trazar el recorrido que produjo a Patoruzú. En primer lugar cabe destacarse que los ancestros del cacique se hunden en los orígenes del Antiguo Egipto, pero luego, éste llega a la «Pampa argentina» para convertirse en un gran latifundista tehuelche y ausentista. Beneficiado por el capitalismo de la generación del '80, sus campos son administrados desde un departamento en barrio norte de la ciudad de Buenos Aires. Patoruzú se presenta como un elemento híbrido resultante de la campaña de conquista de la pampa y la norpatagonia dado que tiene amistades castrenses y en la noche porteña, a un peón indígena y a una criolla como cocinera en su estancia. Su vinculación con los nuevos tiempos y la ciudad es mayormente negativa salvo cuando se trata

de engrandecer a la patria. El personaje del «tehuelche argentino» se nos presenta como el vocero ideológico de su autor y se convierte en un nacionalista a ultranza, caracterizado por un fuerte patriotismo que lo lleva a querer tanto a su país, que aborrece a todos los demás. Durante los gobiernos peronistas se aleja de las referencias políticas locales y Quinterno se enfoca en puntualizar desde la historieta que los principales males del país vienen del extranjero a través de personajes que son todos caricaturizados, ridiculizados, estereotipados por él y derrotados por Patoruzú.

Patoruzú nace y madura durante la década de 1930 en donde el fraude y la ilegalidad formaban parte de la cotidianeidad. Contra esa situación, su creador, Dante Quinterno, presentó la idea del rescate de los grandes valores nacionales a través de la figura del cacique para dar respuesta a una necesidad colectiva. Desde sus inicios, la historieta reforzó la integridad, el honor, la verdad como los valores morales indispensables de la nacionalidad. En ese contexto donde se percibía la ausencia de justicia institucional, Patoruzú se erigió como un ícono moral. Ciertamente, hasta ese momento ninguna otra figura ficcional se había identificado tanto con los emblemas patrios. Patoruzú se volvió indisociable de esa simbología y en dicho contexto, el «tehuelche argentino» proveyó una imagen que podía representar un ideal de aspiraciones y determinadas

reivindicaciones sociales. Por ello, desde el lanzamiento del semanario en la década de 1930, Patoruzú fue presentado vistiendo los emblemas nacionales para las ilustraciones de portadas, enarbolados con orgullo y se patentó en el imaginario de los lectores como símbolo colectivo.

Si bien Patoruzú fue cambiando sus estilos, lo que conservó plenamente a lo largo fue su esencia nacionalista. Apoyó a Uriburu en el derrocamiento de Irigoyen en 1930, se inclinó levemente por el socialismo en los cuarenta, fue moderado durante el primer gobierno de Perón, y concluyó siendo adoptado por sus virtudes como mascota de la última dictadura militar argentina. Patoruzú también fue criticado por el uso que hacía de su fuerza y la utilización del dinero como solución a los problemas y se lo ha visto cercano a los ideales de los gobiernos militares desde el momento de su aparición en la década de 1930 hasta los años 70, momento en el que la última dictadura lo adoptó como mascota del Mundial de Fútbol de 1978. Ello puede apreciarse en la portada del Libro de Oro Patoruzú de 1978, donde un ejército de caciques sale literalmente a la cancha de juego vistiendo los colores celeste y blanco.

Durante los años 70, los pueblos originarios fueron considerados como objetivos definidos por la Nueva Doctrina de Seguridad Nacional (Briones y Díaz, 1997). El marco ideológico de la última dictadura militar argentina hizo que los

mismos permanecieran subalternizados y sufrieran la violencia estatal que buscaba eliminar la heterogeneidad social por considerarlos como minorías de «la Nación». Desde esa posición, los grupos hegemónicos que dominaron el aparato ideológico estatal durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional pusieron énfasis en la elaboración y reproducción de mitos identificatorios con el propósito de modelar la ciudadanía. En este sentido, la tradición se constituyó a partir de ideas, valores, mitos y sistemas normativos enmarcados en un determinado contexto espaciotemporal en el que dichos mitos operaron sobre el imaginario colectivo con la suficiente flexibilidad para reorganizar sus imágenes y adaptarse a nuevos contextos. Si bien el primer medio de reproducción revolucionario fue la fotografía, esta tuvo que enfrentarse y reaccionar ante la instaurada teoría de «l'art pour l'art», el arte por el arte puesto que, la idea de un arte puro rechazaba cualquier función social (Benjamin, 2019). Referido a esto Gubern (1974:190) afirma que los cómics:

(...) no teniendo ningún respeto que perder ante la cultura oficial (jamás pretendieron reemplazar, en los años de su edad de oro, a ninguna de las llamadas Bellas Artes) crearon una prodigiosa familia de mitos inverosímiles y unas fabulaciones descabelladas que no tienen paralelo en otros medios de expresión de la cultura popular.

A partir de 1976, la dictadura intentó erigir a Patoruzú en emblema nacional a través de la promoción de su imagen debido a que la soberanía estatal opera plenamente sobre los territorios definidos y, el principio de legitimidad en el que se basa la misma, encuentra un pilar fundamental en las representaciones visuales (Anderson, 2021). A partir de este análisis, la Nación es figurada como una comunidad sólidamente constituida que transita por un tiempo histórico homogéneo el cual responde a determinados intereses de clase. Este cambio radical en la producción y reproducción de las imágenes permitió la consolidación de los medios gráficos de masas, también la divulgación pictórica y transformó las formas de producir sentido en la sociedad moderna. Durante la última dictadura argentina, la imagen reproducida pasó a ser un elemento significativo en la vida de todos los miembros de la sociedad, que accedían a ella mediante los periódicos, las publicidades, los libros y algunas otras publicaciones periódicas.

En sintonía con lo anteriormente expuesto, Umberto Eco (1965) analiza el cómic como un producto de la cultura de masas y destaca su relación con la ideología: «La historieta es un producto industrial, ordenado desde arriba, y funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta. Así, los cómics en su mayoría, reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo

de los mitos y valores vigentes». (Eco, 1965:299). De este modo, se puede afirmar que el lenguaje del cómic además de basarse en la conjunción de texto e imagen que conforman un código mixto propio, también lo hace en sus mecanismos narrativos —para dar cuenta del marco espaciotemporal— y en su formación ideológica —que permite la producción de arquetipos e imaginarios sociales— dentro de la cultura de masas.

Al igual que la ciencia histórica, los medios masivos de comunicación cumplen una función decisiva en la elaboración del discurso. Los imaginarios colectivos se estructuran a partir del mismo y contribuyen a que todo grupo social forme su identidad a partir de valores que produce, consume o ignora. Es aquí en donde se vislumbra el valor de las narrativas mediáticas, las cuales emergen de la denominada cultura de masas consolidada durante el transcurso del siglo xx. Dichas narrativas, si bien emergen como género menor —la historieta— al expandirse bajo el yugo de la masificación, nos hacen miembros de la misma comunidad generando referentes colectivos, construyendo rituales, significaciones y nuevos modos culturales. No se reducen solo a ser mercancía, sino que generan nuevas formas de contar, nuevos contenidos culturales y, por sobre todo, nuevos imaginarios colectivos. De esta manera, contribuyen a la homogeneización del discurso y del ser nacional de la época, suministrando a

los espectadores un código de respuestas estereotipadas e, incluso, preparándolos para situaciones nuevas que se han experimentado en la ficción.

Desde la perspectiva de Diana Lenton (2014), la negación del genocidio, la valoración positiva del orden conservador y las consecuencias que este tuvo para las comunidades indígenas, son nociones fuertemente promovidas desde ciertas corporaciones como la Academia Nacional de la Historia de la República Argentina. Durante décadas, Patoruzú se convirtió en un ícono de la cultura popular argentina, conviviendo con editoriales en las que su autor apoyaba expresamente las acciones militares, el fraude patriótico, pero también un nacionalismo conservador. Siendo «patagón», se distingue de los «araucanos» a quienes la literatura nacionalista había deportado al lugar de «indios chilenos» (Lazzari y Lenton, 2018).

El «Plan Cultural» de la junta militar le asignó un lugar estratégico al «Congreso Nacional de Historia sobre la Conquista del Desierto», realizado hacia 1979 en la ciudad de General Roca y, en dicho contexto, el modelo ideológico promovido por la dictadura en la Patagonia Norte encontró su respaldo científico en la figura de Roberto Casamiquela, director por aquel entonces del Centro de Investigaciones Científicas (CIC) (Pérez, 2022). Si bien el CIC fue un organismo científico provincial cuyo propósito consistía en

articular el desarrollo de la ciencia con la estructura productiva de la provincia (Palma, 2021), desde la perspectiva de Cecchi (2018) se lo puede señalar también como una institución productora de una identidad contrapuesta al pasado indígena local. Desde esta perspectiva, la figura del tehuelche fue incluida como símbolo legítimo de la argentinidad, a pesar de que se considerara que tanto la cultura mapuche como la tehuelche se encontrarán en proceso de extinción. El CIC focalizó su atención en la producción de la figura extranjerizante del pueblo mapuche y, mediante la teoría de la araucanización y de la asimilación, intentó justificar la posición del tehuelche como el legítimo «indio argentino» en contraste con el mapuche figurado a partir de atribuciones racistas y apreciaciones nacionalistas (Lazzari y Lenton, 2007) como enemigo beligerante y chileno (Sarasola, 2011). El marco del Centenario de la Conquista fue aprovechado para profundizar las narrativas hegemónicas que figuraban a la Argentina como una nación sin indios y desprovista de lastres del pasado bárbaro que fue escindido de un porvenir de progreso civilizatorio. Durante la segunda mitad del siglo XX, los procesos de subjetivación se vieron fortalecidos por el mandato del colono (Pérez, 2022) y el borramiento de lo originario del relato hegemónico fortaleció la operación de congelar y arrojar al pasado la identidad indígena que sería

reemplazada por la colonización con inmigrantes europeos.

Si partimos de la consideración de que el cómic se presentó como producto —a la vez que productor— de la cultura de masas ligado a los grandes medios gráficos de comunicación y como promotor de la construcción de los imaginarios sociales y la conformación de arquetipos, centraremos nuestra atención en lo que definió y caracterizó al personaje de Patoruzú. En este sentido Umberto Eco (1981) sostiene que el personaje se encuentra en relación con la idea de identificación del lector, no entendiéndolo simplemente como un movilizador de la acción o un espacio vacío que se llena de semas para definirlo, sino como un conglomerado de símbolos y significados que se recolectan en la memoria colectiva para caracterizar y explicar situaciones reales. Desde esta perspectiva deducimos que, tanto los imaginarios sociales como los arquetipos, están íntimamente relacionados con la conformación de los personajes. De este modo, al ser estos últimos quienes llevan la historia del relato sobre sí mismos, su construcción conlleva aspectos de lo que se quiere contar y cómo se lo quiere contar y, en este caso, los arquetipos y las situaciones estereotipadas ayudan a definir su rol, su clase social, su bondad o malicia dentro de la trama.

De este modo el cómic, en tanto construcción narrativa compleja, ha establecido como figura central al héroe.

Este último no es un concepto creado específicamente por la historieta, pero sí sus rasgos estéticos y, en muchos casos, su forma de actuar. Sin embargo, y aunque las culturas se desarrollaron de manera diferente, la noción de héroe siguió viva por una necesidad de aguardar un ser especial que termine con todas las desdichas humanas, necesidad suplida en la ficción. Es por esto que, dicho personaje, continúa siendo el mito más característico de la narrativa popular, aún hoy en día (Gubern, 1974). La historieta ha creado a esta figura con características y «poderes» totalmente inéditos; se lo caracterizó como valiente y con coraje, debiendo superar peligros y amenazas que se interponen entre él y su objetivo, y que solo él puede atravesar y salir airoso. En cuanto a su estructura psicológica, estos héroes justicieros usurpaban las funciones propias del poder judicial y violaban la base de la convivencia social al apropiarse el derecho de determinar quiénes y cómo debían ser castigados. No obstante, su ilegalidad era tolerada, aceptada y hasta aplaudida por la sociedad por la ejemplaridad moral que ellos enarbolaban (Gubern, *op. cit.*).

En el caso de nuestro héroe en cuestión, Patoruzú, podríamos observar en primera instancia que su condición de indígena y estanciero millonario parecería producir un oxímoron (Camarda, 2017). No vive en una toldería, sino que posee una estancia al igual que los terratenientes que

desplazaron a los pueblos originarios. Patoruzú representa a un terrateniente con estereotipo gauchesco cuya fortuna es inconmensurable. Dicha relación contradictoria presenta varias características: lo diferencia definitivamente de los pueblos originarios derrotados, manteniendo la subvaloración que estos tenían para los nacionalistas del Centenario de la Conquista del Desierto a la vez que le colocaba misterio, prestigio y exotismo relacionándolo con una civilización tan ajena como lejana. De esta manera, en la figura del «tehuelche argentino» se observa la exacerbación del criollismo como valor nacional fundamental ubicado en el interior del país, cuyos atributos eran la bondad, el desinterés, la simplicidad, la generosidad, la estoicidad, la religiosidad y la modestia en contraposición al «otro», al enemigo, quien encarnaba los valores antagónicos. En este sentido, podemos apreciar la tendencia hacia la homogeneización en la representación del «otro» del mismo modo que nos es posible reconocer en esa visión/producción del «otro», el modo en que la imaginación social opera en el ser/deber ser de un (súper) héroe solitario a través de un contexto histórico que fusiona a la imagen con el discurso dominante, de modo que el funcionamiento de los arquetipos y situaciones estereotipadas van delimitando el rol de cada uno de estos personajes. Al respecto, Anderson (2021) sostiene que la realidad es permeable a la ficción que, silenciosa

y permanentemente, se cuele dentro de ella para afianzar los valores que persigue establecer como aceptables.

Así es como se puede observar que el personaje de Patoruzú nunca fue una construcción por obra del azar, siempre fue constituido en base a un relato que lo hacía progresar dentro de la historia. Se lo dotó de una biografía, un pasado e incluso un futuro, una familia, un grupo de amigos o equipo de trabajo, y se lo construyó gráfica y narrativamente para que demostrara sus aspectos y cualidades morales, y de este modo, pudiera pasar a formar parte de una sociedad. Esto queda demostrado en el origen de nuestro personaje-héroe, cuando en sus inicios fue nombrado como Curugua-Cungüa-guigua, «joven indio, último vástago de los “tehuelches gigantes” que habitaban la Patagonia». El indígena había quedado huérfano por «la muerte de su tutor y patrón» y Don Gil se vio obligado a adoptarlo. Sin embargo, en el primer cuadro del día del debut, Quintero le hace decir a Don Gil: «Por fin llegaste Patoruzú, te bautizo con ese nombre porque el tuyo me descoyunta las mandíbulas». En su libro *Releyendo Patoruzú* (1994), Susana Muzio señala que fue Muzio Sáenz Peña quien advirtió que «con ese nombre no va a ningún lado». Entendió que debía ser un nombre «criollo, pegadizo, como la pasta de Oruzu». Esa pasta era una suerte de golosina muy popular, de ahí su renombre: Patoruzú. Con el tiempo,

luego de unas reapariciones de este personaje, Quinterno vuelve a contar el origen de Patoruzú y lo ubica en la aventura «El águila de oro» como descendiente de faraones egipcios y, por lo tanto, no lo hace descendiente de los nativos de estas tierras del Sur. Sin embargo, dicha descendencia, sería la productora de la construcción de este personaje exótico emblema del criollismo, mito constructor de la nacionalidad. En el imaginario de los lectores este personaje de tinta y papel, de historieta, comenzó a volverse símbolo de una reserva de algo a lo que se podía apelar como anhelo colectivo, en tanto funcional al discurso hegemónico y constructo estereotipado del ser nacional imperante en este periodo.

Asimismo, Quinterno fue definiendo el carácter de Patoruzú: irascible, incorruptible, sus poderes devenían tanto de ciertas propiedades de las bestias (como un gran olfato, que utiliza como un animal de caza) como de un factor natural (lo hereditario y las bondades de los baños termales) y de lo mágico, lo fantástico, propio de la convención literaria (por ejemplo, puede provocar tornados con su soplado, puede tirar un centro y a la vez cabecear, etc.). En este sentido, podemos vincular sus poderes mágicos con su condición de superhéroe de origen indígena. De este modo, nuestro personaje está dotado de poderes sobrehumanos, ya que estos emanan de una misteriosa fuente de energía que proviene de lo más recóndito

de sus orígenes (García y Ostuni Rocca, 2014). Es como si toda la enigmática fuerza de su cultura, de sus antepasados, acudiera a su auxilio cuando necesita de esa arrolladora energía para hacer triunfar el bien. Es así que, Patoruzú, transpone las fronteras de lo humano para transformarse en un símbolo del bien. Estos valores se ejercitan dentro de una propuesta tradicional, de paternalismo y de la concepción de caridad, que respondían a los valores establecidos por los grupos de poder entre 1976–1983. La historieta venía a resignificar los valores morales de la nacionalidad: la integridad, el honor, la verdad por medio de su personaje principal.

Consideraciones finales

La intersección de lo social, lo político y lo cultural nos permite comprender la relación que cada generación tuvo con los usos del pasado y una determinada práctica histórica destinada a generar una matriz de pensamiento propia de la Nación. Las creaciones con su condición de constructo discursivo nunca cerrado y fijado definitivamente se corresponden con el carácter siempre ubicuo del mito, el cual está sujeto a una historización y, por tanto, abierto a un permanente proceso de transformación y resignificación a fin de perdurar en las representaciones sociales y el imaginario colectivo. La identificación que se construye discursivamente se caracteriza por ser un proceso

permanente, nunca cerrado y de carácter condicional. Este moldeado a la imagen del «otro» se basa y relaciona con la fantasía, la proyección y la idealización por ello, resulta un material muy acorde a las habilidades literarias (Hall, 2003). Dichos mitos literarios, que son originalmente usados para legitimar el derecho tutelar de las élites gubernamentales por sobre las masas, aparecen luego reapropiados en contextos diferentes y con disímiles cargas político-ideológicas. De este modo, las sucesivas re significaciones de los mismos se encuentran muy ligadas al ejercicio del poder y parten de la consideración del principio de la otredad, identificando valores positivos y negativos respectivamente, marcando las diferencias y delineando unidades homogéneas, lo que asegura la permanencia de esta construcción simbólica en el tiempo y el establecimiento de una continuidad sociocultural.

Consolidado en la década de 1930 y casi por cincuenta años, Patoruzú se volvió una reserva de algo que podía ser apelado como anhelo colectivo. Su evolución completa se enmarca en una época considerada, por buena parte de los sectores políticos, como una etapa caracterizada por la violenta descomposición nacional.

Durante la última dictadura cívico-clerical-militar, la idea del rescate nacional

de los «grandes valores», se plasmó en la política dirigida a las masas a través de diversas estrategias. Una de ellas la constituyó la figura patoruziana. La figura del héroe revalorizaba los principios de la nacionalidad dado que el personaje surgía de las raíces de la patria. En ese contexto donde se percibía la ausencia de justicia institucional, Patoruzú se erigió como un ícono moral. Ciertamente, ninguna otra figura ficcional se había identificado tanto con los emblemas patrios como lo hizo este personaje por más de medio siglo.

La producción del «otro» mediante el ejercicio del poder de un grupo hegemónico radica en reducir a aquel a la nada negando su positividad y lógicamente su diversidad con el propósito de anular la diferencia, cancelando la posibilidad de cualquier tipo de subjetividad por parte del dominado. En este sentido, la subjetividad se presenta como un valor contextualmente producido mientras que, la identidad, lo hace como una cuestión de poder social. De este modo, el concepto de identidad fue el punto de encuentro entre los discursos y las prácticas, los cuales interpelan a los sujetos y cooperan con los procesos que producen subjetividades y la historieta, en tanto discurso literario, se convirtió en una gran herramienta empleada por los dictadores a tales efectos.

Bibliografía

- Anderson, B. (2021). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de cultura económica.
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot.
- Briones, C. y Díaz, R. (1997). La nacionalización / provincialización del desierto. Procesos de fijación de fronteras y de constitución de otros internos en el Neuquén. *Actas del V Congreso de Antropología Social*. Universidad Nacional de La Plata.
- Camarda, M. T. (2017). Reapropiaciones de una matriz Identitaria Del nacionalismo del Centenario a Patoruzú. En *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Delrio, W. (2005) *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*. Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires.
- Cecchi, Paula (2018). Sobre el alma del tehuelche puso el sello el historiador. La matriz represiva y militar en la construcción de las primeras instituciones historiográficas en Viedma. *Congreso de Historia de la Antropología Argentina*, Buenos Aires. 14, 15 y 16 de noviembre.
- Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, España.
- Eco, U. (1981). The Theory of Signs and the Role of the Reader. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 14(1), 35-45.
- García, F. A., y Rocca, H. O. (2014). *Vera historia del indio Patoruzú*. Tebeosfera: Cultura Gráfica, (13), 74.
- Gordillo, G. (2020). Se viene el malón. Las geografías afectivas del racismo argentino. *Cuadernos de antropología social*, (52) 7-35.
- Gubern, R. 1974. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- Hall, S. (1995) Fantasy, identity, politics, en E. Cáster, J. Donald y J. Squites, eds., *Cultural Remix: Theories of Politics and the Popular*. Londres: Lawrence & Wishart.

- Lazzari, A. (2007). Identidad y fantasma: situando las nuevas prácticas de libertad del movimiento indígena en La Pampa. *Quinto sol*, (11), 91–122.
- Lazzari, A. C., & Lenton, D. I. (2018). *Domesticar, conquistar, reparar. Ensayo sobre las memorias argentinas del olvido del indígena*. Universidad de San Martín
- Lenton, D. (2005). *De centauros a protegidos. La construcción del sujeto de la política indigenista argentina desde los debates parlamentarios (1880–1970)*. Tesis Doctoral. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Lenton, D. (2014). Memorias y silencios en torno a la trayectoria de dirigentes indígenas en tiempos represivos. *Revista Tefros*, 12(2), 190–211.
- Muzio, S. (1994). *Releyendo Patoruzú*. Compañía Editora Espasa Calpe Argentina.
- Palma, C. y Pérez, P. (2021) *Pasado y presente del Archivo histórico de la Provincia de Río Negro*. Aletheia, Universidad Nacional de La Plata.
- Palombo, M. C. (2016). *Del relato literario de ficción a la historieta: análisis sobre la transposición de la literatura al cómic*. Bachelor's thesis, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales.
- Pérez, P. (2022). Malón de ausencia: historia hegemónica y relatos en disputa en torno a la «Conquista del desierto». *Coordenadas. Revista de Historia Local y Regional*, 9 (1), 111–131.
- Vezub, J. E. (2011). 1879–1979: genocidio indígena, historiografía y dictadura. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 1(2).

Fuente Primaria

- Quinterno, D. (1978). *Libro de oro Patoruzú 1978*. Buenos Aires.

Intermedialidad, inminencia y puesta en escena: el arte frente a la violencia¹

Sabrina Soledad Gil

Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)
Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)

Resumen

El presente artículo traza un recorrido por obras de artistas contemporáneos, con el propósito de esbozar un panorama (necesariamente acotado) de formas de procesar la violencia en el arte. Analizamos estrategias que enfrenten la saturación visual e informativa para producir un efecto de sensibilización frente a aspectos de la realidad social. Proponemos la categoría de intermedialidad (Higgins), enriquecida con la caracterización de una estética de la inminencia (García Canclini). Seleccionamos obras de Doris Salcedo, Sandra de Berduccy, Nuno Ramos, Oscar Muñoz, Graciela Sacco, Juan Manuel Echavarría y Alfredo Jaar, de cuyas reflexiones

Palabras clave:

Arte latinoamericano,
Arte contemporáneo,
Intermedialidad, Inminencia,
Violencia.

Intermedialidad, inminencia y puesta en escena: el arte frente a la violencia
Sabrina Soledad Gil
Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) - Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0004

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en la conferencia «Arte latinoamericano contemporáneo y el antiguo problema de la representación de la violencia», dictada en el Ciclo de conferencias de verano «ARCOSUR Cono Sur im Interdisziplinär en Fokus», en la Friedrich-Schiller-Universität de Jena, Alemania, el 12 de junio de 2019.

tomamos la noción de «puesta en escena» y la extendemos al conjunto de artistas trabajados.

Intermediality, imminence and staging: the art in the presence of violence. Abstract

This article analyses works by contemporary artists, with the aim of outlining a landscape of ways to process violence in art. We analyse strategies meant to face visual and informative saturation in order to produce social sensitivity. I propose the category of intermediality (Higgins) enriched with the aesthetics of imminence characterization made by García Canclini. We selected works by Doris Salcedo, Sandra de Berduccy, Nuno Ramos, Oscar Muñoz, Graciela Sacco, Juan Manuel Echavarría and Alfredo Jaar, from whose texts we take the notion of «staging».

Keywords:

Latin American art,
Contemporary art,
Intermediality, Imminence,
Violence.

Intermedialidade, iminência e encenação: a arte perante a violência. Resumo

O presente artigo consiste num percurso analítico das obras de artistas contemporâneos, a propósito de esboçar um panorama (necessariamente limitado) dos modos de processar a violência na arte. Analisamos estratégias que enfrentam saturação visual e informativa para produzir um efeito sensibilizante sobre a realidade social. Nós propomos a categoria de intermedialidade (Higgins), enriquecida com a caracterização de uma estética da iminência (García Canclini). Seleccionamos obras de Doris Salcedo, Sandra de Berduccy, Nuno Ramos, Oscar Muñoz, Graciela Sacco, Juan Manuel Echavarría e Alfredo Jaar, de quem empregamos a noção de «encenação» e a estendemos ao grupo de artistas trabalhados.

Palavras-chave:

Arte latino-americana,
Arte contemporânea,
Intermedialidade, Iminência,
Violência.

Consideremos la obra *A flor de piel* (2012, fig.1) de la artista colombiana Doris Salcedo como *incipit* de este artículo. Se trata de una superficie de gran tamaño dispuesta en el suelo, una especie de manto, manta, alfombra, realizada con miles de pétalos de rosas rojas cocidos entre sí en forma manual. Su título es, en parte, un juego de palabras en tanto pareciera que estamos viendo una piel sin cuerpo, hecha con flores. Pero también es una metáfora: a flor de piel es una expresión bastante común en español, que sugiere aquello que no podemos ocultar, por lo general sentimientos, emociones

o recuerdos, volcados con urgencia a la superficie. En tensión con esta manifestación inocultable evocada en el título, el objeto es muy frágil, como los pétalos son naturales, en el curso de una exposición se van marchitando y, con ellos, la obra se va a oscureciendo y resquebrajando en un camino inexorable hacia su destrucción. Nos envía, por ejemplo, al modo de operar de la memoria, evoca ciertas formas de la violencia, recupera procesos del duelo (temas recurrentes en la producción de Salcedo) y anticipa los temas y problemas abordados en este artículo.



Figura 1. Doris Salcedo, *A flor de piel*, 2012 (créditos: Cara If courage)

Nos proponemos comunicar reflexiones que parten de un problema muy general: ¿cómo procesa el arte contemporáneo la violencia social, las guerras y las masacres? Así formulado se abre a un sinfín de preguntas, algunas respondidas de muchas maneras: ¿se pueden transmitir la violencia, el dolor, el horror? ¿Se los puede representar, es necesario hacerlo? ¿Se puede comunicar la violencia sin reproducirla? ¿Deben operar límites éticos? ¿Qué efectos pueden esperarse? ¿Puede el arte promover un tránsito de la experiencia estética a la toma de conciencia y la acción? Es claro que no se trata de problemas nuevos ni originales y que han sido revisados en más de una ocasión por la teoría, la crítica y la propia práctica artística, en especial desde la segunda posguerra: de Adorno a Susan Sontag; de Primo Levi a Sebald, de *Hiroshima mon amour*, en el cine, a *Esperando a Godot*, en el teatro, los recorridos reflexivos al respecto son extensos.

No obstante, revisitamos esta cuestión a la luz de propuestas artísticas que se desarrollan en un contexto que en sí es novedoso, con nuevas formas de guerras y de masacres, signado por la saturación informativa e icónica, por el continuo tránsito de imágenes y de información que pueden adormecer la sensibilidad

del espectador. Aquello que Guy Debord, ya a fines de los '60, caracterizaba como «la sociedad del espectáculo» (2005), entendiéndolo por tal no a un conjunto de imágenes, sino al hecho de que las relaciones sociales están mediatizadas por la imagen, al punto que, en muchos casos, esta anticipa o sustituye a las personas; expresando la deshumanización, una de las peores caras de nuestra época.

Frente a esta particularidad se reformula el antiguo problema de la «representación» de la violencia, que ya no solo involucra la cuestión de si las estructuras con las que contamos son eficaces para transmitir el horror, sino también la reflexión sobre cómo generar un detenimiento, una pausa frente al caudal continuo de imágenes vinculadas con la violencia, para que se genere algún efecto, algún tipo de sensibilización. Nelly Richard describe nuestro entorno como un contexto de saturación icónica y plantea que la tarea del arte crítico es: «cambiar la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes para que la dispersión en el espacio (tecnológico—mediática) se vuelva concentración en el tiempo (crítico—reflexiva)» (2007:88).

En lo que sigue, proponemos un recorrido por obras de artistas latinoamericanos,² a efectos de esbozar un

² Es preciso aclarar que recortamos el problema de este trabajo en relación con el arte latinoamericano, porque nos interesa reflexionar sobre esta zona del mundo, mas no porque haya alguna relación particular entre el arte latinoamericano y la violencia. Más aún, la misma expresión “arte

panorama (necesariamente acotado) de formas de procesar la violencia en el arte. Nuestra hipótesis sostiene que el principal problema que enfrenta la práctica artística es el desarrollo de estrategias para intervenir frente a la saturación icónica y que, para ello, se despliegan formas de operar en la intermedialidad. Tomamos el término de las reflexiones, ya clásicas, de Dick Higgins en «Intermedia» ([1966] 2019), con el que caracteriza propuestas alojadas en espacios indefinidos, que se deslizan en un cruce de medios desde el que determinan su propio medio y su propia forma, siendo más comprensibles a partir de lo que no son, que de lo que son. Pensamos, también, la intermedialidad con una inflexión que se ubica en el umbral inestable entre el medio artístico y el social, condición que Néstor García Canclini, retomando a Borges, define como inminencia.

De Aliento a Muestrarios de sangre: intermedialidad e inminencia

En principio, la intermedialidad supone una intercepción de lenguajes, de registros, de materiales, técnicas... Es el caso, por ejemplo, de la artista boliviana Sandra de Berduccy (fig. 2) que entreteje (literalmente) tecnologías del siglo xx,

como la iluminación de led, sensores y fibra de vidrio, con tecnologías andinas ancestrales de producción de tejidos. En sentido estricto, los productos finales no son ni una cosa ni la otra, sino algo nuevo que opera en el cruce entre las tramas de hilos y las de cables. Esta inflexión de la intermedialidad visibiliza la violencia del silenciamiento y la negación de las naciones indígenas y sus formas culturales pasadas y presentes. La instalación *Aranha* (1991) del artista brasileño Nuno Ramo, en la que una araña emerge de un texto impreso en letras de resina (o se funde en él), despliega una modalidad sutil del *entre*, que también se aloja en la ambigüedad del tejido. La palabra es texto y objeto plástico y, a la vez, el texto es un tejido en un doble sentido: según su origen etimológico, en tanto una estructura significante y en tanto una tela producida por la araña tejedora. Asimismo, al observar la materialidad de la instalación, notamos que la araña es una continuidad indisociable del texto, que resulta, entonces, materia, cuerpo, organismo (vg. Garramuño, 2015).

Las propuestas de Sandra de Berduccy y de Nuno Ramos, con las que abrimos el análisis, densifican la conceptualización de Higgins sobre la intermedialidad para abarcar no solo operaciones expresivas

latinoamericano” es objeto de discusión y redefiniciones que exceden este trabajo (vg. Weschler, Mosquera, Camnitzer, Ramirez, entre otros).

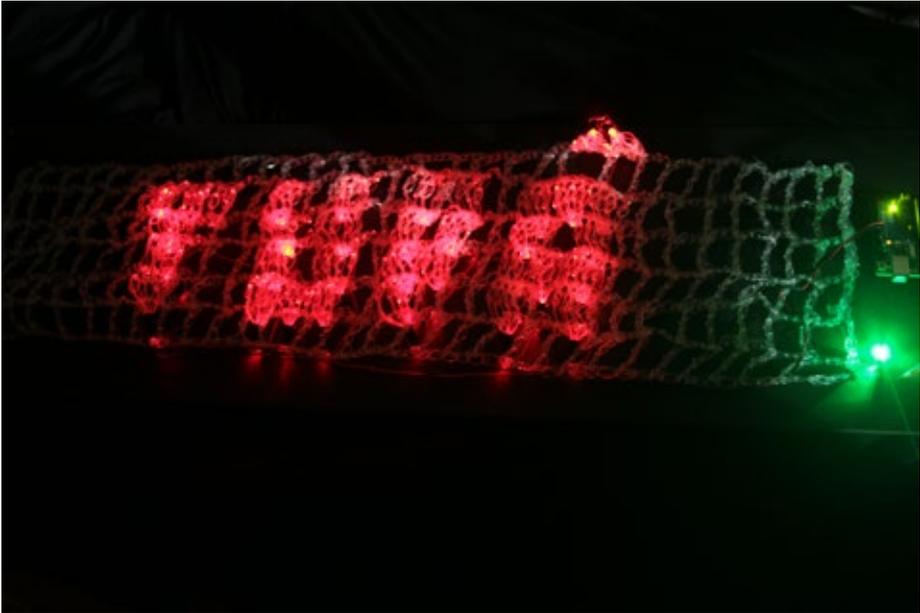


Figura 2. Sandra de Berduccy, Pulsación, 2018 (créditos: Ars Electronica)

y artísticas colocadas entre medios, de modo tal que es difícil ubicarlas y clasificarlas, sino también la redefinición del medio artístico en sí mismo, de un terreno acotado (en términos estéticos, formales, simbólicos) a una condición de cruce. Con Ticio Escobar, pensamos que se trata de «un cruce, una cruz capaz de registrar por un momento la marca o la sombra de su errancia. Un nomadismo sin tregua lanzado a través de terrenos adversarios, de viejos enclaves propios que le han sido incautados. De predios sin lindes: sin adentro ni afuera no hay salida sino paso» (Escobar, 2015, p. 32).

La producción del artista colombiano Oscar Muñoz ofrece una modalidad

particular de la intermedialidad frente al problema de cómo interrumpir la saturación icónica. Sus propuestas articulan fotografías con estrategias destinadas a desautomatizar la mirada y producir pausas. *Aliento* (1995, fig. 3) está constituida por una hilera de espejos circulares ubicados sobre la pared en una línea horizontal, levemente inclinados hacia atrás y a una altura promedio del rostro de los visitantes. Las superficies espejadas y su disposición en el espacio invitan a los y las espectadores a acercarse, al hacerlo, confirman lo que podían suponer previamente: ven sus propios rostros reflejados. No obstante, al respirar cerca de los discos, esa seguridad se desvanece,

puesto que la condensación producida por la exhalación hace visible otra imagen, fantasmagórica, que se superpone al reflejo de sus rostros. Se trata de retratos de personas fallecidas en Colombia por enfrentamientos armados,³ que Muñoz toma de los diarios locales e imprime en grasa sobre los discos. La humedad del aliento se adhiere a las zonas no grasosas, permitiendo que se forme la imagen, durante los breves segundos anteriores a la evaporación.

En esta obra, Muñoz no solo demanda un detenimiento físico, sino además una relación íntima con la imagen, tan humanizada que las personas desaparecidas, fallecidas, aparecen gracias al aliento vital de otra persona, que las trae, las hace presentes. Ambas presencias, se fusionan por un instante en el espejo y se confunden entre sí. De este modo, el artista utiliza las fotografías periodísticas, provenientes de la «realidad», para alterar la definición misma de la fotografía como índice o como huella (vg. Dubois 2005), es decir como imagen determinada por su referente, al que designa por contigüidad, de manera singular, fija, detenida en el tiempo. En *Aliento*, la foto pasa a com-

partir existencia con el espectador y ya no depende de su referente sino de quien la observa, porque se superponen el rostro fotografiado y el rostro reflejado y porque la foto necesita del aliento del sujeto para persistir. Muñoz pone en escena el conflicto en Colombia, sin proclamas, ni conclusiones específicas, demandando una interrogación reflexiva, o parafraseando a Richard, una concentración en el tiempo, crítico-reflexiva.

Reflexionemos brevemente sobre dónde se aloja esta obra: en principio, en el campo artístico: la vemos dentro de un museo, en el marco de una exposición artística, hay un contexto institucional que nos indicaría «esto es arte». Pero en su materialidad y en la experiencia que nos propone los límites se desdibujan. El insumo principal con el que trabaja Muñoz son fotografías tomadas de diarios de circulación masiva. De modo que, en el proceso de producción, opera un desplazamiento desde lo que podríamos llamar el «orden» de la realidad (materializado en los periódicos, de donde toma los materiales) hacia la experiencia artística (tradicionalmente vinculada a la estética y al orden ficcional) y espera que en el

³ Para dimensionar la extensión de los conflictos armados en Colombia, vale mencionar que el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA, correspondiente a 1994 y publicado en febrero de 1995, año en que Muñoz produce *Aliento*, establece que durante el año se produjeron en Colombia «1.577 víctimas de violencia política, violación de derechos humanos y violencia contra marginados y discriminados» de los cuales 113 son casos de «desapariciones de personas por motivos políticos o presumiblemente políticos» (OEA, 1995).



Figura 3. Oscar Muñoz, Aliento, 1995 (créditos: Omar Sousa)

proceso de consumo, de observación, se genere el desplazamiento inverso: desde la experiencia artística (en el interior del museo, en el marco de una muestra...) hacia el orden de la realidad social. Como participantes/espectadores, las fotos tomadas de los diarios no nos dejan sumergirnos en la ilusión y olvidarnos que ahí hay un tránsito hacia «el exterior».

De esta manera, la obra, se aloja en la *condición* que caracterizamos como *intermedial*, resultado de una redefinición estética que coloca la producción en un *entre*, en un cruce, sin una ubicación específica: es arte y no lo es. Es activismo y no lo es. Es fotografía y no lo es y aunque el aliento debe una foto, esta no responde a los sentidos tradicionales de su medio. La intermedialidad entre los dominios de la ficción y realidad ubican *Aliento* (y otras obras de Muñoz) en la inminencia, en el umbral del sentido. El puente para realizar el desplazamiento reside en la disposición a la reflexión de las personas que observan y completan la obra, porque el artista no lo ofrece de manera explícita u acabada.

Podemos observar marcas similares en obras de la artista argentina Graciela Sacco que modulan una textura visual diferente. En la serie *Cuerpo a cuerpo* (1996–2011, fig. 4), la artista extrae de

periódicos fotos de movilizaciones, las reimprime en grandes dimensiones, sobre superficies inestables y fragmentadas y las pone a dialogar con fotos de otras movilizaciones. Cada foto colabora en la construcción de una puesta en escena, un “contexto ficcional” que interviene en la lectura de las demás. Puestas en relación, una foto de las movilizaciones en Argentina en diciembre de 2001⁴ actúa como contexto de otra, quizá, del mayo francés y viceversa. Así, se diluye la relación directa entre las fotos y sus referentes y las imágenes se colman de otros contextos, de otros discursos. A su vez, la impresión heliográfica en soportes fragmentados, apenas apoyados contra la pared, o colgando de hilos, con marcas de pinceladas de la aplicación de la emulsión fotosensible, atenúan la solidez de la imagen fotográfica, que constata los acontecimientos de la historia, y evocan, en cambio, la precariedad de la memoria y, tal vez, la imposibilidad de fijar de una vez por todas el relato del pasado.

Andrés Orjuela, artista colombiano residente en México, despliega otra manera de ubicarse en la *intermedialidad* entre el orden de la ficción y el de la realidad desde el uso de fotografías periódicas. En su serie *Muestrario de sangre* (2010–2012), recorta “muestras de sangre”

⁴ Nos referimos al «Argentinazo», un proceso de movilizaciones, «piquetes» y «cacerolazos» que condujo a un estallido popular el 19 y 20 de diciembre de 2001 y motivó la renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa. En la represión de esas jornadas fueron asesinadas, al menos, 39 personas.



Figura 4. Graciela Sacco, Victoria, Serie Cuerpo a cuerpo, 1996-2011 (créditos: Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina)

de las fotografías de muertes violentas publicadas en la prensa mexicana. Se trata de un trabajo que roza la estadística y construye datos, por ejemplo, que en un año la revista *Alarma!* publicó a todo color imágenes de 1011 personas asesinadas. Orjuela dispone las muestras entre dos vidrios, como las extracciones reales de sangre u otra materia orgánica, aunque se trata de circulitos recortados de papel. Las miles de muestras son sinédoques duales: de los ríos de sangre y de los ríos

de tinta roja con los que la prensa suma violencia a la violencia. Los dispositivos de exhibición casi parecen inmensas obras abstractas (al mejor estilo de Yayoi Kusama), saturadas de una infinita cantidad de puntos rojos. No obstante, las referencias junto a cada muestra no dejan que quien observa olvide que, pese a su aparente abstracción, remiten a muertes violentas y a su reproducción en los periódicos.

Orjuela no presenta obras abstractas, pero tampoco las fotos de las personas

asesinadas. Sus muestrarios (como las obras de Berduccy, Muñoz, Sacco) son *algo* que cobra existencia, que se produce, en la intercepción entre lo que no son. En este sentido, Néstor García Canclini plantea que el arte contemporáneo al interceptar lenguajes, registros, materialidades, soportes heterogéneos, les hace decir a cada uno, algo que no podrían decir de manera autónoma, previa a la intercepción, pero tampoco cruza el umbral y dice directamente, sino que se ubica en la *inminencia*. Como dice Borges en el final de «La muralla y los libros»: «esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético» (Borges, 2011, p.12).

De Real pictures a La bandeja de Bolívar: Puestas en escena

En el análisis desarrollado hasta aquí se desliza junto a las inflexiones de la intermedialidad y la inminencia, una tercera noción: la puesta en escena. Proveniente de las artes escénicas, refiere a la creación de un entorno donde pueda desarrollarse una experiencia estética y que por sus características la contiene y complementa. Aunque proviene de las artes escénicas, la extraemos de reflexiones del artista Alfredo Jaar, productor intermediático por excelencia y ampliamente abordado por la crítica. En 1994 Jaar viajó a Rwanda, pocos días después de la masacre que acabó con la vida de casi un millón de personas en tres meses. Jaar tomó miles

de fotografías de ese horror y al volver a Nueva York comprendió que no tenía sentido mostrarlas, porque no iban a generar ningún efecto. En sus palabras:

En nuestros días nos encontramos expuestos a un sinnúmero de imágenes que desfilan demasiado rápido por la «autopista de la información», un paisaje mediático donde millares de reproducciones compiten por llamar la atención y empujarnos a consumir, consumir, consumir. Entonces hay que preguntarse cómo una imagen, perdida en un mar de consumo, todavía puede afectarnos.

Desgraciadamente, en la inmensa mayoría de los casos la imagen es incapaz de afectarnos. Ésta es la razón por la que he sentido la necesidad de crear una puesta en escena para mis imágenes, un entorno donde puedan adquirir sentido (Jaar 2007, p. 207).

Interpretamos que, en muchos casos, Jaar construye esas *puestas en escena* con palabras, con fragmentos de textos que no completan la imagen, sino que señalan la insuficiencia de los dos lenguajes para asir el dolor que ocurre en otro lado y provocar una empatía movilizadora de algún tipo de acción. El «entorno donde puedan adquirir sentido» las imágenes se constituye con segmentos de lenguaje verbal que ya por la secuencialidad de la lectura del texto escrito, demandan un detenimiento y un tiempo de recorrido por las obras que interrumpe el flujo

permanente de visualidad, característico del entorno en que vivimos, es decir, construye un *entorno verbal* que desafía el *entorno real* visualizado. Su *Proyecto Rwanda* (1994 – 2000) es ejemplar en este sentido, compuesto por una gran cantidad de obras de distinta naturaleza, que incluyen desde intervenciones urbanas a instalaciones dentro de galerías y que Jaar ha descrito «como un ejercicio de representación, un ejercicio inútil para representar algo que no puede ser representado» (Jaar, 2007, p. 205).

Mencionamos solo una obra de este proyecto: *Real pictures* (1995), en la que Jaar acomoda fotografías tomadas por él en Rwanda en el interior de cajas negras cerradas, dispuestas una junto a la otra. En cada tapa coloca un texto que —suponemos— describe la imagen oculta en el interior de la caja. No podemos ver las fotografías, en su lugar, tenemos que detenernos, agacharnos en algunos casos y leer. Asistimos a la descripción verbal de la imagen que nos es negada y a la presentación de una historia. El título (*Real pictures*) confronta con una ilusión respecto del estatuto de verdad de las imágenes, pues son «reales», pero solo accedemos a una verbalización de su contenido. La puesta en escena evoca un cementerio o un memorial, como el de los judíos de Europa, en Berlín y envuelve en palabras la experiencia. Así, sus fotos no compiten con las otras miles de imágenes de masacres, sino que —por

su ausencia— detienen el tránsito de la «autopista de la información» y producen (por seguir la metáfora) un embotellamiento con palabras, interrumpiendo el flujo de circulación de imágenes. Dice García Canclini sobre Jaar: «Si los medios de comunicación y sus imágenes nos llenan con una ilusión de presencia, que finalmente nos deja con un sentimiento de ausencia ¿por qué no ensayamos lo contrario? Es decir, ofrecer una ausencia que, quizá, pueda provocar una presencia» (García Canclini, 2010, p. 167).

La noción de puesta en escena que tomo de Jaar me permite darle un nombre a operatorias observadas en distintos artistas como respuesta a la necesidad de crear contextos artificiales donde pueda tener lugar un acercamiento a lo real. Los y las artistas combinan en un tiempo y un espacio objetos de diversa naturaleza, construyendo un entorno protegido donde elementos del orden de la realidad puedan *sobrevivir* y donde se pueda producir un detenimiento en eso que Jaar describe como la «autopista de la información» o la «saturación icónica» de la que habla Richard. Es decir, las puestas en escena se explicarían por la necesidad de acudir a la ficción como vía de acceso a la realidad, entendiendo una como modalidad de la otra.

Como cierre, veremos una «puesta en escena» del artista colombiano Juan Manuel Echavarría alojada, no solo en el umbral entre el orden de lo real y el orden

de la ficción, sino entre lo representado, la representación y la presentación; en el momento de la inminencia en el que sus bordes se confunden y son, a la vez, una y distintas cosas.

En algunas localidades rurales colombianas, ubicadas a orillas del río Magdalena medio, en especial en un pueblo de Antioquia llamado Puerto Berrío se desarrolla una práctica comunitaria, consistente en dar entierro a los restos de cuerpos que los pobladores encuentran en el río. Se trata, para ellos, de desco-

nocidos, muertos anónimos arrojados al agua, a quienes no obstante, entierran, les consagran una inscripción, una imagen, les inventan nombres y, en algunos casos, los acompañan con sus propios apellidos, les piden y agradecen favores. Durante años, Echavarría registró con su cámara fotográfica la construcción de esta práctica, tal vez, destinada a hacer aceptable una realidad inaceptable. Desde estas imágenes produjo la obra *Réquiem NN* (2006–2013, fig. 5), en colaboración con Fernando Grisalez.



Figura 5. Juan Manuel Echavarría, *Réquiem NN*, 2017 (créditos: Sabrina Gil)

Veamos algunos enclaves de «la sombra de [la] errancia» de la obra, parafraseando a Escobar. En principio y como en *Real pictures*, inicia en el terreno de la fotografía documental para acabar en el de la instalación artística. El artista en lugar de producir, registra; los actores sociales (“reales”, ajenos al campo artístico) construyen una ficción para desafiar una realidad. Luego, el artista con los registros de esas experiencias construye una puesta en escena ficcional: recrea los nichos de los cementerios, donde exhibe fotografías de lápidas «reales» de Puerto Berrío, reales aunque contengan información ficcional y aunque el cementerio real sea también una puesta en escena. «El nomadismo sin tregua» (Escobar) continúa en la propia materialidad, pues Echavarría imprime las fotos con la vieja técnica reticular que produce que al moverse la persona que observa las fotografías sean reemplazadas por otras. Dice Echavarría:

Veo este rito como un rito colectivo de resistencia: la gente de Puerto Berrío no permite, a lo mejor inconscientemente, que los victimarios desaparezcan en el río a sus víctimas. Mediante este rito siento que le dicen a los victimarios: «Aquí nosotros rescatamos a estos seres humanos, los enterramos, nos hacen milagros, les damos nombres y, además, los adoptamos como si fueran nuestros» (<https://jmechavarría.com/es/work/requiem-nn/>).

Para fijar las imágenes deberíamos quedarnos perfectamente quietos, contener la posición, la respiración. El trabajo para retener una imagen ante nuestros ojos nos obliga a desentendernos del conjunto, evitar el movimiento y concentrarnos individualmente en cada foto. Tal vez, la tarea sea imposible y la puesta en escena que construye Echavarría no sea más que un señalamiento de esa imposibilidad, en definitiva, la puesta en escena de la dificultad de asir, representar y transmitir el dolor y la violencia.

El recorrido que hemos realizado nos permite establecer un diálogo entre obras, a través de algunas marcas comunes que caracterizamos como una condición intermedial, una estética de la inminencia (en términos de García Canclini) y la construcción de puestas en escena. Desde la especificidad de cada propuesta, estas marcas provocan instancias de pausa, de detenimiento y de confusión, en las que, tal vez, puedan darse desplazamientos entre la experiencia estética y la toma de conciencia ética.

Valga como cierre una mención a una video–instalación de Echavarría, llamada *La bandeja de Bolívar* (1999), en la que utiliza una réplica de una bandeja conmemorativa de la independencia de Colombia que se supone que perteneció a Simón Bolívar. El video muestra una secuencia de tomas en las que la bandeja se va destruyendo, como si la golpearan con un martillo o la arrojaran al suelo, solo que no hay

indicios de las razones de tal destrucción, ni contexto alguno. En la primera toma se ve la bandeja intacta, con una belleza que habla del pasado, decorada con flores primorosas en torno a una inscripción que reza en caligrafía delicada: «República de Colombia para siempre». En la siguiente, la bandeja está rota en pedazos grandes, como si acabara de caerse y en cada una las sucesivas estará un poco más destruida que en la anterior. Sus fragmentos se van volviendo más pequeños hasta convertirse en una pilita de polvo blanco acomodado formando un cono.

En cierta forma dialoga con el gesto del artista chino Ai Weiwei en *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), secuencia de tres fotos que muestra al artista dejando caer al suelo una vasija de 2000 años de antigüedad. Pero en la obra de Echavarría, no hay sujeto, no hay golpes ni caída, la violencia contra la bandeja es anónima e inexplicada. La frase, la referencia a Bolívar y la pilita de polvo que recuerda la cocaína provocan una continuidad entre la bandeja y Colombia, ambas estarían en un camino irreversible de destrucción, sometidas a una violencia persistente. El video se proyecta en el piso reforzando un

principio de realidad, pues la bandeja es vista como si estuviera en el suelo. La ubicación fuerza a la incomodidad corporal y la secuencialidad del video obliga a detenerse y esperar el desenlace, aunque este sea evidente. A diferencia de las fotos de Ai Weiwei no puede ser vista a la pasada, ni de lejos. Con esa escena de violencia sin sentido, ni explicación hay que entablar una relación íntima, personal.

Pensamos que *La bandeja de Bolívar* y el resto de las propuestas consideradas en este ensayo proponen un detenimiento que promueva un distanciamiento que, a su vez, nos permita un re-acercamiento crítico a la realidad. Invitan a ubicarnos, también, en el umbral entre medios y entre el medio artístico y el social, siendo parte no de una *representación* de la violencia y el dolor, sino de una *presentación* de la dificultad que suponen su representación y su comunicación. Allí parece residir la inminencia «de una revelación que no se produce» (Borges, 2011, 12), en el instante indeciso entre la posibilidad y la imposibilidad, donde quedamos en suspensión, conscientes de que hay algo más en las obras, que no está nombrado, ni mostrado y que, sin embargo, se manifiesta *a flor de piel*.

Referencias

- Borges, J. L. (2011). *Otras inquisiciones*. Obras Completas, v 6. Buenos Aires: Sudamericana.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Echavarría, J. M. *Réquiem NN*. Disponible en: <https://jmechavarría.com/es/work/requiem-nn/> (24/06/2020).
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: FCE.
- Higgins, D. (2019). "Intermedia". En ONO, Yoko (et. al). *Fluxus escrito. Actos texturales antes y después de fluxus* (pp. 73–79). Buenos Aires: Caja negra.
- Jaar, A. (2007). "It´s difficult". En Monegal, Antonio, *Política y (po) ética de las imágenes de guerra* (pp. 103–111). Barcelona: Paidós.
- OEA, Comisión Interamericana de Derechos Humanos (1995). *Informe anual –1994*. <https://www.cidh.oas.org/annualrep/94span/indice.htm> (28/07/15).
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Datos sobre las imágenes

- Figura 1. Doris Salcedo, *A flor de piel*, 2012 (créditos: Cara I f courage). «A Flor de Piel Doris Salcedo» by cara I f courage is licensed under CC BY–NC–ND 2.0.
- Figura 2. Sandra de Berduccy, *Pulsación*, 2018 (créditos: Ars Electronica). «Pulsation / Aruma – Sandra De Berduccy» by Ars Electronica is licensed under CC BY–NC–ND 2.0.
- Figura 3. Oscar Muñoz, *Aliento*, 1995 (créditos: Omar Sousa). «Aliento» by OmarSousa is licensed under CC BY–NC–SA 2.0.
- Figura 4. Graciela Sacco, *Victoria*, Serie Cuerpo a cuerpo, 1996–2011 (créditos: Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina). «Graciela Sacco, "Victoria"» by Museo Nacional de Bellas Artes is licensed under CC BY–NC–SA 2.0.
- Figura 5. Juan Manuel Echevarría, *Réquiem NN*, 2017 (créditos: Sabrina Gil). Foto propia de Sabrina Gil.

Resignificar «lo viejo» y reconfigurar «lo nuevo»: el Modelo Mundial Latinoamericano en el contexto de la sociología–política regional

Claudia Scheihing

Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (FHAyCS)– Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER)

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU)– Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Ricardo Goñi

Facultad de Ciencia y Tecnología Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER)

Resumen

Existen dos visiones aparentemente antagónicas acerca de la vigencia o no de los «viejos» paradigmas que configuraron la sociología política latinoamericana: la de Manuel Garretón que plantea la necesidad de un cambio en las ciencias sociales ante la nueva realidad del siglo XXI y la de Guillermo O'Donnell que convalida aquellas contribuciones. En este trabajo se comparten parcialmente ambas visiones: la necesidad de enunciar nuevos paradigmas a la luz de las nuevas problemáticas, así como de resignificar algunos de aquellos «viejos» temas. En este sentido, se procura poner en valor el informe sobre el desarrollo global, *¿Catástrofe o nueva sociedad? Modelo Mundial Latinoamericano* (Herrera *et al.*, 1977), elaborado por la Fundación Bariloche, Argentina. Se trata de rescatar un aporte solo reconocido

Palabras clave:

Sociología–política, América Latina, desarrollo, nueva sociedad

Resignificar «lo viejo» y reconfigurar «lo nuevo»: el Modelo Mundial Latinoamericano en el contexto de la sociología–política regional
Claudia Scheihing
Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (FHAyCS)– Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER) - Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU)– Universidad Nacional del Litoral (UNL)
Ricardo Goñi
Facultad de Ciencia y Tecnología - Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER)
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0005

como la contracara ideológica de *Los límites del crecimiento* (Meadows, et al., 1972), el «Informe del Club de Roma», elaborado por el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT).

Resignifying “the old” and reconfiguring “the new”: the Latin American World Model in the context of regional political sociology. Abstract

There are two apparently antagonistic views about the validity, or otherwise, of the «old» paradigms that shaped Latin American political sociology: Manuel Garretón's, who posits the need for a change in the social sciences in the face of the new reality of the 21st century, and Guillermo O'Donnell who validates those contributions. In this work, both visions are partially shared: the need to enunciate new paradigms in light of the new problems, as well as to resignify some of those «old» themes. In this sense, it seeks to highlight the report on global development, *Catastrophe or new society? Latin American World Model* (Herrera et al., 1977), written by Fundación Bariloche, Argentina. It is about rescuing a contribution only recognized as the ideological counterpart of *The Limits to Growth* (Meadows, et al., 1972), the «Report of the Club of Rome», elaborated by the Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Keywords:

Political sociology, Latin America, developing, new society

Ressignificando «o velho» e reconfigurando «o novo»: o Modelo Mundial da América Latina no contexto da sociologia-política regional.

Resumo

Há duas visões aparentemente antagônicas sobre a validade ou não dos «velhos» paradigmas que moldaram a sociologia política latino-americana: a de Manuel Garretón, que postula a necessidade de uma mudança nas ciências sociais diante da nova realidade do século XXI,

Palavras-chave:

Sociologia-política, América Latina, crescimento, nova sociedade.

e Guillermo O'Donnell que valida esas contribuições. Neste trabalho, ambas as visões são parcialmente compartilhadas: a necessidade de enunciar novos paradigmas à luz dos novos problemas, bem como de ressignificar alguns desses «velhos» temas. Nesse sentido, busca valorizar o relatório sobre desenvolvimento global, *Catástrofe ou nova sociedade? Latin American World Model* (Herrera et al., 1977), elaborado pela Fundación Bariloche, Argentina. Trata-se de resgatar uma contribuição apenas reconhecida como o contrato ideológico de *The Limits to Growth* (Meadows, et al., 1972), o «Club of Rome Report», elaborado pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Introducción

Si bien durante el siglo XIX hubo en la Argentina notables ensayistas sociales — como Sarmiento, Alberdi o Echeverría — que fundaron la reflexión sobre la sociedad, la sociología científica (argentina y latinoamericana) recién se constituyó plenamente a partir de la segunda mitad del siglo XX con los aportes de Gino Germani (Portantiero, 2005). No cabe duda de que Germani fue el punto de inflexión en la estructuración del campo disciplinar, tanto por sus contribuciones teóricas (e.g., Germani, 1955, 1956, 1962) como por sus intervenciones como director del Instituto de Sociología (1957–1965) y organizador del Departamento de Sociología (1958–1962) de la Universidad de Buenos Aires (Germani, A., 2010). Al respecto, en *La batalla de las ideas*

(1943–1973), Beatriz Sarlo (2001) señala que, en efecto, el fenómeno fundacional de las disciplinas sociales modernas en la década de 1950 tuvo que ver con Gino Germani, tanto es así que en el capítulo «Historiadores, sociólogos, intelectuales» lo reconoce como «jefe de esta empresa de conocimiento», no obstante las críticas que realiza contra su perspectiva estructural–funcionalista y «su hostilidad al conflicto social» (Sarlo, *op. cit.*). Así, la sociología se fue configurando como disciplina con el propósito de alcanzar un abordaje científico y objetivo de la realidad social, en contraposición al estilo «ensayístico» de sus orígenes, y en el marco del apogeo de un «desarrollismo» promovido desde los organismos regionales (CEPAL, CLACSO, FLACSO) que hegemonizaron los debates en torno a las problemáticas

del desarrollo (Rubinich, 2017). Mientras que aquellos ensayistas sociales fueron el producto de la modernidad, Germani y otros científicos sociales latinoamericanos de esa época (*e.g.*, José Medina Echavarría de México, Gilberto Freyre de Brasil y Justo Prieto de Paraguay) lo fueron de la modernización, marcando así el comienzo de la disciplina. Es de hacer notar, por otra parte, que la investigación sociológica argentina y latinoamericana estuvo básicamente orientada hacia la temática del «desarrollo», la primera de las tres «D» en la serie de Portantiero (*op. cit.*), además de «dependencia», la segunda, y «democracia», la tercera.

Según Roitman Rosenmann (2008) existe un patrón para explicar la configuración y el desarrollo de la sociología latinoamericana, cuyos principios forman parte de su devenir y responden a la racionalidad de Occidente. Sin embargo, más allá de ese molde insoslayable (la «colonialidad del saber» y el poder eurocéntrico), el desarrollo del campo disciplinar en la región también tuvo sus singularidades:

Sus ciencias sociales ocupan un espacio vital en la lucha teórica por apropiarse de la realidad y direccionar el espacio de lo político. Su lenguaje, sus conceptos y

categorías son armas de grueso calibre, una manera de construir el futuro y diseñar el cambio social. Pensar en un patrón de análisis es vestir con uno u otro traje al continente. Es darle un relato histórico para legitimar o pensar cuál ha sido y cuál debe ser la dirección que deben tomar los debates políticos y la agenda de las ciencias sociales (Roitman Rosenmann, *op. cit.*:9).

Si bien ese patrón se fue forjando, en gran parte, sobre la base de numerosos aportes procedentes de centros académicos norteamericanos y europeos, hoy se reconoce que tres de ellos fueron elaborados en el Sur (y examinados con atención en el Norte):¹ (a) los aportes de la CEPAL sobre el deterioro de los términos de intercambio centro–periferia (*e.g.*, Prebisch, 1949, 1987; Furtado, 1965, 1971; Sunkel, 1978); (b) las teorías de la dependencia (*e.g.*, Gunder Frank, 1971; Cardoso y Faletto, 1977), y (c) el tema del «autoritarismo burocrático» (BA, la sigla) desarrollado por Guillermo O’Donnell (1975).

En torno a la vigencia actual de esas contribuciones teóricas, existen dos visiones —en apariencia antagónicas— expresadas por Manuel Garretón (1998) y Guillermo O’Donnell (2004). La primera formula la necesidad de un cambio en las ciencias sociales para adecuarlas a

1 Ello, sin embargo, no le quita relevancia a otras líneas de investigación, como la de «Colonialismo interno» de Pablo González Casanova, entre otros, o la que surgió en torno a «Marginalidad y mercado informal» con los aportes iniciales de José Nun (O’Donnell, *op. cit.*).

la nueva realidad del siglo XXI, mientras que la segunda valida sustancialmente tales aportes. En este trabajo se sostiene que se trata de dos visiones diferentes, aunque no incompatibles, subrayándose, por un lado, la necesidad de reconfigurar los paradigmas de la sociología política latinoamericana a la luz de las nuevas problemáticas, sin suprimir, por el otro, la oportunidad de resignificar «viejos» temas, tal como se sugiere en el título de este ensayo. En este último sentido, aquí se plantea la necesidad de resignificar los aportes teóricos de un informe sobre el desarrollo global elaborado entre 1972 y 1975 por un grupo de intelectuales y científicos de la Fundación Bariloche, Argentina, que vale la pena examinar y debatir: *¿Catástrofe o nueva sociedad? Modelo Mundial Latinoamericano* (Herrera *et al.*, 1977).

La sociología latinoamericana hoy: el contraste entre dos visiones

Como se señaló más arriba, existen dos visiones contrastantes con respecto a la validación o no de los «viejos» temas de la sociología latinoamericana en el tratamiento de las problemáticas actuales y de cara al futuro: la de Manuel Garretón y la de Guillermo O'Donnell, dos referentes —sin ser los únicos— de la sociología y la ciencias políticas latinoamericanas, respectivamente, de finales del siglo XX. Una con la mirada puesta en la necesidad de promover un cambio en las ciencias sociales para adecuarlas a la nueva rea-

lidad del siglo XXI; otra centrada en el rescate de las contribuciones teóricas ya señaladas a partir de los años '50.

La primera se ve reflejada en el trabajo de Garretón (1998), *¿En qué sociedad vivi(re)mos? Tipos societales y desarrollo en el cambio de siglo*, título atractivo y desafiante por cierto. El autor plantea que, si bien se pueden explorar ciertas tendencias («grandes opciones») para el futuro inmediato, habría que reconocer que «... inmediatamente después, éstas van a dar origen a otras grandes opciones y decisiones, de las cuales no podemos predecir nada, porque las ignoramos completamente» (Garretón, *op. cit.*:9). Es interesante destacar que Garretón plantea en clave weberiana que la sociedad actual está conformada por una mezcla de distintos tipos societales, entre los cuales se reconocen al menos dos: la «sociedad industrial de Estado nacional» y la «posindustrial globalizada». En ese marco se estaría asistiendo a un cambio en el «tipo de modernidad», lo cual conduciría, también, a un cambio en los procesos de desarrollo. En palabras del autor, se trataría de un cambio «sincrónico» y otro «diacrónico», que no solo constituyen el signo más importante del fin de siglo XX sino que marcan el futuro.

Con respecto a la sociedad industrial de Estado nacional, Garretón conjetura que en una sociedad existe una correspondencia entre economía, organización social, cultura y política en un espacio dado

y, para ser más preciso, que tiene una frontera concreta denominada «polis». Al hablar de «correspondencia» diferencia su significado del de «determinación», ya que no quiere decir que una dimensión determine a otra sino que, en todo caso, los condicionantes son mutuos y van alternando según lugares y épocas. En ese marco señala: «es una polis, lo que significa un “centro”, que puede ser democrático, autoritario, monárquico, o de cualquier otro tipo (...) La política, en cualquiera de sus formas, es la expresión principal de la vida social» (Garretón, *op. cit.*:11). En cuanto a la sociedad «posindustrial globalizada» —cuya organización gira en torno a la comunicación y el consumo— sostiene que se origina sobre la base de dos fenómenos: el primero es la globalización, que tiene una dimensión económica (básicamente financiera), una dimensión cultural (básicamente comunicativa) y una dimensión política de debilitamiento del Estado nacional, sobre la cual operan las dos dimensiones anteriores. El segundo fenómeno es el de la «afirmación de identidades» (*Ibidem*:12) como respuesta a la globalización, afirmación que ya no se expresa a partir del trabajo, la política y el nivel educativo sino de la edad, el género, el color, la etnia, etc. Es decir, a diferencia de la sociedad industrial, «...este tipo societal no constituye por sí mismo una polis, no tiene un “centro”, no hay propiamente un Estado. Precisamente

porque no se corresponden economía, política y sociedad» (*Ibid.*:13).

Vale la pena resaltar cuatro de las diferencias que el autor establece entre los dos tipos de sociedades. (a) En la sociedad industrial de Estado nacional las formas de exclusión se relacionan con la dominación, la opresión y la explotación, mientras que en la posindustrial globalizada se suman, por ejemplo, quienes no tienen un trabajo y un salario y que anhelan entrar en la categoría de «explotados» (el mundo de los que «sobran», según el autor); (b) En la primera las utopías se definen en términos de modelos de desarrollo (*e.g.*, socialismo); en la segunda (en su coexistencia con la sociedad industrial) las utopías son de género, las ecológicas, las de la comunicación por Internet, entre otras. (c) La sociedad industrial encontró un marco teórico propio en las Ciencias Sociales, mientras que la posindustrial no ha producido su propia ciencia. (d) Por último, en cuanto a los modelos de desarrollo (o de modernización), el de la sociedad industrial (con todas sus variantes) era por definición integrativo, en tanto que el segundo, centrado en las fuerzas transnacionales de mercado, es desintegrador (véase Garretón, *op. cit.*, 15–16). A los efectos de lo que aquí se intenta abordar, es importante remarcar lo siguiente: «... el advenimiento de un nuevo tipo societal, aun sin desaparición del que le dio origen, altera enteramente el paradigma de las Ciencias Sociales. En la actualidad existen distintas disciplinas,

distintos paradigmas, pero ellos están en construcción...» (*Ibíd.*:16).

Garretón concluye, por un lado, en que si bien no ha desaparecido la sociedad industrial de Estado Nacional (en ninguna de sus dimensiones: institucional, política, etc.), ella está atravesando por una profunda transformación en tanto se mezcla con otras (*e.g.*, sociedad posindustrial), dejando de ser una categoría de referencia única, como lo fue en el siglo xx. Por el otro señala que hoy es todo menos previsible que en el pasado porque no hay una o dos sino múltiples opciones abiertas. Incluso se pregunta si en el nuevo milenio se necesitarán sociedades, si podrán actuar sobre ellas mismas, si predominará —utilizando sus palabras— «la idea aberrante de la *aldea global*», o si habrá necesidad de un espacio entre los individuos (y sus «pequeñas tribus cercanas»), por un lado, y el mundo globalizado, por el otro.

Si hay necesidad de estos espacios (...) entonces asistiremos necesariamente a una redefinición y reformulación de la misma problemática de la historia de este siglo [el siglo xx] y de este milenio (...) Sólo que en otro contexto (...) y en el seno de múltiples modelos de modernidad, por lo que la aventura no será una mera repetición. Y ello significa, a diferencia de lo que nos dice la prédica tecnocrática o fundamentalista de hoy, no otra cosa que la primacía de la política y la repolitización de la vida social

en un marco ideológico, cultural e institucional que aún no conocemos (Ibíd.: 18, el resaltado nos pertenece).

La visión de O'Donnell (2004), en cambio, resalta la vigencia de los «viejos» temas de la sociología latinoamericana: centro–periferia, dependencia, autoritarismo democrático. Lo primero que este autor rescata de los temas del «conocimiento social» del pasado es que, «... partiendo de la especificidad histórica de América Latina, han alcanzado interés y difusión bastante más allá de nuestra región (...) porque aludían a temas y problemas que (...) también aparecían, y *aparecen*, en otras parte del mundo» (O'Donnell, *op. cit.*:110, el resaltado nos pertenece). Refiriéndose a los tres «viejos» aportes fundamentales señalados más arriba (a los que les agrega el «Colonialismo interno» y «Marginalidad y mercado informal»), el autor señala:

...no me parecen que pertenezcan a un museo de las ideas. Ellas plantearon problemas y exploraron caminos que conservan, al menos en algunos sentidos, rigurosa actualidad (...) [al tiempo que] apuntan a temas y problemas históricos y estructurales de América Latina que nos afectaron y siguen afectándonos profundamente (*Ibidem.* 111–112).

Acerca de los análisis sobre el intercambio desigual y las teorías de la dependencia,

estos son algunos de los juicios de O'Donnell: con respecto a la CEPAL expresa que no es casual que haya recibido tan duras críticas de parte de economistas e instituciones del hemisferio Norte (y de sus «amanuenses» locales), quienes no podían concebir que América Latina osara apartarse de su papel de exportador de materias primas. Ese es un tema que, con mayor o menor grado de virulencia, ha mantenido su vigencia a lo largo del tiempo, como lo revelan algunos conflictos relativamente recientes y aun de la actualidad (*e.g.*, el de las retenciones a las exportaciones de soja en la Argentina de 2008, que se insinúa periódicamente, como ocurrió en 2020–21). No obstante, O'Donnell plantea:

(...) para aplicar las ideas de la CEPAL, las políticas hoy deberían ser en parte diferentes de las entonces propiciadas. Pero no me parece que esto haya invalidado en absoluto las metas que, contra la ortodoxia de su época, y por cierto de la actual, propusieron esos intelectuales de la CEPAL (*Ibidem.*: 113).

Con respecto a las teorías de la dependencia sostiene que, aunque hace tiempo que no ocupan a «la academia», apuntaron

a problemas que siguen estando ahí, incluso más fuertes y determinantes que nunca, y que un análisis serio de tales teorías no puede provenir «del centro» sino de donde se generaron, retomando y actualizando las contribuciones tanto de la CEPAL como las de los autores llamados “dependentistas” (O'Donnell, *op. cit.*).

En cierto modo, la postura de Garretón podría interpretarse como una invitación a abandonar los viejos temas de discusión en pos de avanzar hacia un cambio —a su entender, necesario e ineludible— que deben afrontar las Ciencias Sociales ante los desafíos que se presentan en el tercer milenio. O'Donnell, por su parte, sin negar lo anterior, trata de reivindicar —quizá con cierta nostalgia— cada una de las contribuciones teóricas del pasado, no como piezas arqueológicas, como bien lo señala, sino rescatando que revelan cierta continuidad en el debate de los problemas actuales.

El Modelo Mundial Latinoamericano (MML)

Entre 1972 y 1975 un grupo de intelectuales y científicos de la Fundación Bariloche,² bajo la dirección de Amílcar

² La Fundación Bariloche fue creada el 28 de marzo de 1963 en la ciudad San Carlos de Bariloche por un grupo de científicos de la Comisión Nacional de Energía Atómica (CNEA) y empresarios innovadores (proyecto que también contó con la contribución de las experiencias del Instituto Di Tella y del Instituto de Investigaciones Bioquímicas de Buenos Aires) con el objetivo de promover la investigación científica y la formación académica en diversas áreas de la economía, la planificación energética, el ambiente, y el desarrollo humano y social. Entre el grupo de científicos que integraron la Fundación desde sus inicios se destacan Carlos Mallmann (primer presidente del Consejo Directivo de la

Herrera, elaboró un informe sobre el desarrollo global titulado *¿Catástrofe o nueva sociedad? Modelo Mundial Latinoamericano* (Herrera *et al.*, 1977). El informe (en adelante MML) fue presentado en la VIII Reunión de la Asamblea General del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) celebrado en Quito, Ecuador, los días 24 al 26 de noviembre de 1975, y antes de su edición en castellano ya había sido publicada su versión en inglés en 1976 (*Catastrophe or new society? a Latin American world model*). En la misma dirección que O'Donnell en lo que respecta a la resignificación de lo «viejo», quizás haya que sumar este informe como otro de los aportes procedentes del Sur, junto con los de la CEPAL, las teorías de la dependencia y el «autoritarismo burocrático». En realidad se trata de resignificar o poner en valor un informe que no ha sido debidamente reconocido en América Latina como una contribución a la problemática del desarrollo, no obstante haber sido intensamente debatido en ámbitos académicos europeos en virtud de haber sido la respuesta al enfoque neomalthusiano elaborado por el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT, su sigla en inglés): *Los límites del crecimiento* (Meadows, *et al.*, 1972), poco antes de la primera crisis del petróleo. De hecho el

MML fue también editado por la Presses Universitaire de France y la editorial de alemana S. Ficher de Frankfurt (*Grenzen des Elends Das Bariloche-Modell*) en 1976 y 1977 respectivamente. Como se verá a continuación, mediante el uso de cálculos y simulaciones de avanzada, el MML mostró que los límites del crecimiento enunciados por el MIT se justificaban en una asignación inequitativa de los recursos entre las sociedades y sus niveles de consumo desiguales, no en el crecimiento de la población y la supuesta escasez de los recursos. Cabe señalar que el informe fue reeditado luego de más de 25 años después de su publicación original: *¿Catástrofe o nueva sociedad? Modelo Mundial Latinoamericano 30 años después* (Herrera *et al.*, 2004), hecho que en sí mismo lo resignifica. En su presentación se señala:

La idea de favorecer la reincorporación de este material como referencia para el debate público, aproximadamente un cuarto de siglo después de la publicación de su versión original, posee plena justificación desde nuestra perspectiva (...) Su reflexión madurada durante el tiempo transcurrido, y aun suficientemente transgresora, estimulan a la lectura de un libro que mantiene plena vigencia en sus contenidos, en su enfoque y en sus objetivos (...) La perspectiva

Fundación), Jorge Sábato, Luis Federico Leloir, Enrique Oteiza, Ricardo Platzeck, Augusto Conte y Amílcar Herrera (<https://fundacionbariloche.org.ar/historia/>).

sistémica y la proyección de un modelo de sociedad deseable usada en los análisis defienden sus contenidos ante la tentación al olvido frente al arribo de nuevos aires de catástrofe a nivel global (...) Pero es justamente ante este cambio en la disposición de nuevos espacios abiertos para esta reflexión, sin los riesgos que muchos de los investigadores que participaron en la elaboración de estos estudios debieron asumir, en momentos de obscurantismo y represión, que resulta una condición sin duda necesaria el favorecer la recuperación de esta parte de la memoria en la construcción de un conjunto de señales y advertencias como ayuda para la decisión en el actual cruce de caminos entre «Catástrofe o Nueva Sociedad» (Presentación de Federico S. Burone, en Herrera *et al.*, 2004:5).

Los límites del crecimiento fue encomendado por el Club de Roma, una organización no gubernamental fundada en Roma en 1968 por un reducido e influyente grupo de políticos, empresarios y científicos, que como consecuencia de la gran repercusión que alcanzó a nivel mundial dicho informe, en 1977 tomó la decisión de darle el carácter jurídico de «fundación», registrándose en Winterthur, Suiza, donde tiene desde entonces su sede central. El estudio fue financiado con donaciones de las fundaciones Volkswagen, Ford, Olivetti y Rockefeller, y sus resultados fueron difundidos por el propio Club de Roma

antes de su publicación, en 1971, en dos reuniones internacionales celebradas en Moscú y Río de Janeiro. Los titulares de gran parte de la prensa mundial de entonces reflejaron cabalmente su espíritu distópico: «Un ordenador mira al futuro y tiembla» (*Star-Phoenix* de Saskatoon, Canadá), «Un estudio vislumbra el desastre para el año 2100» (*Plain Dealer* de Cleveland, EE.UU.), «Los científicos advierten sobre la catástrofe global» (*Mainichi Daily News* de Tokio, Japón), citas de Meadows *et al.* (*op. cit.*:20). En el marco de la Guerra Fría, el informe puso el eje en la confrontación Este-Oeste, y básicamente planteó que, como consecuencia del crecimiento demográfico, el carácter limitado de los recursos naturales y la contaminación industrial, el colapso planetario era inevitable, a no ser que se lograra «disminuir la tasa de natalidad hasta igualar la nueva tasa de mortalidad, más baja, o dejar subir otra vez esta última» (Meadows, *et al.*, *op. cit.*:199), hipótesis que se puso en contraste mediante el uso de un modelo matemático diseñado a tal efecto (el «World 3»). Si bien no se señaló de manera explícita, ese control debía realizarse en los países del Tercer Mundo, tal como lo infiere el siguiente párrafo del informe: «Donde quiera que se haya realizado el desarrollo económico, la tasa de natalidad ha disminuido. Donde todavía no se ha llevado a cabo la industrialización, las tasas de natalidad se mantienen elevadas» (*Ibidem*:146-147).

En cuanto a sus alcances, este informe influyó notablemente en la adopción de un perfil de corte neomalthusiano en la política internacional de los EE.UU. durante el gobierno de Richard Nixon, a la vez que —sin ser pionera dentro de la literatura ecologista³— se constituyó como una de las fuentes doctrinarias fundamentales en el desarrollo y expansión de ese movimiento desde entonces.

Como contrapartida el MML —quizás más conocido como «Informe Bariloche»— propuso un debate sobre el desarrollo dentro del marco de la confrontación Norte-Sur (no Este-Oeste), centrando su análisis en las asimetrías entre países ricos y pobres, en la desigual distribución del poder y los recursos, tanto a nivel internacional como dentro de cada país, y en la necesidad de lograr un mundo donde la población en su conjunto alcanzara mejores condiciones de vida. A diferencia del modelo del MIT (que era prospectivo, en tanto se basó en la proyección lineal de variables), el MML fue explícitamente normativo:

Cualquier pronóstico a largo plazo sobre el desarrollo de la humanidad se funda en una visión del mundo basada en un sistema de valores y en una ideología concreta. Suponer que la estructura del mundo actual y el sistema de valores que la sustenta

pueden ser proyectados sin cambio hacia el futuro, no es una visión «objetiva» de la realidad, como a veces se sostiene, sino que implica también una toma de posición ideológica. Por eso, la diferencia que suele establecerse entre modelos proyectivos y normativos a largo plazo es esencialmente falaz (...) El modelo que aquí se presenta es explícitamente normativo: no se ocupa de predecir qué ocurrirá si continúan las tendencias actuales de la humanidad, sino de señalar una manera de alcanzar la meta final de un mundo liberado del atraso y la miseria (Herrera *et al.*, *op. cit.*:11).

Para ello propuso una sociedad igualitaria, no consumista, donde la producción estuviera determinada por las necesidades sociales (no por la renta), y con un cambio profundo del concepto actual de la propiedad. En ese marco, el proyecto de sociedad ideal surgía como respuesta a las corrientes de opinión que planteaban que el problema fundamental de la humanidad era el límite impuesto por el ambiente físico.

Como es bien sabido, de acuerdo a esa concepción, el aumento exponencial del consumo y de la población terminará fatalmente agotando los recursos naturales del planeta (...) El resultado será la detención catastrófica del crecimiento con muerte

³ Hubo otras publicaciones previas muy significativas, como *Primavera Silenciosa* de Rachel Carson, 1962 o *La explosión demográfica* de Paul Ehrlich, 1968.

masiva de la población, y descenso de las condiciones generales de vida a niveles preindustriales (...) Se propone entonces un cambio hacia una sociedad básicamente socialista, basada en la igualdad y la plena participación de todos los seres humanos en las decisiones sociales. (...) Describir una sociedad ideal no es, sin embargo, suficiente: es necesario, además, demostrar que es materialmente viable (Herrera *et al.*, *op. cit.*:11-12).

Para contrastar la viabilidad de la «nueva sociedad» se elaboró un modelo matemático, cuya finalidad fue tratar de demostrar que una humanidad liberada del atraso, la opresión y la miseria era materialmente posible, si bien ello dependería de la voluntad y las acciones de los hombres. La propuesta se basó en las siguientes premisas: (a) que la catástrofe pronosticada por el Club de Roma para un futuro cercano era ya una realidad cotidiana para gran parte de la humanidad empobrecida; (b) que los países pobres no debían intentar «progresar» copiando patrones seguidos en el pasado por los países desarrollados, ya que era una meta materialmente insostenible e inalcanzable, por lo que plantear este tipo de «solución» solo tenía como objetivo preservar el actual *statu quo* y disimular las verdaderas causas de la crisis que afecta al mundo contemporáneo; (c) que las políticas de preservación de los ecosistemas o de reducción del consumo eran difíciles

de ejecutar efectivamente hasta que la totalidad de la población logre un nivel de vida aceptable, y (d) que los países y sectores sociales privilegiados deben disminuir su tasa de crecimiento económico para contrarrestar los efectos alienantes del consumo excesivo y para aliviar la presión sobre los recursos naturales.

Las conclusiones más importantes fueron las siguientes: (1) que el crecimiento de la población se puede controlar a partir de una elevación general de las condiciones de vida, en especial de aquellas que tienen que ver con las necesidades básicas. (2) Que los obstáculos que se oponen a un desarrollo armónico de la humanidad no son físicos o económicos, en el sentido estricto, sino sociopolíticos. (3) Que las tasas de crecimiento de la economía necesarias para lograr los objetivos deseados (que pueden obtenerse sin imponer sacrificios sociales intolerables) contrastan con las que se requerirían para satisfacer, aproximadamente en el mismo plazo, las necesidades básicas de la población mundial si se mantiene la estructura actual del ingreso y la misma organización económico-social. Que esas tasas de crecimiento económico, en realidad, son inalcanzables, por lo que el planteo de ese tipo de «soluciones» solo tiene como objetivo mantener el *statu quo* y disimular las verdaderas causas de la crisis. (4) Que dentro de las insoslayables limitaciones que tienen estos trabajos, el modelo demuestra que el destino de

la humanidad no depende, en última instancia, de barreras físicas insuperables, sino de factores sociales y políticos que a los hombres les compete modificar.

Por último, el Informe Bariloche incorporó la dimensión ecológica al debate sobre el desarrollo global, aunque no fue un informe «ambiental» en sí, como se lo ha caracterizado. No obstante, desde la perspectiva ecológica tuvo un enfoque novedoso, en tanto puso en relieve un sesgo hacia «lo social» en el tratamiento de los conflictos ambientales, poco común (quizás inexistente) en los análisis de ese tipo de la década de los '70. En tal sentido planteó que en los países subdesarrollados las aguas contaminadas, las condiciones deficientes de saneamiento, la precariedad de la vivienda, la falta de redes públicas de agua potable y cloacas, etc., eran problemas asociados a la pobreza, los cuales desaparecerían en la medida en que se satisfagan las necesidades básicas como lo preveía el modelo propuesto.

En síntesis, el MML dejó un claro doble mensaje: por un lado, que los científicos y estadistas del desarrollo iban a tener que acostumbrarse a que sus informes tenían que incluir un apartado sobre ecología, medio ambiente o como se llame. Al mismo tiempo, por el otro, que los científicos de las ciencias naturales (ecólogos, biólogos, etc.) iban a tener que hacer lo propio ampliando su perspectiva de análisis hacia otras disciplinas, como la economía, las ciencias políticas, la

sociología. Como respuesta a la crisis ecológica, poco más de veinte años después, Eric Hobsbawm sugirió algo similar en su *Historia del Siglo XX*:

Sin duda los expertos [en ecología] pueden establecer lo que se necesita para evitar una crisis irreversible, *pero no hay que olvidar que establecer este equilibrio* [se refería a “alguna forma de equilibrio entre la humanidad, los recursos que consume y las consecuencias que sus actividades producen en el medio ambiente”] *no es un problema científico y tecnológico, sino político y social* (Hobsbawm, 1998:563, el resaltado nos pertenece).

Hay un aspecto que pone en relieve al MML desde el punto de vista conceptual: el informe se anticipó al debate sobre la desigualdad y la distribución de la riqueza, un debate que luego cobraría fuerza a partir de la supresión del estado de bienestar y la implementación del «modelo democrático» de Margaret Thatcher y Ronald Reagan de finales de los '70 y comienzos de los '80 y, sobre todo, a partir de la hegemonía global del neoliberalismo luego de la caída del Muro de Berlín en 1989 y la década de los '90 (Goñi y Escalada, 2021). A partir de entonces, en efecto, la gran acumulación del capital, las políticas monetarias a favor del capital financiero y el concomitante empobrecimiento de la población mundial a gran escala instalaron el tema de las desigualdades en el eje del debate global:

mientras que mil millones de personas vivían en prosperidad (una décima parte de ellas en la abundancia), tres mil millones lo hacían en la pobreza y más de mil millones tenían hambre (entre los cuales 40 millones morían por año por esa razón); el nivel de consumo de las personas que vivían en los países ricos era 400 veces más que en los países más pobres (Peters, 1999), situación que lejos de haberse revertido se fue profundizando. Y no fue el crecimiento demográfico la causa de esas desigualdades, como lo sugirió el World 3, sino un sistema político y socio-económico injusto, en el cual los bienes producidos por los países pobres no se intercambiaron a su valor real sino al del precio del mercado mundial: una locomotora que Brasil pagaba con 15 mil sacos de café en los años '70, a partir de la década de los '90 la tuvo que pagar con alrededor de 46 mil sacos de café (es decir, tres veces más). Ni el valor de esa locomotora se triplicó ni el del café disminuyó en esa proporción en esos veinte años; solo cambió el precio en el mercado mundial (Peters, *op. cit.*) que, en el marco del nuevo (des)orden mundial (y la financierización de la economía) fluctúa, casi exclusivamente, a partir de las especulaciones bursátiles. A nivel social, por su parte, esta economía de mercado reflejó una progresiva tendencia a que los pobres sean cada vez más pobres y los ricos cada vez más ricos. «La participación del 20% más pobre de la población mundial en

los ingresos mundiales ha disminuido del 2.3% al 1.4% en los últimos 20 años, mientras que la participación del 20% más rico se incrementó del 74% (1970) al 83% (1990)» (Peters, *op. cit.*:22).

Al respecto, al analizar las complejas características del mundo contemporáneo, el MML hacía hincapié en que casi dos tercios de la humanidad vivía abrumada por la miseria y la escasez en sus manifestaciones más degradantes, al tiempo que la minoría restante comenzaba a percibir los efectos de un sobreconsumo cada vez más alienante, producido por un crecimiento económico que, además, destruía el ambiente natural y humano. Vale la pena transcribir un párrafo textual del informe (no es ocioso decirlo, escrito hace más de cuarenta años) que, además de marcar el contraste con su par antagónico del MIT, lo resignifica desde el punto de vista conceptual:

Esta desigualdad, que tiene su más persuasiva manifestación en la presente división del mundo en países desarrollados y subdesarrollados, no reconoce, sin embargo, límites políticos rígidos. Las minorías privilegiadas de los países del Tercer Mundo gozan de niveles de consumo equivalentes a los de las clases altas de los países desarrollados, mientras que sectores considerables de la población de estos últimos no alcanzaron todavía la satisfacción plena de sus necesidades materiales y culturales más elementales (Herrera *et al.*, *op. cit.*:51).

Conclusiones

Según Garretón (1998), hay un fenómeno muy relevante del fin de siglo xx que marcará el nuevo siglo: el hecho de estar asistiendo a una transformación de la modernidad misma (o de construcción de diversas modernidades) y de los procesos de desarrollo. En ese marco, la sociedad actual constituye una mezcla de al menos dos tipos de sociedades: la «sociedad industrial de Estado nacional» y la «posindustrial globalizada», hecho que entonces requiere de cambios en los procesos de desarrollo. Cabe entonces recordar que el Modelo Mundial Latinoamericano fue publicado en 1977, es decir antes de la hegemonía del segundo «tipo de modernidad» (la de la sociedad posindustrial globalizada) o, quizás mejor, en épocas de transición hacia la misma.⁴

En segundo lugar, quizás uno de los aspectos más relevantes del MML fue haber representado la contracara ideológica de los *Límites del crecimiento* del MIT. Es interesante destacar que lo más importante de una comparación es que permite sopesar las distintas percepciones que hay sobre el mundo (en este caso mediante el contraste entre esos dos modelos antagónicos). Dice

Pérez Liñán que, si él asegurara que la pastelería de su amigo Rodolfo es «extraordinaria», entonces surge una pregunta inevitable: «¿Extraordinaria comparada con qué? ¿Con la fonda de la universidad, o con la confitería de quienes ganaron el último premio anual de pastelería en Lyon?» (Pérez Liñán, 2008:5). La cita no es casual, dado que aquí se sostiene que el MML constituye uno de los modelos más atractivos de la literatura académica latinoamericana sobre el desarrollo. ¿Atractivo con respecto a qué? Obviamente, con respecto al modelo del MIT (el «World 3»), uno de los modelos más influyentes en la cosmovisión neoliberal de los últimos casi cincuenta años, y sobre el cual el MML se pronunció en un sentido opuesto.

En tercer lugar, como corolario general cabe señalar que, quizás, el legado más importante de los científicos de las ciencias sociales latinoamericanas⁵ para las generaciones venideras sea el de entender los tiempos que corren, así como también su probable devenir. Se sabe, tal como lo plantea Garretón, que no es una tarea sencilla la de ejercer la interpretación en tiempos turbulentos, menos aún imaginar escenarios futuros: «... la sociedad en que

⁴ Si bien tanto la sociedad posindustrial como el fenómeno de la globalización son previos, la segunda modernidad comienza a imponerse a partir de las décadas de los '70 y '80 (con los procesos de globalización financiera), y hubo algunos hitos incluso posteriores: e.g., la caída del Muro de Berlín y el Consenso de Washington, ambos acontecidos en 1989.

⁵ En el sentido de las «contribuciones hechas desde América Latina» señalado por O'Donnell (2004:111).

estamos viviendo es más una sociedad de *ruptura* que un tipo societal cristalizado como, por ejemplo, lo fue la sociedad feudal. Por ello [es] más difícil de predecir en el largo plazo» (Garretón, *op. cit.*:9). No obstante, una lectura atenta de los acontecimientos sociales y políticos de los últimos veinte años en América Latina deja entrever ciertas brechas y filtraciones ideológicas que, en términos generales, revelan que, con respecto a 1989 y a la década de los '90, la identificación de los problemas prioritarios ha cambiado: ya no se trata de volver a lo «viejo» solo por curiosidad académica (que de por sí es loable) sino, además, de reinterpretar y resignificar lo «viejo» a la luz de las nuevas problemáticas para darle forma a algo nuevo (en cierto modo, a tono con el planteo aquí analizado de O'Donnell). En palabras de este autor, «mirando hacia el pasado y atisbando el futuro».

Por último, a comienzos del tercer milenio Portantiero planteaba: «Se dice que se han acabado las grandes narrativas; en realidad fueron derrotadas o colocadas algunas en un segundo plano, pero diría que hubo un predominio obscuro de una de las narraciones: la del neoliberalismo» (Portantiero, 2005:24). Sin embargo, quince años después, las demandas de un nuevo modelo de organización social (más igualitario, más justo, más inclusivo) y algunos cambios políticos que acontecieron en la región (y que hoy parecen querer re-emergir) —a propósito de las «brechas y filtraciones» ideológicas antes aludidas— invitan a revisar (e incluso a resignificar) los textos de Gunder Frank, Faletto, Sunkel, Hinkelammert, entre otros, incluyendo también el MML de la Fundación Bariloche.

Referencias bibliográficas

- Cardoso, F. H. y E. Faletto (1977). *Desarrollo y dependencia en América Latina*. Ensayo de interpretación sociológica, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Furtado, C. (1965). *Dialéctica del desarrollo*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Furtado, C. (1971). *Desarrollo y subdesarrollo*, Eudeba, Buenos Aires.
- Garretón, M. A. (1998). ¿En qué sociedad vivi(re)mos? Tipos societales y desarrollo en el cambio de siglo (pp. 9–18), *Estudios Sociales*, Revista Universitaria Semestral, Año VIII, N°14, Santa Fe.

- Germani, G. (1955). *Estructura social de la Argentina. Análisis Estadístico*, Ed. Raigal, Buenos Aires.
- Germani, G. (1956). *La sociología científica. Apuntes para su fundamentación*. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México.
- Germani, G. (1962). *Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Germani, A. A. (2010). Sobre la “crisis contemporánea” (pp. 20–50), en: Carolina Mera y Julián Rebón (Coordinadores), *Gino Germani, la sociedad en cuestión: antología comentada*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Buenos Aires.
- Goñi, R. y E. Escalada (2021). La hegemonía global del Neoliberalismo a partir de la caída del Muro de Berlín: aportes de la Ecología y el Ecologismo (pp. 37–69), en: *Studia Politicae* N° 54, Revista de la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Católica de Córdoba, Córdoba. <https://doi.org/10.22529/sp.2021.54.02>
- Gunder Frank, A. (1971). *Sociología del desarrollo y subdesarrollo de la sociología. El desarrollo del subdesarrollo*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- Herrera, A. O.; Scolnik, H. D.; Chichilnisky, G.; Gallopín, G. C.; Hardoy, J. E.; Mosovich, D.; Oteiza, E.; De Romero Brest, G.; Suárez, C. E. y L. Talavera (1977). *¿Catástrofe o Nueva Sociedad? Modelo Mundial Latinoamericano*. International Development Research Center, Ottawa.
- Herrera, A. O.; Scolnik, H. D.; Chichilnisky, G.; Gallopín, G. C.; Hardoy, J. E.; Mosovich, D.; Oteiza, E.; De Romero brest, G.; Suárez, C. E. y L. Talavera (2004). *¿Catástrofe o Nueva Sociedad? Modelo Mundial Latinoamericano 30 años después*. International Development Research Center (IDRC), Ottawa, e Instituto Internacional de Medio Ambiente (IIED), Buenos Aires.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del Siglo XX*, Crítica (Grijalbo Mondadori), Buenos Aires.
- Meadows, D. H.; Meadows, D. L. y J. Randers (1972). *Los Límites del Crecimiento. Informe del Club de Roma sobre el Predicamento de la Humanidad*. Fondo de la Cultura Económica, México.

- O'Donnell, G. (1975). *Reflexiones sobre las tendencias generales de cambio del Estado burocrático–autoritario*. CEDES/ G.E. CLACSO, Documento n° 1, Buenos Aires.
- O'donnell, G. (2004). Ciencias sociales en América Latina. Mirando hacia el pasado y atisbando el futuro (pp. 110–123), *El Debate Político. Revista Iberoamericana de Análisis Político*, Año 1, N° 1, Buenos Aires.
- Pérez-Liñán, A. (2008). “Cuatro razones para comparar” (pp. 4–8), *Boletín de Política Comparada* N°1, Buenos Aires.
- Peters, A. (1999). El principio de equivalencia como base de la economía global (pp. 11–62). En: Dieterich, H.; Dussel, E.; Franco, R.; Peters, A.; Stahmer, C. y H. Zemelman (eds.), *Fin del Capitalismo Global. El nuevo proyecto histórico*, Editorial 21, Colección Política, Buenos Aires.
- Prebisch, R. (1949). *El desarrollo económico de América Latina y sus principales problemas* (E/CN.12/89), Santiago de Chile, Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL).
- Prebisch, R. (1987). *Capitalismo periférico: crisis y transformación*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Portantiero, J. C. (2005). *Crisis de las Ciencias Sociales de la Argentina en Crisis* (pp. 17–26), Consejo de Decanos (Facultades de Ciencias Sociales y Humanas), Prometeo, Buenos Aires.
- Roitman Rosenmann, M. (2008). *Pensar América Latina. El desarrollo de la sociología latinoamericana*. CLACSO, Buenos Aires.
- Rubinich, L. (2017). “Los sociólogos intelectuales: cuatro notas sobre la sociología en los años 1960” (pp. 48–66), en: e-*I@tina*, Revista electrónica de estudios latinoamericanos, Vol 15, N° 60.
- Sarlo, B. (2001) “Historiadores, sociólogos, intelectuales” (pp. 80–112). En: Sarlo, B., *La batalla de las ideas (1943–1973)*, Ariel, Buenos Aires.
- Sunkel, O. (1978). Capitalismo transnacional y desintegración nacional, (pp. 3–61), *Estudios Internacionales*, año 11, no. 44, Santiago de Chile.

Nuevas señales del objetivismo

Martín Baigorria

Laboratorio de Investigación en Ciencias
(LICH)- Universidad Nacional de San Martín
(UNSAM)
Universidad Pedagógica Nacional (UNIFE)
CONICET

Resumen

Pese a los anuncios de agotamiento inminente, han surgido en los últimos años distintas obras asociadas a la poética objetivista: *Sumisión* (Taborda 2020), *1864* (Aguirre 2020), *Morris* (Kesselman 2019), *Maples* (Pérez 2021). A eso habría que sumar también *La vivienda del trabajador* de Daniel García Helder, publicado en 2008 y reeditado en 2017. Tres de esos autores (Aguirre, García Helder, Taborda) pertenecen al primer grupo asociado a esa corriente y orillan los sesenta años. Los otros dos publicaron sus libros después de 2010 y no llegan a los cuarenta. Esa permanencia inter-generacional habilita una reflexión sobre algunas preocupaciones literarias, la utilidad de un canon negativo y los distintos textos surgidos de esas premisas. Para comenzar podríamos decir que la atención dirigida a la imagen, las cosas y las circunstancias capta una realidad en movimiento, capaz de proponer nuevas estrategias al nivel de la organización de la frase, el verso y el discurso literario en general.

Palabras clave:

Poesía argentina, prosa, objetivismo, imagen

Nuevas señales del objetivismo
Martín Baigorria
Laboratorio de Investigación en
Ciencias (LICH)- Universidad Nacional
de San Martín (UNSAM)
Universidad Pedagógica Nacional
(UNIFE) - Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas
(CONICET)
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.
e0006

New signs of Objectivism. Abstract

Despite announcements of imminent exhaustion, different works associated with objectivist poetics have emerged in recent years: *Sumisión* (Taborda 2020), *1864* (Aguirre 2020), *Morris* (Kesselman 2019), *Maples* (Pérez 2021), without forgetting *La vivienda del trabajador* by Daniel García Helder, published in 2008 and republished in 2017. Three of those authors (Taborda, García Helder, Aguirre) belong to the first group associated with that current and are in their sixties. The other two published their books after 2010 and are not yet forty. This inter-generational permanence would enable a reflection on some literary concerns, the usefulness of a negative canon and the writing experiences arising from these premises. Thus, in principle, it could be said that the attention directed to the image, things and circumstances captures a reality in motion, capable of proposing new strategies at the level of syntax, verse and the literary discourse in general.

Keywords:

Argentine poetry, prose, objectivism, image

Novos sinais do objetivismo. Resumo

Apesar dos anúncios de esgotamento iminente, diferentes trabalhos associados à poética objetivista têm surgido nos últimos anos: *Sumisión* (Taborda 2020), *1864* (Aguirre 2020), *Morris* (Kesselman 2019), *Maples* (Pérez 2021). A isto se deve acrescentar também *La vivienda del trabajador* de Daniel García Helder, publicado em 2008 e republicado em 2017. Três destes autores (Aguirre, García Helder, Taborda) pertencem ao primeiro grupo associado a essa corrente e têm sessenta anos aproximadamente. Os outros dois publicaram seus livros depois de 2010 e ainda não têm quarenta anos. Essa permanência intergeracional possibilitaria uma reflexão sobre algumas preocupações literárias, a utilidade de um cânone negativo e as experiências de escrita decorrentes dessas premissas. Para começar, poderíamos dizer que a

Palavras-chaves:

Poesia argentina, prosa, objetivismo, imagem

atención orientada à imagem, às coisas e às circunstâncias capta uma realidade em movimento, capaz de propor novas estratégias ao nível da organização da frase, do verso e do discurso literário em geral.

Introducción

Pese a los anuncios de agotamiento,¹ han surgido en los últimos años distintas obras asociadas a la poética objetivista:² *Morris* (Kesselman 2019), *Sumisión* (Taborda 2020), *1864* (Aguirre 2020), *Maples* (Pérez 2021). A eso habría que sumar también *La vivienda del trabajador* de Daniel García

Helder, publicado en 2008 y reeditado en 2017. Tres de esos autores (Taborda, García Helder, Aguirre) pertenecen a la primera etapa de esa corriente, fueron miembros de la publicación *Diario de Poesía* y orillan los sesenta años. Kesselman y Pérez sacan sus libros después de 2010 y aún no han cumplido los cuarenta.

1 Ese escepticismo se vincula a la caracterización del objetivismo y la «poesía de los noventa» en términos de doxa o «escuela» hecha en distintas ocasiones por Freidemberg (2006), Bogado (2017) y Mattoni (2018); el diagnóstico general es la mímesis al nivel de la representación y el habla con resultados que a la larga serían estériles. Mattoni habla de «neorrealismo», Bogado cuestiona el énfasis en lo referencial, en Freidemberg las sospechas contra la literalidad se reiteran, ya sea en los inicios del objetivismo o en el caso de la «poesía de los noventa» («... “¿Es lo que hay?” Parecían murmurar los objetivistas, “es lo que hay” dan por sentado los noventa, no sé si divertidos o desafiantes o hastiados...», 2006:151). Una década más tarde el poeta Francisco Garamona buscó expresar ese malestar en el título de su libro: *Odio la poesía objetivista* (2016). En una entrevista de 2020 Aguirre se refirió a la controversia en los siguientes términos: «En cuanto al objetivismo, existe todavía un malentendido que debería ser analizado. Nadie se reclamó ni se reclama objetivista, que yo sepa, pero el objetivismo fue señalado durante varios años como una especie de mal al que había que combatir. A la vez, ¿qué era el objetivismo? Nadie lo definía, en todo caso surgían elucubraciones que hoy llamaríamos conspiranoicas sobre injusticias o postergaciones. La polémica contra el objetivismo —polémica rara, donde solo hay voces en una dirección— tuvo que ver, en parte, con una reacción conservadora contra los propósitos de renovación que atravesaron al Diario —no solo al Diario— y que se pueden ver en otras revistas posteriores. También con el hecho de que el Diario ocupaba una posición central entre las publicaciones impresas» (Herrero 2020).

2 Sobre el surgimiento de la poética objetivista en los años ochenta puede consultarse la entrevista de Osvaldo Aguirre a Daniel García Helder, “Episodios de una formación” (2003); los artículos de Ana Porrúa “Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de Poesía” (2003); “Poéticas de la mirada objetiva” (2007) y el apartado “Un criterio de objetividad en la nueva poesía argentina” incluido en la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto (2006: 452–454).

Esa diferencia generacional sería el punto de partida para reflexionar sobre versos y prosas que retoman planteos literarios surgidos a fines de los años ochenta, dándoles nuevas reformulaciones. El objetivismo puede ser caracterizado así por una serie de negaciones que, lejos de generar una práctica literaria restrictiva, sigue abriendo distintas líneas de exploración. Esos gestos refractarios son conocidos y a nuestro entender se resumen en la ruptura con el sentimentalismo, el rechazo al vocabulario de la lírica junto con sus preconceptos metafísicos y el alejamiento frente al tono de denuncia de la poesía social (aunque no respecto de sus preocupaciones). En su lugar queda la atención subjetiva ante la cosa, las circunstancias que la atraviesan y cómo todo ello afecta la escritura. Con esa estética *in nuce* se publicaron una serie de libros ya comentados por la crítica —*El guadal* (García Helder 1994), *40 watt* (Taborda 1993), *Al fuego* (Aguirre 1994), *Superficies iluminadas* (Samoilovich 1996), etc.— mientras que dentro de la «poesía de los noventa» surgían lecturas atentas que desembocaron casi inmediatamente en otra serie importante de obras —*Cornucopia* (Villa 1996), *Punctum* (Gambrotta 1996), *Poesía civil* (Raimondi 2001), *Rosario* (Rubio 2005), por mencionar solo algunas—. La ruptura de los noventa profundizó las connotaciones políticas aún latentes en aquel planteo objetivista inicial y esto dejará sus marcas en los textos aquí comentados.

Se trata de ver entonces qué sucedió tras esa etapa liminar. Antes que la mera reproducción de fórmulas preestablecidas (solemnes, miméticas al nivel del habla y la representación), surgen más bien una variedad de escrituras ajenas a esos marcos estrechos. La atención dirigida a la imagen, las cosas y las circunstancias capta una realidad en movimiento que propone nuevas estrategias al nivel de la organización de la frase, el verso y el discurso literario en general; experimentos muy variados entre sí, a veces de carácter documental, polémicos, absurdos o incluso oníricos... Pese a esas diferencias, entre estos libros surgen una serie de conexiones temáticas y compositivas que pueden ser leídas como partes de una totalidad aún en despliegue.

Objetivismo y política habitacional

Después de la publicación de *El guadal* (1994), García Helder encara un proyecto titulado *Tomas para un documental* que sin embargo nunca llega a publicarse. En más de un sentido *La vivienda del trabajador* (2007) es una reformulación de ese proyecto. Se retoman las preocupaciones de *El guadal* y de aquel otro libro inconcluso —el territorio, una zona de experiencia personal y social— partiendo de la prosa. Mezcla de relato y comentario, el texto se dedica a registrar distintos aspectos de Rosario y el Gran Rosario, la periferia urbana y rural pegada a la cuenca del Paraná donde se concentra

una parte importante de la producción agro-exportadora. En el plano temático, un lector familiarizado con las alternativas de la corriente objetivista podrá notar de inmediato la influencia de *Poesía civil*, mientras que a nivel formal cabría añadirse la lectura de W. G. Sebald. *La vivienda del trabajador* comparte con este último un concepto muy similar de la frase, la cual tiende a desplegarse a lo largo de páginas enteras hilvanando enumeraciones, registros visuales, opiniones, comparaciones y referencias históricas. Esto va acompañado de otros elementos cercanos al escritor alemán: el recurso a distintos documentos históricos, las fotografías impresas en la página para sugerir algún contrapunto con el discurso en movimiento, la tendencia a generar hibridaciones donde se funden la memoria personal y la cita histórica, la experiencia visual y el comentario bibliográfico.³ Desde la ventana de un micro en movimiento se puede pasar del juicio histórico a la visión del plano geográfico y luego a la perspectiva a ras de la tierra, la posición del cuerpo dentro del vehículo, sus sensaciones:

Álvarez es terminante: «fue obra de blancos, no de indios» la ocupación y explotación de esta franja de modelado fluvial que se eleva escalonadamente hacia el norte a un ritmo dilatado, casi imperceptible, lo que en la vista panorámica, cuando se viaja en primera fila, con el asiento reclinado, empieza a ser la insinuación a escala geográfica de una monotonía ondulada que va llevando gradualmente al sueño (2008:16).

La frase es una «imagen-movimiento», si no en el sentido de Deleuze, al menos de manera similar a lo postulado por el primer teórico del objetivismo, Ernest Fenollosa (2001 [1919]). Para entender el carácter experimental que asume el libro, cabe agregar que la frase siguiente empieza en la página 16 y termina en la 19; entre ambas media una extensa enumeración que recorre los tonos cromáticos de las parcelas, los animales descansando sobre el suelo, la cartelería de los agro-negocios, etc. —como si las mutaciones del espacio geográfico y social pudieran ser connotadas a partir del movimiento de un micro y su influjo en la mirada del pasajero—. Sobre la enumeración como

³ Algunos de los documentos mencionados son un folleto de la Municipalidad de Rosario (1959); *La historia de Rosario* de Juan Álvarez (1943); la *Relación histórica* de Pedro Tuella (1802); *La región del trigo* de Estanislao Zeballos (1883); «un libro de fotos de 1970» (cuyas imágenes se incluyen en el libro), *Estudio sobre Las guerras civiles argentinas* (también de Juan Álvarez); la monografía *Asentamientos irregulares de Rosario* (1992); una ponencia de Roberto Tarditi «La temática del conflicto social en los escritos de Juan Álvarez» (2003); la reseña «Juan Álvarez, historiador» (Tulio Halperin Donghi, Sur, N° 232, enero-febrero de 1955) y la *Guía Turística de Rosario* (4ta. edición de 1961).

recurso experimental de la prosa hay un antecedente prestigioso que tal vez no sea ocioso mencionar: Borges y sus catálogos infinitos, tantas veces comentados por la crítica,⁴ podrían verse como un uso típicamente modernista del recurso orientado hacia esos mundos imaginarios confinados en la mente, en la biblioteca o en ambas entidades a la vez. Pero en el caso de García Helder esa herramienta modernista responde al aquí y ahora: la ruralidad, los agro–negocios y su impacto en la vida social contemporánea.

La vivienda del trabajador continuaba así con un tema planteado por *Poesía civil* poniendo a su vez el acento en la cuestión habitacional. Y esto tiene varios motivos, no solo literarios. Pieza, cuarto, dormitorio: la perspectiva de la habitación —el ambiente cerrado desde el cual se captaban los datos del mundo— fue un tema recurrente en distintos momentos del objetivismo y la «poesía de los noventa» (por ejemplo en el poema «Interior» de García Helder [1990] o al inicio de *Punctum*, que constituye una reescritura de dicho poema). Pero en este texto se trata de llevar la cuestión hacia el plano de la economía política. Si la excusa es la

historia de Rosario, a medida que avanza en sus páginas el lector descubre que tras ella se hallan otras problemáticas que no involucran solamente a ese conglomerado urbano; se trata del impacto propinado por un modelo económico en las condiciones habitacionales del país, donde cada vez resulta más difícil acceder a un techo o a una parcela de tierra —el juego de pinzas viene dado por ese excedente económico que se vuelca hacia el negocio inmobiliario presionando sobre el valor de la tierra—. El libro describe ese proceso histórico sin dejar de subrayar cómo esa hegemonía se reproduce en nuestra cultura cotidiana:

la heterogeneidad social del zócalo rosarino que inocentemente o no es celebrada por una parte de la población que registra con una serie virtualmente infinita de fotos digitales la vista extasiada de los edificios recién construidos y en construcción a lo largo de las avenidas costaneras, miles de las cuales son subidas todos los días a internet (2008:60).

El planteo objetivista busca así lidiar con la omnipresencia técnica de la imagen en sus distintos formatos. Pero el libro es también

4 Otros comentarios referidos a la enumeración borgeana como ejemplo de mirada «absoluta» o infinita en Moscardi, 2017. En cuanto a este tema en Borges, véase *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (Barrenechea, 1957), *Las letras de Borges* (Molloy, 1979), el ensayo «La enumeración» de Nora Avaro (2016). En el volumen *Borges y la crítica* (VV. AA., 1981) también pueden encontrarse varias referencias. Sobre dicho procedimiento el estudio clásico es *La enumeración caótica en la poesía moderna* de Leo Spitzer (1945).

un viaje entre el pasado y el presente: un contraste entre representaciones pretéritas y actuales, edificios que no están más y otros que aún permanecen, el añejo lenguaje del progreso frente a diagnósticos casi olvidados que de pronto recuperan actualidad. Como veremos, esa superposición de temporalidades será un aspecto importante en los libros de Aguirre y Taborda.

Lírica y objetivismo: el caso de Osvaldo Aguirre

De todos los autores tratados en este artículo la obra poética de Aguirre es la más extensa.⁵ Tres aspectos, uno temático y dos formales, confluyen en este autor: la memoria vinculada al espacio rural y familiar, la tradición romancera que en Argentina se desarrolla con la gauchesca y la técnica objetivista (registro de lo cotidiano, oralidad, narración e imagen). La inspiración de este planteo se halla explicitada en su libro de ensayos *La*

tradición de los marginales (2013). Como lo indica su título, se trata de establecer una distancia frente a las versiones dominantes de la poesía impuestas por la «historia literaria» —la cual buscaría definir los nombres del canon mediante una serie de fórmulas excluyentes («la nueva poesía argentina», «los grandes poetas de la literatura argentina»)—. De ahí la opción por algunos autores excéntricos o «marginales», entre los cuales se incluye a Jorge Leónidas Escudero, Juan Manuel Inchauspe, Marosa di Giorgio, Arnaldo Calveyra y Roberto Raschella. Aguirre busca tomar así distancia del objetivismo y la «poesía de los noventa» —dos grupos que muchas veces fueron vistos como parte de la «nueva poesía argentina» —para reivindicar una escritura ajena a las voces urbanas y otros temas reconocibles en dichos movimientos.

Pero en el caso de su escritura la alternativa entre «centro» y «periferia» quizás

⁵ Como el análisis de todos sus libros en verso excede los propósitos de este trabajo, dejamos de lado su trilogía *El campo* (2018) y proponemos un balance de las publicaciones posteriores al 2000: *Ningún nombre* (2006), *Lengua natal* (2007), *Campo Albornoz* (2010), *Tierra en el aire* (2010) y *1864* (2021). *El Campo* reúne sus tres primeros libros de poesía: *Las vueltas del camino* (1992), *Al fuego* (1994) y *El General* (2000). Por otro lado, Aguirre ha sido responsable de editar las obras poéticas de Arturo Fruttero, Felipe Aldana y ha publicado numerosos libros (novelas, cuentos, crónica periodística, etc.). Consignamos acá solo algunas actividades de edición e investigación, vinculadas a la temática de este trabajo: *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz* (2008), *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*, de Francisco Urondo (2009 [1968]); *Correspondencia*, de Francisco Gandolfo; *Código urbano. Una antología de la nueva poesía de Rosario* (2013); *La poesía en estado de pregunta. 10 entrevistas* (2014). En el caso de Urondo, Aguirre compiló también en distintos volúmenes sus ensayos sobre literatura, sus artículos periodísticos y escribió una biografía (*Francisco Urondo. La exigencia de lo imposible*, 2021).

merezca otra lectura en la medida que supone una combinación de distintas tendencias, las cuales incluyen a la poesía campera y *también* al objetivismo (sea este «marginal» o no). Veamos sino por ejemplo en *Campo Albornoz*: «La máquina fue y vino / bajo sus cabezas, subió, / bajó, trazó una espiral, / pareció colgarse del aire / y al fin, en picada / —pensaron que se mataba / contra una troja» (Aguirre 2010: 67). La técnica objetivista provee las imágenes y referencias realistas, de carácter cinético; la narración lleva esos elementos hacia el pasado y las convierte en evocaciones de otro tiempo.

Esta es la posición regionalista del Aguirre poeta, enunciada programáticamente en su libro *Oratorio Morante* (2012). El paso del tiempo, la memoria de los hechos cotidianos, la reflexión sobre los límites del lenguaje, sus manías y fatalidades —tan similares a las costumbres de los hombres—. O en el caso de *Lengua natal* (2007), una experiencia en proceso de desaparición presentada como hábito —familiar, laboral, pueblerino—. O el misterio de lo siempre igual que el lenguaje podría entonar a través de algunas palabras, algunas connotaciones de un léxico familiar y a la vez muy específico: «el campo desnudo / de junio / y las sofocantes, / las que sudan / en enero, / las mudas sin luz / ni agua (...)» (2010:16).

En todos esos intereses radica la peculiar ambigüedad de Aguirre: aunque su técnica es muy consciente de los cambios acontecidos en los últimos treinta años de poesía argentina, hay una temática que lo acerca a la lírica y a la tradición literaria.

En 1864 el tono también es contenido; se conjugan las tareas rurales con el verso de arte menor, la rima e incluso el ripio: «como si lo que la espica / pronostica, pensé, / o vaya a saber qué espina / le pica» (Aguirre, 2020:31). No hay temor a una oralidad que podría asociarse a la «mala escritura»; el uso del habla podría pensarse así como una combinación en la que influyen Ricardo Zelarrayán y Escudero. El resultado sería un costumbrismo anti-naturalista: «las crías se salvaron / porque los maíces / y Dios es grande» (2010:18–19). Vale notar que en estos versos de *Campo Albornoz* no se percibe una naturalización de la fe cristiana, en parte porque se evita la reproducción de un discurso congruente u homogéneo; la alusión religiosa aparece de modo contingente junto a otros sintagmas (otras causas) y todo ello sugiere un implícito efecto de distanciamiento, una objetivación frente a la costumbre colectiva.

El drama de 1864 se manifiesta en la reflexión sobre el legado paterno, al final del libro,⁶ mientras que en el verso sobresalen los ciclos de la naturaleza y las escenas

⁶ Esa historia familiar se halla presentada en un libro en prosa, *Oratorio Morante*, donde también se alude a una localidad rural de Santa Fe: «Nacido en 1864, mi bisabuelo llegó a la Argentina en

del pasado. No sería exagerado ver en ese mundo pretérito el inicio histórico del cultivo de soja en la provincia de Santa Fe durante las décadas del sesenta–setenta, en coincidencia con la experiencia biográfica del autor (Martínez 2010). El libro sugiere esa coincidencia entre memoria personal y ciclo económico: «Escribir es necesario / dijo Eduardo Hansen / que todo el curso / escriba en renglones / parejos como surcos, / que los números, / la lengua y las figuras, / igual que el grano / y la espiga en la cosecha. / Así cambia la huella» (2020:64). Si bien el último verso asocia la idea de transformación a la producción económica, el vínculo entre continuidad y cambio se halla sobre–determinado: el «surco» y el «renglón» connotan nociones de transmisión, reproducción y regularidad, aquello que se conserva en el paso de una generación a otra.⁷

Quizás los mejores momentos de *1864* surjan con el tono del recuerdo imprevisto, periodos gramaticales extensos, muy bien sostenidos por la rima, las repeticiones de la oralidad y el encabalgamiento:

No teníamos entrada/ pero él en la puerta,
/ con el Falcon en marcha, / para ver quien
estaba / y de buenas a primeras / seguimos
por la única/ calle hasta la punta, / donde
lo que llaman / ruta, poceada y muda, /
para cruzar las vías / y volver: la estación
/ de trenes a un lado, / los yuyos tan altos
/ o más altos, capaz / que tan altos como
personas, / y enfrente los surtidores de
nafta, las casas / de Matusalén, a oscuras, /
abandonadas. Capaz (Aguirre, 2020:36).⁸

«Añoranza / es la palabra justa» (2020:82) se dice en otro pasaje del libro pero la afirmación debe tomarse con alguna cautela. Como puede notarse en estos versos, el sentimiento de nostalgia, tan propio de la lírica, se haya formalizado a través de un relato que acentúa el discurrir de la observación, los detalles del mundo social, las imágenes intuitivas combinadas con el tanteo mnémico. Las acciones y el movimiento guían los senderos recurrentes de la memoria, episodios del mundo agrario distantes en varias décadas que sin embargo no dejan de estar

1884. (...) Su padre, Miguel Esteban Aguirre, le dio una onza de oro acuñada en 1806 con la efigie del rey de España. Esa decisión, haber conservado la moneda para convertirla en un legado, transmitió un valor a la familia, cierto *horror vacui*, el temor al gasto, a la disolución. Pero quien sabe, tal vez hubo otras circunstancias hoy imposibles de establecer y en realidad son las ideas del presente las que encuentran su fundamento en la onza» (2012:37).

⁷ Véase también la imagen que cierra el poema «Diario íntimo» de *Campo Albornoz*: «Y tiene una letra / tan clara / que parece dibujar / sobre las líneas / de la hoja, bien parejos, / los surcos de soja» (Aguirre, 2010:23).

⁸ Los subrayados son míos.

unidos al presente por la perduración de una estructura productiva. Los recuerdos buscan rescatar así algunos vestigios, los restos vitales de dicho proceso histórico.

Objetivismo y ciencia ficción

Y ¿es casualidad que la pampa agrícola aparezca en un libro tan distinto como *Sumisión*?⁹ La trama de este relato situado en el futuro no es sencilla. U, el protagonista, tiene un plan doble: transformar el pasado de su madre y la trama de una telenovela. Eso lo hace viajar al pasado vestido de mujer, para encarnar a su progenitora y cumplir su doble cometido. De manera algo contradictoria el procedimiento apela al sueño inducido sin renegar por ello de la conciencia. Durante su «viaje» U habita en dos realidades: la del presente personal y el pasado imaginario de la telenovela, nunca vivido por dicho personaje. A ello se suma que, debido a desperfectos tecnológicos, la máquina afecta su capacidad perceptiva durante el trayecto por el pasado (Taborda, 2020:30).

El argumento podría haber decantado por una serie de temas familiares dentro de la literatura y el cine: el imaginario tecnológico de la ciencia ficción, la especulación en torno a las variaciones del espacio-tiempo, o los escenarios tropicales del folletín rosa (al ser la teleno-

vela parte del asunto). Pero el realismo a ultranza y la técnica objetivista producen un desvío y conciben otro tipo de ciencia ficción, «de segunda mano», hecha con las imágenes y datos del presente. Una vez más nos encontramos con las imágenes provenientes del mundo económico, típicos de la región pampeana: «Lo que creyó desde el andén vacío un gran edificio de departamentos sin terminar, o una catedral, o una montaña solitaria, resultó ser, con las primeras luces del día, un conjunto de silos gigantesco» (2020:33). Este error perceptivo se da durante el viaje por el pasado e ilustra un aspecto importante del relato: el choque permanente entre la asociación imaginaria y los elementos de la realidad que vuelven a emerger constantemente. La dinámica es muy similar a la del sueño donde las escenas se superponen sin importar la causalidad.

Todo ello resulta del procedimiento compositivo que Taborda detalla en un anexo ubicado al final del libro: «(...) el plan para su confección fue (...): redactar cada párrafo y ver a su término qué suscitaba para la redacción del próximo. La consigna era atender a la pura invención (...)» (2020:107). Párrafos de alrededor de mil caracteres que según el autor comenzaron a cumplir dos «restricciones inconscientes»: ubicar la acción dentro de «ciertos límites barriales» y excluir las

⁹ Taborda publicó dos libros de poesía (*40 watt*; *La ciencia ficción*) y una novela (*Las carnes se asan al aire libre*). Ver Bibliografía.

escenas de sexo y violencia. Esto, según Taborda, habría evitado el «irse por las ramas» pero precisamente este es el efecto de lectura final: una cascada de digresiones que sabotean cualquier impresión de linealidad y siempre sorprenden al lector. Esto es así porque se aligera la conexión lógica y semántica que se supone debería haber entre esos pasajes, surgiendo en su lugar un vínculo tenue, similar al mantenido por una colección de poemas.

Relato seudo futurista. O futuro próximo en clave realista, con personajes y circunstancias situados en el contexto neoliberal de los países pobres: desempleados, una pensión y un centro comercial, atención técnica fuera de servicio, guardias de seguridad y promociones de última hora. El local donde U hace su viaje es el ejemplo más elocuente; la tecnología y las empleadas son una mezcla de peluquería de barrio y bazar de segunda mano, donde se amontonan máquinas

caseras hechas con asientos de peluquería, materiales de cocina, peceras y pantallas con encefalogramas. Esto tiene su lado humorístico cuando descubrimos que el viaje al pasado de U —emprendido para cambiar en algo una existencia miserable— lo lleva a una realidad muy similar a la que supuestamente se dejaba atrás: «[...] se ofreció ante el jefe de mantenimiento del playón para hacer changas a cambio de techo y comida» [2020:33].

Otro aspecto de la técnica objetivista local es la écfrosis,¹⁰ que Taborda maneja a la perfección convirtiéndola muchas veces en relatos dentro del relato, como una digresión parecida al modelo de las muñecas rusas. Por ejemplo una historietta que «nunca se terminó de hacer»:

En uno de los primeros cuadritos un personaje que acaba de subir y sentarse en la primera butaca de la derecha, junto a la ventanilla, le dice al chofer que no va

10 Me remito a la definición general de este procedimiento: «representación verbal de una figura visual». Para otras consideraciones sobre el concepto véase Riffaterre (2000); Gabrielsoni (2008); Robillard (2011). En la novela de Taborda cabe mencionar los siguientes ejemplos: imágenes de una propaganda televisiva (dibujos animados, 36–37), imágenes provenientes de un almanaque que llevan a otra realidad (44), recuerdos de cortos publicitarios (56), imágenes provenientes de un «decorado» que se deshacen y traen al protagonista otra vez a la realidad del mundo social (41–42), imágenes dentro de la imagen —como el logo de una cooperativa de pescadores que figura en el almanaque citado («centro neurálgico sobre el que confluía todo lo demás». 45)—, gigantografías callejeras (51), avisos publicitarios que se superponen sobre fotografías (61), una calcomanía de la virgen de Itatí (62), fotos con cabezas de caballos reproducidas por un diario (65), una pizarra con curvas estadísticas que ilustran el ritmo de «exposición mediática» de una actriz (67), garabatos hechos por una empleada aburrida (70), una radiología neuronal (97). Y también al final del relato: «sobre el revoque alguien había escrito con tiza 100 \$ y dibujado una flecha» (101).

a pagar el boleto. (...) El personaje está caracterizado como un indio (tiene una pluma de perdiz en la cabeza), es alto y macizo, casi un tótem, e insiste ante el chófer, el guarda y diversos pasajeros que sucesivamente le recriminan su actitud, que no va a pagar. Dice, literalmente: «Indio malo no paga boleto». Finalmente, aclara, cuando interviene la policía caminera y gendarmaría, de cuyas camionetas proviene el ulular de fondo que con una larga onomatopeya se quiere representar a lo largo de un par de viñetas, que no lo hace porque tiene un pase que le permite acceder gratuitamente al servicio (2020:74).

La escena narra un conflicto social. Y lo hace de una doble manera, metonímica y exhaustivamente, sin caer en ningún testimonialismo, incluyendo a las distintas tensiones de la vida social contemporánea: el mercado y la sociedad civil, el «sentido común», las diferencias de clase, los prejuicios raciales, la resistencia frente al orden, el Estado presente/ausente, la incorporación de derechos sociales.

Por eso, como en otros momentos del objetivismo y la «poesía de los noventa» en *Sumisión* la écfrasis es de carácter social e histórica; se nutre de las imágenes producidas por la sociedad de masas del siglo xx, en casi todas sus variantes tecnológicas (televisión, prensa, publicidad, calcomanías, aparatos clínicos). Y decimos «del siglo xx» porque, llamativamente, las imágenes de la era digital se hallan exclu-

das (como si se hubiera tratado de otra «restricción» involuntaria). La pregunta inevitable sería si esta alternativa —que podríamos llamar «analógica»— le resta actualidad al texto. Creemos que no, ya que a fin de cuentas su contemporaneidad radica en su concepción formal: dentro del relato la écfrasis es un aspecto clave de esa yuxtaposición de temporalidades, escenas y circunstancias en más de un sentido cercanas al frenesí de representaciones visuales propuesta por los medios informáticos. Lo que hoy en día se llama atención dispersa también impactaría así en la novela: tanto la percepción de U como la del lector —e incluso la del propio narrador— se encuentran sometidas a una serie de vaivenes cuya consistencia elástica y disruptiva se emparenta con las secuencias visuales producidas por la tecnología digital.

Este tal vez sea uno de los aspectos más interesantes del libro, una manera de hablar del futuro sin caer en el fetichismo o la idealización de la tecnología; un porvenir que no aparece como un hecho exótico o lejano a la experiencia del lector. Por el contrario, el futuro narrado por Taborda es cercano y extraño a la vez. Podría decirse que incluso siniestro sino fuera por el humorismo del relato —la caricatura política del final es otro buen ejemplo—. Un futuro alucinante y familiar en el que las reglas del capital se aplican a rajatabla, incluso en el más delirante de los sueños.

Objetivismo y absurdo

Es necesario ahora detenerse en dos autores más jóvenes, Violeta Kesselman y Manuel Pérez, cuyas escrituras se vinculan de manera directa a la línea objetivista. La primera ya ha publicado dos libros, *Intercambio sobre una organización* (2013) y *Morris* (2019). Pérez publicó *Maples* en 2021.¹¹ El tema de este último es el huevo, casi a la manera de un homenaje al poema «La corrupción de la naranja» (1968) de Darío Cantón. Otra referencia más cercana es «la serie del limón» incluida en el libro *Relapso + Angola* (2004) de Gambarotta. Como en esos experimentos a Pérez le interesa el ser material de las cosas o, más precisamente, su carácter pasivo e inerte, casi sin atributos. Reflexión obsesiva y asociativa, la enunciación se apega a esa crasa objetualidad para desplegar a partir de ahí su propia voz, una poética del absurdo que desublima aún más el arco temático del objetivismo. Dentro de esa veta cabría mencionar también, junto a Cantón y Gambarotta, otros libros como *Superficies iluminadas* (1996) de Daniel Samoilovich o *Foucault* (2004) de Alejandro Rubio. Junto a *Maples*, esos títulos evidencian el interesante mosaico producido por las combinaciones entre objetivismo y absurdo.

Es imposible no sorprenderse ante el planteo visual: en el libro cada estrofa

ocupa la posición de un huevo en una caja de media docena, evocando los huecos vacíos del maple. Huevo y yema, forma y contenido, envase y producto, este juego de equivalencias explicita ya desde el principio un singular nivel de autoconciencia cómica. En este sentido, la estrofa breve y el verso de arte menor parecieran ajustarse a las dimensiones acotadas del tema, sino fuera porque la composición serial —basada en un patrón formal que se repite y varía de modo regular— habilita el absurdo y lleva el juego asociativo hacia los asuntos más impredecibles.

El desarrollo es a la vez metódico y arbitrario, sostenido a través de un tono uniforme que también se deja llevar por la ocurrencia esporádica. Ajena a cualquier finalidad específica, vemos una pesquisa llana que avanza, se interrumpe y cambia de tema a la manera de un experimento físico preocupado por someter la cosa a todas las pruebas imaginables: «Hallarle / su extensión / exige / volverlo plano, / achatarlo» (Pérez 2021:8). Esto genera una secuencia de reflexiones e imágenes, algunas detallistas y otras despreocupadas, comentarios al pasar e ironías chistosas que abarcan los usos del habla («y nosotros preguntamos / por si vino antes o después / la gayina», 2021:5), los dilemas

¹¹ El libro recibió en 2020 el 1er. Premio Rapallo de Poesía. El jurado estuvo integrado por Legna Rodríguez Iglesias, Luz Pichel y Martín Gambarotta. Pérez nació en Bahía Blanca (Provincia de Buenos Aires) en 1993. Kesselman nació en la ciudad de Buenos Aires en 1983.

perceptivos («¿cómo voy a saber / desde qué punto / mirarlo?», 2021:6), o pruebas caseras de dudoso éxito (por ejemplo para medir el grosor de la cáscara: «acomodar la mesada / de manera vertical / y que descansen sobre ella», 2021:7).

Cabe preguntarse cuál es el sentido de esas pruebas físicas inmotivadas. Además de la excusa lúdica, válida en sí misma, quizás también ese juego lleve la reflexión sobre el carácter inerte del objeto hasta un nuevo nivel: antes que una pieza de consumo inmediato, se descubre en el huevo un sistema de resistencias internas no siempre evidentes o percibidas por el observador casual. Resistencias que se convierten en una interpelación o un interrogante abierto. ¿Cuánta presión puede resistir un objeto? ¿Cuánto absurdo puede resistir la escritura? El libro de Pérez pareciera entrecruzar esas dos preguntas. Tal vez no sea del todo casual que este experimento haya surgido en un contexto económico y social de retroceso, marcado por la pérdida de poder adquisitivo de los salarios. Como si la presión permanente sobre las condiciones de existencia apareciera de pronto formalizada, asumida por la escritura poética, en parte como un tema, pero también como un aspecto central de su enunciación.

Sea como fuere, tantas digresiones en torno a lo mismo terminan produciendo versos y estrofas ocurrentes que se convierten en entes verbales peculiares: «Espectros humanos / mercantiles, / una

película de proteína / que es extranjera y también local» (2021:17). Lejos de ser cerrado —como quizás lo sugiera la identificación paródica del objetivismo con un envase de huevos—, el planteo es abierto y no está exento de lagunas que afectan la coherencia en la experiencia de lectura, por más que en términos de cohesión semántica y lógica el texto nunca se desorganice. ¿A qué nos referimos con esto? Por un lado, cuando se pasa de una estrofa a otra, no se sabe cuándo la idea anterior continúa y cuando se interrumpe. Por el otro, el orden de la lectura se mantiene de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, pero la disposición visual del maple no deja de sugerir otros recorridos en diagonal o vertical. En este último caso la pérdida del sentido original no afecta el resultado estético sino que incluso lo resalta, como si se develara el caprichoso sustrato verbal latente tras el edificio lógico del discurso. Este tal vez sea el mayor hallazgo del libro, cercano a las especulaciones más sofisticadas sobre el lenguaje aunque sin caer en el tono sublimador de la filosofía:

... «Antes que haya / una realidad biológica / extensa / una materia intensiva» / –Gil Delés / – / Y además, / dice que el huevo / no fecundado / es la intensidad / cero / – / De esto, salvo el cero / y algunas pocas / palabras sueltas, / pude entender / poco y nada / – / y a la vez / puedo afirmar, / algo avergonzado que concuerdo en todo (2021:14).

Un envase de huevos plasma así en términos lingüísticos y visuales la brecha existente en el seno de la lengua, entre cada sintagma y también entre cada contenido, como si ese fuera el destino original y a la vez definitivo de toda construcción verbal. Un conjunto de encastrados a punto de volar por el aire mediante un simple cambio de perspectiva. La diferencia estaría en que, mientras una caja de huevos cae al piso y destruye su contenido, en el caso de *Maples* esas piezas desarmadas parecen estar disponibles para empezar desde cero una nueva construcción. Aunque eso sí: siempre *desde cero*. Por eso decimos que este experimento verbal tal vez no sea ajeno a la situación social posterior a 2015. O al menos sería una hipótesis a considerar. Después de todo, entre el huevo y el cero hay un isomorfismo considerable.

Objetivismo y militancia política

Dos aspectos ya señalados en *Sumisión* pueden hallarse también en *Morris* de Violeta Kesselman: por un lado la écfrasis que ahora adquiere no solo un uso político sino también polémico, concebida como herramienta de discusión. Por el otro, nos encontramos otra vez con una desconexión semántica e incluso lógica que ya vimos en Taborda y Pérez, pero que en el caso de Kesselman adquirirá una configuración peculiar. *Morris* es un curioso relato que no aspira a la narrativa, mezcla de disquisiciones sobre la

percepción del militante político, entre la meditación personal y la intervención ensayística, diario personal hecho de apuntes laterales. Su eje temático no es la biografía política sino un momento histórico puntual, referido a la situación de la militancia kirchnerista tras la derrota electoral del peronismo en 2015; en ese marco surge la voz de una mujer perteneciente a una organización política durante una recorrida por la provincia de Buenos Aires (implícitamente acompañada por alguien encargado de manejar el vehículo, aunque sobre este último no hay información).

Como se ve, cada uno de los aspectos mencionados posee su propia contra-determinación: diario sin ningún atisbo de biografía, reflexión política convertida en apunte lateral, conciencia militante que desplaza su atención desde el plano práctico hacia la percepción corporal o la observación de algún detalle exterior (el clima, una vidriera, un mapa en un papel arrugado). Estos ya son en sí mismos posicionamientos literarios, tomas de distancia frente a algunas tendencias del momento: «No hay condiciones objetivas para contar historias melancoliquisimas alrededor de la niñez o la familia si se está adentro de un auto lleno de bidones, boletas, formularios, capuchones, birome, hilo plástico» (Kesselman 2019:12). Negaciones dirigidas contra el registro de la intimidad (entendida como valor único y absoluto), contra la crónica

hecha de nombres propios o escenas conocidas, pero también contra el ensayo genealógico que se va por las ramas del pasado nacional e incluso contra cierta imagen maniquea y anti-intelectual de la militancia. La misma brevedad del texto, cargado de debates ideológicos y políticos casi podría decirse que, en cada una de sus frases, parece oponerse a la extensión convencional del ensayo político. Y en esto último no sería exagerado ver otra estrategia del discurso poético, bastante presente en el objetivismo, más bien inclinado a la condensación de conceptos o mensajes generales.

Las características mencionadas se podrían vincular así con la poética de Gambarotta —en la cual la brevedad es un recurso en sí mismo— pero también con la de Alejandro Rubio o Sergio Raimondi, donde las preocupaciones objetivistas subrayan las referencias políticas más contemporáneas. Pero surgen puntos y contrapuntos más evidentes: en *La vivienda del trabajador* hay un viaje en ómnibus por Santa Fe, en *Morris* se trata de un viaje en auto por la provincia de Buenos Aires; en el libro de García Helder se retrata la hegemonía del negocio agro-exportador, en el texto de

Kesselman se presenta la lucha por la hegemonía dentro del peronismo y también se alude al conflicto de 2008 por los derechos de exportación (2019:11–12). El lector podrá hallar también citas, reescrituras o alusiones a distintos momentos de la línea objetivista que remiten a *Punctum* de Gambarotta —«Las nubes forman ideogramas mudos, una parte más de la naturaleza indiferente» (2019:11)— o a los libros de García Helder.¹² Pero sería un error entenderlas como simples homenajes. Hay más bien allí una puesta a prueba del lenguaje objetivista, una meditación sobre la experiencia militante y los dilemas de la interna peronista durante el gobierno de Mauricio Macri:

Quién pensó un plan perfecto, una línea nítida de avance. Quien puso brillo en el colmillo de ella para que ahora, a las cinco de la mañana, una luz de la autopista empiece a reflejarse en ese pedazo minúsculo de diente, y a dar color y vida a caras donde no hay flujo de sangre. Quién levantó para el sol una carpa en el mar (2019:20).

En la primera oración se alude a los por menores de una estrategia organizativa, en la segunda se habla de un dibujo

¹² Estas reescrituras son un rasgo de las poéticas objetivistas locales que en nuestro parecer deben entenderse como un gesto de incorporación y discusión. En *El faro de Guereño*, García Helder re-escrive el principio de *El sur* de Borges. Y como dijimos, al principio de *Punctum* Gambarotta reformula el poema «Interior» incluido en el volumen de García Helder. Rubio por su parte toma pasajes de *Las palabras y las cosas* y los recicla en su libro *Foucault*. Estos no serían sin embargo los únicos casos.

casero realizado sobre un cartel de propaganda política al costado de la ruta, en la tercera hay una cita a un verso de *El guadal*, de García Helder. Vemos nuevamente ponerse en juego la écfrasis y en particular, un poco a la manera de dicho autor, Kesselman privilegia el detalle lateral, como en este caso el colmillo pintado en la boca de una protagonista de la política local. Esta sería una manera de posicionarse frente a las imágenes mediáticas que dominan la vida cotidiana: mientras estas últimas se imponen desde su contenido general (con escenas y consignas espectaculares), la écfrasis propone otro recorrido: ese colmillo pintado de manera manual (posterior a la instalación de la imagen) es otro momento de la guerra de connotaciones que día a día atraviesan la discusión política, un sentido que entra en el ojo antes que la propia mente pueda decodificarlo.

Pero también, tanto en este pasaje como en el resto del libro se comprueba una profundización del planteo sintáctico de *Intercambio sobre una organización*. Todas las frases arrancan *in media res*. El movimiento de una frase a la otra se asemeja a la estrategia del discurso poético vanguardista: la conexión semántica

entre los periodos gramaticales se basa en un contenido muchas veces implícito (como en el caso del colmillo) hasta llegar al punto de la mera asociación metafórica y/o visual (como en la cita de García Helder). Ese «quién» repetido en este pasaje es muy pertinente porque a lo largo del libro ese sujeto gramatical implícito varía permanentemente.¹³ Esto supone un quiebre en el sustrato lógico de la sintaxis como si de pronto surgiera un problema de cohesión textual (en el sentido de la gramática de Halliday¹⁴), por más que luego ese contenido se recupere por asociación semántica. Y así pareciera redoblarse también una curiosa apuesta experimental: aquello que Tabora hacía entre párrafo y párrafo, Kesselman lo hace entre frase y frase.

No sería exagerado ver ahí una manera de dramatizar la distancia entre el dato externo y su comprensión en tiempo real. En cada uno de sus sintagmas el lector se ve obligado a deducir; la inferencia está prohibida de antemano a causa de la mencionada ausencia de nombres propios y a la variación permanente de sujetos gramaticales. Así pasa cuando se dice con rima asonante «Los trenes de tu nuevo enemigo, el Estado nacional

¹³ Otro ejemplo: «La perseverancia de lo durable es ventajosa. El sueño transforma en un ovillo el hilo enmarañado del día. El hombre organiza la profusión dispersa de un tiempo de repliegue. A las sectas verticalistas les hacen un gesto y se detienen, les hacen otro y van. El coeficiente de olvido es inexorable: apenas muere, una persona... [etc.]» (2019: 24). Los subrayados son míos.

¹⁴ Halliday, 1982.

argentino»: entender quién es *ahora* ese «enemigo» requiere un razonamiento que debe partir de la atención a la coyuntura más inmediata. Con todos sus giros bruscos, asociaciones y elipsis, el texto exige una lectura que debe basarse en los datos y la interpretación activa de las circunstancias —eso que habitualmente se llama «tomar una posición»—.

Surge así una conexión inherente entre el carácter fragmentario de esta prosa y la variedad de temas que se propone abarcar —en ese arco que va desde una cutícula lacerada hasta la historia del peronismo—. Aunque más que temas, se trata de discusiones que el texto mantiene permanentemente:

Cosas cooptables por el enemigo y reducibles a papilla. Empezamos ya. Un rectángulo negro sobre fondo blanco. Un rectángulo blanco sobre fondo blanco. Sentineleses que enfrentan lanza en alto al helicóptero que viene a contactarlos, su lengua, sus costumbres, su existencia. Cuatro hombres blancos jóvenes tocando arriba de un escenario / cuatro hombres blancos viejos tocando abajo de un escenario: cortados con una amoladora. Adornos, de todo tipo y color. Fotos de gatos. (...) Las fotos de revolucionarios del pasado tienen un periodo de vida útil para la causa de los pueblos de veinte años después de la muerte del involucrado o de casi cero si el revolucionario pertenece a las naciones centrales, es joven y hermoso. Quizás no

tanto. Quizás son material en disputa (Kesselman, 2019:30–31).

Este es uno de los momentos más paradigmáticos del libro. Cada imagen es una interpelación, una controversia frente a la cual se busca articular una posición. Ningún tema está excluido: ya sean las vanguardias históricas, tribus isleñas, la decadencia de la contracultura musical o las instantáneas subidas a las redes sociales. La écfrasis despliega así una polémica con distintas variantes del imaginario contemporáneo que tampoco excluye el análisis caso por caso, dado que la «disputa» pasa por cada una de esas representaciones. Además de los antecedentes mencionados (Gambarotta, Rubio, etc.), *Morris* sería otro ejemplo de la vitalidad demostrada por las poéticas objetivistas para enfrentarse al caudal de imágenes que sacude la comunicación contemporánea. Podría pensarse en una pelea desigual, pero no deja de ser significativo que la escritura local exhiba capacidad de respuesta.

Conclusiones

Estos libros permiten rastrear los alcances actuales del planteo objetivista. Formalización de la lírica, de la ciencia ficción, de la perspectiva militante y reducción al absurdo de la formalización en *Maples*. Podría hablarse de experiencias históricas por igual vinculadas al contexto actual y a una serie de transformaciones literarias

aún muy influyentes. Por eso no deja de ser llamativo que, al referirse a estas poéticas, el crítico Alejo Ponce de León hablara de un «lodazal de herencias políticas y estéticas en el que las cosas avanzan con una lentitud exasperante» (2019).¹⁵ Nos parece más interesante destacar la capacidad del objetivismo y del noventismo para referirse a los problemas habitacionales, la militancia política o la precarización laboral mediante apuestas literarias reñidas con las ideas convencionales de novela, o incluso con lo que habitualmente esperamos en un libro de poemas.

En lo temático surgen así distintas captaciones de la zona pampeana: una vinculada a modos de vida rurales en desaparición a partir de las transformaciones económicas de la zona (Aguirre), otra más atenta a su impacto en las condiciones habitacionales del presente (García Helder) y una extraña novela de «ciencia ficción» que alude a esos cambios en la zona suburbana del «Gran Rosario» (Taborda). Para entender la variedad y cercanías existentes entre estos libros, vale la pena atender al rol de la imagen: ya sea en la enumeración caótica de *La vivienda del trabajador*, en las digresiones cuasi-oníricas de *Sumisión* o incluso en la

energía cinética del trabajo rural, como le interesa mostrar a Aguirre. Dentro de una misma zona geográfica la técnica objetivista habilita todas esas alternativas.

Luego está también el énfasis experimental dado a los vínculos entre poesía y prosa. Habitualmente en la crítica y la literatura argentina —salvo excepciones prestigiosas como Saer— tiende a verse a esos ámbitos como compartimentos estancos. Nuestra intención fue por el contrario demostrar que el objetivismo y los autores noventistas poseen una concepción más amplia, al promover la hibridación entre esos géneros. Esto también queda evidenciado en la escritura de los autores más jóvenes. Si en lo temático *Maples* y *Morris* son dos libros casi ajenos entre sí, ambos se hallan sin embargo atravesados por las alternativas del objetivismo: combinación de imagen, ensayo y relato, resistencia a la crónica y al sentimentalismo, sin olvidar la organización aleatoria del discurso (también presente en *Sumisión*). Este último aspecto es el rasgo más notorio de los textos comentados y quizás no sea casualidad.

Podría decirse entonces que las negaciones iniciales del objetivismo —contra la lírica y el sentimentalismo, contra la

¹⁵ El comentario fue incluido en una reseña sobre el libro de Kesselman. También es curioso que la valoración positiva hecha por Ponce de León recurra a adjetivos de signo contrario («pantano», «lodazal», «lentitud exasperante», «sacrificio sádico»). Esos calificativos parecieran condensar una gama variada de rechazos, que incluyen fenómenos tan distintos como el objetivismo, el peronismo y la actividad política en el conurbano bonaerense.

celebración de lo íntimo o contra la mera celebración en desmedro del realismo— han conducido a alternativas literarias particularmente lúcidas para captar las contradicciones del presente. El objetivismo mantiene así una peculiar energía crítica, difícil de asimilar a los cánones imperantes en la cultura argentina.

Bibliografía

- Aguirre, O. (2005). *Ningún nombre*. Mar del Plata: dársena3.
- Aguirre, O. (2007). *Lengua natal*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Aguirre, O. (2010). *Tierra en el aire*. Buenos Aires: Gog & Magog.
- Aguirre, O. (2010). *Campo Albornoz*. Montevideo: Hum.
- Aguirre, O. (2012). *Oratorio Morante*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Aguirre, O. (2013). *La tradición de los marginales*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Aguirre, O. (2018). *El campo*. Rosario: Editorial Iván Rosado [Incluye los libros *Las vueltas del camino* (1992), *Al fuego* (1994), *El General* (2000)].
- Aguirre, O. (2020). *1864*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Avaro, N. (2016). *La enumeración*. Rosario: Nube Negra.
- Barrenechea, A. M. (1957). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México D.F.: El Colegio de México.
- Fenollosa, E. / Pound, E. (2001). *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid: Visor Libros.
- Gabrieloni, A. L. (2008). Écfrasis. *Eadem Utraque Europa*, Vol. 4, N° 6, 83–108.
- García Helder, D. (1990). *El faro de Guereño* (1983–1988). Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Gambarotta, M. (1996). *Punctum*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- García Helder, D. (1994). *El Guadal. 1989–1993*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- García Helder, D. (2003). Episodios de una formación [entrevista con Osvaldo Aguirre], *Punto de vista*, N° 77, 19–26.
- García Helder, D. (2008) *La vivienda del trabajador*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2008.

- Halliday, M.A.K. (1982). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Herrero, F. (2020). El reconocimiento es una cuestión sensible en el ambiente poético [entrevista a Osvaldo Aguirre]. *Diario La vanguardia digital*. Disponible en línea: <https://lavanguardiadigital.com.ar/index.php/2020/10/28/osvaldo-aguirre/>
- Kesselman, Violeta. *Intercambio sobre una organización*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2013. Impreso.
- Kesselman, Violeta. *Morris*. Buenos Aires: Palabras amarillas, 2019. Impreso.
- Martínez, Fernando (2010). Crónica de la soja en la región pampeana argentina. *Para mejorar la producción*, N° 45, 141–146.
- Molloy, S. (1979). *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Moscardi, M. (2017). El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen en la poesía argentina contemporánea, *Badebec*, Vol. 6 N° 12, 63–81.
- Pérez, M. (2021). *Maples*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Rapallo.
- Porrúa, A. (2003). Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de Poesía. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 11, 59–69.
- Porrúa, A. (2007). Poéticas de la mirada objetiva. *Crítica cultural*, V. 2, N° 2.
- Ponce de León, A. Radiografía de la militancia como sacrificio sádico. Revista Ñ, 24 de agosto de 2019. <https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20190824/282029033887780>
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Riffaterre, Michael (2000). La ilusión de la écfrasis. Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco-Libros, 161–183.
- Robillard, Valerie (2011). *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. México: UNAM.
- Tabora, O. (1993). *40 watt*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Taborda, O (1996). *Las carnes se asan al aire libre*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Taborda, O (2015). *La ciencia ficción*. Bahía Blanca: Vox/Senda.
- Taborda, O. (2020). *Sumisión*. Prólogo de Selva Almada. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, UNER.

América Latina em trânsito: entre fato e ficção, vivências históricas em tempos de crise

Pedro Brum Santos

Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM)

Camila Manfio Simões

Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM)

América Latina en tránsito: entre el hecho y la ficción, vivencias históricas en tiempos de crisis. Resumen

Este artículo se propone indagar algunas posibilidades de diálogo entre literatura e historia como soporte para producir imágenes moduladoras del concepto de América Latina en tránsito. Al considerar el paso de lo arcaico y lo mítico a la realidad histórica, el objetivo inicial es cartografiar el contorno de las transformaciones culturales que se han producido en el último cuarto del siglo xx. El contexto dio lugar a nuevas percepciones sobre la memoria y la identidad a prerrogativa del surgimiento de periodistas que, como intentamos mostrar a través del caso del brasileño Josué Guimarães, engrosaron una generación de novelistas encargados de renovar el panorama literario. Finalmente, consideramos cómo dichos registros históricos actualizan las nociones de subjetividad y tiempo aplicadas a una concepción de América en constante creación, deconstrucción y reconstrucción.

Palabras clave:

América Latina, identidad, hecho y ficción, memoria cultural.

América Latina em trânsito: entre fato e ficção, vivências históricas em tempos de crise
Pedro Brum Santos
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Camila Manfio Simões
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0007

Latin America in transit: between fact and fiction, historical experiences in times of crisis.

Abstract

This article intends to investigate some possibilities of dialogue between literature and history as a support to produce modulating images of the concept of Latin America in transit. When considering the passage from the archaic and the mythical to the historical reality, the initial aim is to map the outline of the cultural transformations that took place in the last quarter of the 20th century. The context gave rise to new perceptions about memory and identity to the prerogative of the emergence of journalists who, as we tried to show through the tracing of the Brazilian Josué Guimarães, swelled a generation of novelists responsible for renewing the literary scene. Finally, we consider how such historical records update the notions of subjectivity and time applied to a concept of America in constant creation, deconstruction and reconstruction.

Keywords:

Latin America, identity, fact and fiction, cultural memory.

América latina em trânsito: entre fato e ficção, vivências históricas em tempos de crise.

Resumo

Este artigo pretende investigar algumas possibilidades de diálogo entre literatura e história como suporte à produção de imagens moduladoras do conceito de uma América Latina em trânsito. Ao considerar a passagem do arcaico e do mítico à realidade histórica, o alvo inicial é mapear o delineamento das transformações culturais ocorridas no último quartel do século xx. O contexto fez emergir novas percepções acerca de memória e identidade ao apanágio do registro de jornalistas que, como procuramos mostrar através do decalque do brasileiro Josué Guimarães, engrossaram uma geração de romancistas responsáveis por renovar a cena literária. Por fim, consideramos como tais registros históricos atualizam

Palavras-chaves:

América Latina, identidade, fato e ficção, memória cultural.

as noções de subjetividade e tempo aplicadas a um conceito de América em constante criação, desconstrução e reconstrução.

Introdução

Os elos entre as instâncias da memória e da literatura apresentam-se como potências de leitura das formas diversas de ver e de enfrentar a realidade nuançada pelo pensamento humano. As relações entre imagens e imaginários contemporâneos atinentes ao conceito de América Latina atravessam, como um fio condutor, a fricção entre o texto literário e modulações da história ao modo de constructo que permeia a memória coletiva e individual. Nossa abordagem começa por destacar a segunda metade do século xx, momento em que a narrativa literária latino-americana tomou consciência de sua própria contemporaneidade e abriu caminho, em meio a ambientes de transformações sociais e estados totalitários, no rumo de uma contribuição decisiva à reconstrução permanente das sempre provisórias vias organizadoras de memórias.

Ao redor das décadas de 1970–80, a reiterada assunção de jornalistas que deixavam as redações e assumiam protagonismo no livro através da escrita de romances acaba por afirmar um movimento de palavra empenhada. O romance realocava aos participantes do debate cultural da época que a existência

de personagens, fatos e eventos literários não se limitava a uma atividade simplesmente verbal ou estética. A obra era apresentada como produto da interação da imaginação do narrador com a realidade que o cercava. Graças a isso, o alvo de revalorizar o arcaico de mundos perdidos e relegados pode conviver com dispositivos que atuaram na e sobre a emergência histórica do presente da escrita. Tudo, sob o solo comum da ficção que, nesses termos, revisitou o simbolismo continental chamando os autores a assumirem criatividade e compromisso ao crivo de um imaginário contemporâneo, que em certo sentido, continua outorgando seus desdobramentos nos dias que correm.

Memória e Imaginário de uma América Latina em trânsito

A literatura, ao privilegiar linguagens e abordagens percebidas em suas múltiplas dimensões e a partir de uma diversidade de registros, torna-se, naturalmente, um veículo privilegiado para expressar o universo complexo e contraditório do espaço heterogêneo que compõe a cosmovisão latino-americana. A expansão de olhares e miradas do mundo contemporâneo desafia a compreensão dos epifenômenos

que por muito tempo sustentaram um simbolismo continental ao curso das experiências e vivências de culturas frequentemente dissonantes e excludentes.

Desde o descobrimento, a América atua como um lócus de relações disjuntivas entre realidade e ficção, individualidade e coletividade. Se é fato que por alguns séculos foi concebível pensar que a modernidade enquanto legado histórico propiciou a disseminação da imagem da América sob a perspectiva do colonizador europeu e sob a ordenação de um princípio dito civilizatório, coube a pensadores e pensamentos içados entre transformações e crises ocorridas no curso do século xx, uma revisão do ideário das origens através de uma reordenação de capitais simbólicos. Papel privilegiado ocupa neste interregno revisionista o romance que, em sua variação e alcance discursivo abriu espaço, ao centro e ao sul da América, à recuperação narrativa das dimensões míticas da memória, dos registros orais ou imemoriais. O imponderável das experiências individuais e as rearticulações coletivas da identidade passam a ter importância crescente.

Do ponto de vista da articulação da memória e da história, o processo rapidamente ganhou o curso de dois caminhos estruturadores. De um lado, a juntura reveladora que buscou desnudar e condenar, via realismo crítico ou expressão fantástica, agentes e ações perpetuadores de um mundo marcado por fronteiras

e exclusões. De outro lado, o gesto reparador que tinha em vista revalorizar o arcaico denegado nas fases e registros pretéritos. As duas vias, a da condenação e a da reparação, ocorrem sob a égide de transformações criativas e desafiadoras das formas de narrar.

A narrativa latino-americana chegava à autoconsciência de sua própria contemporaneidade, de seu caráter de vanguarda, dentro de um processo em que se afirmava a sua pertença a registros culturais homólogos e análogos em diferentes países. A ocorrência no plano narrativo denotava sua absorção por um público leitor vasto, cuja base repousava nas camadas médias ascendentes, e que dariam, no continente, a sustentação ao subsequente *boom* da literatura latino-americana que atingiria a Europa e os Estados Unidos na segunda metade do século xx.

O florescimento do realismo crítico e de sua vertente do mágico e do fantástico coincide, em suas origens, com o crescente processo de urbanização e o desenraizamento das populações rústicas de seus territórios primordiais. A isso se somam os subsequentes regimes de exceção surgidos no contexto da guerra fria e que dominaram a cena social e a disputa política da metade final dos noventa. Do ponto de vista temático, as obras, com maior ou menor ênfase em problemáticas que eram comuns a uma realidade próxima, alternaram registros de fases e figuras históricas e miradas

sobre os regimes sombrios que as cercavam e cerceavam. Os pontos de engate entre as alternâncias de tempos e espaços colocaram em cena registros de dor e silêncio, focos de tortura, clandestinidade e exílio na vida de homens e mulheres, seres e situações que a urgência do presente valorizava reconhecer e esclarecer.

O realismo mágico emprestou maior visibilidade a este projeto de expressão da literatura latino-americana e desencadeou a revisão de conceitos como identidade e pertencimento. Em particular no Caribe, floresceu o autoconsagrado real maravilhoso, expressão que incorporou à narrativa romanesca os mitos e as visões herdeiras de registros nativos e de origem africana, cujo exemplo clássico é *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (2010). Essa característica propiciou a prática de uma prosa exuberante, levando esse autor, inclusive, a formular a ideia de que a herança barroca seria o eixo central e comum das culturas latino-americanas.

A produção coetânea a Carpentier e seus pares de realismo mágico também foi impactada fortemente pelas ditaduras civis e militares que se espalharam pelo continente no pós-1960, caracterizadas pela grande violência estatal e cerceamento da liberdade de expressão de parcelas da sociedade. A produção literária em geral e o romance em particular acabaram fazendo coro aos focos de resistência registrados entre escritores, artistas e intelectuais. A particularidade do momento histórico

que se refletiu na literatura como resistência, na relação mais ampla com vozes e apagamentos em curso, acena ao conceito de ecologia dos saberes, em acordo com a mirada que Boaventura de Sousa Santos (2000) empresta ao termo. Ao propor a relação, a crítica Marianna Scaramucci (2022) sugere a potência de uma performance narrativa assente a uma práxis memorial ecológica emulada em várias obras, emprestando aos testemunhos ficcionais o alcance de atuarem como modalidades de resistência epistêmica a partir do discurso e da linguagem.

Com a censura aos grandes veículos, o período das ditaduras ocasiona, na linha de testemunho ficcional e resistência epistêmica, a entrada na cena literária de acentuado grupo de jornalistas, o que abriu dois campos de atuação literária. Enquanto alguns se mantiveram próximos aos fatos verdadeiros e datados, utilizando-se do livro como válvula de escape às matérias proibidas nos veículos da imprensa tradicional, outros foram além ao fomentarem autênticos projetos com força e originalidade dentro do realismo literário e suas variantes. Os tratamentos narrativos, caracterizados pela construção da intriga, a composição de voz e personagens, bem como, as tensões entre tempos e espaços, deram fôlego e sentido às noções de verdade histórica. A menor ênfase de fidelidade ao real permitiu derivar o foco ao arranjo dos fatos e o pacto ficcional realocou em cena a cultura de

marginais ao sistema, a voz de excluídos e perseguidos, a lógica do bandido em sociedades desiguais e segregacionistas.

O volume de experiências indica que foram vários os jornalistas que deixaram as redações de lado ou em planos secundários e, impulsionados por reconhecimento no ramo da escrita romanesca, dedicaram-se à narrativa ficcional no sentido pleno da expressão, enriquecendo-a em diálogo mais ou menos estreito com a série literária. Casos como os de Vargas Llosa, no Peru; Rodolfo Walsh e Antoniodi Benedetto, na Argentina; João Antonio, Antonio Callado e Carlos Heitor Cony, no Brasil; Garcia Marquez, na Colômbia, ditam rumos para relatos que renovam e reafirmam a ficção social e histórica do tempo. Ao lembrar que parcela significativa do romance em tela voltou-se para o insólito, para os estados impenitentes da alma e do corpo, Flavio Aguiar assinala que o legado desses autores e obras ao contemporâneo assenta-se em afirmar a contestação das heranças sintetizadoras do iluminismo. No lugar de uma modernidade de moldura totalizadora, o resgate do impulso que percebe e valoriza parcelas ignoradas e desigualdades. Nas palavras do crítico,

ele – o conceito – e ela – a literatura latino-americana – permanecem herdeiros desse impulso em busca dos ideais de uma modernidade não mais a imitar, mas a construir sob o signo do enraizamento, do

resgate dos esquecimentos e da palavra dos condenados da terra (Aguiar, 2016).

A narrativa literária, na linha da migração do jornal para o livro, ecoa a públicos ampliados o resultado dos inumeráveis deslocamentos que o conceito de América Latina tem sofrido ao longo de sua história. Na reflexão «Arquivos e memória cultural», em que discute o papel da memória e a função do arquivo, Wander Melo Miranda (2003) reconhece na problematização dos limites culturais o «ponto nodal da coleção» e sugere um novo modo de ler o cânone, consagrado à constituição do saber literário latino-americano, enquanto prática intertextual, interdisciplinar e meta-discursiva, promovendo a articulação do local e do universal.

Dentre o conjunto dos escritores jornalistas, Antonio Callado, Vargas Llosa e Garcia Marquez destacam-se na composição de uma linhagem de fabulação que supõe uma estratégia específica de intervenção no cálculo totalizador da identidade da cultura. Em suas obras, os elementos compósitos da mimese narrativa centram-se antes na diferença do que na identidade como compartilhamento do semelhante. Daí uma dialética suplementar recorrente nesses autores cujos textos expressam aquilo que Wander Miranda define como

um espaço de significação descentrada, onde a literatura passa a ser lida como um

fenômeno local, aberto a todas as modalidades de discurso minoritário ou residual, o que impede a convergência da resposta do que venha a ser a literatura latino-americana para um centro pleno de sentido. (Miranda, 2003:39–40)

Uma origem em trânsito, fundada na memória do território e no movimento incessante da cultura. A identidade convive com um advento que migra continuamente, em busca de um conceito. A ideia de América Latina, consideradas as expressões de narrativas encorpadas ao longo do século xx, vai delineando o simbolismo de uma concepção que não cessa de se mover, atendendo as demandas de paixão e poder que sobre sua sombra se projetam, no momento exato de sua desconstrução e reconstrução, apanágios presentificados cada vez que seu nome é enunciado. Um significativo que deriva suas condições de possibilidades da compreensão de que seu interior, vazio por essência, seja constantemente interpelado por um exterior que, em permanente estado de mutação, lhe restitui parte desse sentido perdido.

O livro e o jornal: crise de identidade e afirmação do romance

Os enunciados de memórias, literatura e imaginários que reflexionam no contemporâneo o conceito móvel de América Latina, firmado em décadas precedentes e confirmado em parcela significativa da narrativa literária, encontra

antecedente histórico privilegiado no último quartel do século xx. O período conheceu a heterogeneidade de produção artística e social que conviveu com as marcas da industrialização da cultura sob a égide de um estado forte vocacionado a regulamentar diretrizes hegemônicas com vistas a consolidar na população média valores espirituais considerados genuínos e autênticos. Em contrapartida, cresce, no entorno das coordenadas oficiais, o exílio imposto a artistas e intelectuais que questionam o projeto hegemônico ao mesmo tempo em que fomentam, de baixo para cima, a abertura de novos espaços e estilos de expressão e comportamento.

As tensões e transformações em curso em meio dissonante, de certa maneira, abriram espaço para que a narrativa literária fosse desaguadouro de formas que cifravam outros modos de perceber e dizer a América. No caso do Brasil, para retomar a linha que aproxima jornalistas e narrativa literária, foi nesse panorama de ações diversas e de evolução de uma indústria cultural hegemônica, fatores que também podem ser ligados aos traços adesistas da indústria jornalística, que ocorreu aderência significativa de jornalistas de ofício e com carreiras consolidadas para a experiência com a narrativa literária. À época, assinalada por uma produção com marcas crescentes de engajamento, escrita memorialista e libelos de posicionamentos políticos, os jornalistas–escritores entram em cena e

buscam equacionar seus escritos frente às linhas de força do tempo.

Embora a censura possa ter impulsionado a mudança de rumo em muitas carreiras, não se pode limitar a literatura elaborada pelos profissionais de imprensa somente ao desejo de contornar as forças do estado totalitário. Os livros escritos por jornalistas inserem-se em uma produção diversificada sobretudo na realidade brasileira pós-1970. Além disso, há o fenômeno de o próprio jornalista figurar como uma espécie de personagem de época, na medida em que se transforma em protagonista de um realismo corrente. No conjunto, trata-se de produção integrada a um ambiente cultural variegado e que, como vimos, cumpre atualizar narrativas de identidade em tempos de crise e dissonâncias históricas profundas.

O atestado do reflexo literário das discrepâncias em curso, tomada a questão pelo ângulo dos jornalistas escritores, repousa no fato de que a ficção que produziram resultou em tendências variadas que, na maior parte dos casos, dialoga com a produção geral da época. A associação entre títulos conhecidos e escritores-jornalistas do tempo – que dá uma ideia do volume do fenômeno – confirma a pluralidade de estilos em curso. No Brasil, nomes como João Ubaldo Ribeiro, Paulo Francis, Antonio Callado, Luiz Vilela, Antonio Torres, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Josué Guimarães, Carlos Heitor Cony, Renato Pompeu e João Antonio,

para citar os mais salientes, figuram com obras que vão do grande recorte épico à novela experimental, das variações do conto às inovações técnicas do romance. Sem desmerecer recursos como paródia, sátira, realismo sujo, na linha de um neonaturalismo e passagens insólitas ao modo do real maravilhoso, as variedades trazem o adicional de boa publicidade na medida em que os autores, em geral, são figuras públicas, com livre trânsito entre os canais de crítica e venda de livros.

O caso de Josué Guimarães é emblemático sobre trânsito entre vida e obra, jornal e narrativa literária. Nascido no Rio Grande do Sul na década de 1920, entrou para o jornalismo nos anos 40. Como cronista, repórter e correspondente internacional atuou em grandes veículos brasileiros, notabilizou-se em coberturas de eventos marcantes de seu tempo e afinou ideias com o trabalhista getulista, apeado do poder com o golpe de 1964. A definição pela narrativa literária a partir de 1970 ecoa a situação descrita por Flávio Tavares, próximo a Guimarães por atuação jornalística e afinamento com o trabalhismo, situação que deve medir outros nomes que cumpriram trânsito semelhante do jornal para a literatura à época. Segundo Tavares, o clima em Brasília tornara-se irrespirável:

[tratava-se] de um núcleo pequeno e, como tal, um notório covil de dedos-duros, esses pequenos delatores gratuitos, que

cheiravam subversão em cada gesto só pra subir na vida. Nada mais perigoso do que o medíocre à cata de oportunidades para servir o poder e nele servir-se de mesa farta. (...) [e assim não convinha continuar em Brasília] nem ter atividades políticas no jornal. (Tavares, 2005:30)

O viés histórico e social do conjunto da narrativa literária de Josué Guimarães mostra o conhecimento dos bastidores sórdidos do poder, o papel degradante da sabujice que graça entre os mandantes. Realocações em torno de episódios e personagens da história de sua região, o Rio Grande do Sul, coloca a produção na linha de despertar a consciência histórica, o que faz às vezes ao modo de um recorte da tradição narrativa literária, outras vezes, pelos recursos da memória e adesões a andamentos paródicos, satíricos e experimentos próximos ao realismo mágico.

A obra é tanto mais eficiente quanto melhor equaciona universos localizados – a pequena comunidade interiorana, a filigrana histórica, a personagem secundária, e os submete aos móveis de ampliação próprios da narrativa literária. Exemplo bem sucedido desse encadeamento de planos, encontramos em *Os tambores silenciosos*, título de 1977, produção de um Josué Guimarães aos cinquenta anos e recém saído da longa maturação do jornal. A ação se passa na pequena cidade de Lagoa Branca na semana da pátria de 1936. Entre os preparativos cívicos, a trama

desvela uma comunidade reprimida pela força de um momento histórico conflituoso. As personagens revigoram marcas de atrocidades antigas que veem renovadas no presente da narrativa e que, por um processo revigorante da trama de tempos e temas, repercutem o presente da escrita e da recepção. Em surdina, as vozes de oposição se levantam às atividades e comportamentos do coronel-prefeito e a irrupção do conteúdo mágico, ao final, mais do que romper com a tradição realista, estetiza a possibilidade de fustigar e denunciar a ordem política repressora.

O caso de Josué Guimarães é ilustrativo para acostar aos meandros que acorrem na passagem do registro jornalístico para a produção romanesca. Ao analisar os dados a respeito de *Os tambores silenciosos* no acervo do escritor, Maria Luiza Remédios observa que já na questão do título, o autor estava em dúvida entre três outras alternativas, a saber: Círculo de giz, A redoma e As muralhas de Jericó. A pesquisa histórica e o planejamento, passos que levaram a diferentes esquemas sobre perfil de personagens e definições espaciais, indicam um método de trabalho que sugere uma prefiguração de realidade a ser escoimada pelo processo narrativo:

Retomada nas circunstâncias da produção do texto narrativo, essa fase pode ser concebida como um verdadeiro ponto de partida do qual ele retira uma conclusão provisória que poderá ser alterada na transcorrer da narrati-

va, como foi alterado o título, por exemplo. A partir desse ponto, Josué visava a realização de seu projeto. Distinta da fase de redação do texto, a fase do esquema (roteiro) caracteriza-se por ser não apenas inicial, mas de precisão e de programação (Remédios, 2000:117).

O *modus operandi* de Josué Guimarães é tão mais interessante quando se considera o número de seus títulos e o pouco tempo de que dispôs para produzi-los. No curto espaço de dezesseis anos, de 1970 a 1986, quando morreu, publicou três livros de contos, dez romances, nove textos infantis, uma peça para teatro e uma coletânea de artigos. A natureza social de sua narrativa e a importância que desempenhou na interpretação crítica da história brasileira e nos temas de interesse da América Latina açodada por ditaduras impiedosas, são fatores preponderantes para entendermos melhor o alcance do recorte crítico que verificamos nas anotações sobre *Os tambores silenciosos* que registramos em sequência. Do jornal ao livro, Josué Guimarães imprime o sinal de urgência de suas páginas, ironicamente deitadas sobre um evento localizado no passado histórico, urgência que sublinha a consciência aguda do escritor sobre um tempo em transformação e um mundo caduco que precisava mudar.

Josué Guimarães: a maturidade de um ficcionista

Uma obra literária é constituída a partir de outras obras, que a precederam, mas

também em função de estímulos diretos de vivências sociais e individuais do autor. A expressão do mundo ou do espírito ordena-se entre diferentes ordens discursivas, ressoando às vezes desfigurada, outras vezes, transfigurada. No caso de Josué Guimarães, a passagem do jornalismo à ficção mostra o movimento autoral sobre diferentes plataformas de observação do mundo, tanto para denunciar injustiças, como para rir dos poderosos. De certo que lhe é apropriada aquela observação de Antonio Candido, feita alhures, considerando que há ocasiões e obras que nos fazem pensar no processo de montagem como artifício, mais do que no princípio de processo, que evoca uma marcha natural das coisas. Daí a importância, nesses casos, de «esclarecer a natureza ambígua, não apenas do texto (que é e não é fruto de um contacto com o mundo), mas do seu artífice (que é e não é um criador de mundos novos)» (Candido, 1991:112).

Na abertura de *Os tambores silenciosos* encontramos um registro que muito bem poderia ser parte de um diário, qualquer coisa na linha de um relato sobre dias estranhos ou difíceis. Ou, ainda, poderia ser matéria de editoria de polícia, de uma concorrida coluna de fofocas e, mesmo, figurar como *fait divers* com apelo popular próprio de uma página de jornal. No registro, Maria Celeste atualiza o que se passa debaixo das lentes do binóculo implacável, que, a distância segura, tudo vê:

O trem acaba de chegar (...) seu Valério já deu de mão nos amarrados do Correio do Povo e do Diário de Notícias e o sabujo do Paulinho Cassales trata de carregar os jornais para o Ford da Prefeitura e assim ninguém mais lê jornais nesta terra e além disso lá se foi o nosso rádio Polyson da Crosley e como diabo a gente vai saber das coisas com esses decretos do Coronel João Candido? Isso, no meu entender, é só para fazer com que todo o mundo compre aquele pasquim dele; pois ninguém mais devia comprar A Voz da Lagoa, era uma boa lição. (Guimarães, 1991:2)

O trecho explicita uma estratégia narrativa retomada a cada mudança de cena ao longo da ordem discursiva. Nessas passagens, o narrador fecha o foco nas irmãs Pilar. O binóculo espreita pela janela e flagra, com detalhes, uma cena tomada de longe e, como tal, vista de fora, posto que limitada à personagem que olha através das lentes. Como se compusesse uma nota de jornal, o narrador pega carona no binóculo para compor o *lead* e, logo em seguida, muda o foco, e assume ele mesmo a onisciência do relato. Nesse momento, a nota, antevista com o auxílio do binóculo, ganha a riqueza de detalhes própria de quem vê por dentro e permite ao leitor inteirar-se do que se passa por trás das portas fechadas, nos conchavos de gabinetes e na intimidade das alcovas.

Sob a lente dessas técnicas compositivas desafiadoras, o leitor de Josué Guimarães

é convidado a desvendar universos ficcionais compostos de tessituras políticas e alcance social. Avulta, aí, por exemplo, o papel reservado às personagens relegadas pela ordem vigente, e, de modo particular, a reiteração da função redentora ocupada pelo feminino em tempos discricionários. Desde logo, é o que se destaca em *Os tambores silenciosos*, a começar pela referência infalível e onipresente ao binóculo manuseado pelas irmãs Pilar.

A lente microscópica dessas personagens é indicativa da função ocupada pelas mulheres no exercício de contraponto à ordem autoritária de Lagoa Branca. Colocadas nas aberturas de cenas, não por acaso sete marias, todas estabelecidas ali desde tempos antigos, trancafiadas em suas solteirices tagarelas e no ardor de suas crenças supersticiosas, cabe às irmãs anunciarem as novidades e denunciarem que algo de estranho anda acontecendo na cidadezinha isolada. Às voltas com os «fatos estranhos» que observam e relatam, elas vociferam contra uma horda de sabujos e bajuladores, que abominam, e maldizem das ordens do Coronel João Cândido, que desprezam.

Em *Os tambores silenciosos*, a cena vai do olhar e do juízo das beatas para os flagrantes da rua, em viva descrição do cotidiano. Aos registros que desvendam um dia a dia cada vez mais ameaçador, misturam-se as recordações das irmãs, que se alternam e se embaralham nos tempos. Do coral de vozes emergem jogos

de poder, usurpações e negócios mal ajambrados, de modo que o livro faz crescer o interesse naquilo que as ações têm de insólito e extraordinário. Tudo sob uma ordenação que mistura registros da História com trivialidades e vicissitudes da existência das protagonistas.

Vidas estranhas que se distanciam e se aproximam do leitor, no tempo e no espaço, pela mão hábil do narrador e pelo olhar agudo das personagens. Em se tratando de Josué Guimarães, exceção feita aos volumes de *A Ferro e fogo*, que ressumbram ao épico do romance histórico, as descrições de cotidiano se distinguem no conjunto. São elas que emolduram as intrigas que se debruçam sobre o destino de pequenas comunidades interioranas ou em meio ao rumor de cidade grande, para dar curso a amores impossíveis e improváveis e a imperceptíveis gestos de heroísmo que, em geral, sucumbem à avalanche da História e de seus desideratos incontroláveis. Mesmo quando pintada com a tinta da denúncia social sofisticadamente elaborada, como ocorre em *Os tambores silenciosos*, trata-se de ficção vincada pela mão de quem foi continuamente um empenhado escultor do cotidiano.

Vistos meramente na sequência linear do discurso, os eventos narrados talvez não passassem de um amontado de fatos diversos, separados por brechas no tempo, sem organicidade ou coerência. Como matéria heterogênea e informe,

mal se perceberia neles a latência da ficção, da tragédia ou da comédia. Até mesmo com o apelo de manchetes e imagens, os mesmos relatos poderiam compor matéria de jornal.

O mosaico é certamente a figura que melhor define a natureza dessa matéria. O jornal, a propósito, é sabidamente um mosaico: precisados os fatos, desbastados de tudo o que atrapalhe a forma mais direta possível, autenticados por fotos ou reproduções, ali as peças compõem partes visivelmente distintas. Como sugere Davi Arrigucci Junior (1999), trata-se da «imagem fragmentada e incompleta com que a cara do mundo nos olha cotidianamente». No jornal, porém, diferente do que ocorre na ficção, o mosaico não tem a coerência interna no sentido em que uma obra de arte possui. Davi Arrigucci nos socorre também nesse ponto:

Por não ser uma totalidade orgânica, o mosaico jornalístico nos propõe um paradoxo: pretendendo nos dar a realidade concreta na sua imediatez, com multiplicidade variadíssima de fatos singulares, ele nos põe, na verdade, diante de uma generalidade abstrata: representação caótica de um conjunto informe. Para que o leitor preencha o sentido de cada fato singular, é preciso que, com o que sabe, realize mediações particularizadoras que conduzam à generalização do sentido. Ou seja, o reflexo desse mosaico depende de algo que o transcenda, que está fora do jornal. Entretanto, a aparência

estilhaçada do mundo, que aí se mostra, com a carga lúcida que contém, é capaz de atrair com um fascínio a que não puderam escapar os romancistas que desde Stendhal caminham pela estrada com espelho na mão. (Arrigucci Junior, 1999:60)

Em Josué Guimarães, feito o inventário dos fatos e avaliada a emergência de sua natureza, é pertinente perguntar sobre como o labor autoral promove o salto do tratamento jornalístico do fato à ficção. De pronto, voltemos ao tópico de onde partimos. O que fica evidente é o tônus narrativo garantido pela voz ou perspectiva de quem «vê» e «sente». Graças a isso, particularidade e experiência, para retomarmos expressões caras ao trato paradigmático emprestado por Georg Lukács (1969) às notações do modo realista de narrar, desvelam-se para o entendimento das ações e intenções da história que se conta. Os movimentos e intersecções das peças do discurso —voz, personagens, espaços— levam do particular ao geral e do fato à ficção. O agenciamento dos fatos, para reproduzir a lição de Paul Ricoeur (1994), garante tanto o tônus narrativo como a empresa de organização temporal, evidências do olhar da História a dar sentido aos fios invisíveis daquilo que parece cotidiano e trivial.

Por trás de tudo, vislumbram-se os valores da vida pública que se impõem à consciência de um romancista como Josué Guimarães. Oriundo do jornalismo

combativo, trata-se de um ficcionista que experimentou a perseguição da ditadura, militou na resistência ao regime e produziu a quase totalidade de sua obra em momento repressivo da História. No jornal, notabilizou-se pela estocada crítica, frequentemente de inflexão satírica, submetendo os fatos à elaboração sofisticada e criativa da linguagem. Prática semelhante inspira-lhe a ficção. Aí, na elaboração ficcional, tais recursos ganham alcance e perenidade.

Sem recuar às obras anteriores, limitemos o foco a *Os tambores silenciosos* no sentido de apontar o lugar que ocupa no conjunto da produção. O livro, por um lado, ressoa a técnica de montagem do jornal, compõe-se de peças tomadas de realidades reconhecíveis e reconhecidas, na forma de um mosaico. Por outro lado, de acordo com o *modus operandi* da ficção, delinea a busca de um sentido que atravessa o acontecimento e lhe dá rumo.

O leitor, sintomaticamente em tempos de realidade açodada ante a censura e o autoritarismo de Estado, é acostado à intimidade privada do universo das mensagens conspiratórias e aos escaninhos lúgubres da repressão e da burocracia secreta. Diversamente do mosaico de fins jornalísticos, existe aqui uma complexa organização interna: a perspectiva geral entra num jogo intrincado de indeterminações e relações com respeito à pluralidade dos focos alternados que vão dirigindo o relato. À medida que a

narrativa avança, percebemos o espelhamento de contrários que sustenta a trama: de um lado, os chefes políticos e seus fiéis seguidores, defendendo o princípio de que é necessário isolar a comunidade das notícias de fora que servem apenas para espalhar o que não presta; de outro, a resistência discreta e algo silenciosa que vai corroendo o autoritarismo dos chefes.

A voz narrativa, cuja perspectiva abre e fecha a lente constantemente, apresenta relativa autonomia em relação à perspectiva geral. Seu adensamento, porém, determinado pelo todo, como reflexo da aproximação lógica das particularidades, é o fator que conduz a verve picante e maldizente bem conhecida da estirpe jornalística do autor, ele mesmo. É por esses meandros permeados de comicidade e farsa que o leitor penetra em profundidade a particularidade histórica concreta. O universo fechado da pequena comunidade deslocada no tempo atualiza-se em contato com o conjunto de caracteres que enfrentam a crise agônica de máscaras que caem.

Os tambores silenciosos investem contra os pilares da comunidade fechada ou contra determinado modo de dialogar com a História, próprio de uma tradição épica ou trágica na ficção do sul do Brasil. Na pena do jornalista-romancista, essa ordenação alcança outro patamar de abertura para o social e para o geral e o relato já não se esgota no fechamento do mundo, mas, ao modo de uma sátira política, serve como denúncia e releitura da História.

As sinuosidades discursivas somente reforçam a elaboração sofisticada e criativa da linguagem que assinalou, desde logo, a carreira do jornalista Josué Guimarães. E se este se prolongou no ficcionista, jamais o fez no sentido de atribuir concessões ao leitor. Pelo contrário, intérprete mordaz e empenhado da realidade e da História, Guimarães projetou em seu discurso ficcional os detalhes estranhos e anacrônicos para deles extrair os avessos de uma História pontuada pelo fracasso e de situações concretas da vida política do presente. Somados, esses processos garantem um projeto ficcional que busca apreender, como uma totalidade significativa, vivências históricas de tempos de crise.

Conclusões

Os tambores silenciosos, título definido por Josué Guimarães, traz em si uma alusão ao cerimonial com que a Ação Integralista Brasileira costumava lamentar sua extinção, perpetrada ao correr do realinhamento de forças do Estado Novo em 1937. Como o livro remonta a este período histórico, a expressão reforça o argumento central em torno do desmascaramento de uma expressão reacionária renitente. Criado em 1932, o movimento integralista adotara algumas características dos movimentos europeus de massa da época, particularmente do fascismo italiano. No plano histórico, após o malogrado levante integralista, «a noite dos tambores silenciosos» ficou

assinhalada por identificar o ritual que perdeu entre os adeptos da doutrina, muitos dos quais apoiaram e participaram do golpe militar brasileiro de 1964.

Além de expor as contradições de uma história social cujos nexos do presente recuam a épocas anteriores, Josué Guimarães, em tom de denúncia, não descarta o fio discricionário contemporâneo. A atualidade das dissensões históricas reforça uma narrativa em que busca revitalizar aquela linha de identidades em transformação que referimos no início. Em meio a jornalistas escritores e a novos autores que começam a aparecer, a literatura colocava-se entre as décadas de 1970/80 no centro do debate cultural. Mecanismos como os suplementos literários e visão mercadológica do lançamento de autores e obras, mesmo diante dos aparatos censórios, elevavam o prestígio da palavra impressa e, com ele, a reafirmação de uma narrativa de combate e comprometimento. O saldo dessas realocações, na avaliação de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, sublinha a afirmação de autores, obras e temas de algum modo convergentes como voz de protesto em meio ao torvelinho cultural e as dissonâncias sociais:

Surge um número surpreendente de novos autores, ressurgem outros tantos, caracteriza-se o boom da ficção, concretizam-se alternativas por baixo e por cima da terra, correntes e contracorrentes. Assiste-se às

tendências do nacionalismo e do populismo ressurgindo com forte apelo, e o mercado editorial ensaia sua maturidade comercial. Sobretudo a literatura, mais do que na década anterior, atrai as atenções e inscreve-se significativamente na atualidade do debate cultural. (Hollanda&Gonçalves, 2005:98).

Engajada e política, de recorte histórico e de apelo jornalístico, a narrativa já deixa a sua marca na preocupação com os rumos do país e do continente. Se no período da conquista, as terras americanas figuravam como símbolo de disputa e desejo, abria-se ao contemporâneo a denúncia de um círculo vicioso engendrado sob uma cadeia de relações assimétricas em escala global. Sob a perspectiva do nosso presente de leitura —segunda década do século XXI— e já contando com o natural distanciamento histórico, à luz dos estudos como pós-colonialismo e decolonialismo, cabe-nos apontar que os relatos produzidos ao calor da crise histórica da época das ditaduras latino-americanas atualizaram pontos de contato entre poderes discricionários e desníveis sociais, colocando em diálogo emergências do presente e chagas do passado, algo na linha daquilo que Anibal Quijano classifica como colonialidade do poder.

Um pensador que se tornou paradigma desse reposicionamento histórico é a figura de Eduardo Galeano. A avaliação que Ruffinelli endereça à obra do autor uruguaio, em alguma medida, pode ser

estendida a muitos romancistas da época em tela, vários deles, como Josué Guimarães, destacados por atuarem na fronteira entre o jornal e o livro:

Era periodismo? Era literatura? O homem que rechaçava as certezas e as definições, para na sequência afirmar que a escritura oscila entre o fato e a ficção em uma negociação (...) [constrói sua potência narrativa] entre a percepção de si mesmo que tem todo o escritor sobre o que faz e a dos leitores a partir da própria experiência de recepção (Ruffinelli, 2015:134).

O alcance continental e global da discussão aponta que os registros políticos

de novelas como as de Josué Guimarães reingressam em nosso contemporâneo de leitura como espécies de micronarrativas de uma realidade maior e mais antiga. Com ela, os leitores contemporâneos e as novas gerações podem refletir sobre os dilemas e as convulsões sociais de um período que foi produtivo na expressão literária em geral e na narrativa em particular. Ressoam ao fundo a atividade de jornalistas escritores que repercutem o ecossistema de uma realidade social e histórica desnivelada e renitente. Ao rol desta América cambiante, reler tempos de crises candentes, de qualquer sorte, tem a ventura de abrir possibilidades de desvendar o passado e entender melhor o presente.

Referências bibliográficas

- Aguiar, F. (2016). *Literatura*. Enciclopédia Latinoamericana. <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/l/literatura>
- Arrigucci Junior, D. (1999). *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Buarque de Hollanda, H., & Gonçalves, M. A. (2005). A ficção da realidade brasileira. In A. Novaes (Org.), *Anos 70: ainda sob tempestade*. Rio de Janeiro: SENAC Rio.
- Candido, A. (1991). De cortiço a cortiço. *Novos Estudos CEBRAP*, 2(30), 111–129.
- Carpentier, A. (2010). Prólogo. *O reino deste mundo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Guimarães, J. (1991). *Os tambores silenciosos*. Porto Alegre: L&PM.
- Lukács, G. (1969). *Realismo crítico hoje*. C. N. Coutinho (Trad.). Brasília: Coordenada Editora.

- Miranda, W. M. (2003). Archivos e memória cultural. In E. M. Souza & W. M. Miranda, *Arquivos literários* (pp. 35–42). São Paulo: Ateliê.
- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. In S. Castro-Gómez, & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93– 126). Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto pensar.
- Remédios, M. L. (2000). «Os tambores silenciosos»: o processo de construção da narrativa. *Vidya*, 19(33), 111–118.
- Ricoeur, P. (1994). *Tempo e narrativa*. C. M. Cesar (Trad.). Campinas: Papirus.
- Santos, B. S. & Meneses, M. P. (2000). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.
- Scaramucci, M. (2022). *Narrações da ditadura: por uma ecologia das memórias*. Brasília: Edições Carolina.
- Tavares, F. (2005). *Memórias do esquecimento: Os segredos dos porões da ditadura*. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffinelli, J. (2015). Eduardo Galeano: el hombre que rechazaba las certezas y las definiciones. *Revista Casa de las Américas*, octubre–diciembre (281), 128–137. <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/281/notas.pdf>

Imaginarios contemporáneos de fin-de-mundo y las relaciones entre lo vivo en *De gados e Homens* (Maia, Brasil) y *Distancia de rescate* (Schweblin, Argentina)

Daniela Peetz Klein

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)– Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Resumen

Este artículo explora la zona común entre dos novelas del siglo XXI: *Distancia de Rescate* (S. Schweblin, 2014) y *De gados e homens* (A. P. Maia, 2013). El objetivo es explorar cómo estas ficciones construyen su fin-de-mundo y de qué forma retratan lo viviente y las relaciones entre habitantes y mundo en tiempos de un Capitaloceno exasperado. Para analizar esta literatura reciente, se emplea un abordaje transdisciplinario con herramientas de análisis como la planetariedad, el agenciamiento no exclusivamente humano que representan las cosmogonías amerindias y el *fantasy* como modo de la ficción.

Palabras clave:

Literatura latinoamericana siglo XXI, ficción de fin-de-mundo, lo viviente, giro planetario, Distancia de rescate, De gados e homens

Imaginarios contemporáneos de fin-de-mundo y las relaciones entre lo vivo en *De gados e Homens* (Maia, Brasil) y *Distancia de rescate* (Schweblin, Argentina)
Daniela Peetz Klein
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)– Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0008

Contemporary imaginary scenarios of end-of-world and the relationships between the living in *De gados e Homens* (Maia, Brasil) and *Fever Dream* (Schweblin, Argentina). Abstract

This article explores the common ground between two novels of the 21st century: *Fever Dream* (S. Schweblin, 2014) and *De gados e homens* (A. P. Maia, 2013). The aim is to explore how these fictions construct their end-of-world and in what ways they portray the living and the relationship between inhabitants and the world in times of an exasperated Capitalocene. To analyse this recent literature, a transdisciplinary approach is employed with analytical tools such as planetarity, the non-exclusively human agency as represented by Amerindian cosmogonies and *fantasy: as a mode of fiction*.

Imaginários contemporâneos do fim-do-mundo e as relações entre o vivo em *De gados e Homens* (Maia, Brasil) e *Distancia de rescate* (Schweblin, Argentina). Resumo

O presente artigo explora a zona comum de dois romances do século XXI: *Distancia de Rescate* (S. Schweblin, 2014) e *De gados e homens* (A. P. Maia, 2013). O intuito consiste em explorar como tais ficções criam seu fim-do-mundo e de que modo retratam o vivo e as relações entre habitantes e mundo em um cenário de Capitaloceno brutal. Com o intuito de examinar esta literatura recente, utiliza-se uma abordagem transdisciplinar de ferramentas de análise como a planetaridade, o agenciamento não apenas humano das cosmogonias ameríndias e o *fantasy* como modo da ficção.

Keywords:

21th century Latin American literature, end-of-the-world fiction, the living forms, planetary turn, *Distancia de rescate*, *De gados e homens*.

Palavras-chaves:

Literatura latino-americana século XXI, fim-de-mundo, o vivo, planetaridade, *Distancia de rescate*, *De gados e homens*

Este artículo explora la zona común entre dos novelas del siglo XXI: *Distancia de Rescate* (Samanta Schweblin, 2014) y *De gados e homens* (Ana Paula Maia, 2013). El análisis de las novelas se enmarca en el proyecto promocional de investigación y desarrollo «Cultura, arte y sociedad Argentina y Brasil: siglos XX y XXI» dirigido por Ana Bugnone y Verónica Capasso en la Universidad Nacional de La Plata. Interesa a esta línea específica de la investigación retratada en este artículo explorar ficciones que trabajan la noción de *fim-de-mundo* (Danowski y Viveiros de Castro, 2014) problematizando los polos diferenciados y separables en nuestra mitología occidental de habitantes, por un lado, y territorio, por otro. En estas narrativas de catástrofe inminente y silenciosa se observa cómo la imaginación contemporánea delinea esta zona final para el conjunto de lo vivo. En efecto, los relatos son parte del repertorio de estéticas planetarias que en su hechura presuponen y potencian lo relacional (Elias y Moraru, 2015:xxvi). Pertenecientes al corpus para la ecocrítica latinoamericana, ambas novelas subrayan los desafíos de la disciplina al problematizar la supuesta separación entre naturaleza y cultura y al provocar la maquinaria analítica de la intersección literatura, cultura y ecología. En ellas, las autoras presentan ficciones

que hacen del impacto ambiental no un *pano de fundo* sino la acción misma que teje las relaciones entre los personajes. De este modo, nociones como naturaleza y el vínculo entre lo humano y lo no-humano se transforman al incorporar a seres humanos en su seno en tanto agentes afectados por las mismas prácticas humanas condensadas en la fórmula de Capitaloceno (Moore, 2016). Esto resulta en un resquebrajamiento de las categorías de individuo, sujeto y objeto que son base de la concepción de naturaleza en la perspectiva occidental hegemónica.

En virtud de la complejidad de lo que estas ficciones manifiestan, se propone un abordaje transdisciplinario que abarca la antropología, la filosofía, la teoría literaria, la sociología, la biología, la crítica literaria y la historia. La intención de combinar herramientas de análisis de estos campos del conocimiento se explica en la necesidad de abarcar distintos aspectos, lo que no sería posible desde una única mirada disciplinaria. Se agrega a esta reflexión metodológica la imposibilidad de soslayar la dificultad del trabajo con materiales recientes y aún más en el centro de la coyuntura que nos toca entre calentamiento global, pandemia y desigualdad social creciente: ¿qué puede decir la literatura en este escenario tan apocalíptico¹ (Lazzarato, 2020) en

1 Lazzarato (2020) sostiene que vivimos en tiempos «apocalípticos» en el sentido literal del término: «tiempos que ponen de manifiesto, que dejan ver» (p.9). Es decir, las problemáticas ambientales, sanitarias y sociales mencionadas se presentan más claramente.

que vivimos? ¿con qué voces dialogan las novelas en el contexto específico argentino y brasileño y también regional?

Intentando explicar el período en que vivimos, diversxs pensadorxs han querido nombrar estos tiempos considerando las relaciones entre lo que se ha llamado hasta ahora como «naturaleza», «cultura», «sociedad», «tecnología». De esta forma, la proclamación del Antropoceno, Capitaloceno y Chutloceno (Haraway 2016, Hartrey 2018, Ulloa 2017, Moore 2016) —y con ello los debates que estos acarrearán— señala el fin de un mundo confiadamente centrado en el despojo, explotación y agotamiento de la biósfera. Entre las variantes mencionadas, Capitaloceno tiene la ventaja de articular lo humano y lo no humano con la política y la economía, dando luz también a la relación entre los aspectos materiales, simbólicos y colectivos de la organización del conjunto de lo vivo (humano y no-humano).

Para las corrientes de pensamiento hasta aquí citadas, nuestro mundo tal como lo hemos construido en los últimos siglos sufre una crisis profunda y radical: los humanos desgarrados del resto de lo viviente se hunden en su misma catástrofe. Una serie de ficciones latinoamericanas de este siglo figuran esta crisis mediante un entorno que deviene puro entorno degradado (Peez Klein, 2019). Las narrativas de Ana Paula Maia y Samanta Schweblin aquí analizadas son parte del imaginario

contemporáneo y planetario acerca de este fin-de-mundo —que no es sino el fin de *un* mundo— y traen una mirada distinta al interior de lo vivo, aún en el borde del abismo.

Las relaciones entre lo vivo no encajan en las categorías occidentales ordenadoras y que escinden (humano, animal, vivo, muerto, etc.). Por el contrario, se subrayan sus puntos en común en tanto son afectados por el régimen de muerte/extractivista y en tanto formas-de-vida (Agamben, 2001) entendidas en una trama y no como individuos como explica Tânia Stolze Lima (2021) desde la biología en *Verdejar ante a ruína: escritos para cultivar novos mundos*.

Dualidad de «mundo» y «nosotrxs»

En el intento de producir un pensamiento y una mitología adecuados a nuestros tiempos de «catástrofe climática», Dąnowski y Vieiros de Castro publicaron en los mismos años de lanzamiento de las novelas un ensayo titulado *Ha mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. La pregunta por la imaginación de fin-de-mundo implica una reflexión sobre la propia noción de mundo que no puede sino ser pensada a partir de un «nosotrxs»: «...fim do mundo será tomado como algo que é necessariamente pensado a partir de um outro polo, um “nós” que inclui o sujeito (sintático e pragmático) do discurso sobre o fim» (2014:31). En la mitología occidental revisada en el

ensayo, el pronombre plural es la humanidad: «...chamaremos de “humanidade” ou “nós” a entidade para quem o mundo é mundo, ou melhor, de quem o mundo é mundo» (p.31). Si las opciones que la imaginación/cultura occidental ofrece varían en las tensiones de ambos polos («nosotrxs» y «mundo»: nosotros–sin–mundo, mundo–sin–nosotros, etc.), Danowski y Viveiros de Castro abren el espacio de reflexión gracias a su labor antropológica e indagan sobre las formas de pensar, sentir y vivir las relaciones entre mundo y humanxs. Las cosmovisiones amerindias no exhiben tal divorcio, sus relatos de mundo incluyen un antes o después de lo humano y hacen de lo antropomórfico una sustancia distinta que significará relaciones diferentes con lo no–humano. En ellas, el mundo contiene, integra y articula las formas de lo vivo sin jerarquización ni negación de agencia de unas por sobre otras. En *Distancia de Rescate* y *De gados e homens* ese nosotrxs se ha expandido a otras especies o formas de lo vivo (animales, ríos, etc.), sus protagonistas registran impactos del modo brutal de producción de alimentos en otros seres. Así, ese «nosotrxs» y «mundo» forman una figura de un único lado: «a humanidade não está do outro lado do ser, ela não é o inverso ou o negativo do mundo, assim como o mundo não é o “contexto” (o “ambiente”) de um Sujeito que o contra–define como Objeto» (p.116/117). La continuidad en

esa metáfora literaria es la posibilidad de representar de otro modo este mundo que se desmorona.

Como indican lxs autorxs, hay una pregunta en la imaginación popular y artística acerca de ese fin–de–mundo que es el fin de *un* mundo. Las novelas trabajan ese momento en que los indicios de un mundo que termina saltan a la vista de forma inquietante. El paisaje condensa en sí prácticas políticas y estéticas de la modernidad (Andermann, 2008) que posibilitaron esta exteriorización del entorno y el divorcio entre los polos «nosotrxs» y «mundo». En contraste, el concepto de entorno abre espacio a las conexiones que lo conforman y que vociferan su destrucción acelerada.

Este trabajo se pregunta de qué manera una zona de la literatura reciente de Argentina y Brasil trabaja el entorno, los ensamblajes y roces entre lo viviente en un contexto de degradación y afectación negativa de lo viviente cuyo registro en crisis solo escapa a los negacionistas. En la presente investigación, se observa un debilitamiento del divorcio entre habitantes (de este mundo) y mundo cuando Schweblin y Maia relatan cómo lxs protagonistas y el resto del entorno dan señales alarmantes de su falta de normalidad en su vitalidad.

La presente propuesta de lectura de las novelas retoma las palabras de A. Krenak al abordar el impacto que generamos en ese organismo vivo que llamamos Tierra

y que en muchas culturas es madre y proveedora (Krenak, 2019:32). Es preciso subrayar la dimensión de sentido de la existencia relacionada con nuestro mundo. De hecho, la sensación de urgencia que generan las escrituras de Maia y Schwebelin se vehiculiza en gran parte por medio de la sensación de sin sentido que los protagonistas padecen. Urgencia y sentido se entrelazan en la experiencia de estas novelas.

Distancia de Rescate

Distancia de Rescate de Samanta Schwebelin fue publicada en 2014 en Argentina. La narración se organiza en la voz de Amanda que, desde el principio, está ya desestabilizada por los gusanos en su cuerpo y las sensaciones de confusión y malestar producto de una intoxicación que descubrirá —hacia el final del relato— como origen del ambiente obstaculizador de la vida que prolifera en las patologías y decesos de niños y animales. Resulta particularmente interesante que quienes en la ficción sucumben a los venenos de la explotación agroeconómica sean la llamada naturaleza barata (Moore, 2016): mujeres, animales y niños.

A ciegas, se teje en el diálogo entre Amanda y David la historia de la primera en una localidad rural. En esa conversación, mientras Amanda siente que no puede moverse y un cosquilleo la perturba, revisa y narra su viaje hacia algún lugar del campo —que podría ser una

localidad rural de la pampa— para pasar unas vacaciones junto a su hija, Nina, a la espera de que su marido se incorpore más tarde. Allí conoce a Carla, madre de David, que vive en la zona y trabaja en la granja de Sotomayor, un latifundio típico de la región. En el tiempo libre de Carla, ellas conversan y así Amanda conoce la historia de cómo David dejó de ser como era, el mismo día que el caballo de Carla y su marido se envenena al tomar agua de un riachuelo fuera de su terreno. El animal agoniza unas horas en un estado de rareza que irrumpe como primera señal de anormalidad: «Tenía los labios, los agujeros de la nariz, toda la boca tan hinchada que parecía otro animal, una monstruosidad» (p. 13). David también se había mojado en esa agua, a cuya orilla Carla ve la primera señal que la inquieta: un pájaro muerto allí donde David se moja y se chupa los dedos. Lo que sigue es la carrera de Carla por salvar a David, sabiendo que esos episodios eran habituales en el lugar: «Lo supe con toda claridad, porque yo ya había escuchado y visto demasiadas cosas en este pueblo» (p.13). Para ello, lleva a David hasta «la mujer de la casa verde», una señora que practica la videncia y cura esas afecciones. Caballo y nene se enferman en ese fragmento. Si la vida del caballo para Carla y su marido era pensada en términos de potencial explotación del animal y, en ese sentido, Carla lamenta la pérdida material, la de David tiene más valor en

el mapa de vidas humanas. Carla es el personaje que, a diferencia de Amanda, representa la perspectiva hegemónica y desvinculante del nosotros y mundo como consecuencia de la objetualización de lo no-humano.

La señora realiza una migración que separa el cuerpo y el espíritu de David. Carla ya no reconocerá como propio al niño que vuelve del ritual de sanación. Mientras ella espera que se realice el ritual, observa el espacio y encuentra un objeto ya infrecuente en muchos hogares: un portarretrato de la familia de la curandera con sus siete hijos chicos, todos con los torsos desnudos y enmarcados por un campo de soja recién cortada (p.19). El relato muestra que son comunes en la zona las historias de patologías en niños: «dolor de cabeza, las náuseas, las úlceras de la piel y los vómitos con sangre, [...] los abortos espontáneos» (p.14). Carla evidencia la conexión entre el monocultivo de soja y sus agrotóxicos y los efectos en la salud de la población local: «Amanda, estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro» (p.42). A lo largo del texto, se agregan elementos de este modo de explotación intensiva y latifundista: la producción a gran escala de Sotomayor, los numerosos recipientes de agrotóxicos empleados allí, los niños enfermos, la curandera experimentada en estos incidentes frecuentes. Si el Antropoceno de Paul Crutzen es la denominación

de un período de nuestro planeta caracterizado por la acción humana como motor de los cambios, el Capitaloceno de Moore historiza en clave marxista los sucesos desencadenados no por «la humanidad/ los hombres» sino por fuerzas productivas con relaciones de fuerza específicas en sociedades concretas. En términos capitalocénicos, lo viviente en la novela se organiza en torno a la explotación de soja que absorbe las energías vivas de sus empleadxs, los campos cultivados y las otras formas de vida alcanzadas por los agroquímicos.

Existe «algo de mutua fascinación entre nosotras [Amanda y Carla], y en contraste, breves lapsos de repulsión...» (p.8); el tiempo que comparten es valioso para ambas pues encuentran en la otra algo de curiosidad y se asemejan en su perfil de madres signadas por el cuidado hacia sus hijxs. Dos mujeres y dos hijxs son la primera presentación de la sensibilidad al cuidado y la fragilidad, a la atención y al amor singular entre sus progenitoras y sus chiquilinxs en crecimiento. En lo que ellas comparten hay una tensión y una identificación constantes. La relación entre estas mujeres tampoco es clasificable por su dinamismo y los muchos sentimientos que experimentan:

Me pregunto si podría ocurrirme lo mismo que a Carla. Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche

y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. (p. 13)

Amanda trae desde la relación con su madre una tensión–atención particular acerca de la conexión/unión maternal: la distancia de rescate, la línea que separa a dos seres que se complementan de forma no simétrica, el hilo que lxs relaciona y configura un lazo (metafórico y literal) único signado por un temor (o una convicción) al peligro infranqueable al que están expuestxs lxs más chiquitxs.

Si la distancia puede servir de medida para lo relacional, se diría que en la novela de Schwebelin la distancia es variable y también configura una dimensión de lo afectivo que, en el ambiente de terror y confusión que Amanda detalla, está signado por el peligro: «Lo llamo “distancia de rescate”, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería» (p. 13). Amanda teme continuamente quizás porque ya sabe que algo sucederá: «Tarde o temprano algo malo va a suceder», decía mi madre, «y cuando pase quiero tenerte cerca» (p.27). Esta sensación de inminencia sumada al relato mareado de Amanda generan una ansiedad en la lectura, una búsqueda de la fatalidad y un intento vano de alejar el peligro. Lxs niñxs afectadxs como pura anomalía pueden leerse tanto como una proyección de los miedos y como una

marca contundente de un estado de cosas insostenible y en ambos casos estas existencias dibujan una zona de horror en la cultura: lo extraño es parte de lo vivo («No dejo de refregarme porque tengo la sensación de que tengo algo metido dentro» p. 66). El peligro está por todas partes, como los gusanos, el origen y causa de las dolencias y enfermedades es ubicuo: está en la tierra, está en los cuerpos de lo vivo.

La confusión y la claridad

Distancia... no se trata de hazañas, ni delirios neuróticos; es en la materialidad de lo vivo que la acción toma lugar. Amanda que está «anclada en este relato» (p.8) menciona reiteradamente unos gusanos, una suerte de cosquilleo que va tomando todo el cuerpo, al tiempo que no puede moverse —sin así perder la sensibilidad de las sábanas que la contienen— ni ver («Está oscuro y no puedo ver. Las sábanas son ásperas, se pliegan debajo de mi cuerpo. No me puedo mover, digo» p.7). Amanda cuenta ciega y confundida cómo llegó al malestar general desde el inicio de sus vacaciones. Su discernimiento está dificultado por la perturbación general y más aún por la percepción tanto en la visión como en el tacto: «Me refriego los ojos. —Porque no ves bien. / Es como si necesitara lavarme la cara. Hay mucha luz para ser tan temprano. / Pero no hay tanta luz, son tus ojos. / Hay algo que me molesta en los ojos» (p. 64). A

la percepción afectada, se agregan otros elementos característicos del modo fantástico: afectación de la unidad interna de sentido del sujeto, es decir, una ambigüedad que la protagonista genera al interior del propio relato y por eso mismo se manifiesta una tensa relación con la realidad (*paraxis*), debido a la irrupción de lo imposible. Esa provocación implica un cuestionamiento de la categoría de lo real (Jackson, 1986:18). Lo extraño es que Amanda hable con David mientras delira por la intoxicación por agroquímicos y que en ese diálogo comprenda dónde los gusanos han tocado su cuerpo por primera vez y entienda qué le sucedió a ella, a Nina y a David. El cosquilleo interpretado como gusanos resulta ser un efecto de la intoxicación. Amanda está confundida y su conciencia es lo menos potente de la historia o, en otras palabras, la conciencia no es un eje organizador y sí lo son la sucesión de sensaciones que revive en el relato detallado que David le demanda.

La narración transcurre en ese embotamiento confuso y torpe que, paradójicamente, empeora cuando más claro son los sucesos encadenados en esas vacaciones. Esto se explica en que «la estructura de la narrativa fantástica está fundada sobre contradicciones», como sostiene Rosemary Jackson (1986:18).

De esta manera, en la historia de Schweblin surge la pregunta de qué está a la vista y qué es importante. Amanda, guiada por David, busca en los detalles

el punto exacto en que nacen los gusanos (p.7) y en ese camino se subvierte la jerarquización a la que estamos habituadxs: en los detalles está lo importante. Una serie de «detalles» despuntan y señalan el estado de lo vivo en la localidad rural; por medio de ellos y gracias a las semejanzas que establece entre los seres vivos afectados por la explotación agroquímica, la novela hace del campo un entorno tangible, plural y vincular no totalizador. Lo que transita, rodea y asfixia lo vivo despunta en distintos momentos (el campo sojero en el paisaje que recorre Amanda, lxs chicxs visiblemente distintxs cruzando de noche) en los que los bordes de lo real resulta cuestionado y al tiempo que la percepción es atacada. Dilucida Jackson que, presentando lo que no puede ser pero sin embargo es, el *fantasy* expone las definiciones de una cultura sobre lo que puede ser y con ello traza los límites de su marco ontológico y epistemológico (1986:21). *Distancia...* subvierte lo real, establece un paralelo —ese eje paralelo a la realidad que es la *paraxis*— fractura lo real y se orienta en hacer visible lo invisible. La novela punza sobre la interrogación de qué está a la vista y cómo se entrelaza lo vivo con aquello que lo amenaza: la familia retratada en el campo de soja, la espera amena en los campos de Sotomayor, la mayoría de chicxs con deformaciones o patologías.

La intoxicación de personas y animales tiene su origen en lo que Viveiros de

Catro e Danowski han dado en llamar la conversión del «mononaturalismo» cosmológico de los Modernos en una megaeconomía agrícola de monocultura generadora de la alteración duradera de los ciclos geoquímicos de suelos y aguas, de la inmensurable contaminación ambiental y responsable por la diseminación de alimentos dañinos para la salud humana (2014:136). La población sufre las consecuencias de la utilización de agroquímicos en zonas de producción agrícola, y como ya ha sido mencionado, es más visible su impacto en chicos y mujeres gestantes. Varixs autorxs han llamado la atención acerca de las alianzas entre humanxs y no humanxs. Estas novelas cuentan cómo en este mundo en descalabro ese ensamblaje se da ya como afectación por el modo de vida y producción que iguala a destrucción. Los agroquímicos matan o dañan entonces tanto insectos, patos, caballos como a humanxs y fetos humanos. En los cuerpos de Amanda, David, Nina se inscribe se inscribe la matanza en desarrollo por parte de las grandes plantaciones agrotóxicas.

Rescate

La novela de Schwebelin señala inequívocamente la analogía entre, por un lado, estas mujeres y su distancia de rescate ya quebrada dolorosamente y, por otro, la relación entre humanxs (y en cierto modo, seres vivos) y su mundo/entorno. Esta analogía espeja la relación íntima de nosotrxs

y mundo. En el primer caso se rompe el lazo de seguridad vital entre estas madres e hijxs; en el segundo, lxs humanxs van inútilmente divorciándose del entorno y con ello no hacen sino dañar su propio mundo. Esta analogía hace del mundo y del planeta un conjunto a la vez integrador y a la vez diferenciador (no excluyente en esta perspectiva) de lo vivo. Este rasgo fundamental es origen de su compleja *feiçãõ* y de lo problemático de su caracterización. En otras palabras, el lenguaje actual no puede dar cuenta cabalmente del mundo que habitamos; las palabras no remiten a lo particular de esta sensibilidad del mundo o Gaia como un organismo vivo del que somos parte. Así, la novela se inscribe en las estéticas planetarias que, a quienes no sentimos convocadxs, nos compelen a «...recalibrate our critical instruments and aesthetic— critical vocabularies to its newness and oftentimes amorphous, contradictory character» (Elias y Moraru, 2015: viii). Lxs autorxs definen «planeta» y «planetaridad» como un sustantivo y un atributo que cualifican y refieren, respectivamente, una estructura de mundo tangible multicéntrica y plural de conexiones (*relatedness*) sin pretensión de totalizar ni homogeneizar las operaciones propias y polémicas a una eco-lógica (Elias y Moraru, 2015: xxiii). Una lectura planetaria propone, entonces, examinar las relaciones entre lo vivo como ensamblajes, materiales y simbólicos, sin cierre ontológico. Se trata menos de sustancializar que de ver

grados y *modos* de relación en el con–vivir. Amanda experimenta en su organismo lo mismo que el caballo, los patos y David. En ese asemejarse, ella puede tener otra perspectiva de ese mundo rural falsamente bucólico.

El giro planetario al que se refieren Elias y Moraru evita totalizaciones, se abre una «new structure of awareness» centrada en las relaciones/ lo relacional (*relationality*) y el acento en la interconexión (*interconnectivity*) en un sentido material, literal y orgánico de bioconexión: «Planetary relatedness is thus bioconnective» (Elias y Moraru, 2015: xxiv). Lo relacional remite al ensamblaje no homogéneo que los seres vivos devienen en Distancia... y también en *De gados e homens*. Sus personajes articulados hacen de estas ficciones novelas vinculares.

De gados e homens

La afirmación de Stenger en *No tempo das catástrofes* describe la potencia que *De gados e homens* exhala en sus páginas:

em suma, estamos, nessa nova época, diante não apenas de uma natureza «que deve ser protegida» contra os danos causados pelos homens, mas também de uma natureza capaz de incomodar, de uma vez por todas, nossos saberes e nossas vidas (2015:14)

De gados e homens es parte de una saga cuya cronología interna no corresponde con la de la publicación. Este último libro

de Ana Paula Maia cuenta la experiencia de Edgar Wilson en un matadero de *bois* (serían bueyes, animal utilizado en el mercado de carne roja para la fabricación de hamburguesas y otros productos) y otros animales (ovejas, cerdos, conejos, búfalos) antes de pasar por los otros trabajos extenuantes y bestializantes de *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2011) y *Carvão animal* (2011). Edgard Wilson se desempeña como «atordoador», la persona que da el golpe de muerte a los contingentes de animales que llegan al matadero de Don Milo. Allí los compañeros de trabajo de Edgard realizan las otras tareas del matadero —tales como sangría, cuereado, sierra/desguace, deshuesado, grasería— en las que prácticamente todas las partes de los animales se utilizan y explotan económicamente.

Hombres y animales viven y conviven en el matadero. Los trabajadores están también destruidos por el mismo proceso general de explotación de lo vivo y lx narradorx omnisciente enuncia ese paralelo constantemente; humanxs y animales se asemejan en sus comportamientos y atributos cuando no hay espacio para la vida: «Ambos os confinamentos, de gado e de homens, estão lado a lado, e o cheiro, por vezes, os assemelham» (p.51). Las miserias materiales y emocionales de los empleados del matadero los lleva a realizar apuestas de quién soporta más tiempo el ahogo; con el dinero del premio, Burugunga necesita comprar an-

tejos para «os olhos deficientes da filha» (p.174). Los acontecimientos en la trama suceden siempre en torno a lo relacional entre lo vivo, en la mirada de Edgar la escritura se acerca a lo que lo rodea cartografiando los comportamientos y cambios, desde la pupila de un rumiante hasta el inmenso atardecer. Las semejanzas llegan a presentarse como confusión o indistinción entre humanxs («homens») y animales: «Os ruminantes que pastam sossegados, que permanecem em grupo ou sozinhos, logo [Edgard Wilson] estará frente a frente com todos eles; ele, que é a própria besta assassina» (p.76).

Esta afectación que agrupa a humanxs y no-humanxs es clara en la historia de Maia como en la Schweblin porque, como Miyoshi señala, por primera vez en la historia de la humanidad «one single commonality involves all those living on the planet: environmental deterioration as a result of the human consumption of natural resources» (apud Elias y Moraru, 2015: xix). Maia resalta sin anestesia este efecto devastador de la agentividad humana en el mundo de la novela. La anomalía es la forma que elige para trabajar literariamente el agotamiento de la biósfera; como la anomalía se percibe en todos los órdenes —lxs humanos, los animales y lo espacial— la lectura es como resultado profundamente vinculante.

La novela cuenta los episodios extraños en la región: anomalías en el comportamiento del ganado al pastar,

abortos de vacas, fugas y suicidios de los animales del matadero. El mundo de *De gados...* es un fin-de-mundo debido al halo de podredumbre y muerte que exhalaba todo lo vivo «as roseiras que margeiam o Rio das Moscas tornaram-se mais escuras ao longo dos anos, pois se alimentam da água sangrenta do rio» (p.186) y que torna indistinguible lo humano y lo no-humano cuando, por ejemplo, mujeres y niñxs deben pelearse con las jaurías por los restos podridos de vacas enfermas que el matadero no puede comercializar. En la puja por vivir, la indistinción entre humanxs y animales estresa cualquier clasificación etnocentrada y deshabilita la confianza indiscutible en la superioridad de humanxs. Esto no debe confundirse con un empobrecimiento de la mirada, por el contrario es propio de la planetariedad enriquecer el abordaje (Elias y Moraru, 2015: xxiii). La materialidad diversa y vinculada es ese entorno: «No fundo desse rio [Rio das Moscas] está depositado todo tipo de coisa, orgânica e inorgânica. Humana e animal» (p.99).

El mosaico de personajes de Maia lo forman también las vacas, que cumplen un rol similar a lxs niñxs en *Distancia...* En sus cuerpos golpea la explotación, son víctimas necesarias o circunstanciales y se manifiestan como lx otrx que integra lo que ven Amanda y Edgar Wilson. En este sentido, los personajes principales tienen la experiencia de ser testigxs y de comprender en parte en virtud de su relación

con niñxs (Schweblin) o animales (Maia). La acción de estos seres corridos del eje humano—adulto—masculino—blanco—joven es plena sensibilidad: su expresión más evidente es cómo su mirada es una interrogación y una constatación de la interioridad y la subjetividad (Berger, 2001). No es el lugar de un otro monstruoso sino de unx otrx sensible, presente y que pide e implica con su vivir una respuesta/interacción. La vida animal está padeciente sin obturación ni jerarquización y por esta razón la novela puede ser leída como parte de las estéticas planetarias de conjuntos plurales de lo vivo sin un único centro rector. Por esta razón, la planetaridad es un modo no hegemónico de concebir la conexión.

Más no—humanxs: se suma una anguila, mascota del empleado más nuevo del matadero. Los animales en *Distancia...*, que son un caballo y algunos patos, mueren por los efectos de los pesticidas. Lo que son las moscas en Maia lo son los gusanos en Schweblin: insectos—metáfora indicio de aquello que pretende ocultarse acerca de las condiciones de producción y vida capitalocénicas. La trama retrata sin tapujos las labores sangrientas y forzadas del proceso de producción de matanza del ganado con descripciones detalladas y directas que producen un impacto, una sensación en la lectura de

distancia cero. En la escritura de Maia el mundo de *De gados...* exhala la sangre de lo viviente: «Em lugares onde o sangue se mistura ao solo e à água é difícil fazer qualquer tipo de distinção entre o humano e o animal» (p.208).

Edgar Wilson —más tarde se suma alguno de sus colegas— es testigo de las señales inusuales en lo vivo: las vacas desorientadas² al pastar, o con impulsos suicidas. La degradación del entorno se acentúa: el río entrega cardúmenes muertos por millares. Edgar Wilson ve señales con eco apocalíptico y también constata en el comportamiento de los animales una inquietud creciente.

A diferencia del estilo sinuoso en la voz de Amanda, Maia moldea sus historias con un estilo realista, visual, detallista de aquella zona obscena de la cultura. Entendiendo con Maier (2005) lo obsceno contemporáneo como la muerte, la escritura de *De gados...* pone en primer plano la muerte animal y todo lo que ella acarrea en un contexto de agotamiento de lo vivo.

Si *Distancia de Rescate* tiene un fuerte elemento de lo femenino en la proximidad y calor de los diálogos e intentos de cuidado, *De gados...* se trata prácticamente de un mundo de hombres. El mundo y mercado de muerte que se organiza en torno al matadero es un terreno masculino (son literalmente

² Las vacas perdieron el norte. Se usa «desorientarse» en castellano o sea perder el oriente y «denortear—se» en portugués, es decir, perder el norte.

hombres los trabajadores y prácticamente casi todo el resto de personajes de segundo y tercer plano), jerarquizado y con cierta tensión entre ellos. Es cierto que existen también momentos de solidaridad y de cierta fidelidad entre los empleados del matadero o en el diálogo de Edgar Wilson con Erasmo Wagner (personajes de Maia en su saga).

Al lado del abismo

Distancia de Rescate y *De gados e homens* exploran ese instante en que lxs protagonistas perciben cómo este mundo está en franco proceso de desintegración sin posibilidad de retorno, en el borde del abismo en ese instante de saber y sentir que lo cubre todo. Lxs protagonistas son testigos afectadxs y particularmente lúcidxs de la decadencia y de las dificultades de lo viviente por continuar existiendo. De esta forma, «nosotrxs» y «mundo» son indisociables, ambos elementos muestran un extrañamiento, un agotamiento.

El entorno de las historias es una zona de campo cultivable en caso de *Distancia...* y de actividad ganadera (matadero, fábrica de hamburguesas) en *De gados...* En el caso de la novela argentina, se hacen presentes los ecos con la tradición del campo como sitio de descanso para lxs habitantes urbanos y como lugar de explotación agrícola y ganadera. Una simbología que absurdamente parece eclipsar a la nación entera:

Un grupo de árboles da algo de sombra y

nos sentamos en los troncos, cerca del aljibe. Los campos de soja se abren a los lados. Todo es muy verde, un verde perfumado, y Nina me pregunta si no podemos quedarnos un poco más. Solo un poco (p. 41/42).

El campo argentino condensa en sus prácticas e identidad simbólica una tradición que Lucía De Leone (2017:64) explica como «...reservorio de los valores patrios, proyectos fundacionales y como repertorio temático de referencias compartidas del Estado–Nación» y que entiende como territorio configurado en tanto «campo agrotóxico» de manera que la representación literaria del campo argentino adquiere en los últimos años otra capa en su repertorio histórico. Con esta nueva mirada acerca de la agrotoxicidad, la dicotomía de campo vs ciudad empieza a resquebrajarse, la planicie pampeana no es ya fuente de vida y pureza.

Le digo a Nina que tenga cuidado. Me sorprenden las ganas que tengo de tomarme unos mates, las pocas ganas que tengo de subirme al coche y manejar cuatro horas y media hasta capital. Volver al ruido, a la mugre, al congestionamiento de casi todas las cosas (p.41).

De Leone postula la emergencia del espacio rural como *locus* de nuevas figuraciones y emplazamientos que traen temáticas como el género y la violencia: el espacio rural, que hoy se presenta como

una categoría polisémica, disponible, abierta, más cercana a las agendas y urgencias del presente (culturales, sociopolíticas y de género) que saldando cuentas pendientes (estéticas e ideológicas) con el pasado. Así pues, parecen ser otros los temas que se negocian en este espacio tradicional, sobre el que, sin embargo, sobreviven huellas de su pasado ideologizado (2017:75).

Temáticas novedosas combinadas a estéticas particulares, que incluso chocan con el panteón local, entran en diálogo por contraste con un pasado que deja sus marcas discursivas en las ficciones en foco.

Para el caso brasileño, esa zona rural podría ser cualquier o muchísimos lugares del país. Incluso porque la actividad ganadera ha experimentado un aumento respecto a décadas anteriores.³ Si el campo argentino resuena en el podio de la hegemónica simbología nacional, es viable pensar que la vaca puede tener un protagonismo no reconocido excepto como objeto explotable. La maniobra de Maia en *De gados...* es devolverle agencia al entorno completo, en particular al ganado que decide incluso sobre la propia muerte al emprender insistentemente el suicidio.

El entorno que Edgar Wilson percibe no tiene nada de bucólico: «A seqüência de pequenas cruces à beira da estrada é interminável. A morte tange todo o

perímetro percorrido, tanto na estrada quanto no rio contaminado que corta a região» (p.33). No hay ruralidad libre de las suciedades del modo de producción, eso nos señala Maia. Aún más, establece una continuidad grosera entre el matadero, la fábrica de hamburguesas y el consumo en el plato o en un local de comida. A pesar del aparente contraste entre la pulcritud de la fábrica de hamburguesas y el matadero, Edgar sabe que ese pedazo de carne uniforme con forma rara para un animal trae consigo el golpe fatal, el desmembramiento y el resto de las secciones del matadero. En ambas novelas hay una visibilización de las condiciones de producción:

Edgar Wilson pensa nos hambúrgueres enquanto trabalha, enquanto afasta as moscas e limpa os respingos de sangue do rosto. Lá na fábrica de hambúrguer a brancura reflete uma paz que não existe, um clarão que cega a morte. Todos são matadores, cada um de uma espécie, executando sua função na linha de abate (p. 136).

Conclusiones

Este artículo refleja una parte del trabajo del proyecto promocional de investigación y desarrollo «Cultura, arte y sociedad Argentina y Brasil: siglos xx y xxi» en que se estudian los imaginarios de

³ <https://oglobo.globo.com/economia/noticia/2022/09/producao-de-ovo-bate-novo-recorde-e-pais-tem-mais-boi-do-que-gente-rebanho-chega-2246-milhoes.shtml>

fin-de-mundo en la literatura reciente de Argentina y Brasil. Samanta Schweblin y Ana Paula Maia publican prácticamente al mismo tiempo narrativas breves que supuran esta interrogación nerviosa acerca de cómo lo vivo exhibe su afectación al modo destructivo que significa el Capitaloceno. En este sentido, los textos configuran imaginarios contemporáneos del fin-de-mundo en que el conjunto diverso de lo viviente pelagra. La lectura aquí propuesta articuló conceptos de disciplinas variadas (antropología, filosofía, la teoría literaria, la sociología, la biología, la crítica literaria) con el objetivo de abordar las relaciones de ensamblaje al interior de lo viviente en estos imaginarios ficcionales catastróficos sudamericanos.

La primera parte presentó el andamiaje teórico para el análisis de cada obra por separado. En *Distancia de rescate* se subrayó la figura del entorno del campo agrotóxico, la estética del detalle en clave del *fantasy* y la analogía de madres-hijxs con la de mundo/Gaia-humanxs. Con la novela de Maia, fueron trabajados la frecuente indeterminación de las fronteras entre lo humano y lo animal, la anomalía como puro entorno dañado y la relación estrecha entre matanza, productividad y degradación ambiental.

Como puntos comunes de ambas ficciones, el análisis detectó que sus protagonistas presentan una lucidez particular para testimoniar una afectación y agotamiento del entorno —entendido

como ensamblaje de lo viviente— representado en ambas narrativas por la figura del campo productivo-productor. Las historias ensanchan tal figura al relacionarla con el modo de vivir capitalocénico en que se explota y daña a escalas significativas las vidas humanas y no humanas (animales, vegetales, minerales). La producción humana de nuestras sociedades equivale a productividad y devastación. Al repertorio simbólico del campo, se le agrega también el de ser campo de agrotóxicos.

El análisis incorporó los aportes de la antropología crítica que, al proveer estudios sobre las cosmogonías amerindias, brinda herramientas para poder delinear el particular vínculo que nuestra cultura establece con el resto de lo vivo. La perspectiva occidental que objetualiza las otras formas de vida —y desjerarquiza incluso la mayoría de las vidas humanas en los hechos— conlleva una relación paradójica con su propio mundo. Al cortar la relación entre nosotrxs y mundo, termina perjudicando ambas entidades. En la mitología de los pueblos amerindios, en cambio, son más estrechas las relaciones entre el nosotrxs y el mundo propio compartido con otros seres vivos.

Estas novelas esculpen un borde en el abismo, una zona del arte que se pregunta por el presente y plantea miradas necesarias para quienes nos preguntamos cómo accionar y cómo el arte trabaja nuestras urgencias. Novelas escatológicas, en un

borde resbaloso que resalta el peligro inminente al que nos arrojamamos y arrojamamos al resto del planeta aceleradamente. Ailton Krenak lo expuso sabiamente: «...parece que a única possibilidade para que comunidades humanas continuem a existir é à custa da exaustão de todas as outras partes da vida» (Krenak, 2019:34).

Aunque la mirada de lxs protagonistas sea humana, ambas narrativas presentan rasgos de una estética planetaria al postular un entorno plural, no totalizable y descentrado. Justamente en la incomodidad que su lectura genera se percibe una capacidad de abordar más ampliamente la cuestión de fin-de-mundo. Mientras Schwebelin propone una novela de voces embriagadas de agroquímicos,

Maia mancha con la sangre de las vidas explotadas todo el entorno. Schwebelin trabaja en el *fantasy* que descentra los ejes cartesianos y Maia utiliza el realismo como punto de apoyo casi obsceno para mostrar la agentividad de otras formas de vida no-humanas. Como vector común, la novela brasileña y la argentina enfocan en la materialidad de los cuerpos la línea contigua que construye el entorno.

Por último, la lectura de *Distancia de rescate* y *De gados e homens* fuerza la tarea que manifiestan Viveiros de Castro y Darnowski (2014:157)⁴: la de imaginar menos un nuevo mundo que la emergencia de aquellxs que deberán crear su mundo con lo que les habremos dejado de este.

- Agamben, G. (2001). Forma-de-vida. En *Medios sobre política* (pp.13–21). Traducción: Antonio Gimeno Cuspintera. Valencia: Pre-Textos.
- Andermann, J. (2008). Paisaje: Imagen, entorno, ensamble [en línea]. En *Revista Orbis Tertius*, vol. 13(14), Memoria Académica. Consultado en 30/5/2022 http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3749/pr.3749.pdf
- Andermann, J. (2018). Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes [en línea]. En *Corpus*, 8 (2). Consultado 30/5/2022 <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2701>
- Berger, J. (2001). ¿Por qué miramos a los animales? En *Mirar*

Referencias bibliográficas

⁴ Falar no fim do mundo é falar na necessidade de imaginar, antes que um novo mundo em lugar deste nosso mundo presente, um novo povo; o povo que falta: Um povo que creia no mundo que deverá criar com o que de mundo nós deixamos a ele.

(pp. 19–50). Traducción: Pilar Vázquez. Barcelona: Gustavo Gili.

· Britos, A. G. V, Barbosa Chizzolini, B. et al (orgs.) (2021). *Verdejar ante a ruína [livro eletrônico]: escritos para cultivar novos mundos* [en línea]. São Paulo: Anai Graciela Vera Britos. Consultado en 30/5/2022 <<https://cesta.fflch.usp.br/node/1531>>

· Danowski, D. e Viveiros de Castro, E. (2014). *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental.

· De Leone, L. M. (2017). Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en Distancia de rescate de Samanta Schwebelin. En *452°F. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (16), 62–76. Consultado en 30/5/2022 <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250>

· Elias, A. J. and Moraru, C. (2015). *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston: Northwestern University Press.

· Haraway, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Platacionoceno, Chthuloceno: generando relaciones de parentesco [en línea]. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 1(3), 15–26. Duke University Press. Consultado en 30/5/2022 <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/94>

· Hartley, D. (2018). Antropoceno, Capitaloceno y el problema de la Cultura [en línea]. En *Revista Científica*, nro. 16, (pp. 170 – 182). Consultado en 30/5/2022 https://revista.jdc.edu.co/index.php/Cult_cient/article/view/540

· Heffes, G. (2014). Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismocrítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico [en línea]. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 40, nro. 79, 11–34. Lima–Boston. Consultado en 30/5/2022 <<https://rice.academia.edu/GiselaHeffes>>

· Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Traducción: Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos editora.

· Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo* [en línea]. São Paulo: Companhia das letras. Consultado en 30/5/2022 <<https://lelivros.love/book/baixar-livro-ideias-para-adiar-o-fim-do-mundo-ailton-krenak-em-pdf-epub-mobi-ou->

[ler-online/>](#)

- Lazzarato, M. (2020). *El capital odia a todo el mundo: fascismo o revolución*. Traducción: Fermín Rodríguez. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Maier, C. (2005). *Lo obsceno. La muerte en acción*. Traducción: Herber Cardoso. Buenos Aires: Nueva visión.
- Moore, J. (edit) et al (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press.
- Pez Klein, D. (2019). *Confines de la existencia: Configuraciones de lo viviente en seis novelas latinoamericanas del siglo XXI* [Tesis de maestría inédita]. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Richard, N. (2010). Nelly Richard. En Richard, N. (ed). *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas* (pp.67–81). Santiago de Chile: ARCIS/CLACSO.
- Rodríguez, F. y Giorgi, G. (comp). (2009). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida: Michel Foucault; Gilles Deleuze; Slavoj Žizek* [en línea]. Buenos Aires: Paidós. Consultado en 30/5/2022 <https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/ensayos-sobre-biopolc3actica.pdf>
- Stengers, I. (2015). *No Tempo das Catástrofes*. Traducción: Eloisa Araújo. São Paulo: Cosac & Naify.
- Ulloa, A. (2017). Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del Antropoceno o del Capitaloceno en Latinoamérica? [en línea] En *Desacatos. Revista De Ciencias Sociales*, (54), 58–73. Consultado en 30/5/2022 <https://doi.org/10.29340/54.1740>
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio [en línea]. En *Revista Mana*, 2(2), (pp.115–144). Consultado en 30/5/2022 <<https://doi.org/10.1590/S0104-93131996000200005>>

Mientras haya mundo. Sismos y réplicas en la escritura de Villoro¹

Miriam V. Gárate

Departamento de Teoría Literaria
Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp)– Brasil

Resumen

La figuración del sismo y de sus réplicas es recurrente en la escritura del mexicano Juan Villoro y atraviesa crónicas, novelas y ensayos en los cuales la inminencia del fin y la dádiva fortuita de la sobrevivencia se tornan objeto de una meditación que entrelaza literatura, memorias individuales, experiencias colectivas, ética, política.

El texto aborda dos de sus libros en los cuales los temblores cobran centralidad: *8.8. El miedo en el espejo* (2010) —«crónica en fragmentos» escrita luego de haber vivido el terremoto de Chile del 2010 en la cual reverbera el terremoto mexicano de 1985— y *El vértigo horizontal* (2018) —libro dedicado a la ciudad de México que concluye con un fragmento sobre el último temblor

Palabras clave:

Literatura y catástrofes,
Juan Villoro, crónica.

Mientras haya mundo. Sismos y
réplicas en la escritura de Villoro
Miriam V. Gárate
Departamento de Teoría Literaria -
Universidade Estadual de Campinas
(Unicamp)– Brasil
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.
e0009

¹ Una primera versión del texto fue leída en la mesa redonda *Literatura y fin del mundo* del VIII Congreso Nacional de Investigación en Literatura (Universidad Estadual de São Paulo, São José de Rio Preto, Brasil, 21/9/2021).

ocurrido en la capital en el 2017 y con una letanía publicada dos días después de esa (provisoriamente) última catástrofe.

Conexiones metafóricas del evento sísmico con lo literario, lo político y las posibilidades de vida en común son exploradas a lo largo de la lectura.

As long as there is a world. Seisms and their replicas in Villoro's writings. Abstract

The representation of the earthquake and its aftershocks is a recurring subject in Juan Villoro's writings. It may be seen throughout chronicles, novels and essays in which the imminence of the end and the sudden gift of survival trigger meditations that intertwine literature, personal memories, collective experiences, ethics and politics.

This text discusses two of Villoro's books that dwell on quakes. The first one is *8.8 El miedo en el Espejo* (2010), "a fragmentary chronicle" written after the author experienced the Chilean earthquake in 2010, which is relatable to the Mexican one in 1985; the second, *El vertigo horizontal* (2018), a book dedicated to Mexico City which ends in a fragment about the last quake to jolt the capital in 2017 and a litany published two days after this last catastrophe (for the time being).

Metaphoric connections between the seismic event and the literary, the political and the possibilities of life in common are explored throughout the reading.

Keywords:

Literature and catastrophe, Juan Villoro, chronicle.

Enquanto houver mundo. Sismos e réplicas na escrita de Villoro. Resumo

A figuração do sismo (e de suas réplicas) é recorrente na escrita do mexicano Juan Villoro, atravessando crônicas, romances e ensaios nos quais a iminência do fim e a dádiva fortuita da sobrevivência tornam-se objeto de uma meditação que entrelaça literatura, memórias individuais, experiências coletivas, ética, política.

Palavras-chaves:

Literatura e catástrofes, Juan Villoro, crônica.

O texto aborda dois de seus livros nos quais os tremores ganham centralidade: *8.8. El miedo en el espejo* (2010) –“crônica em fragmentos” escrita após ter vivenciado o terremoto do Chile de 2010, no qual reverbera o terremoto mexicano de 1985– e *El vértigo horizontal* (2018) –livro dedicado à cidade do México que conclui com um fragmento sobre o último tremor ocorrido na capital em 2017 e uma litania publicada dois dias depois dessa (provisoriamente) última catástrofe.

Conexões metafóricas do evento sísmico com o literário, o político e as possibilidades de vida em comum são exploradas ao longo da leitura.

I
El 27 de febrero de 2010 la capital de Chile y la ciudad de Concepción sufrieron uno de los terremotos de mayor intensidad registrados hasta el presente: 8.8 en la escala de Richter. No fue el último de los sismos que sacuden periódicamente el continente, afectando áreas cercanas a la falla de San Andrés, el territorio mexicano en toda su extensión, América Central y en el cono sur, principalmente Ecuador, Perú y Chile.

Una vasta literatura, bien como otras producciones culturales, está asociada a esa vivencia de la inminencia del fin. Quisiera explorar aquí dos títulos de Juan Villoro en los que resuenan una serie de

catástrofes entre las cuales no excluyo (al fin de cuentas toda lectura es afectada por el presente) las que nos cabe vivir. Me refiero a los libros *8.8 El miedo en el espejo*, de 2010 y *El vértigo horizontal. Una ciudad llamada México*, de 2018. El primero fue escrito después del terremoto de Chile, donde Villoro se encontraba en febrero del 2010 participando de un Congreso de Literatura infanto–juvenil y hace reverberar otro anterior ocurrido en el Distrito Federal en 1985, el más devastador verificado hasta hoy.² El segundo está dedicado a la Ciudad de México, donde Villoro, actualmente con 66 años nació, creció, vive, y concluye con un fragmento sobre el último sismo acaecido en 2017,

² La denominación oficial de la capital mexicana fue Distrito Federal hasta 2016, cuando pasó a formar parte de los Estados Unidos Mexicanos en la condición de estado número 32 con el nombre de Ciudad de México. Villoro fue uno de los consejeros responsables por elaborar su Constitución.

una letanía originalmente publicada en su columna del diario *Reforma* dos días después de esa provisoriamente «última» catástrofe. Pero parafraseando al historiador del arte Argullol (1996:32) diría que «todos los paisajes que nos sugieren el fin del mundo también nos sugieren su comienzo» o tal vez, al menos, su incesante recomienzo, mientras haya mundo.

Algunos comentarios útiles para el recorrido propuesto a continuación. En primer lugar, cabe recuperar la clásica distinción entre desastres (eventos naturales) y catástrofes (desastres que cuentan con la colaboración humana o son agravados por ella). Especie hacedora de catástrofes como somos, difícilmente podríamos afirmar que exista hoy algún flagelo «natural». En segundo lugar, importa retener la idea de Susan Sontag (2003) sobre nuestra condición de espectadores de calamidades como experiencia intrínseca de la modernidad, vertiginosamente exacerbada en el contexto de la globalización, la industria cultural, las redes. No obstante, más que ser observadores de catástrofes, vivimos inmersos en narrativas que las construyen y explican, tornando toda referencia a las mismas una formación

discursiva en la cual se ponen en escena perspectivas, reverberan catástrofes anteriores, se instituyen juegos expresivos o sentidos inesperados.³

Pese a la drástica intensificación de ese fenómeno en las últimas décadas no se trata de algo inédito. En ese sentido, cabe recordar un terremoto ocurrido del otro lado del Atlántico varios siglos antes que propició debates filosóficos, nutrió textos literarios, acarreó reformas urbanísticas, abrió camino a la sismología moderna: el terremoto de Lisboa de 1755. Contra las tesis de los filósofos optimistas como Leibniz, según las cuales el mundo se organizaba en conformidad con la providencia, Voltaire escribe el *Poema sobre el desastre de Lisboa* (1756) un año después del sismo, cuestionando esa hipotética armonía preestablecida. Cuatro años más tarde publica *Cándido o el optimismo* (1759), texto satírico-filosófico en el que vuelve a evocar el sismo denunciando el fatalismo y la inacción a los que puede conducir la filosofía providencialista. Hacia 1814, Goethe concluye sus memorias en las cuales también evoca el terremoto de Lisboa. No obstante tuviese solo seis años de edad cuando el hecho ocurrió,

3 Como señala Coronel Morales (2020) al rescatar la etimología del término catástrofe a partir de las consideraciones de Calero, la palabra asocia las expresiones griegas *katastrophe* (torsión o cambio de posición) y *katastrepho* (retornar). Así: «Se podría entender entonces como “volver inesperadamente” sobre el pasado, pensando que “ese retorno imprevisto” comprende necesariamente una vuelta o, en otras palabras, un giro del destino sobre lo pensado, creado y construido por el hombre a lo largo del tiempo» (40).

la meditación sobre sus consecuencias morales y sociales, así como sobre la incapacidad de los teólogos de proponer explicaciones convincentes, lo condujeron a problematizar el credo religioso de la infancia. En la misma época otro escritor alemán, Heinrich Von Kleist, publicaba el primer volumen de sus *Fábulas Morales* conteniendo, entre otros relatos, *El Terremoto de Chile* (1807), ficción que invita a cruzar nuevamente el océano y retornar al punto de partida: la ciudad de Santiago y el libro de Villoro sobre el temblor de 2010, texto que a su vez incluye un ensayo sobre la fábula de Kleist intitulado *La abolición del azar*. Las réplicas de la vivencia de la indeterminación, lo imprevisible, el sin sentido, abren una falla que no vuelve a cerrarse, retirando la firmeza de las creencias y del suelo por el que se anda. Pero no cancelan, dos siglos después, los interrogantes ni los dilemas éticos implicados cada vez que, provisoriamente, el mundo no acaba.

II

Concluida esa digresión preliminar señalo algunos rasgos de *8.8 El miedo en el espejo*, no sin antes destacar que no obstante los temblores de tierra se hubiesen insinuando en escritos anteriores del autor (por ejemplo en las *Crónicas imaginarias*, publicadas en 1986, que con-

cluyen la víspera del terremoto mexicano de 1985, o en su novela *Materia dispuesta*, de 1997, que se cierra con el protagonista caminando por la calle cuando el suelo se empieza a zarandear, también en 1985), es solamente en el libro de 2010 que la vivencia del sismo y la inminencia del fin adquieren centralidad en un texto manifiestamente heterogéneo del punto de vista de los géneros que lo integran (otra característica presente sobre todo en las crónicas y ensayos de Villoro, pero que aquí se radicaliza).⁴ Porque *8.8. El miedo en el espejo* no es un reportaje sobre el terremoto de Chile, pese a la presencia de estrategias oriundas del periodismo de investigación, ni un testimonio individual, ya que se recogen múltiples voces en soportes variados. Tampoco es una autobiografía no obstante las permanentes rememoraciones personales, ni un ensayo literario (aun cuando incluya uno dedicado a la ficción de Kleist) o sociológico (pese a que el pasaje intitulado *Los habitantes de Claustropolis* se acerque a ese formato al convocar las reflexiones de Paul Virilio sobre velocidad, tecnologías y desastres o del antropólogo Robin Durban sobre las relaciones entre la extensión de las redes sociales y las facultades relacionales de nuestra especie). Rechazando afincarse en cualquiera de esas zonas discursivas, desplazándose de

4 Sobre ese libro y sus características véase Gárate, M. (2016).

una a otra, Villoro produce un discurso movedido desde el punto de vista de las formas, de los sujetos enunciativos, de las coordenadas espacio temporales, al cual define como una «crónica en fragmentos» (2010:20). Podría decirse, entonces, que la estructura del libro «replica» (en su sentido sismológico) algunos rasgos del terremoto,⁵ ofreciéndole al lector una serie de trozos dispersos que no aspiran una recuperación integral de lo vivido, ni una explicación totalizadora. Y sin embargo, se trata de un libro muy calculado en la disposición de esos añicos, de las diferentes voces y tonos, de las figuras en las cuales cristalizan recuerdos, afectos, incertidumbres, devenires de la subjetividad y de lo común/compartido.

Refiero algunos ejemplos. El Prólogo, intitulado «Un modo de dormir», principia con la evocación del padre de Villoro, alguien que toda la vida usó pijama y ya con casi 90 años viste esa prenda con mayor frecuencia aún «en sus ocasionales cuartos de enfermo». Ese detalle a priori distante y fortuito da lugar a una deriva asociativa: ropa de niños o ancianos, el pijama es objeto de rechazo durante la juventud y la vida adulta del autor. Deshechado del propio guardarropa, olvidado, resurgirá inesperadamente en el momento en que la tierra comience a temblar en Santiago y los huéspedes del hotel en el

que se aloja Villoro huyan rumbo a la calle —casi todos en pijama. En el Prólogo se trata, entonces, de una figura de la decrepitud o de la infancia; durante el mismo, de una irrupción intempestiva que abre la posibilidad de otras correlaciones y sentidos. Lo que hace que el pijama resurja en el Epílogo, donde el autor nos dice que al regresar a México decide escribir un cuento para su hija de diez años en el que se narra la historia de un gigante temeroso de no poder proteger a la suya —y en el último instante le pone un pijama al personaje. Y retorna una última vez al final del libro, cuando Villoro recibe un pijama como regalo de una editora amiga que también participó del congreso de Chile, y a la cual recuerda, en la calle, entre trozos de vidrio, vistiendo un bello pijama a rayas. Si se piensa que Villoro tiene 54 años cuando es sorprendido por el sismo, el deslizamiento del significante puede leerse como figuración de los estremecimientos internos implicados en el tránsito de la madurez a la vejez, de la función filial a la paterna y de esta a la edad en la que el padre se torna hijo del hijo. El Prólogo evoca la imagen de sí mismo como *infans* y del padre como un adulto imponente (un gigante) en pijama, que hace cimbrar la tierra con sus pasos: es ese el primer recuerdo de un sismo que el escritor afirma poseer. El Epílogo muestra

⁵ En sismología se consideran réplicas los temblores de diversa magnitud e intensidad que ocurren luego del sismo principal y en los cuales este, de alguna forma, se despliega o desdobra.

un padre escribiendo un cuento sobre un gigante inseguro pero que persevera en dar amparo. Puede ser leído, en otras palabras, como una aceptación tanto de la fragilidad de la existencia como de la senectud que se acerca. Pero también, a contracorriente, de la posibilidad de «madurar en dirección a la infancia» que la literatura proporciona (el oxímoron es de Villoro).

Refiero otro juego de resonancias emparentados en este caso por su estructura plural, el montaje y la orquestación de testimonios. La tercera parte del libro —«¿Aquí hay temblores, no?» Premoniciones— presenta un conjunto de escenas de la inminencia: la escritora mexicana con capacidades predictivas que la noche del terremoto decide no dormir y se sienta en la cama a la espera de que algo ocurra; el amigo de juventud de Villoro, también participante del congreso y también «psíquico», que tropieza esa misma tarde en una calle de Santiago y repentinamente pregunta: «¿Aquí hay temblores, no?», origen del título de la sección; el hijo biólogo del escritor Antonio Skarmeta que advierte un calor extraño subiendo de la tierra y repara en el agua transbordando de la piscina; el niño de una joven pareja chilena cuyo *hamster* huye de la jaula en plena noche y comienza a cavar en un rincón de la pieza llevándolo a exclamar: «este hamster se volvió topo». Se trata de una constelación de micronarrativas que tienen por función crear la atmósfera de

la catástrofe por venir (aunque ya haya sucedido desde la primera línea) y al mismo tiempo congregar esa pequeña comunidad latinoamericana de congresistas que se quedan aislados por varios días en la capital chilena. Replicando esa estructura, la séptima parte —«Estoy acá». «¿Acá dónde?»— pone al lector en contacto con un conjunto de tweets, mensajes de celular, diálogos oídos en el hotel o en la calle y fragmentos de crónicas redactadas por otros poco después del temblor. En suma, con una constelación de voces y situaciones que corresponden y responden a la tercera parte del libro.

Un último ejemplo de fragmentariedad y relación. En el cuarto segmento, intitolado *Lo sucedido*, prevalece el informe neutro, la cifra, la «jerga» científica:

A las 3.34 de la mañana del 27 de febrero de 2010 Chile sufrió un terremoto de magnitud 8.8 en la escala de Richter.

El sismo modificó el eje de rotación de la tierra y el día se acortó en 1,26 microsegundos.

La ciudad de Concepción se desplazó 3,04 metros hacia el oeste, en dirección al mar. Santiago se desplazó 27,7 centímetros. Los GPS tendrán que ser ajustados para reubicar estas ciudades movilizadas (Villoro, 2010:41).

Contrastando con esa dicción impersonal, en el siguiente se renarra la experiencia a partir de un yo que experimenta «El

gusto de la muerte», título elocuente de la quinta sección:

Los mexicanos tenemos un sismógrafo en el alma, al menos los que sobrevivimos al terremoto de 1985 en el Distrito Federal. Si una lámpara se mueve, nos refugiamos en el quicio de una puerta. Esta intuición sirvió de poco el 27 de febrero.

A las 3.34 de la madrugada, una sacudida me despertó en Santiago. Dormía en un séptimo piso; traté de ponerme en pie y caí al suelo. Fue ahí donde en verdad desperté. Hasta ese momento creía que me encontraba en mi casa y quería ir al cuarto de mi hija. Sentí alivio al recordar que ella estaba lejos.

Durante minutos eternos (siete en el epicentro, un lapso incalculable en el tiempo real del caos), el temblor tiró botellas, libros y la televisión [...] Cuando el movimiento cesó al fin, sobrevino una sensación de irrealidad. Me puse en pie, con la vacilación de un marinero en tierra. No era normal estar vivo (Villoro, 2010: 45-46).

Es precisamente esa «anomalía» fortuita que será objeto de indagación en el ensayo sobre la fábula de Kleist, octavo segmento del libro que repone y explora la pregunta acerca de los «arbitrarios caprichos del destino».

III

Para terminar estas consideraciones sobre 8.8 *El miedo en el espejo*, quisiera referirme a otro juego de resonancias que el texto es-

tablece a partir de la figura del terremoto, entre lo privado y lo público, la dimensión íntima y la comunitaria, tanto en relación con Chile como con México, al presente como al pasado pasado —o quizás sería mejor decir al presente del pasado.

Rescato algunos datos de la coyuntura chilena de 2010 mencionados por Villoro. Poco antes del terremoto Michele Bachelet pierde las elecciones contra Virgilio Piñera pese a su alto nivel de aprobación y se ve obligada a gestionar en vísperas del pasaje de mando, tanto la inepticia de los militares (responsables por la agencia incumbida de emitir el alerta de tsunami que sucedió al terremoto y nunca fue dado), como los excesos cometidos durante el toque de queda instaurado por varios días. Como sostiene Villoro, en aquel momento «las réplicas más fuertes del sismo podían ser políticas». De hecho, una amplia red discursiva da testimonio de ese transporte metafórico que ora reenvía al golpe militar de Pinochet o la derrota de la Concertación de 2009 —legible, por ejemplo, en *Política del temblor* (2010), de Diamela Eltit—, ora a las fracturas de la Unidad Popular que precedieron al golpe — evocadas en *La noche de los visones* (1997), de Pedro Lemebel—, ora a las protestas estudiantiles de 2011—, núcleo de una crónica de Rafael Gumúcio intitulada *Santiago, una mañana cualquiera (Coaching ontológico)* (2014). Y no hay dudas de que una búsqueda demorada podría

identificar imágenes semejantes en textos y performances de las protestas chilenas prepandemia, así como en las acciones vinculadas al plebiscito sobre la reforma Constitucional —acciones que continúan reinterpretando el pasado/presente dictatorial y neo-liberal.

Insertándose en esa trama, el libro de Villoro convoca el recuerdo personal en una escena en la que se narra la visita a la tumba de Allende en compañía de un amigo de juventud:

Unos días después del terremoto, Daniel Goldín cumplió un viejo anhelo: visitar la tumba de Salvador Allende. El líder que en la adolescencia nos hizo creer en el socialismo democrático permanece en nuestra memoria como una inquebrantable figura sentimental. Cada 11 de setiembre la televisión transmite algún documental sobre el golpe de Estado de Pinochet. Los años me han informado de los problemas y las torpezas de la Unidad Popular [...] Sin embargo, cuando la pantalla muestra *La Moneda* en llamas y se escucha la voz del presidente legítimo de Chile, Allende vuelve a tener razón (Villoro, 2010:54–55).

La memoria afectiva, la evaluación retrospectiva y la afirmación de un valor que la voz del cronista persiste en enunciar de nuevo, ahora, otra vez, coexisten en la irrupción intempestiva de esa imagen, sin que se resuelva la tensión entre esas temporalidades provisionalmente

simultáneas. Un efecto análogo vuelve a producirse de inmediato, al proseguir la narración. Durante la visita, Goldín constata que el temblor también fue sentido en el cementerio y regresa con algunos guijarros en la mano:

Me dio uno en el hotel. Era un trozo triangular, color beige.

— Es de la tumba de Allende —dijo Daniel—, un recuerdo por lo que vivimos aquí.[...]

Guardé el guijarro en el bolsillo de mi pantalón y sentí su agradable y punzante filo hasta que llegué a México. Era como portar una oda elemental de Neruda. (Villoro, 2010:55)

Entrecruzamiento semejante es urdido en la rememoración del terremoto mexicano de 1985 (réplica constante en la escritura del terremoto de Chile, elaboración parcial de un trauma pasado/presente). Allí, la memoria íntima se enlaza con la vida comunitaria y su potencia a través de diversos recuerdos. Por ejemplo, el del amigo del colegio secundario que actuó como brigadista en el D.F. buscando sobrevivientes bajo los destrozos —Alejandro Bejarano, el «hombre topo»—, mientras un joven Juan Villoro retiraba piedras de los edificios en ruinas junto a otros. La organización espontánea del pueblo ante la incompetencia y prepotencia del gobierno mexicano de los años 1980 impulsó un proceso que hizo ruir

el histórico esquema del partido único y dio lugar a expresiones que enlazan otra vez la experiencia del sismo con lo político: surgió «el partido del temblor» (se presume que la paternidad de la imagen corresponda al escritor Carlos Monsiváis, del cual la crítica considera a Villoro el heredero más notable). O también, «el partido de los sin partido».⁶

IV

Me desplazo ahora hacia el libro publicado por Villoro en 2018: un texto también fragmentario, móvil (su índice adopta el

modelo del mapa del metro de la ciudad de México invitando al lector a elegir itinerarios variados);⁷ un libro heterogéneo, aunque (otra vez) extremadamente calculado.

El vértigo horizontal reúne y reelabora escritos sobre la ciudad de México (una de las más populosas del planeta) producidos a lo largo de casi tres décadas, pero que transcurren en una urbe que se expandió sobre todo horizontalmente a partir de los años 1950 y solo a fines del siglo xx dio libre curso a un imprudente ímpetu vertical.⁸ «Personajes urbanos»,

⁶ Los textos producidos por Monsiváis contemporáneamente los terremoto del 1985 y publicados en la prensa periódica fueron compilados en «*No sin nosotros*». *Los días del terremoto 1985–2005* (2010), al cual el autor agregó una crónica–ensayo sobre las transformaciones de la sociedad mexicana ocurridas en las décadas subsecuentes, que lleva el título *Después del terremoto: de algunas transformaciones de la vida nacional*.

⁷ El proyecto gráfico de *El vértigo horizontal* exigiría por sí solo un estudio detallado. Baste mencionar aquí que la primera página presenta 6 líneas de viaje con un layout (colores y formas) idéntico al de otras tantas líneas del metro/subterráneo de la capital. La página siguiente contiene un índice compuesto por las diversas estaciones de dichas líneas que, a semejanza del metro real, posibilitan al lector hacer conexiones diversas —en suma: posibilitan una lectura salteada y discontinua. En ese índice/mapa, cada estación es designada simultáneamente por un título y por un seudo–pictograma inspirado una vez más en el metro, donde las estaciones poseen ambos sistemas de identificación: un nombre en escritura alfabética y un seudo–pictograma que emula los de la escritura nahuatl. La adopción de ese *layout* cuando se inauguró el metro de México, en la década de 1960, obedeció a un doble propósito: facilitar el reconocimiento de las estaciones para los sectores de la población no alfabetizados en español e integrar esa ambiciosa obra pública a uno de los discursos nacionalistas más fuertes del continente, como fue/es el mexicano, discurso que la producción de Villoro se dedicó a criticar especialmente en lo que atañe al «indigenismo oficial» como forma de obliterar la vida concreta, material y presente de las comunidades indígenas. Sobre este tema véanse, especialmente, sus crónicas *Los invitados de agosto*, *Un mundo muy raro*. *Los zapatistas marchan* y *Mi padre*, el cartaginés (en *Espejo retrovisor*, 2013). A lo largo de *El vértigo horizontal* se intercalan, también, imágenes de la ciudad de autoría de diversos fotógrafos.

⁸ En el primer texto del libro («Entrada al laberinto: el caos no se improvisa»), el autor refiere esos dos momentos de expansión metropolitana: la horizontal, asociada a la infancia, la adolescencia y la

«Lugares», «Ritos y ceremonias», «Travesías», «Sobresaltos» (nombres de algunas de las líneas del metro/índice) componen un mosaico de la ciudad vivida por Juan, ficción de sí que atraviesa el texto. Y también aquí, mero azar o ironía del destino, el suelo vuelve a temblar, a exactos 22 años del terremoto más devastador sufrido en el país. No es imposible que la tierra memoriosa haya querido enviar un mensaje al hacer que pocas horas después de realizar simulaciones de evacuación

comemorativas del sismo de 1985, otro sismo real se abatiese sobre la metrópoli, el 19 de setiembre de 2017. Aunque la destrucción fue bastante menor no faltaron los episodios trágicos; uno de los más conmovedores, el derrumbe de una escuela infantil.⁹ Y, otra vez, Villoro narra esa «nueva cita con la incertidumbre», las tareas de rescate, la recaudación de fondos, la acción de una sociedad civil «más eficaz que las iniciativas oficiales», no obstante en esta oportunidad el gobierno

juventud; la vertical, más reciente y relacionada a problemas demográficos, ecológicos y urbanísticos. Cito algunos pasajes que dan cuenta de ese proceso: «Mis primeros recuerdos de la capital provienen de 1960, cuando tenía cuatro años. Durante el siguiente medio siglo, la urbe tuvo una expansión claramente horizontal, una marea de casas bajas [...] Crecer significaba extenderse», p. 29; «en México la horizontalidad ha sido entre nosotros una manera de señalar que los edificios no deben competir con las montañas. Durante el siglo XX, los brotes de verticalidad tuvieron poca fortuna», p. 30. Villoro recuerda, entre otros, el complejo habitacional de Tlatelolco, ícono «moderno» que se desmoronó completamente en terremoto de 1985: «Durante dos décadas, el sismo de 1985 dominó las reflexiones urbanas y produjo una moratoria de edificios altos. Pero el olvido es aliado de la especulación y la ciudad ha comenzado a ganar altura», p.31. Luego de enumerar algunas obras prodigiosamente imprudentes (el World Trade Center, la Torre Arcos Bosques, la Torre Mayor —el predio más alto de América Latina entre 2003 y 2010—, el proyecto residencial Torre Mítikah, de 60 pisos), sintetiza ese cambio en el vector de crecimiento a través de una nueva/otra figuración: «La ciudad que se extendía al modo de un océano asume ahora otra metáfora: la selva», p. 31.

No está demás recordar que la ciudad de México se encuentra sobre un área originariamente lacustre que fue drenada a partir de la conquista. Se trata, por lo tanto, de un suelo inestable en una región intensamente sísmica.

⁹ En el derrumbe de la escuela Enrique Rebsamen, en Villa Coapa, región sur de la Ciudad de México, murieron 19 niños y 7 adultos. La directora propietaria de la institución, Mónica García Villegas, fue condenada a 31 años de prisión el 18/9/2020 por los delitos de homicidio culposo y co-responsabilidad en el derrumbe del inmueble, que no obedecía a las disposiciones del Reglamento de Construcciones ni a la Ley de Desarrollo urbano. El 26/6/2021 Juan Mario Velardo Gómez, Director de Obra responsable por firmar el certificado de seguridad estructural que habilitó una ampliación irregular de del edificio (la construcción de un tercer y cuarto pisos) fue condenado a 208 años de prisión por homicidio doloso y al pago de reparación financiera a los familiares de las víctimas. Otras personas todavía están siendo juzgadas.

no haya sido omiso como décadas atrás: «Pero en modo alguno fue líder de la resistencia. En sentido estricto, mostramos las virtudes del anarquismo, concepto que por una distorsión ideológica se asocia con el caos cuando en realidad implica un orden sin autoridad» (398). Esas palabras constan en el último texto de la serie/línea «Ritos y Ceremonias» (*La réplica: una posdata del miedo*), precedido por otro, de la serie/línea «Sobresaltos» (*El terremoto: «Las piedras no son nativas de esta tierra»*), en el cual el autor reescribe una vez más el temblor de 1985 ligándolo a ese provisoriamente último, que fue el sismo de 2017. En rigor, como sostiene en *8.8 El miedo en el espejo* un experto chileno en terremotos ante el interrogante sobre cuánto tiempo hay por delante: «nadie puede predecir cuándo llegará el siguiente sismo. Después de cada jornada, lo único que puede decirse con certeza es: “Falta un día menos”» (Villoro, 2010:56).

La reverberación de un temblor en el otro (y de ambos en el sismo de Santiago) no es fortuita: urde una trama de resonancias que convoca el pasado/presente (el presente del pasado) en lo que tiene de traumático, de repetido, de tanático, pero al mismo tiempo de abertura a la diferencia, a la pulsión de vida, a la transitoria agregación comunitaria. Una trama que se urde replicando igualmente los procedimientos claves de la escritura del autor. De hecho, tanto *El terremoto: «Las piedras no son nativas de esta tierra»* (p.

378–397), rememoración evento de 1985, como *La réplica, una posdata del miedo* (p. 398–402), relato del temblor de 2017, arquitectan una textualidad basada en el entrelazamiento de la memoria afectiva y la proliferación de citas culturales heterogéneas, que buscan aprehender algo de lo vivido. El primero vuelve a poner en escena la larga jornada del 19 de setiembre de 1985 y comienza con un joven Juan despertando repentinamente porque la campanilla de su casa suena sola (la tierra la hace sonar), sigue con él atravesando la ciudad en un viaje que revela de a poco la magnitud del desastre mientras se dirige a la Ciudad Universitaria —punto de reunión de los voluntarios que se suman a los brigadistas— y finaliza con el retorno a anochecer, después de permanecer horas, junto a otros, apilando restos, pedazos, fragmentos —tal cual hace la escritura:

Trabajamos durante horas sin grandes resultados. Sacábamos trozos de cemento, papeles, el brazo de una silla, el aspa de un ventilador, formas sueltas, partes de algo, fragmentos ya inservibles. Los llevábamos a una carretilla y los apilábamos en la calle, donde otros trataban de darles cierto orden. Construíamos ruinas para salvarnos de la ruina. ¿Sirvió de algo esa fatiga? No rescatamos a nadie y acaso nos rescatamos a nosotros mismos, convenciéndonos de que podíamos reaccionar, hacer algo útil [...]

Otros planean y deciden las batallas, pero al final de la contienda alguien debe

recoger los restos. La paz comienza con los pordioseros de la gloria, los que se hacen cargo de los escombros, recogen los zapatos, los botones, los peines rotos, las armas ya sin uso, lo que antes tuvo un sentido y un destino. Eso éramos nosotros, la gente de la basura, las inmundicias, los que llevan trozos de un lado a otro (Villoro, 2018:387)

En ese ir y venir, la escritura arma su propia colección de recuerdos, remisiones culturales, referencias; una colección abierta y heteróclita que ora cobra una dicción aforística, ora ensayística, y que comprende, entre otros, el poema *Tierra roja* de Francisco Segovia glosado en el título (*No son nativas...*); el verso de López Velarde (*Las campanadas caen como centavos*) transpuesto a esa circunstancia asombrosa en la que la campanilla de la casa resuena «como una ametralladora»; el coro de supersticiones populares que asocian el pasaje del cometa Halley a un irrefutable mal augurio; *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988) de Elena Poniatowska, testimonio insoslayable; Goethe y su crónica sobre la guerra franco-prusiana; *Guerra y Paz* de Tolstoi; *La peste* de Camus; la mención a Tchekov y a Huidobro; el ensayo de Koestler sobre un piloto británico de la Segunda Guerra; el libro *Arte y olvido del terremoto* (2010) de Padilla, etc. La enumeración está lejos de ser exhaustiva y podría continuar, pero quisiera rescatar solo una última evocación, en la que pulsa (otra vez) la amistad.

V

El penúltimo fragmento de *El terremoto: «Las piedras no son nativas de esta tierra»*, lleva el subtítulo *Réplicas* y empieza mencionando el estudio del historiador Antonio Rubial sobre el hábito de computar los temblores «en rezos» durante la colonia, dato que le permite a Juan medir su propia reacción ante la réplica ocurrida en la madrugada del 20 de setiembre de 1985: «La réplica duró para mí dos padrenuestros» (Villoro, 2018:391). Pero la deriva asociativa conduce al lector a un diálogo sostenido días después del evento: «Comenté que lo más grave del terremoto no era lo que habíamos vivido, sino los daños que nos seguirían alcanzando con el tiempo. Esas noticias aplazadas nos aguardaban como un veneno lento» (Villoro, 2018:392). Diálogo que conduce, a su vez, al recuerdo de un amigo de adolescencia, Xavier Cara, con el cual Juan descubre la pasión por la literatura, frecuenta el primer taller de escritura creativa, publica una primera antología de relatos y memoriza «cuentos enteros de Cortázar con la mnemotecnica que solamente torna posible la idolatría» (Villoro, 2018:393). Es Xavier quien le regala *Rayuela* al joven Juan, con una dedicatoria no menos extensa que uno de los «capítulos prescindibles» de la obra del argentino; es Xavier quien de repente elige otra pasión y acaba optando por la medicina; es la vida «con sus horarios y rigores» la que los aleja, hasta que en 1991

Villoro publica *El disparo de argón*, novela que transcurre en un hospital, y decide ir al encuentro del amigo:

Entonces supe que había muerto siete años antes, mientras hacía guardia en el Hospital General. Al luchar con los sucesivos borradores, había dialogado mentalmente con él, pensando cómo juzgaría determinada escena, sin saber que hablaba con un muerto.

Me pareció absurdo no haberlo buscado antes, dar por sentado que nos encontraríamos. Esa tristeza fue relevada por la irritación. Xavier Cara murió por la corrupción del gobierno mexicano. El edificio de Gineco Obstetricia, destinado a recibir la vida, había sido construido por acólitos de la muerte. (Villoro, 2018, 393–394)

El terremoto, en efecto, no había dejado de suceder (ni dejaría de suceder), continuaba alcanzando a los sobrevivientes años después. Sin embargo, algo del amigo sobrevive en el último episodio con el que el narrador concluye ese pasaje:

Cuando me mudo de casa o de país, lo primero que empaco es mi ejemplar de *Rayuela*. La novela de Cortázar ha envejecido, pero la dedicatoria es mi principal fetiche, una caja negra con un último mensaje: “Un amigo es aquél que siente por uno”, escribió con caligrafía de preparatoriano.

Estas palabras quieren darle la razón. (Villoro, 2018:394)

Comentando ese tratado sobre la amistad de Aristóteles que son los libros octavo y noveno de la *Ética a Nicómano*, Agamben (2005) afirma que la amistad es: «la instancia de este con-sentimiento de la existencia del amigo en el sentimiento de la existencia propia. Pero esto significa que la amistad tiene un rango ontológico y, al mismo tiempo, político. La sensación del ser está, de hecho, siempre re-partida y com-partida y la amistad nombra este compartir.» Podría decirse que la escritura de Villoro busca menos dar «razón» que «existencia» (en otro pasaje Agamben sostiene que «amigo es un existencial y no un categorial») al amigo perdido, más allá del duelo que las palabras también son. Y, si algo del amigo muerto existe en el amigo sobreviviente (en aquel que «siente por él»), quizás lo mismo pueda afirmarse acerca de la arquitectura inestable de *Rayuela*, de ese objeto mediador que sobrevive parcialmente en *El vértigo horizontal*.

VI

La réplica: una posdata del miedo, «último» texto de *El vértigo horizontal*, narra el sismo mexicano de 2017 a partir de las meditaciones de Rousseau sobre el terremoto de Lisboa y de las críticas del filósofo francés a un entorno saturado, en el cual edificaciones y objetos son considerados más importantes que la propia vida. Las ideas rousseauianas son actualizadas y transpuestas a esa metrópoli vertical construida «al margen de las

normas» y al abrigo de la especulación, como lo demostró nuevamente el desmoronamiento de la escuela Rebsamen. Pero también hacen reverberar otros sentidos posibles: «a contrapelo de sus intenciones [Rousseau] demuestra que una persona vale lo mismo que su entorno», que «la ciudad no nos pertenece; nosotros le pertenecemos» (Villoro, 2018:400). Para Villoro, la ciudad es tanto la avaricia, la ganancia, como «las historias, el coro colectivo que nos constituye», ese otro conjunto de propiedades que somos por estar en ella y allí permanecer.

Convocados una última vez, los recuerdos de Juan, más cercanos al presente y a la propia vejez, evocan la pareja de amigos que se hospedó en su casa luego de perder el departamento, la hija que no es más una niña y ahora asume la iniciativa de socorrer a los damnificados, la frase que condensó los días que sucedieron al terremoto de Chile y dio lugar a *8.8 El miedo en el espejo*, escrito siete años antes: «Nadie sobrevive en silencio»,

«Nadie sobrevive en silencio» Después de una tragedia, el lenguaje es como el revuelto alfabeto de la máquina de escribir: llega en desorden, pero poco a poco se articula para otorgarle sentido a lo que no lo tiene. Hablamos para entender aquello que desafía el entendimiento. Con más superstición que certidumbre, pensamos que, si algo puede ser dicho, también puede ser superado. (Villoro, 2018:400).

Dos días después del 19 de setiembre de 2017 Villoro debía entregar su columna semanal para el diario *Reforma*. Piensa, entonces, en describir la acción de los responsables por la búsqueda de sobrevivientes: «Un brigadista alzaba un puño y los demás guardaban silencio para escuchar si alguien vivía. Ese gesto solidario debería determinar nuestra vida en común» (401). Pero en lugar de cobrar la forma de una narración, la escena se torna una letanía hecha de frases sueltas:

No pensé en escribir un poema, aunque muchos lo leyeron de ese modo. Si tuviera que escoger un género para el texto, no optaría por uno literario, sino sismológico: se trata de una «réplica». Partí de una frase que había escrito al recordar el terremoto de 1985 treinta años después de la tragedia y que aparece en la página 397 de este libro: «pertenece al sitio donde estás dispuesto a limpiar la mierda» (Villoro, 2018:401)

Último texto del libro, interior y exterior a la vez, fuera de todas las líneas de viaje, ese suplemento establece una relación peculiar entre lugar/pertencimiento/memoria. Allí, el puño en alto dista de todo ufanismo pero persevera en escuchar si hay alguien vivo. Persiste en imaginar que los paisajes que nos sugieren el fin del mundo sugieren también su comienzo —o al menos su incesante recomienzo, mientras haya mundo:

Eres del lugar donde recoges/la basura.
Donde dos rayos caen
en el mismo sitio.
Porque viste el primero,
esperas el segundo.
Y sigues aquí[...]
Eres, si acaso, un pordiosero de la historia.
El que recoge desperdicios después de la
tragedia.
El que acomoda ladrillos,
junta piedras,
encuentra un peine,
dos zapatos que no hacen juego,
una cartera con fotografías.
El que ordena partes sueltas,
trozos de trozos,
restos, sólo restos. [...]

El que es de aquí.
El que acaba de llegar y ya es de aquí.
El que dice «ciudad» por decir tú y yo
y Pedro y Marta y Francisco y Guadalupe.
El que lleva dos días sin luz ni agua.
El que todavía respira.
El que levantó un puño para pedir silencio.
Los que le hicieron caso.
Los que levantaron el puño.
Los que levantaron el puño para escuchar
si alguien
vivía.
Los que levantaron el puño para escuchar
si alguien
vivía y oyeron un murmullo.
Los que no dejan de escuchar.
(Villoro, 2018:403–405)

Espero que no dejemos de escuchar,
mientras haya un mundo.

Referencias

- Agamben, G. «La amistad», *La Nación*, 25 de setiembre de 2005. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-amistad-nid741397/>
- Argullol, R. (1996). *El cazador de instantes: cuaderno de travesía 1990–1995*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Coronel Morales, J. M. (2020). *Construcción discursiva del desastre: la crónica periodística de los terremotos en la Ciudad de México (1985–2017)*. Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana.
- Eltit, D. (2010). Política del temblor. *El País de España*, 8/5/2010. Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/05/08/babelia/1273277564_850215.html

- Gárate, Miriam V. «Réplicas y reflejos en una crónica de Juan Villoro: acerca de 8.8 *El miedo en el espejo*». *Cuadernos de Literatura* vol 20, N° 40, segundo semestre de 2016, p. 557-582.
- Goethe. J. M. (1922). *Memorias de mi vida*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gumucio, R. (2014). Santiago, una mañana cualquiera (Coaching ontológico). En: *Historia personal de Chile*. Santiago: Hueders. pp, 191–198.
- Kleist, H. (2008). *El terremoto de Chile*. Girona: Ediciones Atalanta SL.
- Lemebel, P. (1996). La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular). En: *Loco Afán*. Buenos Aires: editorial La página, pp. 9–24 [2009].
- Monsiváis, C. (2005). «No sin nosotros». *Los días del terremoto 1985–2005*. México: co ed. Era/Lom/Trilce/Txalaparta, [2010].
- Padilla, I. (2010). *Arte y olvido del terremoto*. México: Almadía.
- Poniatowska, E. (1988). *Nada, nadie. Las voces del temblor*. México: Era [2005].
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Voltaire (1996). Poema sobre el desastre de Lisboa o examen de este axioma: todo está bien (Trad. Vicente Santuc Laborde). *Revista de la Red de Estudios Sociales en Prevención de Desastres en América Latina*, N 6, Lima, pp. 173–176.
- Voltaire (2016). *Candido o del optimismo*. Barcelona: Espasa Libros.
- Villoro, J.(1985). *Crónicas imaginarias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Villoro, J. (1991). *El disparo de argón*. Madrid: Anagrama [2008].
- Villoro, J. (1996). *Materia dispuesta*. México: Alfaguara.
- Villoro, J. (2013). Los convidados de agosto; Un mundo muy raro. Los zapatistas marchan; Mi padre, el cartaginés. En *Espejo retrovisor*. México: Planeta, pp. 157–171, 173–190, 191–213.
- Villoro, J. (2010). *8.8 El miedo en el espejo*. Buenos Aires: Interzona.
- Villoro, J. (2019). *El vértigo horizontal*. Una ciudad llamada México. Barcelona: Anagrama; Almadía.

Análise das obras de Mariana Enriquez publicadas no Brasil

Renata Bastos da Silva

Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional– Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Sandra Maria Becker Tavares

Instituto de Relações Internacionais e Defesa– Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Ricardo José de Azevedo Marinho

Instituto Devecchi

Análisis de las obras de Mariana Enriquez publicadas en Brasil. Resumen

En el sentido común, circula la idea de que la adquisición de conocimientos y la modificación de conductas se dan solo por la simple lectura de un texto. Una premisa en parte válida, que ha sido corroborada por estudios científicos que han demostrado que leer en un idioma diferente al del lector también mejora el rendimiento cerebral. Los lectores brasileños encuentran esto en la obra de Mariana Enríquez, quien en el transcurso de sus narraciones permite al lector dialogar entre el saber oral y la gnosis sistematizada, posibilitando reflexiones fecundas sobre la realidad hasta la activación de informaciones sensoriales. En este texto, los autores buscan analizar aspectos relacionados con la obra de la escritora Mariana Enríquez publicada en Brasil. Este artículo se divide en tres secciones que buscan retratar la obra de la mencionada argentina bajo la mirada de

Palabras clave:

Obras de Mariana Enríquez, lectores, literatura, Brasil/ Argentina

Análise das obras de Mariana Enriquez publicadas no Brasil

Renata Bastos da Silva
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional– Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Ricardo José de Azevedo Marinho
Instituto Devecchi

Sandra Maria Becker Tavares
Instituto de Relações Internacionais e Defesa– Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0010

tres investigadores brasileños, indicando la simbiosis de su singularidad y la especificidad de un nicho literario.

Analysis of the works by Mariana Enriquez published in Brazil. Abstract

In common sense, an idea circulates that the acquisition of knowledge and modification of behaviours occur only by the simple reading of a text. A valid premise in part, which has been corroborated by scientific studies that have shown that reading in a language other than the reader's also enhances brain performance. Brazilian readers find this in the work of Mariana Enriquez, who in the course of her narratives allows the reader to dialogue between oral knowledge and systematized gnosis, allowing fruitful reflections on reality until the activation of sensory information. In this text, the authors sought to analyse aspects related to the works of the writer Mariana Enriquez published in Brazil. This article was divided into three sections that seek to portray the work of the aforementioned Argentinian writer in the view of three Brazilian researchers, indicating the symbiosis of its singularity and the specificity of a literary niche.

Keywords:

Works by Mariana Enriquez, readers, literature, Brazil/Argentina

Análise das obras de Mariana Enriquez publicadas no Brasil. Resumo

No senso comum circula uma ideia que a aquisição de conhecimentos e modificação de comportamentos ocorra apenas pela simples leitura de um texto. Premissa válida em parte e que vem sendo corroborada por estudos científicos que vêm apontando que a leitura em idioma diverso ao do leitor, potencializa também o desempenho cerebral. Os leitores brasileiros encontram isso na obra de Mariana Enriquez que no correr de suas narrativas permite ao leitor a interlocução entre o conhecimento oral e a gnose sistematizada, possibilitando profícuas reflexões sobre a realidade até a ativação das

Palavras-chaves:

Obras de Mariana Enriquez, leitores, literatura, Brasil/Argentina

informações sensoriais. Neste texto, os autores buscaram analisar aspectos relativos às obras da escritora Mariana Enriquez publicadas no Brasil. Esse artigo foi dividido em três seções que buscam retratar a obra da referida argentina sob o olhar de três pesquisadores brasileiros indicando a simbiose de sua singularidade e a especificidade de um nicho literário.

Introdução

No senso comum circula uma ideia que a aquisição de conhecimentos e modificação de comportamentos ocorra apenas pela simples leitura de um texto. No entanto, a fixação e a aplicabilidade de um texto, vai muito além da leitura elementar. Algumas obras despertam no leitor a vontade conhecer o autor, adquirir outros títulos correlatos a ele, assimilar palavras e, até viajar para os lugares lá descritos.

E esse é o tom que dá forma à obra de Mariana Enriquez que no correr de suas narrativas permite ao leitor a interlocução entre o conhecimento oral e a gnose sistematizada, possibilitando profícuas reflexões sobre a realidade até a ativação das informações sensoriais.

Neste texto, os autores analisam aspectos relativos às obras da escritora Mariana Enriquez, traduzidas e publicadas no Brasil.

Esse artigo foi dividido em três seções (1. Mariana na sua singularidade; 2. Mariana no Brasil; e, Mariana – o sobrenatural) para conduzir o leitor a compreender

a análise postulada por três pesquisadores brasileiros e que apontou para a simbiose da singularidade e a especificidade do nicho literário de Enriquez.

Mariana na sua singularidade

Mariana Enriquez nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1973. Formou-se em Comunicação Social pela Universidade Nacional de La Plata. Como jornalista, colaborou no Radar do jornal *Página/12* e nas revistas *TXT*, *La Mano*, *La Mujer de mi Vida* e *El Guardian*. Também participou de rádio, no programa *Gente de a torta*, da Rádio Nacional.

Publicou seu primeiro romance, *Bajar es lo peor*, aos 21 anos. Seus seguintes romances foram: *Cómo desaparecer completamente* em 2004 e *Chicos que vuelvenem* 2011, *Este es el mar* em 2017 e o premiado, que trataremos mais à frente, *Nuestra parte de noche* em 2019, e o livro de relatos: *Los peligros de fumar en la cama* em 2009. São também de sua autoria: o ensaio *Mitología celta* (2007), os contos: *Alguien camina sobre tu tumba: Mis*

viajes a cementerios (2013); *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016); e a biografia: *La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo* (2014).

Seus escritos nos levaram a refletir a respeito de sua singularidade na abordagem dos temas. Em especial, ao incorporar à sua narrativa, elementos da cultura cyberpunk. Cultura que, a partir do século XX, expressa vínculo entre a escrita gótica, o horror e a angústia de séculos anteriores resultando em estereótipos de personagens. Adiante, a escrita gótica veio a combinar-se à ficção científica trazendo descrições de corpos muitas vezes indefinidos, que sofreram transformações reais ou imaginárias, misturando convívio ou a simbiose entre animais humanos e não-humanos, em cenários tangíveis ou apocalípticos que, por vezes, trespassam o gênero literário denominado cybergótico.

Assim são as personagens da escritora Mariana Enriquez em seus simbólicos mundos. Em geral, esses se movimentam em ambientes fluidos. Os cenários descritos, em geral, modificam-se seja pelo tempo decorrido seja pelo imaginário e ao agrado ou não dos seus protagonistas. Mariana coloca seus entes ficcionais em lugares de transição. Nesses cenários, seus protagonistas antecedentes e atuais, evidenciam tanto o desconforto quanto prazeres suas atividades cotidianas, uma vez que a «(...) atitude para com um lugar não é fixa. O que uma cultura teme, outra referencia» (Amaral, 2004).

Percebe-se também, uma inclinação para a descrição de lugares ermos ou de passagem, de paisagens amplas, em especial, quando ligados a acontecimentos dramáticos e, também, dar notoriedade a certo ente considerado insignificante pela sociedade em um tempo e espaço físico específicos. Ao correr das linhas escritas, o faz crescer, o ilumina para que seu destaque evolua na busca do reparo emocional ou histórico.

Mariana no Brasil

A realidade pode conter o macabro e o perturbador nas obras de Mariana Enriquez e isso é latente. Seu primeiro livro publicado no Brasil foi: *As coisas que perdimos no fogo* (Intrínseca, 2017; o original é de 2016), uma coletânea de contos da escritora argentina Mariana Enríquez, que faz isso com maestria, mobilizando o medo e o terror cotidiano que vem das profundezas históricas de seu país (e não só) e deságua no cenário do governo de Mauricio Macri (2015–2019), passando antes pelos governos argentinos do período militar, e também pelo governo de Carlos Saúl Menem Akil (1989–1999).

Em um olhar de relance, as doze narrativas da escritora argentina, a maioria ainda não publicadas em nosso país, poderiam parecer surreais para os leitores brasileiros. Entretanto, elas se mostram com uma familiaridade estonteante e o cotidiano se transforma em pesadelo. Segundo as próprias palavras de Mariana, que concedeu,

em 2017, uma entrevista, por telefone ao jornalista e historiador Leonardo Cazes:

— Sempre gostei muito de terror. É um gênero que permite falar de coisas muito difíceis, como o medo da morte e da violência, e de várias coisas que nos perturbam muito de uma maneira que é, ao mesmo tempo, divertida— diz ela. — Na tradição literária, Cortázar fazia isso com o fantástico, que irrompia e desorganizava a realidade. Há uma série de questões da sociedade argentina que são um terreno bastante natural para o horror. (Enriquez, 2017).

Em outro momento da entrevista ela ressalta o papel que a literatura revela ao captar, a reação psicológica das pessoas num contexto de crise de seu país e, acrescentamos, em seus respectivos cotidianos, fatos que se refletem nas personagens protagonistas:

— Todas elas estão em um momento de incerteza. Acho que isso é o que ocorre com a vida num país que está sempre esperando a próxima crise. Há uma constante instabilidade, que é econômica, é claro, mas que termina incorporada na psicologia das pessoas. Essa sensação me interessa na literatura porque traz a percepção de uma realidade sempre muito frágil, onde tudo pode mudar. As pessoas vivem então num estado de alerta permanente, de ansiedade e incerteza. (Enriquez, 2017).

Como desdobramento dessa primeira

incursão de sua obra no Brasil, Mariana Enriquez chegou, pessoalmente ao nosso país para a 17ª Festa Literária Internacional de Paraty (Flip), em 2019, na qual no domingo (14) participou da mesa literária Santo Antônio da Glória, no Auditório da Matriz, pela manhã, que reuniu Mariana Enriquez ao escritor Braulio Tavares, do Brasil. Entre os assuntos tratados na discussão estão ficção científica, poesia de cordel, histórias fantásticas e de terror. Logo após o debate da mesa, Mariana autografou o livro que estava lançando: *Este é o Mar*; título bastante simpático para o local, e particularmente para nosso estado do Rio de Janeiro por ser boa parte banhado pelo oceano Atlântico. Mostrou-se muito solícita e atenciosa com o público brasileiro. Em sua participação na mesa da manhã, foi ovacionada pela crítica aos governos Macri e Bolsonaro. Na sessão de autógrafos estreitamos laços com vista a atividades futuras que envolvam a cultura no Mercosul e o acordo deste com a União Europeia.

Foi quando, pela plataforma Zoom, já no contexto pandêmico, Mariana esteve conosco na atividade que realizamos todos os meses com o Instituto Cervantes do Rio de Janeiro (ICRJ), que é fruto de uma parceria entre o ICRJ e a Universidade Federal do Rio de Janeiro, para democratizar se a discussão sobre autores da cultura hispânica aqui no Brasil. Assim nasceu o título de nossa ação de extensão e pesquisa Encontros internacionais:

O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações, e uma das nossas atividades foi realizada no dia 24 de setembro de 202, às 18h30 (horário de Brasília/Rio de Janeiro), pela plataforma Zoom, organizamos o evento «Mariana Enríquez. Literatura y vida cotidiana». A atividade teve uma duração total aproximada de 1h30. O resumo sobre o evento foi publicado no site do ICRJ como um convite para que o público participasse:

Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973) es profesora, periodista y subeditora del diario *Página/12*. Participó en la 17ª edición de la FLIP Paraty, en el 2019. Su escritura nos remite a la literatura fantástica producida en Iberoamérica a mediados del siglo xx. Sin embargo, Mariana va más allá y nos presenta una interpretación metafórica que revela historias del día a día que debemos afrontar y evitar, como un chico sucio en un barrio antaño elegante y ahora decadente de la gran Buenos Aires. De la misma forma que las generaciones de padre e hijos que vivieron entre la dictadura militar argentina y la brasileña. Por lo tanto, los profesores de la UFRJ proponen revelar, a través de la mirada de Mariana, lo que hoy y siempre debemos afrontar, superar los problemas, como la desigualdad social aquí y en otros rincones.

El evento tratará de los dos últimos libros de la escritora argentina Mariana Enrí-

quez, uno de ellos ya traducido al portugués: *As coisas que perdemos no fogo*, de 2016, y el último, *Nuestra parte de noche*, de 2019, premio Herralde de Novela.

Contaremos con la participación especial de la propia autora, Mariana Enríquez.

El evento tratará de los dos últimos libros de la escritora argentina Mariana Enríquez, uno de ellos ya traducido al portugués: «*As coisas que perdemos no fogo*», de 2016, y el último, «*Nuestra parte de noche*», de 2019, premio Herralde de Novela. (Instituto Cervante Do Rio de Janeiro, 2020)

Naquela oportunidade Mariana, na qualidade de narradora benjaminiana, esteve com seu público, a maioria do Brasil, registrados no Zoom por volta de 25 pessoas.

Entendemos como uma das repercussões daquele encontro com a autora, o público brasileiro ter sido agraciado por mais um livro dela publicado no Brasil, *Nossa parte de noite*, lançado em agosto de 2021. A trama se passa no último regime militar da Argentina, entre 1976 e 1983, e conta sobre a jornada de pai e filho em meio aos horrores da ditadura. Na seção a seguir vamos tratar um pouco de cada um dos três livros de Mariana Enríquez publicados no Brasil pela editora Intrínseca.

Mariana – o sobrenatural

As narrativas da autora argentina nos remetem a memorialística, que são contadas e permeadas por os espaços da

vida e do sobrenatural, portanto, abaixo vamos tentar detalhar esses espaços das obras em suas obras. «Assim, certo lugar mal-assombrado pode ser lembrado simultaneamente, por meio de fontes oficiais, do testemunho pessoal ou de casos arraigados na memória coletiva» (Gabriel, 2020).

Nessa perspectiva vamos apresentar as três dessas obras que foram publicadas no Brasil, já mencionadas acima, e suas respectivas datas de publicação em nosso país, *As coisas que perdemos no incêndio* em 2017, *Este é o mar* em 2019 e *Nossa parte da noite* em 2021.

As coisas que perdemos no fogo

O livro de contos *As coisas que perdemos no fogo* mostra uma realidade que contém o macabro e o inquietante, e Mariana mobiliza com maestria o medo e o terror cotidianos que vêm das profundezas históricas de seu país. A seguir vamos destacar o primeiro conto, intitulado *O menino sujo*. A escritora tem uma narrativa que pode parecer surreal aos leitores, mas, na realidade, é sua familiaridade com o cotidiano que se transforma em pesadelo.

A personagem protagonista, narradora da história, trabalha como designer gráfico para um jornal, para o suplemento *Moda&Mujer*. Ela mora em Constitución, porque gosta da casa de sua família e é uma casa linda, onde mora sozinha. Sua família acha que ela é louca por morar em Constitución. Nesse bairro,

no século XIX, era uma área da cidade de Buenos Aires onde vivia a aristocracia da época. No entanto, ao final daquele século, em 1887, famílias aristocráticas fugiram para o norte da cidade para escapar da febre amarela. Poucos voltaram, quase nenhum. Mas o bairro era marcado pela fuga, pelo abandono, pela condição de ser indesejado. Mas se você souber se movimentar, se entender a dinâmica, os horários, segundo a narradora, não são perigosos. Ou são menos perigosos? Onde há traficantes, viciados, travestis. É o bairro mais perigoso de Buenos Aires. A protagonista só tem uma amiga, a travesti Lala, sua cabeleireira. A descrição de um bairro decadente, para nós brasileiro, soa familiar, pois, em nossas cidades, em especial nas capitais, mas não só, de nossos estados, há bairros assim. Aqui nos referimos ao livro da professora Raquel Rolnik intitulado *São Paulo: o planejamento de desigualdade* (2022), que analisa as desigualdades na cidade de São Paulo, a metrópole mais populosa da nossa América do Sul.

No entanto, voltando ao conto, a narradora nos conta que em frente a sua casa o menino sujo e sua mãe, que está grávida, dormem em três colchões muito gastos. Uma noite, depois do jantar, a campanha tocou. Raro: quase ninguém a visita nessa época. Exceto Lala, ela viu que ali estava o garoto sujo. Sua mãe o deixou sozinho. A protagonista o convidou para entrar e jantar. E depois o levou para

uma sorveteria. Era 8 de janeiro, dia de Gauchito Gile velas colocadas nas ruas em homenagem ao santo. O menino sujo a lembrou do outro santo, o santo esqueleto com suas velas vermelhas e pretas. Ela não sabia o que deveria fazer com o menino se a mãe dele não aparecesse. Levá-lo para a delegacia? Para um hospital? Fazê-lo ficar em casa até ela voltar? Existiam serviços sociais nesta cidade? Quando voltavam, olhavam para a mãe do menino que estava na frente de sua casa e gritavam com ela reclamando pelo filho. Ela devolveu e foi para casa sozinha. Neste momento, Mariana nos leva a refletir sobre as políticas sociais, principalmente da assistência social às crianças, tema também caro ao Brasil.

No dia seguinte, o menino sujo e sua mãe haviam desaparecido. Ela nunca mais encontrou o menino nas ruas de Constitución, sendo que o contexto apontava para a possibilidade de a criança ter sido comercializada. A narradora lamentou muito não ter ajudado o menino sujo quando pôde.

Há outros contos em *As coisas que perdemos no fogo* que retomam o tema da decadência dos bairros em Buenos Aires, mas o aspecto do abandono da infância é o que nos fez salientar esse conto, entre os outros que mostram o surreal da realidade.

Este é o Mar

No romance *Este é o mar*, a apresentação da vida usual também é claramente

perceptível como um mundo que também parece surreal à primeira vista, que aos poucos se anuncia mais assustador do que se poderia imaginar. E o tema da juventude nesse contexto é sublinhado pela nossa autora. Assim, a escritora argentina usa a vida habitual para criar uma história de terror contemporânea, e acaba escolhendo a fantasia como força motriz da narrativa. O leitor segue os passos de James Evans, um rockstar atormentado por entidades cuja única e exclusiva obrigação é torturá-lo até a morte.

Este é o mar, o segundo livro publicado no Brasil. Como em *As coisas que perdemos no fogo*, a escritora parte do dia a dia para criar uma história de horror contemporâneo envolvendo jovens moças, mas acaba elegendo a fantasia como força motriz da narrativa — os passos de James Evans, um rockstar atormentado por entidades cuja única e obrigação exclusiva é exasperá-lo até a morte. Seriam essas mesmas criaturas as responsáveis pelas tragédias que acontecem com Jim Morrison, Kurt Cobain, Jimmi Hendrix, Brian Jones e tantos outros Clube dos 27? É uma hipótese que a autora nos coloca e nos provoca a refletir, ou seja popstars que não chegam para além dos vinte e pouco anos.

A virada acontece quando Helena, criatura acusada de maltratar James, acaba se apaixonando por ele. Como em qualquer história de Mariana Enriquez, é impossível pensar logicamente. São vidas,

humanas e não-humanas, que se cruzam numa espécie de matéria temporária ou em enormes vazios preenchidos pelo tédio da adolescência. E talvez a essa perspectiva jovem ainda falte romance, falta Alice, uma base que remonta à história que se perde, há alguns anos, em uma trama juvenil e suas raízes no gótico.

Nossa parte de noite

O catálogo de horrores cometidos pela ditadura militar argentina (1976–1983) é macabro. Agora imagine que alguém com a capacidade de ver e ouvir os mortos, todos aqueles afogados, estuprados e torturados com os olhos vendados. É o que acontece com o protagonista do último romance de Mariana Enríquez, *Nossa parte de noite*. Um médium com poderes sobrenaturais capazes de invocar as Trevas. Suas habilidades são exigidas por uma sociedade secreta formada por famílias abastadas da elite argentina com descendência inglesa que há séculos celebram rituais atroz em busca da vida eterna.

No início da novela, o médium ainda não sabe se seu filho de seis anos, Gaspar, herdou seu estranho dom. A mãe morreu em um acidente suspeito e, apesar de seus poderes, o pai não consegue se comunicar com ela. Estamos nos anos 1970 e ambos atravessam o país de carro em direção às Cataratas do Iguazu, em uma espécie de *roadtrip* paranoica onde cruzarão com antigos cultos brasileiros, militares, secundários em busca de sexo

causal, desconfiança, superstição, pobreza e medo.

Então conheceremos a fundo a poderosa e fascinante família da ordem secreta e a impunidade com que sequestram bebês e crianças indígenas para sacrificá-los em cerimônias selvagens. Mariana Enríquez não poupa detalhes ao descrever um círculo poderoso em que o exercício da crueldade e da perversão prevalece como suposto caminho para iluminações secretas. Além disso, traça um catálogo inesquecível de personagens com o inescrupuloso e a amoralidade como marca de classe, personagens que operam com a mesma impunidade como os ditadores militares em uma sociedade atormentada pela desigualdade e o terror desse elemento e de tantos outros.

«Todas as fortunas são construídas sobre o sofrimento dos outros», lembra Rosario —que bem poderia ter sido Zygmunt Bauman (1925–2017)—, a mãe desaparecida, antes de nos contar sobre as origens da ordem secreta na Inglaterra do século XVIII, da qual ela é vítima e herdeira. A partir deste enfoque, Mariana Enríquez se aproxima de E.P Thompson (1924–1993) em *Senhores e caçadores. A origem da Lei Negra* (1987) onde o historiador inglês ao examinar a sociedade inglesa do século XVIII, descreve a violência e a corrupção ali dominante.

Vale a pena conhecer este instrumento dos *Whigs* para a defesa da propriedade na sociedade inglesa, a Lei Negra de

Waltham na íntegra, disposta nesse livro. Não apenas porque esta lei sofre o escrutínio de Thompson, mas, também, porque ela revela essa faceta da sociedade inglesa, ainda pouco conhecida entre nós, que até Mariana Enríquez apenas Gilberto Freyre (1900–1987) havia descrito em seu livro *Assombrações do Recife, velho* (1955). Pois os ancestrais de Rosario encontraram perto de Inverness, quase no fim do mundo, o primeiro vidente, filho de um camponês escocês que previu o futuro usando a omoplata de uma ovelha. De lá, o romance viaja para a *Swinging London* dos anos 1960 (que circula também em *Este é o mar*), onde a atmosfera boêmia, libertina e hedonista da época e o esoterismo ambiental facilitam muito a camuflagem dos iniciados: nas festas eles fumam e consomem ácido enquanto ele fala sobre os poetas William Blake (1757–1827) e Friedrich Hölderlin (1770–1843) e as conversas invariavelmente se voltam para o ocultista Aleister Crowley (1875–1947), o I Ching e o tabuleiro Ouija. Além disso, os filhos dos membros da Ordem são estranhamente como os *hippies*: posições políticas radicais, promiscuidade sexual, roupas estranhas e muito dinheiro. Já sabemos como essa viagem terminou para alguns: mal, com Charles Manson (1934–1967), os Hell’s Angels e o artigo sobre o massacre de MýLai (1968). Rosario ainda tem uma relação casual com um músico chamado David que tem algo reptiliano,

um boneco com dentes estranhos, tão atraente que sexo com ele a assusta que, numa interpretação hiper-realista, pode ser o próprio Bowie.

Mariana Enríquez nasceu em 1973, portanto devia ter três anos de idade quando a junta militar deu partida no golpe em 1976 e cerca de 11 quando começou a abertura democrática em 1984, ao que se seguiu um julgamento em que a mídia começou a revelar os horrores cometidos ao longo dos anos e que suas consequências ganharam lugar na sua literatura em *As coisas que perdemos no fogo*. Como consequência, esse cotidiano dos argentinos está repleto de doses diárias de sangue.

Enríquez cresceu num país que foi capaz de criar fantasmas por meio da política ditatorial militar, com forças repressivas especializadas em fazer desaparecer almas cotidianamente, situações que também foram representadas cinematograficamente em *Kóblie* (2016) de Sebastián Borensztein. O medo que ela deve ter sentido é e era real, embora seja ainda insondável sabermos se tal barbárie fosse totalmente compreensível para uma menina tão jovem (recordemos *A Vida é Bela* de Roberto Benigni) e, talvez por isso, a Mariana Enríquez do século XXI transforme esse resíduo em uma literatura gótica, repleta de fantasmagorias e pesadelos. Há uma razão pela qual fantasmas, aparições espectrais e os mortos que aparecem sejam os protagonistas de suas

histórias, tanto nos contos reunidos em *As coisas que perdemos no fogo* quanto em *Nossa parte de noite*, onde a representação literária do sobrenatural de contatar a dimensão do não-vivo é uma forma de viver, mas também uma terrível condenação. O terror é sempre político.

O estilo de Mariana Enríquez é elegante, às vezes parece que escreve com leveza. Ela descreve em detalhes (como o melhor cirurgião, lida com sangue, vísceras e cicatrizes com uma naturalidade incrível) e sua prosa hipnotiza e cativa. É inevitável pensar em Stephen King e Shirley Jackson (1916–1965) ao lê-la, mas também em *Drácula* (1897) ou Emily Dickinson (1830–1886). Ler *Nossa parte de noite* é muito parecido com a sensação de passar por um acidente de carro, como um taxi que entra debaixo de um caminhão: é impossível não olhar, mesmo que seja repulsivo fazê-lo, e o que você vê é horrível.

A leitura de *Nossa parte de noite*, Prêmio de Romance Herralde de 2019, sinaliza a capacidade de Mariana para estampar o sublime. Consegue colocar em letras a beleza e o pavor que nos cerca. Em cada uma dessas dimensões, lida com o lado sombrio e encanto das coisas em suas estórias: o mal que vive à espreita de todos nós como alertou Hannah Arendt (1906–1975) e os impulsos mais indescritíveis. Que *Nossa parte da noite* nos ajude a desenterrar a caveira de burro que nos atormenta aqui e em alhures.

Considerações finais

Mariana Enriquez deslumbra com seu estilo tremendamente magnético, delicado, engajado e bestial ao mesmo tempo.

A Argentina é um país com crises econômicas cíclicas. A cada dez anos, mais pessoas são marginalizadas, afirmou Mariana Enriquez (Enriquez, 2017); mas a crise contemporânea que aprofunda a desigualdade não é um caso isolado de seu país.

Daí acreditamos que as situações que essa autora nos apresenta em seus escritos, são os desafios que temos todos os dias para compreendermos e tentarmos achar soluções para a superação de nossas tragédias. Mas, para além das sinas de Sísifo e de Prometeu, personagens da mitologia Grega. O primeiro pela vergonha de ter sido punido por usar sua esperteza e habilidade para tramar contra os deuses. Quanto ao segundo, o ato de tirar dos deuses (roubar para alguns) algo que pertence a nossa humanidade, isto é, a capacidade de lidar com as artes e as técnicas.

Neste sentido, resgatando o ensaio de Mariana sobre a mitologia celta, ressaltamos que o caminho da construção da civilização, em nossas terras do Sul, ainda irá requerer de nós uma luta diária para superar a barbárie. O certo é que, outros escritos da autora devem ser traduzidos e publicados no Brasil, para que, através de nossas reflexões e ações, juntos, cooperemos para cimentar esse caminho.

Referências Bibliográficas

- Amaral, A. (2004). Espectros da Ficção Científica. Disponível em: <http://bocc.ufp.pt/pag/amaral-adriana-espectros-da-ficcao-cientifica.pdf> Acesso em: 26 maio 2022.
- Enriquez, M. (2017). Contos sobre violência e política marcam estreia de Mariana Enriquez no Brasil. [Entrevista concedida à Leonardo Cazes]. *O Globo*. 16/06/2017. Cultura. Livros. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/contos-sobre-violencia-politica-marcam-estrea-de-mariana-enriquez-no-brasil-21482731> Acesso em: 23 junho 2022.
- Gabriel, M. A. R. A memorialística do espaço em Gilberto Freyre. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8663432> Acesso em: 26 maio 2022.
- Godoy, Z. (2021). Um grande livro em termos de ambição literária. Clube do Livro, Rio de Janeiro. *Rádio CBN*, 31/08/2021. Disponível em: <https://m.cbn.globoradio.globo.com/media/audio/351610/um-grande-livro-em-terminos-de-ambicao-literaria.htm>. Acesso em: 23 de junho 2022
- Instituto Cervantes do Rio de Janeiro (2020). Mariana Enríquez. Literatura y vida cotidiana. Disponível em: <https://cultura.cervantes.es/riodejaneiro/es/mariana-enr%C3%ADquez.-literatura-y-vida-cotidiana/136084> Acesso em: 23 de junho de 2022.
- Rolnik, R. (2022). *São Paulo: o planejamento de desigualdade*. São Paulo: Fósforo.

Novas perspectivas de experienciar a Gestão Cultural

Juliana Matias Pereira Sales

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Marja Lopes de Souza

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Nuevas perspectivas de experimentar la gestión cultural. Resumen

El curso «Encuentros Internacionales: el brasileño entre otros hispanos, afinidad, contrastes y futuros posibles en sus inter-relaciones» es un proyecto de investigación y extensión de iniciación artístico-cultural ofrecido por la coordinación de extensión del curso Gestión Pública para el Desarrollo Económico y Social de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ), en colaboración con el Instituto Cervantes de Río de Janeiro. Este tiene como objetivo seguir un camino democrático, público y gratuito para el público en general, ya que proviene de la Universidad Pública que crea este ámbito propicio para debates justos que se adapten a aquellos aspectos literarios de la cultura que nos son cercanos. Tratar la literatura como algo a lo que hay que acceder por completo para abordar temas poco discutidos, buscando no solo acercar a los lectores, sino traer nuevos autores

Palabras clave:

curso de extensión, enseñando, gestión pública, actividades culturales, gestión cultural.

Novas perspectivas de experienciar a
Gestão Cultural
Juliana Matias Pereira Sales
Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ)
Marja Lopes de Souza
Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ)
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.
e0011

dando voz a los iberoamericanos, permeados por la visualización de los alcances de una nueva forma de entender la gestión pública desde la perspectiva de la gestión cultural.

New perspectives on experimenting cultural management. Abstract

The course «International Encounters: the Brazilian Among Other Hispanics, affinity, contrasts and possible futures in their interrelationships» is a research and extension project of artistic-cultural initiation offered by the coordination of extension of the Public Management course for the Economic and Social Development of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), in partnership with the Instituto Cervantes of Rio de Janeiro. It aims to follow a democratic, public and free path for the general public, as it comes from the Public University that creates this scope conducive to fair discussions that adapts to those literary aspects of culture that are close to ours. Treating literature as something to which one must donate completely to portray subjects little discussed, aiming not only to bring readers closer, but to bring new authors giving voice to Ibero-Americans, permeated by the visualization of the scope of a new way of understanding management public from the perspective of cultural management.

Keywords:

extension course, teaching, public administration, cultural activities, cultural management

Novas perspectivas de experienciar a Gestão Cultural. Resumo

O curso «Encontros Internacionais: o Brasileiro Entre Outros Hispanos, afinidade, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações» é um projeto de pesquisa e de extensão de iniciação artístico-cultural oferecido pela coordenação de extensão do curso de Gestão Pública para o Desenvolvimento Econômico e Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em

Palavras-chaves:

curso de extensão, ensino, gestão pública, atividades culturais, gestão cultural.

parceria com o Instituto Cervantes do Rio de Janeiro. Objetiva seguir esse caminho democrático, público e gratuito para o público em geral, pois advém da Universidade Pública que cria esse âmbito propício a discussões equânimes que se adapta sobre esses aspectos literários da cultura que se aproximam das nossas. Tratando a literatura como algo em que se devem doar completamente para retratar assuntos pouco abordados, objetivando não só essa aproximação de leitores, mas trazer novos autores dando voz a ibero-americanos, permeados pela visualização do escopo de uma nova forma de compreender a gestão pública pelo viés da gestão cultural.

Introdução

O curso «Encontros Internacionais: O Brasileiro Entre Outros Hispanos, afinidade, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações» é um projeto de pesquisa e de extensão de iniciação artístico-cultural oferecido pela coordenação de extensão do curso de Gestão Pública para o Desenvolvimento Econômico e Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em parceria com o Instituto Cervantes do Rio de Janeiro (IC-RJ), como o objetivo de democratizar a cultura. O convênio da UFRJ com uma autarquia como o Instituto Cervantes, possibilita uma experiência inovadora para a Gestão Pública, visto sua ligação com o Governo Espanhol e seu alcance internacional.

Possui o intuito de apresentar um estudo acadêmico que agregue na construção

de um sistema de gestão pública que seja formado aproximando a arte das culturas brasileiras e hispânicas evidenciando a importância de projetos desenvolvidos por instituições públicas. Com isso, introduz conhecimentos acerca de programas que inserem questões culturais comuns e o estudo de suas diferenciações, estimulando a democratização do conhecimento a fim de elaborar propostas de ações em nível de pesquisa e extensão, para uma melhor atualização do tema e divulgação do conhecimento histórico.

Visto isso, o enfoque é nos estudos da relação entre brasileiros e hispanos através da arte para o entendimento da historicidade das culturas ibérica e brasileira permeando o âmbito público da preservação de valores democráticos, em contexto de crises. Assim, contemplamos

uma arte mais inclusiva e democrática que faça denúncias para a estruturação de uma gestão pública mais equânime.

Gestão cultural na esfera pública: o Instituto Cervantes e o desafio do multiculturalismo

A extensão objetiva seguir um caminho democrático, público e gratuito para o público em geral, pois advém da Universidade Pública que cria esse âmbito propício a discussões equânimes que se adapta sobre esses aspectos literários da cultura que se aproximam das nossas. Tratando a literatura como algo em que devem-se doar completamente para retratar assuntos pouco abordados, objetivando não só essa aproximação de leitores, mas trazer novos autores dando voz a ibero-americanos.

Observa-se a capacidade de evocar as relações sociais e políticas dos grupos hegemônicos; e testemunho de regimes de desigualdade diversos, por meio da literatura revela essas violências sociais e políticas que acometem o país e deixa questões presentes do cotidiano. Considerando as semelhanças de gestões que precisam ter um olhar mais atento para sua população tanto na América Ibérica como no cenário brasileiro.

Por outro lado, oferecem uma profunda análise da contemporaneidade e das perspectivas para o planeta. Comprometido com a liberdade de expressão, a diversidade de ideias e a educação de

qualidade, desenvolve conteúdos múltiplos com pensadores, escritores, músicos, pintores, artistas e cientistas hispano falantes em seus campos de atuação. Bem como, traduz didaticamente esses temas para os espaços de ensino que atingem crianças e jovens, em especial em áreas às quais o conhecimento da arte e cultura hispânica é precário, por diversos motivos, que serão revelados ao longo de nossa jornada de ação.

Em suma, o objetivo é divulgar e sensibilizar os discentes em relação ao conhecimento da arte literária aplicada ao cinema, à música, ou a própria literatura que se propõem a oferecer ao público em geral, a democratização da discussão em torno da aproximação da cultura brasileira com a dos países hispânicos. Oferecem uma profunda análise da contemporaneidade e das perspectivas para o planeta. Comprometido com a liberdade de expressão, a diversidade de ideias e a educação de qualidade, e possíveis futuros nas suas inter-relações visam promover conferências com e sobre figuras internacionais.

A leitura é experimentar e experienciar a vida, os textos fazem parecer que o leitor está de fato vivenciando tais situações. Fatos históricos são sublinhados para debate, como por exemplo a herança que a ditadura Argentina teve entre os anos de 1976 e 1983 e a memória daquele contexto de terror que a sociedade argentina viveu, a fim de discutir e colocar como as formas

de gestão foram utilizadas para o controle e contorno de tais fatos importantes na construção da historicidade.

No escopo de temas que permeiam a Gestão pública, a educação se caracteriza como um importante pilar de ligação a fim de suprir as desigualdades e ser um equalizador visando o acolhimento e a inserção de todos dentro de um espaço seguro que tenha uma ligação fortalecida socialmente. Justificando o interesse em uma visão mais prática do papel dos temas republicanos na questão do tratamento dos refugiados e a sua ligação e do seu âmbito familiar através dos espaços educacionais.

A universidade pública, como centro de fomento ao conhecimento e produção científica, luta pela promoção de projetos de aproximação estudantil junto à sociedade como forma de democratizar e popularizar o conhecimento obtido no meio acadêmico. Esses projetos, portanto, têm como objetivo contribuir tanto para a formação completa de seus discentes como também para trazer benefícios para a comunidade e a sociedade civil e, com a Lei nº10.172 de 2001, que imputa aos graduandos a necessidade de cumprir 10% da carga horária total de seus respectivos cursos em projetos de extensão, foi possível normatizar o que é compreendido efetivamente como projeto de extensão. Visto isso, a extensão faz parte do que chamamos de tripé educacional, ao lado do ensino e da pesquisa. Apesar de ser o mais fraco dos três princípios, ela também

contribui para o fomento do desenvolvimento de valores democráticos e coletivos, que mais do que nunca são indispensáveis para a formação humana atual.

Além disso, há o multiculturalismo como um desafio ao abrir a construção da própria identidade para enfrentar a impressão que os outros têm de nós e a imagem que nos transmitem. Portanto, entre reconhecer a singularidade e preciosidade de cada cultura e a necessidade de re-compreender e superar os estereótipos que impedem os encontros reais, o multiculturalismo tem um papel na retomada das raízes de nossa identidade ocidental e da crise revelada na era pós-moderna.

O Instituto Cervantes é uma autarquia importantíssima de longa trajetória e para que possa ser entendido o papel da gestão cultural dentro do âmbito público, houve um extenso trabalho e preparação. O Instituto tem cerca de 86 centros no mundo todo, os quais contam com três partes, a parte acadêmica, cultural e a de biblioteca do acervo de livros e documentos. Surgiu em 1991, num dos primeiros governos de Felipe Gonçalves, como um projeto que utilizava as antigas casas da Espanha que tinha consulados em grandes partes do mundo.

O ideal surge por meio da necessidade de informe ao embaixador Espanhol sobre a situação dos espanhóis no Brasil. Portanto, a partir de 1985, estava já em estudo dos políticos espanhóis começar a criação de um grande instituto para

expandir a língua e a cultura espanhola. Em 1991, o instituto chegou com uma forma muito mais específica ao Brasil, com uma estrutura, inicialmente em São Paulo, depois no Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, depois no centro de Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, e agora o Instituto é uma grande rede de 8 Cervantes distribuídos no Brasil.

Sempre calcado em três grandes colunas: a acadêmica, do ensino de espanhol e com o diploma da língua espanhola para os brasileiros, na parte cultural apostamos numa linha hispânica, porque a real academia espanhola considera todas as línguas ou todos os países que falam hispânico. A frase «o brasileiro entre outros hispanos» é uma citação do autor Gilberto Freyre, que foi o grande hispanista brasileiro, assim é uma sentença que norteia nossas pesquisas e mostra o caminho da utilização da cultura e sociedade hispano-brasileira.

Visto que, o objetivo em torno do projeto e do viés de gestão cultural é criar diálogo a fim de conhecer as diversas histórias, criar ligações e cadeias conectadas nessa diversidade multicultural, encontrando o lançamento de culturas, dentro desse diálogo que é o nascimento de toda grande cultura universal, isso é o que é traduzido pelo Instituto Cervantes e o cerne em que se constrói um caminho de tal gestão.

Esse departamento é bem complexo, temos linhas gerais de trabalho, mas cada cidade dá sua própria personalidade

local. Essa missão de trabalhar conteúdos espanhóis e hispanos é a linha geral que todos trabalhamos, mas principalmente esse intercâmbio cultural e diálogo com instituições de referência local são importantíssimos para o Instituto Cervantes com Instituições de referência como a UFRJ para manter esse diálogo ocorrendo um compromisso de ser além de atividades pontuais e que não caiam no esquecimento.

Além dos grandes museus, coletivos, centros culturais, outra coisa muito importante são os trabalhos com as ONGS culturais. Já foi realizado, por exemplo, um Projeto no Complexo da Maré, comunidade localizada no Rio de Janeiro, estado brasileiro, e a ideia é manter esse direcionamento, com a pandemia algumas tiveram que ser paralisadas e outras se mantiveram no online, então todas estão ativas e algumas remotamente.

Os gestores culturais, através de parcerias e diálogos com os gestores locais, dão personalidade ao projeto e também propõe outras atividades que nascem nos próprios centros, e grande parte desses eventos são de acesso gratuito ao público. O acesso a instituições que promovam a oportunidade de implementar conexões culturais que permitam abrir um escopo de estudo descentralizado do habitual, possibilitando trabalhar com essas instituições para promover esses espaços.

Não significa somente um intercâmbio financeiro, mas de conhecimento.

Sobretudo para a pesquisa e extensão, esse primeiro capítulo nos permite, juntamente com o Instituto Cervantes, sermos ponte cultural entre a UFRJ e a Espanha, fazendo assim, a comunicação entre as instituições. Outro ponto é a organização de projetos e simpósios, entre outros eventos culturais, com temas em comum. Além do projeto dos Brasileiros entre outros hispanos, podemos também trabalhar com temas mais extensos e complexos junto com a UFRJ e organizar encontros entre professores e especialistas espanhóis, por exemplo.

Há também a troca de materiais culturais disponibilizados pelo acervo imenso que pertence ao Instituto Cervantes e o total acesso aos estudantes da UFRJ que participam do projeto, possibilitando explorar a possibilidade de desenvolver programas de pesquisa e extensão, afinal isso é básico para a universidade e devemos considerar. Uma cláusula aberta a projetos interculturais que pode modificar a forma que pensamos o âmbito público e suas relações e desdobramentos.

Conclusão

Deste modo, realizamos um relato breve de algumas das nossas atividades de extensão que resultam de nossas pesquisas sobre os temas e produções literárias. Através do desenvolvimento de conteúdos múltiplos com pensadores e escritores hispano falantes em seus campos de atuação, podemos sublinhar a gestão pública pelo viés cultural, além de, conseqüentemente, construir um olhar mais empático ao desenvolvimento de futuros projetos de políticas públicas.

Sendo assim, temos como foco continuar seguindo o caminho democrático, público e gratuito para o público em geral, tendo em vista que o projeto é feito por uma Universidade Pública a qual cria um ambiente favorável a discussões equânimes sobre culturas que se aproximam da nossa. Salientamos que nos reinventamos no contexto pandêmico e continuaremos tentando alcançar nosso público alvo aproximando a arte das culturas brasileiras e hispânicas, evidenciando a importância de projetos desenvolvidos por instituições públicas e com o objetivo de democratizar o acesso à cultura.

Referências bibliográficas

- Bloc, M. L. B. (2001). *Apologia da história, ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Carvalho, J. M. de D. (2007). *Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, J. M. de D. (2001). *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Carvalho, M. A. Rezende de (2012). *Irineu Marinho* – Imprensa e Cidade. Rio de Janeiro: Globo Livros.
- Dias, M. O. L. Da Silva. (1994). Novas subjetividades na pesquisa histórica
- Feminista: uma hermenêutica das diferenças. In: *Estudos feministas* N. 2/1994, pp 373–382.
- Freyre, G. (1975). *O brasileiro entre os outros hispanos*. Editora José Olympio.
- Mariátegui, J. C. (1987a). *La escena contemporanea*, 14a ed. Lima: Editora Amauta. (Ediciones Populares de las Obras Completas de J. C. M. v. 1).
- Mariátegui, J. C. (1988). «El pueblo sin Dios» por César Falcón. In: *Peruanicemos al Perú*. 11a ed. Lima: Biblioteca Amauta. p. 201–205.
- Mariátegui, J. C. (1987b). *Ideologia y política*. 18a ed. Lima: Editora Amauta. (Ediciones Populares de las Obras Completas de J. C. M. v. 13).
- Mariátegui, J. C. José Carlos Mariátegui: política/ organizadores da coletânea Manoel L. Belloto e Anna Maria M. Corrêa. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção “Grandes Cientistas Sociais”, organizada por Florestan Fernandes).
- Prado Júnior, C. (1942). *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense.
- Ribeiro, D. (2017). *América latina: a pátria grande*. 3a ed. São Paulo: Global editora.

Um debate sobre patriarcado e colonialidade e suas repercussões para o gênero e a sexualidade afro-ameríndia¹

Aline de Oliveira Rosa

Universidade Federal do Rio de Janeiro –
UFRJ

Un debate sobre el patriarcado y la colonialidad y sus repercusiones para el género y la sexualidad afro-amerindias. Resumen

¿Qué sería de nosotros —cuerpos afroamerindios, latinoamericanos del Sur— si no tuviéramos en nuestro seno social y político las modernas raíces estructurales patriarcales? ¿Cómo serían las relaciones amorosas y afectivas, las relaciones familiares, si no estuvieran sustentadas en lógicas machistas y sexistas colonialistas? ¿Cómo vivirían los cuerpos sin las estructuras de poder del moderno sistema colonial de género? Sin duda, repensar la colonialidad y sus efectos es también repensar las estructuras modernas y sus opresiones, que operan

Palabras clave:

Decolonialidad, género, raza, feminismo, afro-amerindios, brasileños.

Um debate sobre patriarcado e colonialidade e suas repercussões para o gênero e a sexualidade afro-ameríndia
Aline de Oliveira Rosa
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0012

¹ Afro-ameríndio(a): 1. Termo relativo simultaneamente aos africanos e aos indígenas americanos. 2 Composto de elementos que fazem parte dessas duas culturas. Diz-se de ou americano descendente de africano e ameríndio. (Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=dMP4>. Acessado em: 25/08/2022)

sobre la raza, el género, la sexualidad, la edad, entre otras categorías y marcadores. Traigo en este artículo un mapeo de las estructuras de opresión sobre los cuerpos afroamerindios brasileños y sus múltiples formas de resistencia contra un moderno sistema patriarcal y capitalista.

A debate on patriarchy and coloniality and their repercussions for afro-american gender and sexuality. Abstract

What would be of us —Afro-Amerindian bodies, Latin Americans from the South— if we didn't have modern patriarchal structural roots in our social and political bosom? What would love, affective and family relationships be like if they were not supported by a sexist colonialist logic? How would bodies live without the power structures of the modern colonial gender system? Undoubtedly, rethinking coloniality and its effects is also rethinking modern structures and their oppressions, which operate on race, gender, sexuality, age, among other categories and markers. In this article I bring a map of the structures of oppression on Brazilian Afro-Amerindian bodies and their multiple forms of resistance against a modern patriarchal and capitalist system.

Keywords:

Decoloniality, gender, race, feminism, Afro-Amerindian, Brazilians.

Um debate sobre patriarcado e colonialidade e suas repercussões para o gênero e a sexualidade afro-ameríndia. Resumo

O que seria de nós —corpos afro-ameríndios, latinos americanos do Sul— se não tivéssemos em nosso seio social e político o enraizamento estrutural patriarcalista moderno? Como seriam as relações amorosas e afetivas, relações de família, se estas não fossem amparadas pela lógica sexista e machista colonialista? Como viveriam os corpos sem as tais estruturas de poder do sistema

Palavras-chaves:

Decolonialidade, gênero, raça, feminismo, afro-ameríndio, brasilidades.

moderno colonial de gênero? Sem dúvida, repensar a colonialidade e seus efeitos é também repensar as estruturas modernas e suas opressões, que operam sobre raça, gênero, sexualidade, idade, entre outras categorias e marcadores. Trago neste artigo um mapear das estruturas de opressão sobre os corpos afro–ameríndios brasileiros e suas múltiplas formas de resistência contra um sistema moderno patriarcal e capitalista.

Partindo de um feminismo decolonial não categorial, de lutas anti–heteronormativas e não hierárquicas de gênero – no qual um corpo sexuado é também um corpo gênero e também um corpo racializado – repensar as identidades é sobretudo questionar as estruturas coloniais e de raça inscritas também sobre o gênero e sexualidade. Também não seria possível pensar um feminismo decolonial sem a despatriarcalização do próprio conceito de gênero. É nesse mesmo sentido que Maria Lugones (2020) afirmou que as estruturas patriarcais fazem parte de uma estrutura maior que ela chamou de *sistema moderno colonial de gênero* no qual o patriarcado é uma construção capitalista colonial e moderna que opera sobre gênero, sexualidade e raça. Este se constituiu como uma nova estrutura de poder sobre os corpos não brancos, sejam eles femininos, masculinos ou não binários, sobretudo os corpos mestiços, radicalizados. Isso fica mais evidente quando olhamos para as opressões que

sofrem os corpos LGBTQIA+ de cor. Sobre, Lugones afirma:

A redução do gênero ao privado, ao controle do sexo, seus recursos e produtos, é uma questão ideológica, apresentada como biológica, e é parte da produção cognitiva da modernidade que conceitualizou a raça como «atribuída de gênero» e o gênero como racializado de maneiras particularmente diferenciadas para europeus/eias brancos/as e para colonizados/as não brancos/as. A raça não é nem mais mítica nem mais fictícia que o gênero —ambos são ficções poderosas. (Lugones, 2020:73)

Com esta afirmação, Lugones está dizendo sem titubear que o gênero e raça são criações moderno–coloniais, criadas dentro e para a operação e manutenção de um sistema capitalista, que é excludente e opressor em sua formação. Gênero aparece em Lugones como «uma importação colonial» (Lugones, 2020:72) e é questionando a natureza desse conceito,

«gênero», nas sociedades pré-coloniais, que podemos entender o alcance desse sistema moderno colonial patriarcal, dimórfico e dicotômico, em nossas vidas; e entender como o gênero e a sexualidade foram privatizados para a manutenção desse sistema e projeto político colonial moderno. A partir de uma classificação social binária, a heterossexualidade se faz compulsória e perversa. Como dizia a antropóloga cultural americana Gayle Rubin² em 1975, «a modernidade opera com arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produto da atividade humana» (Rubin, 2017:136).

A socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí, em seu texto «Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas» de 2004, demonstra como a ideia de modernidade,

junto com a ideia de gênero binário e suas hierarquias, evocam o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização:

bem como o estabelecimento de estados-nação e o crescimento das disparidades regionais no sistema-mundo. O período tem assistido a uma série de transformações sociais e culturais. Significativamente, gênero e categorias raciais surgiram durante essa época como dois eixos fundamentais ao longo dos quais as pessoas foram exploradas, e sociedades, estratificadas. (Oyěwùmí, 2004:1)

Uma das características marcantes da era moderna é a expansão da Europa e o estabelecimento de hegemonia cultural euro-americana em todo o mundo. «Como resultado, os interesses, preocupações, predileções, neuroses, preconceitos, instituições sociais e categorias sociais

² Em 1975 Gayle já apontava para a existência de um «sistema sexo-gênero». Seu ensaio *O tráfico de mulheres, notas sobre a economia política do sexo* (1975), é um dos trabalhos precursores dos estudos sobre gênero e sexualidade. Rubin utiliza pela primeira vez o termo «gênero» em um texto de teoria antropológica, afirmando a existência de um sistema sexo-gênero associado à própria passagem da natureza para a cultura, ou seja, a instalação de um sistema capitalista heterossexual que subjuga os corpos. Ainda que Rubin não introduza ao seu estudo o conceito de raça e termos coloniais, a antropóloga já falava sobre o impacto das sociedades ocidentais modernas e suas hierarquias de gênero e sexualidade e que este sistema moderno/capitalista tem sido objeto de luta política desde seu aparecimento: «Las sociedades occidentales modernas evalúan los actos sexuales según un sistema jerárquico de valor sexual. En la cima de la pirámide erótica están solamente los heterossexuales reproductores casados. Justo debajo están los heterossexuales monógamos no casados y agrupados en parejas, seguidos de la mayor parte de los demás heterossexuales. El sexo solitario flota ambiguamente (...) Al igual que la organización capitalista del trabajo y su distribución de recompensas y poderes, el sistema sexual ha sido objeto de lucha política desde que apareció.» (RUBIN, 1986, p. 22)

de euro-americanos têm dominado a escrita da história humana.» (Oyèwùmí, 2004:1) Como já sabemos, um dos efeitos desse eurocentrismo é a racialização do conhecimento, a Europa é representada como fonte de conhecimento, e os europeus como conhecedores. «Na verdade, o privilégio de gênero masculino como uma parte essencial do *ethos* europeu está consagrado na cultura da modernidade.» (Oyèwùmí, 2004:1) Nesse caso, o pensamento africano, latino americano, não europeu, e suas formas de relações sociais e de gênero jamais deveriam ser traduzidos a partir das tradições intelectuais ocidentais, que têm como uma de suas características persistentes a projeção do não europeu como o «Outro» e, nessa sequência, a dominação sobre ele.

Em seu livro *The Invention of Women* [A invenção das mulheres], publicado em 1997 nos Estados Unidos, resultado de sua tese de doutorado, traduzido para o português somente em 2002, Oyèwùmí narra como as matrizes africanas não viam o gênero a partir de relações binárias e hierarquizadas, e afirma que esta é uma construção colonial europeia, resultante do ideal de um sistema homem-moderno. A autora afirma que «o gênero não era um princípio organizador na sociedade iorubá antes da colonização ocidental» (Oyèwùmí, 2004:31), não havia um sistema gênero institucionalizado na cultura Iorubá: «Traduzir as categorias iorubás *obinrin* e *okunrin* como «femea/mulher»

e «macho/homem», respectivamente, é um erro. Essas categorias não se opõem de forma binária nem se relacionam na forma de uma hierarquia.» (Oyèwùmí, 2021:32–33). Oyèwùmí nos descreve que os prefixos *Obin* e *Okun* fazem referencia a uma variação anatômica, fêmea e macho, podendo ser lidas como anafêmea e anamacho, mas é importante ressaltar que essas categorias não são entendidas como binárias e opostas. Como diz a autora:

Uso os conceitos de «sexo» e «gênero» como sinônimos. Com relação à sociedade iorubá no período pré-colonial, entretanto, cunhei os termos «sexo anatômico», «macho anatômico» e «fêmea anatômica» para enfatizar a atitude não generificada na relação entre o corpo humano e os papéis sociais, posições e hierarquias. Em alguns lugares, encurtei esses termos para «anassexo», «anamacho» e anafêmea». Meu propósito ao qualificar esses termos com «anatômico» («ou ana») é mostrar que as distinções [corporais] iorubás eram superficiais e não assumiram nenhuma dimensão hierárquica social, como no Ocidente. (Oyèwùmí, 2021:17)

Os termos *okunrin* e *obinrin* apenas indicam as diferenças fisiológicas entre as duas anatomias, uma vez que elas se relacionam com a procriação e relação sexual. Eles se referem, então, às diferenças fisicamente marcadas e fisiologicamente aparentes entre as duas anatomias. «Eles não se referem

a categorias de gênero que denotam privilégios e desvantagens sociais. Além disso, não expressam dimorfismo sexual porque a distinção que indicam é específica para questões da reprodução.» (Oyèwùmí, 2021:76) Diferente da cultura ocidental, a Iorubá não utiliza o termo gênero como organização social, se quer é possível afirmar que existia o termo «gênero» na sociedade originária Iorubá. A diferença anatômica entre homens e mulheres não é de nenhuma forma motivo para hierarquias, apenas faz parte de arranjos que envolvem a procriação, cujo seu principal motivo —veremos mais a frente— é a manutenção daquela comunidade.

Oyèwùmí ressalta também que a noção de família na cultura Iorubá é não-nuclear e consistia no grupo ou comunidade a que pertencia ou passava a pertencer ao casar. Afirma que «o sistema de família nuclear é uma forma especificamente europeia» (Oyèwùmí, 2004:1), isso se daria a partir do binarismohomem/mulher. Essa hegemonia cultural moderna/europeu/colonial se dá pelas produções do conhecimento, um saber do homem europeu, que dominam a escrita e a história humana, e assim se constrói a racialização do conhecimento e o privilégio do gênero masculino sobre o feminino. O gênero está diretamente ligado e enraizado na figura nuclear da família, sendo o homem o provedor, responsável e possuidor da família e da mulher. Esta instituição social, família, constitui uma

das bases do capitalismo — assim como a docilização do corpo mulher para o trabalho doméstico não pago, enquanto o homem trabalha horas nas fábricas —, o que foi fundamental para sua permanência e manutenção até os dias de hoje.

as categorias de gênero ocidentais são apresentadas como inerentes à natureza (dos corpos), e operam numa dualidade dicotômica, binariamente oposta entre masculino/feminino, homem/mulher, em que o macho é presumido como superior e, portanto, categoria definidora, é particularmente alienígena a muitas culturas africanas. (...) mesmo em casos em que um chefe é fêmea e seu *Okyeame* é macho, o *akyeame* ainda é esposa, e o chefe, marido. Esse entendimento confunde claramente a compreensão ocidental generificada em que o papel social «esposa» é inerente ao corpo feminino. (Oyèwùmí, 2004:8–9)

A noção ocidental de família nuclearé pautada no patriarca e a unidade conjugal no centro, homem/mulher como masculino/feminino: «Dentro desta família não existem categorias transversais desprovidas dela. Em uma família encabeçada pelo macho e com dois genitores, o homem chefe é concebido como ganhador do pão, e o feminino está associado ao doméstico e ao cuidado.» (Oyèwùmí, 2004:4) Devemos admitir que o capitalismo foi muito bem sucedido ao esconder o trabalho das mulheres, criando uma

mão de obra não remunerada às custas delas, negando-lhes o salário do trabalho doméstico, transformando-o em ato de amor e de cuidado. Como afirma Oyěwùmí, «metodologicamente, a unidade de análise é o lar da família nuclear, o que reduz mulher à esposa» (Oyěwùmí, 2004:6). A partir das relações binárias o sistema moderno capitalista não apenas reconfigurou o modelo de família, mas transformou a mulher em serventia barata, criando um mundo no qual nada escapa da lógica do lucro, onde o gênero é utilizado como forma de dominação.

à conceituação de gênero está uma dicotomia na qual macho e fêmea, homem e mulher, são constantemente classificados em relação de uns contra os outros. (...) as categorias de macho e fêmea na prática social ocidental não estão livres de associações hierárquicas e oposições binárias nas quais o macho implica privilégio e a fêmea, subordinação. É uma dualidade baseada na percepção do dimorfismo sexual humano inerente à definição de gênero. (Oyěwùmí, 2021:72)

No Brasil, navios cheios de mulheres e homens negros trazidos forçosamente da África desembarcaram em nossas costas, principalmente nos portos de Salvador

e Rio de Janeiro, período que durou mais de 300 anos, entre os séculos XVI e XIX. É só lembrar que os portugueses, os colonizadores do Brasil, são os primeiros a avançar na costa da África e os primeiros a iniciar o comércio de escravos no Atlântico. O Brasil foi o país das Américas com o maior número de africanos escravizados, navios portugueses e brasileiros fizeram mais de 9 mil viagens, trazendo cerca de 4,8 milhões de africanos para o território brasileiro e vendidos como escravos. Outros 670 mil morreram no caminho.³ Somos a maior diáspora africana do mundo,⁴ por isso até hoje carregamos as marcas das diversas culturas, línguas e religiosidades do continente africano. O processo de diáspora consiste em uma trama complexa, desde a captura de homens e mulheres em diversas sociedades africanas, a travessia do oceano atlântico nos navios negreiros, a inserção – violenta e brutal – no novo continente, até a construção de novas identidades. Por isso, quando falamos de diáspora, é importante ressaltar que não só de violência o cotidiano desses indivíduos era feito, mas um mundo de trocas e sociabilidade se construiu a partir da experiência num novo local, quero dizer que, diante da violência, africanos de todas as partes do continente precisaram

³ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45092235>. Acessado em: 29/08/2022.

⁴ Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/?p=53464>. Acessado em: 29/08/2022.

construir novas formas de viver a vida em terras hoje brasileiras e, mais do que tudo, construir apoios de resistências.

Assim, a diáspora não é apenas sinônimo de violência, mas também uma redefinição identitária, ou seja, a construção de novas formas de ser, agir e pensar no mundo. Os castigos físicos e o sofrimento fizeram parte da vida de homens e mulheres escravizados, sem dúvida, mas as lutas diárias, os novos elos afetivos, os vínculos familiares, a construção dos quilombos, o surgimento das matrizes religiosas afro-diaspóricas também. Como afirma Beatriz Nascimento em seu filme *Ori* (1989), «somos a história viva dos pretos, não números». Contrapondo fortemente à abordagem metodológica dos estudos sobre a população negra que reduz suas existências à mão-de-obra e ao passado escravista. A diáspora tem um estabelecimento humano para além do negro como apenas escravo, como aponta Beatriz em *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*, o Quilombo foi uma forma de organização do negro diaspórico, dando origem posteriormente ao Candomblé. A resistência epistemológica ao racismo estrutural pode ser vista dentro da diáspora: «Trata-se do Quilombo (Kilombo), que representou na história do nosso povo um marco na sua capacidade de resistência e organização. Todas essas formas de resistências podem ser compreendidas como história do negro no Brasil.» (Nascimento, 1985:41).

Sabemos que existem relações de gênero dentro do candomblé, visto que este é no Brasil uma criação diaspórica, ou seja, uma nova forma de existência/resistência de indivíduos africanos em outro continente colonizado pelos ocidentais. No entanto, percebo que as relações de gênero dentro do candomblé não são pautadas em hierarquias, mas na ocupação de lugares e tarefas. Os cargos de valores e as hierarquias se dão a partir de autoridades concebidas pelas entidades e/ou herdadas entre suas casas, pais e mães de santo. Há na religião candomblecista dois cargos de grande valor, sendo escolhidos e confirmados pelo orixá do terreiro de candomblé: O masculino, na nação de Angola é chamado de *Xicarangoma* ou *Táta Cambundo*, na nação Jejeé chamado de *Huntó*, na nação Ketu é chamado de *Ogã*. Cargo ocupado por homem, 'guardião' daquela comunidade. Alguns tem títulos específicos como por exemplo o *Alabê* que é responsável por tocar atabaque (tambores) e evocar os orixás. Ou o *Pejigan*, que é o primeiro Ogã da casa Jeje, o mais velho de todos os Ogãs, geralmente mais sábio, tem a função de cuidar do Peji (altar dos santos) e zelar pelos assentamentos dos filhos da casa; E o feminino, na nação Jeje, aquela que tem título, é chamada de *Ekedji*, na nação ketu é chamada de *Ajoyé*, na nação Angola é chamada de *Makota* e na nação Asé Gantoisé chamada de *Yarobá*. São cuidadoras, 'zeladoras dos orixás', cargo

ocupado apenas por mulheres.⁵ Já os ‘rodantes’, pessoas que ‘bola no santo’, podem ser de diferentes sexos e gêneros. Os orixás podem ser femininos e masculinos em ambos os corpos (homem/mulher). Já o sacerdote responsável pelo templo é o babalorixá («babá» significa pai em iorubá) ou a ialorixá («iyá» significa mãe), ambos os sexos podem ser os líderes das casas. As pessoas recém iniciadas pelo mesmo sacerdote são irmãs. Evidenciando uma relação hierárquica não pelo sexo, mas pelo ‘tempo de santo’ e seus cargos dentro da casa. Há também o orixá Oxumarê que traz um grande diferencial: na mitologia Iorubá seria originário da região do Mali, ex–Daomé, onde este orixá é chamado de Dan. Esta divindade é representada na forma do arco–íris ou de uma serpente que morde a própria cauda, que simboliza a força, a riqueza, a fortuna e a dualidade, pois é representado ora como macho, ora como fêmea. Sendo assim, não podemos dizer que no candomblé não haja relações de gênero, mas este não exerce uma construção hierárquica — esta se dá pela ancestralidade. Dentro de uma casa (terreiro) de candomblé, também não faz diferença a sexualidade/gênero daquelas pessoas, se são trans, gays, lésbicas, bissexuais,

heterossexuais, assexuados, etc. Todos tem a mesma possibilidade de crescer na fé. Orixá não escolhe sexo/gênero.

Há, ainda, uma questão importante que observo nos terreiros candomblecistas: a noção de família não é biológica e não há uma organização a partir da construção nuclear ocidental. A noção de família é estendida para a comunidade. A família de santo dentro do candomblé evidencia o quanto esse mandato da heterossexualidade compulsória na construção da família nuclear escapa à tradição afro–diaspórica. Há uma extensão muito maior de família: mães, pais, filhos, netos, primos, irmãos, vizinhos, padrinhos, amigos... não são necessariamente entes biológicos. Encontramos a mesma similaridade no subúrbio do Rio de Janeiro e nas favelas. Se evidencia, tanto no candomblé quanto nas periferias, onde a organização é em grande estrutura matriarcal e comunitária. Isso porque, arrisco dizer, nesses ambientes comunitários (candomblé, favelas, subúrbios, etc.) ainda vigora uma experiência do viver que se assemelha a culturas afro–indígenas. Uma memória que não se perdeu por completo.

Por esse caminho de pensamento, retomo a autora Oyèwùmí que afirma

⁵ Todas essas nomenclaturas também podem ser consultadas em: *A Formação do Candomblé da Nação Jeje na Bahia* (2006) de Luiz Nicolau Pares; *Novo dicionário da língua portuguesa* (1986), de Aurelio Buarque de Holanda Ferreira, e no artigo «O Poder Dos Homens Na Cidade Das Mulheres» (2009) de Tomazia Maria Santana de Azevedo Santos.

que, na cultura Iorubá, «o gênero simplesmente não era inerente à organização social humana» (Oyěwùmí, 2021:222) antes da instalação forçada das categorias ocidentais. A autora traz o caso iorubá como um cenário bem diferente do qual estamos acostumados, mais do que isso, mostra que o corpo humano não precisa ser generificado⁶: «o tipo de corpo não era a base da hierarquia social: machos e fêmeas não eram estratificados de acordo com a distinção anatômica.» (Oyěwùmí, 2021:223) A tese de Oyěwùmí é que gênero não era uma categoria de hierarquia e um modo social de organização nas sociedades pré coloniais Iorubás, mas esta hierarquia se dava pela ««senioridade»,⁷ termo que a autora desenvolve no capítulo 1 do livro *A Invenção das Mulheres*; estabelecendo, portanto, outra forma de organização social não generificada, sendo a hierarquia sobre o viés do gênero uma forma de dominação ‘colonial–patriarcal–ocidental’.⁸ «Ao contrário das línguas eu-

ropeias, o iorubá não «faz gênero»; em vez disso, “faz senioridade”.» (Oyěwùmí, 2021:85), afirma a socióloga. O conceito de senioridade trazido por Oyěwùmí não é determinante (universal) e rígido sobre os corpos e de forma alguma parte do aspecto biológico. «A senioridade é altamente relacional e situacional, pois ninguém está permanentemente em uma posição de uma idade maior ou menor; tudo depende de quem está presente em qualquer situação.» (Oyěwùmí, 2021:72) A autora continua, «A senioridade, ao contrário do gênero, é compreensível apenas como parte dos relacionamentos, não é rigidamente fixada no corpo, nem dicotomizada.» (Oyěwùmí, 2021:72)

As posições sociais das pessoas mudavam constantemente em relação com quem estavam interagindo, a identidade social era relacional e não essencializada. Se uma criança estava interagindo ou falando com uma criança mais velha (ou de maior maturidade) ela deveria se direcionar a ela de forma a deixar claro

⁶ Aqui, escolhi utilizar o termo ‘generificado’, partindo da palavra gênero em português, e não o termo ‘genderificada’ que parte da palavra em inglês *gender*.

⁷ No dicionário da língua portuguesa a palavra «senioridade» quer dizer: Condição ou estado de sênior, da pessoa mais velha, mais idosa, experiente; Período de tempo em que alguém trabalha ou ocupa determinado cargo numa empresa; experiência; Conhecimento ou experiência adquirido pelo exercício contínuo de uma função. Etimologia (origem da palavra *senioridade*). Sênior + i + dade; pelo inglês *seniority*. (Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/senioridade/>. Acessado em: 19/11/2021.)

⁸ Escrevo ‘colonial–patriarcal–ocidental’ entendendo que essas três formas de dominação aparecem sempre atreladas uma à outra, sendo também pilares do sistema capitalista e devem ser pensadas juntas.

que a ela lhe devia respeito. A criança mais velha tinha a autoridade e também responsabilidade com as mais novas, visto que naquele momento ela estava na posição de maior hierarquia, do mais sênior, ou de maior maturidade. Era a criança mais madura que deveria cuidar e ensinar as crianças de menor maturidade. O gênero de nada valeria nesta situação. Assim como uma mulher que casa e passa a morar na casa do marido, ela deve reverenciar as mulheres que já estavam na casa antes dela, seja ela a mais velha por idade ou não. Assim também o homem, ao chegar na casa, devia prestar reverências tanto às mulheres quanto aos homens de maior hierarquia da casa, seja ele mais velho por idade que eles ou não. Também era levada em consideração a noção de sacerdotes (posições religiosas – como parece ser o caso no *candomblé*) e ancestralidade. «Dentro da linhagem, a autoridade vai de quem tem mais idade para quem tem menos, estando no comando a pessoa mais antiga da linhagem.» (Oyèwùmí, 2021:93) Essas relações de hierarquias, segundo Oyèwùmí, não estariam ligadas apenas à idade biológica e tampouco ao gênero/sexo, em vez disso, o princípio básico da organização social era a senioridade, definida pela idade relativa, constituída por: idade cronológica + idade ancestral + idade na casa; deixando claro, portanto, que o gênero não era um princípio organizador na sociedade Iorubá antes da colonização pelo Ocidente:

«nenhum sistema de gênero esteve em vigor» (Oyèwùmí, 2021:72).

«Em grande parte da teoria feminista branca, a sociedade é representada como uma família nuclear, composta por um casal e suas/seus filhas/os. Não há lugar para outros adultos.» (Oyèwùmí, 2004:5). Pensar em novas relações de família não nucleares, em mulheres que constituem famílias sozinhas, em formas de famílias comunitárias, em laços que fogem do padrão hierárquico binário, é sem dúvida uma forma de resistência contra a colonização de gênero/sexo. Oyèwùmí descreve como os termos de parentesco não denotavam gênero e sexualidade de um indivíduo (muito diferente do que vivemos na pós-colonialidade:

Os termos de parentesco também são codificados pela relatividade etária. A palavra àbúrò refere-se a todos os parentes nascidos depois de uma determinada pessoa, incluindo irmãs, irmãos e primas(os). A distinção indicada é de idade relativa. A palavra ègbón exerce uma função similar. Omọ, a palavra para «filha(o)», é melhor entendida como «prole». Não há palavras específicas para menino ou menina. Os termos omọkùnrin (menino) e omọbìnrin (menina) ganharam circulação na atualidade por indicar o anasexo das crianças (derivadas de omọ òkùnrin e omọ obìnrin, literalmente «criança, macho anatômico» e «criança, fêmea anatômica»). Muitas pessoas Iorubás não sabem quando

nasceram, mas eles sabem precisamente quem tem mais ou menos idade, porque ter mais idade confere respeito e deferência. (Oyèwùmí, 2021:84–86)

Atingir a maioridade para essa civilização não estava diretamente relacionado com uma idade cronológica, mas se aproximava de um “estado de espírito”, uma evolução individual, que cada indivíduo deveria construir por si mesmo, até chegar na fase adulta, fase em que se esperava estar maduro para a procriação. Só então na fase adulta o sexo (biológico) era levado em conta, para efeito da manutenção daquela comunidade. O conceito de paternidade (aqui estou me referindo tanto a se tornar mãe ou pai) também estava intimamente entrelaçado com a idade adulta. «Espera-se que pessoas de certa idade tenham tido descendentes, porque a procriação é considerada a razão de ser da existência humana.» (Oyèwùmí, 2021:84), afirma a autora. Isso porque a responsabilidade com a manutenção do coletivo, a casa que pertence, deve ser maior do que a individual.

É assim que as coisas são e devem ser para que o grupo sobreviva. Embora a singularidade dos papéis *òkùnrin* e *obinrin* na reprodução esteja codificada na linguagem, o atributo mais importante que essas categorias indicam não é gênero; ao contrário, é a expectativa de que pessoas de certa idade deveriam ter procriado. Ao contrário dos

conceitos ingleses de mãe e pai, *bàbá* e *iyá* não são apenas categorias de parentalidade. São também categorias da adultez, uma vez que também são usados para se referir a pessoas idosas em geral. E, mais importante, eles não são opostos de forma binária e não são construídos em relação entre si. (Oyèwùmí, 2021:84)

Ainda que a sociedade Iorubá pré colonial nos sirva de exemplo como desconstrução da ideia de uma não hierarquização dos gêneros e uma não generificação dos corpos, esta é uma sociedade binária e pautada pelas relações heterossexuais – segundo a descrição de Oyèwùmí –, sobretudo a partir da função de procriação entre pares (homem/mulher), mesmo que a noção de família não esteja inserida sob a ótica ocidental de família nuclear. A noção de transexualidade e não–binariedade de gênero não aparece na obra de Oyèwùmí. O que se pode dizer é: «O que essas categorias iorubás nos dizem é que o corpo nem sempre está em vista e à vista da categorização. O exemplo clássico é a fêmea que desempenhava os papéis de *oba* (governante), *òmọ* (prole), *òkọ*, *aya*, *iyá* (mãe) e *aláwo* (sacerdotisa–adivinhadora), tudo em um só corpo.» (Oyèwùmí, 2021:42). Nenhuma dessas categorias sociais, seja de parentesco ou não, constitui para uma especificidade e/ou hierarquia de gênero. «Não se pode localizar as pessoas nas categorias iorubás apenas olhando para elas. O que se ouve

pode ser a sugestão mais importante. A senioridade como fundamento da relação social iorubá é relacional e dinâmica; e, ao contrário do gênero, não é focada no corpo.» (Oyèwùmí, 2021:42)

A lógica cultural iorubá pré-colonial não utiliza a biologia como base para a classificação social, «em nenhuma situação na sociedade iorubá, um macho foi, em virtude de seu tipo de corpo, inerentemente superior a uma fêmea» (Oyèwùmí, 2021:17). A classificação dos indivíduos dependia, em primeiro lugar, da senioridade. Nesse sentido, o gênero é antes de tudo uma construção sociocultural, é histórico e vai além das funções biológicas: «Consequentemente, a suposição de que um sistema de gênero existiu na sociedade Oyó antes da colonização ocidental é ainda outro caso de domínio ocidental na documentação e interpretação do mundo, que é facilitado pelo domínio material global do Ocidente.» (Oyèwùmí, 2021:73)

Para nós, entender o que Oyèwùmí está trazendo, absorver essas relações que ela está descrevendo sobre a cultura Iorubá, é sem dúvida uma tarefa um pouco difícil, isso porque nossa educação foi construída de modo intenso pelo padrão ocidental, somos colonizados, carregamos essa marca. Em certa medida, podemos dizer que a África não se submeteu totalmente à colonização, o projeto colonial na África não teve o êxito que teve nas Américas. No entanto, a ausência de categorias de

gênero na sociedade Iorubá não significa que a língua iorubá não possa descrever noções ou transmitir informações sobre diferenças anatômicas de machos e fêmeas. «O ponto crítico é que essas diferenças não são codificadas porque não têm muito significado social e, portanto, não se projetam para o domínio social.» (Oyèwùmí, 2021:86)

A ideia de que a biologia é o destino tem sido um marco do pensamento ocidental por séculos, isso porque o critério de dominação no ocidente é biológico, é corpóreo, mesmo que se diga que não. É o biológico no sentido do visual, o que se vê. Ao olhar para o outro e a si mesmo, já se pressupõem várias denominações e hierarquias, resultado de uma quantificação: corpo = biológico = gênero. «Consequentemente, uma vez que o corpo é o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada, o corpo está sempre em vista e à vista. Como tal, invoca um olhar, um olhar de diferença, um olhar de diferenciação —o mais historicamente constante é o olhar generificado» (Oyèwùmí, 2021:399–401), afirma Oyèwùmí. Em um de seus exemplos, a autora descreve a preocupação de Kathy Ferguson, uma mãe feminista e pesquisadora, diante das questões binário de gênero/sexo que seu filho recém-nascido possivelmente teria que passar, isso se tratando de uma sociedade ocidental:

Quando meu filho nasceu, comecei uma campanha determinada para falar com

ele de uma maneira não estereotipada. Eu disse a ele muitas vezes que ele é um menino doce, um menino gentil, um menino lindo, assim como um menino esperto e forte. A variedade de adjetivos pode ter sido impressionante, mas havia uma previsibilidade nos substantivos: qualquer que fosse a variação existente, ela girava em torno daquela palavra de ancoragem: menino. A substituição de substantivos neutros em termos de gênero («você é uma criança tão formidável, uma criança tão adorável, uma criança tão maravilhosa») era insustentável. Uma mãe iorubá não precisa se preocupar com essas coisas. O problema da constante discriminação e estereótipos de gênero não aparece na língua iorubá. A palavra de ancoragem em iorubá é *omọ*, não relacionada a gêneros, que denota a descendência, independentemente de idade ou sexo. *Omọdẹ* é o termo mais específico para criança(s) menor(es). Embora *omọ* seja frequentemente traduzido como «criança», não mostra nenhuma restrição de idade. Uma mãe de 70 anos se referiria a sua prole de 40 anos como *omọ* “mì (minha criança)”. (Oyěwùmí, 2021:87)

As categorias sociais “mulher” e “ho-

mem” são construções sociais derivadas da suposição ocidental de que “corpos físicos (suas aparências) são corpos sociais (sua utilidade e deveres para com a sociedade)”. Oyèrónkẹ nomeiaesse fator como «raciocínio corporal», sendo uma interpretação biologicado mundo social (Oyěwùmí, 2021:72–73). Este impulso original de aplicar a biologia à organização social estaria, segundo ela, «enraizado na noção simplista de que gênero é uma maneira natural e universal de organizar a sociedade e que o privilégio masculino é sua manifestação derradeira» (Oyěwùmí, 2021:72–73). Segundo Oyěwùmí, isso ocorre porque a sociedade ocidental e sua organização social se dá a partir de uma racionalização do corpo. O corpo se torna o centro do discurso, “rótulo de diferença” — aqui não estou empregando o conceito de «diferença» como algo bom e construtivo como descreve Audre Lorde,⁹ mas seu oposto, a diferença como padrão de hierarquias. Oyèrónkẹ descreve esse fenômeno de «uma herança da velha somatocentralidade do pensamento ocidental» (Oyěwùmí, 2021:13), o olhar que vê a diferença no “Outro”, o estranho, o “Sujeito” do discurso dominante não se vê no Outro. O

⁹ Em *Irmã Outsider*, Audre Lorde nos aponta como a diferença pode ser uma ferramenta a nosso favor na resistência à colonialidade: «a diferença não deve ser apenas tolerada, mas vista como uma reserva de polaridades necessárias, entre as quais a nossa criatividade pode irradiar como uma dialética. Só então a necessidade da interdependência deixa de ser ameaçada.» (Lorde, 2019: 138)

¹⁰ No dicionário da língua portuguesa: elemento de formação de palavras que exprime a ideia de

visual, «somato»,¹⁰ se traduz em corpo, sua experiência não é colocada em questão, é o corpo visual, visível e só pode ser, na tradição ocidental, o oposto. Dentro do discurso ocidental de saber, o corpo sempre convida a um olhar, o olhar da diferença, separatista e excludente. E o primeiro olhar é sempre o de gênero, é ele a primeira categoria de opressão que se recai sobre um corpo.

O corpo se torna um texto, um sistema de signos a serem decifrados, lidos e interpretados. A lei social é encarnada, “corporalizada”; correlativamente, os corpos são textualizados, lidos por outros como expressão do interior psíquico de um sujeito. O corpo é depósito de inscrições e mensagens entre as fronteiras externas e internas (do corpo) gera ou constrói os movimentos do corpo como «comportamento», que então (tem) significados e funções interpessoais e socialmente identificáveis dentro de um sistema social (E. Grosz, 1995:198 apud Oyèwùmí, 2021:394–397)

A partir da colonização, o corpo só poderia ser ele contemplado se racionalizado, fugindo de sua próprio corporeidade, sensações, paixões, experiências, etc., estando o corpo a sua única forma de definição: sua biologia. Oyèwùmí deixa

claro que essa percepção do corpo a partir da diferença visual não condiz com a cultura iorubá, cujo reconhecimento do corpo e do mundo se dá a partir de uma «cosmopercepção» (Oyèwùmí, 2021:223), uma experiência que envolve outros sentidos, para além da visão, mais se aproxima de uma “corporeidade”. A autora se contrapõe à noção ocidental de cosmovisão: «O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos.» (Oyèwùmí, 2021:408–415) A cosmopercepção enfatiza a totalidade dos sentidos e a percepção dos modos de ser, privilegiando sentidos que não sejam o visual, ou até mesmo uma combinação de sentidos, ou seja, fora da lógica ocidental. «O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais.» (Oyèwùmí, 2021:408–415).

Mas se na tradução filosófica o corpo era visto como irracional e a racionalidade, o saber verdadeiro, só poderia derivar do intelecto, da mente, por que o corpo tem tanta presença no Ocidente moderno? Segundo Oyèwùmí, isso se dá porque o mundo ocidental, e mesmo a ciência,

corpo, soma. (Dicionário Infopédia. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/somato->. Acessado em: 19/11/2021.)

é percebido e concebido principalmente por meio da visão. As civilizações ocidentais e toda a ciência, a filosofia, é construída pelo olhar: «A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos poderes atribuídos ao “ver”. O olhar é um convite para diferenciar.» (Oyèwùmí, 2021:404–407) A discrição é visual e como um método colonial de biologizante a sexualidade. Algo que a razão vai analisar como se fosse alheia a ela. E assim se constroem tantos estudos e discursos sobre a sexualidade e gênero a partir do corpo, do olhar sobre o corpo e suas diferenças, dito de outra forma, a partir da biologia que recai sobre o corpo, sempre pelo viés do dimorfismo homem/mulher biológicos. No entanto, para a cultura iorubá, a super valorização do corpo biológico é um exagero: para além do visual, é muito mais importante para essa cultura o sentir. Pode-se dizer que o corpo na tradição iorubá é descrito por suas experiências e pela linguagem que ele constrói. O biológico só aparecerá na manutenção da vida, apenas para a procriação. Nesse sentido, o conhecer e nomenclaturar o corpo somente a partir da visão reduz a percepção do indivíduo.

Dessa forma, repensar o corpo —sobre o feminismo— fora da construção da produção de gêneros binários

das sociedades generificadas, é também repensar os papéis sociais e privados que envolvem gêneros. É primordial a revisão do papel das mulheres, seus afazeres domésticos e a divisão do trabalho familiar em que as mulheres exercem a maternagem, que até então deu sentido social e histórico específico para cada gênero, sendo «a família nuclear, uma forma especificamente euro-americana; não é universal.» (Oyèwùmí, 2004:4). Só poderemos modificar essas relações hierárquicas de gênero quando o corpo deixar de ser construído a partir do olhar ocidental, que nomenclatura e categoriza a partir do visual. O corpo deve se inscrever a partir de suas próprias experiências e da releitura, não colonizada, da multiplicidade dos corpos resistentes.

Um encontro entre patriarcados

Em contraposição direta à corrente de não existência de gênero e patriarcado nas sociedades pré-intrusão sugeridas por María Lugones e Oyéronké Oyewùmi, Rita Segato (assim como também defendem Cusicanqui e Paredes) propõe —respaldada por evidências históricas e relatos etnográficos, o que ela chama de «antropologia por demanda» (Segato, 2012:107)— a existência de hierarquias de gênero nas sociedades indígenas e afro-americanas —ou como diz Lélia

11 A categoria de «amefricanidade», elaborada por Lélia Gonzalez, se refere à experiência de afro-descendentes nas «América como um todo (austral, central, insular e setentrional)», designando, para

«amefricanas»¹¹ —, ainda que vinculada a um «patriarcado de baixa-intensidade» (Segato, 2014:77).

Rita Segato passa por duas grandes experiências no Brasil que norteiam seu pensamento: 1. Em meados dos anos 1970, Rita tem contato com a comunidade afro diaspórica, o Xango de Recife, onde passa a vivenciar de perto as experiências daquela comunidade. Nas palavras de Rita, «a palavra gênero não existia» (Segato, 2012:106), percebendo, portanto, a ausência da categoria gênero. A antropóloga também descreve que a “masculinidade” e “feminilidade” moderna não funcionavam naquela comunidade. Mesmo que ali se encontrasse alguma noção de hierarquia de gênero, de patriarcalismo digamos assim, a noção de mulher e homem, assim como as distribuição de suas tarefas e hierarquias não eram pautadas sob a noção de sexualidade, atribuições diretamente ligadas a biologia dimórfica homem/mulher. Havia ali, segundo Segato, «um feminismo não branco que não se chama feminismo» (Segato, 2012:106), as mulheres tinham autoridades, poder diante da comunidade, organização do âmbito público, etc. Foi então que Rita Segato se vê sem vocabulário para descrever aquela

comunidade. Sobre o assunto, em uma aula aberta cedida à UNBTV via Youtube, com o título «Colonialidade e Gênero», Segato afirma:

Quando cheguei à Europa eu digo: As mulheres que eu conheci no Brasil não tinham nada a aprender, nem em termos de sexualidade e nem em termos de poderio político, de autoridade comunal, não tinham nada a aprender desse feminismo do norte que estava se construindo. Esse foi o meu primeiro vislumbre de uma possibilidade de uma existência de um feminismo não branco, não aprendido do mundo branco, não aprendido das mulheres europeias e norte americanas. Que não necessitou da sua emergência holandesa, espanhola, da cooperação europeia, para vir aqui explicar o que é que a mulher deve ser desde já. Estava lá, completa. Cuidado para que não se perca, porque sim está perdendo. (Segato, 2020, transcrição minha)

2. Em 2010 é convidada pela FUNAI para trabalhar com comunidades indígenas brasileiras contra a violência de mulheres e crianças indígenas, apresentando em oficinas a cartilha da Lei Maria da Penha. Neste momento, Segato percebe que os problemas de gênero estão

além do caráter geográfico, «todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (resistência, acomodação, reinterpretção, criação de novas formas) referenciada em modelos africanos e que remete à construção de toda uma identidade étnica» (Gonzalez, 2019: 340).

inseridos também dentro das aldeias, o que deveria ser um lugar seguro para as mulheres. Isso devido a infiltração da colonialidade moderna. Diante deste problema, se apresentando em defesa da vida de crianças e mulheres indígenas, a solução primeira apresentada pelos governantes do Estado é: “vamos entrar e resolver o problema!”. Mas seria possível o Estado Moderno “resolver o problema” ao mesmo tempo em que é justamente o mesmo Estado que ameaça as lutas pelos direitos dos povos indígenas? Rita Segato nos lembra que essa ação tratava-se de um projeto de lei específico, proposto pela frente parlamentar evangélica, de criminalização de algumas das práticas indígenas, como a eventual equase em desuso o infanticídio.¹² Um projeto de lei que permite ao Estado supervisionar e vigiar a vida indígena por agentes missionários, redobrando assim as capacidades de intervenção do Estado nas aldeias. «Uma vez mais, no mundo colonial, a pretensa salvação das crianças é um alibi fundamental para as forças que pretendem intervir a vida dos povos indígenas,

mediante a acusação de que submetem sua própria infância a maus-tratos.» (Segato, 2012:109) Sem dúvida, não seria pela intervenção do Estado Moderno que conseguiríamos seguridade e proteção as nossas mulheres e crianças indígenas. A questão aqui a se perguntar é: 1. Como se deu essa infiltração da colonialidade em nossas sociedades ameríndias? 2. Como podemos frear a violência colonial contra nossas mulheres?

Segundo Segato, a infiltração da colonialidade moderna se dá por quatro fatores principais: 1. «a superinflação dos homens no ambiente comunitário, no seu papel de intermediários com o mundo exterior, ou seja, com a administração do branco» (Segato, 2012:218); 2. «a emasculação dos homens no ambiente extracomunitário, frente ao poder dos administradores brancos» (Segato, 2012:218); 3. «a superinflação e universalização da esfera pública, que na condição de espaço público era habitada ancestralmente pelos homens, e o consequente colapso e a privatização da esfera doméstica» (Segato, 2012:218); e 4. «a binarização da

¹² Aprovado pela Comissão de Direitos Humanos e Minorias em 01/06/2011 e pela Comissão de Constituição e Justiça em 02/07/2013, o projeto de lei n.o 1 057/07 —também conhecido como «Lei Muwaji», em homenagem a uma mãe da tribo dos suruwahas, que segundo relatos, se rebelou contra a tradição de sua tribo e salvou a vida da filha, que seria morta por ter nascido deficiente— do deputado Henrique Afonso (PV Acre). «Dispõe sobre o combate a práticas tradicionais nocivas e à proteção dos direitos fundamentais de crianças indígenas, bem como pertencentes a outras sociedades ditas não tradicionais.» (Projeto de Lei PL 1057/2007, Câmara dos Deputados, <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=351362>, Acessado em 23/03/2022.) Projeto de lei aprovado pela Plenário da Câmara dos Deputados em agosto de 2015.

outrora dualidade de espaços, resultante da universalização de um dos seus dois termos quando constituído agora como esfera pública, por oposição ao outro, constituído como espaço privado» (Segato, 2012:218). O que antes era inscrito sob a lógica da dualidade, complemento entre diferentes, passou a ser regido sob o olhar colonial binária, oposição e exclusão.

O gênero, assim regulado, constitui no mundo–aldeia uma dualidade hierárquica, na qual ambos os termos que a compõem, apesar de sua desigualdade, têm plenitude ontológica e política. No mundo da modernidade não há dualidade, há binarismo. Enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não o complementa. Quando um desses termos se torna «universal», quer dizer, de representatividade geral, o que era hierarquia se transforma em abismo, e o segundo termo se converte em resto e resíduo: essa é a estrutura binária, diferente da dual. (Segato, 2012:122)

A posição masculina ancestral foi supervalorizada e promovida com o auxílio da colonialidade, na medida em que só os homens indígenas eram reconhecidos como capazes para intermediação com homem branco. As mulheres indígenas não tinham o lugar de reconhecimento político pelos homens brancos e assim foram deixadas por seus companheiros

indígenas. Para que o processo colonial desse certo precisava existir um patriarcado originário (pré-colonial) para que o sistema patriarcal tivesse um bom êxito; nesse sentido, o homem não branco não foi apenas capturado pela sexualidade do homem branco moderno, mas este se reconhecia, em certa medida, como um semelhante a ele: homens. Houve, portanto, um reconhecimento entre “iguais”, homem a homem. Dessa afirmação, subentende que o patriarcado não passa a existir apenas com a colonialidade moderna, mas já havia um patriarcado nas sociedades pré-coloniais.

Assim também bell hooks em *E eu não sou uma mulher?* (2019) destaca como o homem negro dos Estados Unidos – aqui estamos falando do homem negro americano do norte descendente de escravizados – é cooptado pelo modelo hierárquico de gênero e as relações patriarcais do homem branco. Ela afirma: «O sexismo de homens negros existia bem antes da escravidão estadunidense. A política sexista durante o período colonial nos Estados Unidos comandado por brancos meramente reforça na mente de pessoas negras a crença existente sobre homens serem superiores a mulheres.» (hooks, 2019:146). Em vez de auxiliarem e defenderem suas companheiras, mulheres negras, na luta antirracista e sexista, eles se aliaram aos homens brancos, fazendo uso de um patriarcado social. Ao conseguirem direitos aos votos por exemplo, não carregaram com eles

as mulheres pretas. bell hooks também critica as lideranças do movimento negro: «Homens negros podem ser vítimas do racismo, mas, ao mesmo tempo, agir como opressores sexistas de mulheres negras.» (hooks, 2019:147–148) E afirma que «Líderas negras corajosas, como Sojourner Truth e Harriet Tubman, não representavam o padrão; elas eram indivíduos excepcionais que se atreveram a desafiar a vanguarda masculina para lutar por liberdade. () homens negros falavam em apoio à regra patriarcal. Eles não falavam diretamente sobre discriminação contra as mulheres.»(hooks, 2019:147–148)

Podemos dizer que nas sociedades pré coloniais afro–ameríndias da América da Sul também já existiam relações de gênero, diferenças evidenciadas nas tarefas desempenhadas pelo homem e pela mulher, mas havia também naquele momento um espaço de apoio e segurança, uma relação comunitária, o que Segato vai chamar de «Mundo Aldeia» (Segato, 2013:82). É com a chegada da modernidade, o «Mundo Estado» (Segato, 2013:82), a hierarquia que antes era dicotômica se torna binária e as diferenças se tornam uma ameaça: qualquer identidade diferente do padrão europeu, qualquer forma de organização diferente das normas coloniais, qualquer identidade que escape ao masculino, o padrão escolhido como universal, era excluído. Consequentemente, a mulher passa a ser, nesse contexto, “meros restos”, a sobra daquele que se tornou o centro

do mundo, o homem. «Quando essa colonial/modernidade intrude o gênero da aldeia, modifica–o perigosamente. Intervém na estrutura de relações da aldeia, apreende–as e as reorganiza a partir de dentro, mantendo a aparência de continuidade mas transformando os sentidos ao introduzir uma ordem agora regida por normas diferentes.» (Segato, 2012:118). Com a modernidade colonial e junto com ela suas intervenções (religião cristã, suas leis, suas relações de mercado, seus contratos matrimoniais, sua noção de família nuclear, cerimônias de casamento, batismo, sua relação com o luto, com a natureza, etc.) ocorre, portanto, um desequilíbrio no Mundo Aldeia e o resultado desse acontecimento é o que vivemos hoje: um patriarcado violento, o «patriarcado de alta intensidade» (Segato, 2014:21). Sendo o patriarcado de alta intensidade a junção de um patriarcado pré–colonial (já existente nas sociedades pré–colombianas) com um patriarcado moderno (Estado Moderno e suas leis) advinda da colonialidade.

Este encontro entre dois patriarcados se torna fatal para as sociedades ameríndias, «um idioma que era hierárquico, em contato com o discurso igualitário da modernidade, transforma–se em uma ordem ultra–hierárquica». (Segato, 2012:118) No entanto, é preciso destacar que isso não ocorreria se não houvesse, na ordem originária, um patriarcado pré–colonial. Dessa forma, partindo de Segato, fica evidente sua presença:

mi posición es que no sería posible la captura de las posiciones precoloniales marcadas por el sexo por las del género colonial modernas, ni la torsión y reinterpretación impuestas por éstas a aquéllas, si no existiera un patriarcado previo de algún tipo. En mis textos, describo el patriarcado previo a la intervención colonial —tanto de administración ultramarina como de estado republicano— como un *patriarcado de baja intensidad* o *debajo impacto*, en oposición al patriarcado colonial moderno, que percibo como de *alta intensidad*, en términos de misoginia y letalidad. (Segato, 2013:21)

Julietta Paredes, feminista comunitaria, también denuncia el patriarcado y el machismo presentes en la dualidad complementaria “chachawarmi” (hombre–mujer) —concepto andino de *chachawarmi*, o principio de *suma qamaña* (bien vivir), que dice respecto a las luchas políticas y sociales por la paridad de género. No solo puede haber *suma qamaña* (bien vivir) si se tiene *chachawarmi*. *Ochachawarmi* es uno de los elementos constitutivos de la lucha decolonial e indígena, una parte necesaria para el bien vivir. O sea, solo viviremos en una sociedad capaz de proporcionar un bien vivir si esta también considera la lucha de las mujeres. No basta solo una lucha de clase, es preciso cuestionar el patriarcado social y sus jerarquías de género. No hablamos de igualdad porque no somos iguales, tenemos cuerpos y demandas diferentes, mas

falamos em paridade. Em seu livro *Para descolonizar o feminismo* (2020), Paredes fala sobre um «patriarcado ancestral» (Paredes, 2020:26), que nada tem a ver com o patriarcado colonial. Paredes defende que houve sim um patriarcado ancestral, que, junto ao patriarcado ocidental (moderno), formaram o que ela chama de «entronque patriarcal» (Paredes, 2008:7): «la opresión de género no solo vino con los colonizadores españoles, sino que también había una propia versión de la opresión de género en las culturas y sociedades precoloniales» (Paredes, 2008:7) e «para desgracia de las mujeres que habitamos Bolivia» (Paredes, 2008:7), ao juntar essas duas visões, chegamos hoje ao patriarcado violento que vivemos sobre os corpos feministas. Em uma entrevista cedida a revista aPublica, Paredes afirma:

Muitos de nossos irmãos indígenas dizem «sim, irmã, eu sou machista, é lamentável, mas esse mal veio com os colonialistas», como se tivéssemos sido uma sociedade inteiramente pura até a chegada dos europeus. E não era assim. Sim, eram sociedades muito mais comunitárias, não havia propriedade privada. E, sim, comparado com o que veio com esse patriarcado colonialista, aqui havia melhores condições para o desenvolvimento da vida, havia melhores condições para as mulheres. Mas nem tudo era perfeito. Nos Andes houve um Império Inca, e a sociedade inca era uma sociedade hierárquica, havia um grupo

de dominação. O mesmo no México, os astecas também dominavam outros povos e os faziam trabalhar para uma elite. Então isso deve ser reconhecido. (Paredes, 2020 apud Afione; Anjos, 2020)

Com isso, quero dizer que, a partir dessas autoras, havia sim nas sociedades pré-coloniais uma hierarquia de gênero, «siempre hubo jerarquía y relaciones de género como relaciones de poder y prestigio desigual» (Segato, 2013:87) e que nossos companheiros, nossos homens, com essa visão fizeram alianças, mas havia espaços de proteção comunal, alianças, tarefas conjuntas e uma espécie de segurança para as mulheres. Esses espaços são destruídos com a invasão colonial e sua modernidade, como diz Segato, «con la intervención colonial estatal y el ingreso al orden de la colonial/modernidad esa distancia opresiva se agrava y magnifica» (Segato, 2013:87). Por isso afirma Julieta Paredes: «Sin Warmikuti no hay Pachakuti!» (PAREDES, 2020, p. 3), — Warmi (mulher) kuti (fonte de força); Pachakuti —(revolução, «o que muda a Terra», ou «reformador da Terra») — numa tradução aproximada, «sem mulher não há revolução Abya Yala». É de extrema urgência que pautas como sexualidade, gênero e sexismo estejam presentes nos movimentos indígenas e afro-ameríndios e decoloniais. Assim, operando juntos: decolonialidade (anti-imperialismo) e feminismo (anti-patriarcalismo).

Segundo Segato, no Mundo Aldeia existiam três espaços: o *público*, o *privado/doméstico* e o *íntimo-comunal* (comunitário). O privado/doméstico é o espaço do lar (“hogar”), os afazeres de cada casa ou famílias na tribo, este é um espaço destinado as mulheres, crianças e idosos; O íntimo-comunal não é doméstico necessariamente, é o lugar de vigia comunal, onde as mulheres tinham o poder de escuta, de organização e denúncia. O que Rita Segato chama de o «olho comunal» (Segato, 2013:86); e o público é destinado a ambos os gêneros, com diferenças entre eles, de dia a participação era inteiramente masculina, mas ao entardecer as mulheres deveriam ser consultadas, não havia uma decisão sem que as mulheres de cada família não fossem consultadas. Esse é o espaço para o fórum e organizações que diz respeito a toda tribo.

No espaço público do mundo da aldeia de um grande número de povos amazônicos e chaqueños existam restrições precisas no que toca à participação e lugar feminino e esteja reservada aos homens a prerrogativa de deliberação pública, estes homens, como é bem sabido, interrompem ao entardecer o parlamento na ágora tribal, em muitos casos bastante ritualizado, sem chegar a conclusão alguma, para realizar uma consulta pela noite no espaço doméstico. As discussões só serão retomadas no parlamento no dia seguinte, com o aporte do mundo das mulheres, que só estão autorizadas a falar

em casa. Caso esta consulta não ocorra, a penalidade será pesada para os homens. Isto é habitual e ocorre em um mundo claramente compartimentalizado no qual, ainda que exista um espaço público e um espaço doméstico, a política, como o conjunto de deliberações que leva às decisões que afetam a vida coletiva, atravessa os dois espaços. (Segato, 2012:122)

Dessa forma, é possível ver que ainda que seu ordenamento interno seja hierárquico, é sempre dual, envolvendo uma cabeça masculina e uma cabeça feminina, e todas as deliberações comunitárias são acompanhadas tanto por homens como por mulheres. Não existia o monopólio da política pelo espaço público dirigido apenas por homens, como no mundo colonial moderno. Ao contrário, o espaço doméstico também é dotado de politicidade por ser de consulta obrigatória e porque nele se articula o grupo corporativo de mulheres como frente política. Todos os espaços, privado, íntimo-comunal e público faziam parte da vida política. Isso se rompe quando o Mundo Aldeia é capturado pela colonialidade, ocorre «a transformação do espaço público em esfera pública». (Segato, 2012:122)

O encontro entre patriarcados resultou no sequestro da vida política das mulheres. Enquanto que no Mundo Aldeia as mulheres tinham um espaço de deliberação e influência na vida comunitária por meio do âmbito doméstico, que era

também um espaço político, e também pelo espaço íntimo-comunal, onde tinham autoridades diante da comunidade, com a modernidade ocorre a privatização da vida comunitária em detrimento do espaço público, reservado apenas aos homens indígenas. As mulheres foram encapsuladas na vida privada, sem poder, autonomia ou deliberação. Com o contrato do casamento a mulher perde inclusive autonomia sobre seu corpo e sua fertilidade. O corpo que antes era livre e semi nu, agora lhe é atribuído o pecado, sua sexualidade é transformada em pornográfica. É interessante perceber que esse olhar do pornográfico sobre o corpo é derivado da colonialidade, pois o índio não tinha esse olhar de objetificação do corpo mulher. Havia, na verdade uma proximidade com a natureza, do corpo com o sagrado e das funções reprodutivas com a comunidade. Gênero é portanto capturado por outra dramaticidade, de fora para dentro, uma *mimesis* que foi cara para o mundo aldeia.

Assim também a noção de família passa por transformações, é nuclearizada, passa a ser privada, e o olho coletivo, a intimidade da coletividade, ou seja, onde as mulheres tinham poder de escuta, articulação política e organização da comunidade, este lugar se perde. Com isso, as violências dentro das comunidades indígenas aparecem na contemporaneidade, a violência doméstica e o abuso infantil cresce drasticamente, o lugar de

denúncia, desaparece. A família se isola, passa a ser nuclear, o lema “em briga de marido e mulher não se mete a colher” se instaura, a família torna-se patriarcal e sigilosa. O confinamento compulsivo do espaço doméstico e das habilidades das mulheres destinadas exclusivamente a manutenção do lar doméstico, como salvaguarda da privacidade, tem consequências terríveis em termos da violência que as vitimiza: «Las consecuencias de esta ruptura de los vínculos entre las mujeres y del fin de las alianzas políticas que ellos permiten y propician para el frente femenino fueron literalmente fatales para su seguridad, pues se hicieron progresivamente más vulnerables a la violencia masculina, a su vez potenciada por el estrés causado por la presión sobre ellos del mundo exterior.» (Segato, 2013:87)

Enquanto que o patriarcado de baixa intensidade é comunitário e suas normas são expostas, o “patriarcado igualitário” moderno é um patriarcado do contrato, cuja violência de gênero se encontra disfarçada pela lei. Para o marido, a esposa é sua posse, é um bem que a lei garante e a proteção, antes exercida pela comunidade, não existe mais. Enquanto o contrato sexual que era exercido nos povos ameríndios é um contrato exposto (aberto), o patriarcado moderno esconde por entre as leis e contratos matrimoniais as violências de gênero: «el discurso de la colonial modernidad, a pesar de igualitario, esconde en su interior, (...) un

hiato jerárquico abisal, debido a lo que podríamos aquí llamar, tentativamente, de totalización progresiva por la esfera pública o totalitarismo de la esfera pública.» (Segato, 2013:84)

Apesar de todo o aparato jurídico que se conhece com o “avanço” do feminismo igualitário, a Conferência Mundial sobre Direitos Humanos de 1993, os direitos das mulheres, a entrada no mercado de trabalho, etc, o que se vê, diante de toda sociedade mundial é um crescefeminicídio. «A rapinagem sobre o feminino se manifesta tanto sob as formas de destruição corporal sem precedentes, como sob as formas de tráfico e comercialização de tudo o que estes corpos podem oferecer, até o seu limite.» (Segato, 2012:108) E aqui quero destacar a palavra utilizado por Segato “rapinagem”, que vem de aves rapinas, rapinantes, raptos ou aves predatórias, são aves carnívoras que tem bicos recurvados e pontiagudos, garras fortes e visão de longo alcance. Aves que não se alimentam de carniças, mas de carne fresca. Me recordo da música de João Do Vale e Jose Candido, cantada pela voz de Maria Bethania, *Carcará*, «carcará, pega, mata e come». Que faz menção a nossa ave rapina de mesmo nome, Carcará, cuja maior população se encontra no sudeste e nordeste do Brasil. Assim age a colonialidade de gênero sobre os corpos femininos, que não apenas mulheres nascidas, mas a todas aquelas corpos que carregam o feminino em suas entranhas,

naturalmente vítimas em potencial da rapinagem colonialista patriarcal.

O Estado Moderno e seus efeitos colaterais

Nós deixamos de ser o mundo aldeia para ser algo com o qual nem mesmo nos reconhecemos, não pertencemos, sem “hogar”. Como no filme *Parasita* de Bong Joon Ho, habitamos o interior da casa de outros. Não sabemos nossa história, não pertencemos a uma nação e nem temos nome de origem. Nosso território não foi apenas roubado, roubaram também nossa ideia de «Pueblo» (Segato, 2013), nossa união por uma história coletiva, nossa ancestralidade; nos roubaram «el proyecto, la narrativacapaz de entender la idea de soberanía sobre el lugar, hábitat irreductible de su existencia» (Segato, 2013:20). Uma outra civilização nos foi imposta.

No Brasil, um país em que a colonização teve um “bom êxito” em seu projeto “civilizatório” europeu, há uma divisão clara entre algumas vidas matáveis e violáveis, a essas me refiro os corpos indígenas e negros, que são vistas como uma ameaça ao padrão universal e racista de “humanidade” e não como populações vivas que necessitam de proteção contra a violência ilegítima do Estado, a fome e as pandemias; e vidas vivíveis, asseguradas e protegidas pelo Estado, que são os corpos brancos, cis-heteronormativos e famílias cristãs. Quando as vidas do pri-

meiro grupo mencionado são perdidas, não são objeto de lamentação, uma vez que, na lógica distorcida que racionaliza sua morte, a perda dessas populações é considerada necessária para a proteger a vida dos “vivos”. Como o vimos na pandemia do COVID-19 no Brasil, havia um descaso sobre as minorias políticas e as populações de risco, as mortes de pessoas pertencentes as favelas e regiões periféricas das cidades não eram vistas como perdas, estes eram considerados sujeitos passíveis de morte. Nas declarações do atual presidente Jair Bolsonaro sobre o pandemia «alguns vão morrer, vão morrer ué, é a vida, mas não se pode parar uma fábrica de automóveis» ou quando o mesmo diz que o COVID-19 é uma “gripezinha” e que «só mata idosos e pessoas com condições preexistentes» e que «essa é a seleção da vida», Jair Bolsonaro está minimizando a precarização de populações de minorias, mais uma vez subalternizando a vida de muitos brasileiros. Além da desumanização de grupos de riscos quando o mesmo se refere as enchentes de 2022 pelo país, Bolsonaro afirma «a chuva está aí, vamos nos molhar e alguns vão morrer afogados».

Nesse sentido, eu pergunto: Existe a possibilidade de o Estado restabelecer a ordem em nossas comunidades? É possível este Estado, que é patriarcal, sexista e racista em suas bases, contribuir para a construção de uma sociedade segura e justa para as mulheres e outras minorias?

E mais, é possível operar por dentro do Estado —num sentido foucaultiano, por dentro das próprias estruturas de poder— pela diminuição da violência? Não seria o Estado uma ficção moderna? Ou, talvez, seria possível uma construção em que gradativamente, assentada nas ideias Abya Yala, o Estado deixaria de ser necessário? Essas são perguntas para as quais, evidentemente, não há uma resposta pronta, mas que fazem parte de um existir pela resistência, um norte que se dá por devir um futuro outro, que não dentro das estruturas coloniais ainda vigentes.

De fato, o Mundo Aldeia não é mais o mesmo da pré-colonialidade, sendo necessário agir contra as violências que agora operam sobre os corpos de mulheres e crianças, vivemos um «entre-mundos» (Segato, 2013:78), entre o Mundo Aldeia e a ordem colonial moderna, o Estado Moderno. Como já dizia Lugones (2019), somos sujeitos fronteiriços. Talvez esta seja uma realidade possível: é necessário compreender que já não somos mais o mundo aldeia, mas que o mundo aldeia vive em nós, permanece em nossa memória, o que nos possibilita um olhar para a resistência, entendendo que também somos colonizados, marcados pelas ideias de modernidade e de seus sistemas opressores. Assim Segato diz: «Lo único que realmente existe son situaciones imerme-diarias, imerfaces, transiciones, entre la realidad estatal y el

mundo aldeia, entre el orden colonial moderno y el orden pre-intrusión.» (Segato, 2013:78) Haverá sempre esse confronto, este é o antagonismo que nos possibilita enfrentamentos e mudanças. Vivemos, portanto, numa profunda ambiguidade.

As leis que a modernidade e o direito vão criando não são outra coisa que a devolução, a tentativa da modernidade de refazer o que ela mesma vai prejudicando, o que ela mesma vai decompondo. O mundo que a modernidade vai desmantelando é o que ela tenta repor mediante o processo de produção de leis e políticas públicas, que na maioria das vezes não chegam ao seu destino. Como diz Segato: «O Estado entrega aqui com uma mão aquilo que já retirou com a outra: cria uma lei que defende as mulheres da violência à qual estão expostas porque esse mesmo Estado já destruiu as instituições e o tecido comunitário que as protegia. O advento moderno tenta desenvolver e introduzir seu próprio antídoto para o veneno que inocula.» (Segato, 2013:110).

O mesmo Estado que protege é o mesmo que corrompe. Talvez por isso Cusicanqui diga «no hay bien gobierno. (...) La sociedad indígena fue descabezada.» (Cusicanqui, 2010:32). Não há bom governo com o Estado Moderno, sendo necessário uma retomada Abya Yala para a construção de uma vida melhor. Como diz também Paredes: «Pensar desde neutros cuerpos, neutras histórias e neutros desejos de “Viver bien” Summa

Qhamaña —que es la forma como se presenta una alternativa y disputa al desarrollo del occidente» (Paredes, 2020:25). Na medida em que vivemos num tempo de desordem da sociedade ancestral, com a invasão colonial e moderna, esta ordem só será superada por uma nova ordem, que retome a harmonia não apenas entre os homens mas com toda vida, com a natureza, as matas, os rios, o tempo, com a relação com a morte e com os valores comunitários. É necessário que se desfaça a ideia de pureza originária para que seja possível um diálogo entre os dois mundos, mas é somente resgatando a nossa ancestralidade, nossa língua, nosso poder de organização comunitária, nosso princípio de guerra como diz Viveiros Castro em *Metafísicas Canibais*, que conseguiremos construir uma frente de luta decolonial revolucionária.

Segundo Segato o Estado deve apenas garantir que a «autonomia deliberativa» (Segato, 2013:111) seja assegurada aos povos originários, assegurando o «pluralismo histórico» (Segato, 2013:111). Este seria um rearranjo da ordem indígena por meio de suas próprias organizações internas. « Os sujeitos coletivos dessa pluralidade de histórias são os povos, com autonomia deliberativa para realizar seu processo histórico, ainda que em contato, como sempre foi, com a experiência, as soluções e os processos de outros povos.» (Segato, 2013:111) Essa é a «brecha descolonial» (Segato, 2013:112) em Segato,

é justamente a «devolução da jurisdição e a garantia de deliberação, o que não é outra coisa que a *devolução* da *história*, da capacidade de cada povo de implementar seu próprio projeto histórico.» (Segato, 2013:112).

Assim esperamos que haja uma revolução no Brasil, a deliberação a partir de nossos “pueblos”, com nossas forçafra–ameríndias, nossos movimentos de resistências, uma ação que é do nível prático–político e que também epistemológico–educacional, repensando a noção de conhecimento, de ensino nas escolas, o contar de uma história que seja nossa, onde nós podemos ser sujeitos das próprias narrativas. Precisamos retomar nossa força de organização que se perdera com a infiltração colonial. Sem dúvida, nada precisamos de movimentos de fora para se consolidarmos, para que os povos latino americanos do Sul se unam na luta decolonialista e anti–imperialista. Nossas mulheres latinas, mestiças, indígenas, negras, mulheres de cor, mulheres não brancas, carregam experiências outras, exercem autoridades e papéis em suas comunidades que mulheres brancas europeias desconhecem, como é o exemplo dos coletivos de mães nas favelas do Rio de Janeiro que se uniram na pandemia do COVID–19 para ajudar a comunidade com aquilo que o Estado não supria. É claro que tudo isso nas as exime, infelizmente, de sofreras violências patriarcais e machista inseridas em suas comunidades,

efeitos advindos de uma colonização sobre as estruturas familiares e sociais. Mas é evidente que há uma memória de resistência e esta precisa emergir dentre todas as mulheres. Quando o lema do colonizador é “separar para conquistar”, nós mulheres afro–ameríndias gritamos: unir é resistir.

Considerações finais

Embora Lugones, Oyèrónkí, Segato e Paredes discordem quanto à existência ou não do patriarcado na pré–intrusão colonial, as três feministas possuem um pensamento que se acorda num ponto fundamental para todas elas: não é possível um movimento feminista decolonial sem antes questionar as estruturas patriarcais e heterocentradas que recaem sobre gênero e sexualidade; ou seja, é necessário também um movimento anti–patriarcal e anti–heteronormativo. Ambas concordam quanto ao agravamento das relações de poder e subordinação estabelecidas com a colonialidade, principalmente no tocante às mulheres de cor.

Ainda que as definições de gênero em sua dimensão pré–colonial e colonial por parte dessas autoras feministas sejam diversificadas entre si, faz–se presente um esforço crítico de analisar gênero/sexualidade para além das categorias modernas e coloniais. Ambas utilizam a categoria gênero/sexualidade como denúncia, ficando claro que gênero pressupõe diferentes significados, traduções e culturas, que se

alteram no espaço/território e no tempo. Dessa forma, gênero está para além de uma categoria universal e ocidental e quiçá poderíamos pensar nele como não–categoria, talvez mais como uma rasura, destotalizado e desconstruído. Como um rascunho, gênero/sexualidade implica constantemente uma desconstrução decolonialista do saber e múltiplos reparos na história, com as traduções e sociedades pré–coloniais e não ocidentais.

Cusicanqui cita um aforismo aymara na abertura de seu livro *Sociología de la imagen, Miradas ch'ixi desde la historia andina* (2015): «Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani» —na tradução aproximada quer dizer «mirando atrás y adelante (al futuro–pasado) podemos caminar en el presente–futuro» (CUSICANQUI, 2015, p. 11), o que significa, para caminhar é preciso ver e esse «mirar», enxergar, remete também a um passado como orientação para caminhar bem, o futuro está, portanto, atrás de nós. O passado, segundo a tradição indígena, não está perdido, está vivo. Ele está esquecido até que as crises pertinentes o resgatem. Esse é um movimento de olhar o passado–presente–futuro juntos: «la revuelta o vuelco del espacio–tiempo, con la que se inauguran largos ciclos de catástrofe o renovación del cosmos» (CUSICANQUI, 2010, p. 22). Há sempre uma tensão entre o passado e o presente, como expresso o itã africano: «Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou

hoje.» O passado se inscreve no presente, sendo esta uma concepção de história não linear, um presente que se relaciona com o passado, um processo que torna visível uma trama subversiva: «No hay “pos” ni “pre” en una visión de la historia que no es lineal ni teleológica, que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin dejar de retornar al mismo punto.» (CUSICANQUI, 2010, p. 54).

Longe de ser uma nostalgia, ou um resgate de uma narrativa pré-colombiana, mas uma tomada de consciência que possibilita criar novos discursos e outras maneiras de contar nossa história, entendendo que o passado não se desprende do presente, mas constrói o presente. Apenas uma retomada do que é indígena seria um discurso de vitrine, transformando o índio num olhar de museu, um distanciamento deste comigo, como senão fosse também parte dessa história. Por isso um “flash black”, como diz Cusicanqui, (CUSICANQUI, 2010, p. 14), resgatando a memória, a história não contada: a memória é, nesse sentido, rebelde e permite às palavras uma escrita transgressora. Trata-se no mínimo de perceber a multiplicidade cultural, linguística e de gêneros que consiste o Brasil e o território Abya Yala, questionando a matriz em questão, problematizando o

pronunciamento de uma história única. «El “mundo al revés” (Waman Poma) devolvería sus fundamentos éticos al orden social. Se construiría un espacio de mediación pensado y vivido desde una sintaxis propia.» (CUSICANQUI, 2010, p. 14)

Queremos ter o direito de permanecer vivos e contar nossa própria história, deliberar nossas próprias ações políticas, afirmar nossos próprios gêneros e sexualidades, exercer nossas próprias subjetividades. Não aceitamos mais casos como o das meninas indígenas Yanomami, mortas e estupradas em aldeia queimada na Terra Indígena Yanomami, corpos desaparecidos, jogados nos rios, vítimas de garimpeiros que exploram ilegalmente terras indígenas. Nos recusamos a ser governados por um presidente do Estado Brasileiro, lugar de terra indígena, que visita garimpos ilegais em Roraima, que aprova o desmatamento da Amazônia, o coração do Brasil e autoriza a apropriação de territórios indígenas. Basta! Como diz Lugones: «Resistir forma parte de nuestra situación como mujeres que experimentan esas violencias. La razón de que comprendamos la lógica de las resistencias porque hemos resistido a la violencia en la intersección de múltiples opresiones.» (LUGONES, 2005, p. 69).

Referências

- Afiune, G.; Anjos, A. B. (2020). "Temos que construir a utopia no dia a dia", diz a boliviana Julieta Paredes. *aPública*. [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2021 en: <https://apublica.org/2020/05/temos-que-construir-a-utopia-no-dia-a-dia-diz-a-boliviana-julieta-paredes/>.
- Afro-Ameríndio. *Michaelis*. [en línea]. Consultado el 25 de agosto de 2022 en: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=dMP4>.
- Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen: ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gargallo, F.(2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América. Col. Pensadoras latinoamericanas*. Nuevo Méjico: Desde Abajo.
- Gonzalez, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*(pp: 341–356), Rio de Janeiro, Bazar do tempo, 2019.
- Hall, S. (2000). Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes.
- Hooks, B. (2019). *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- Lorde, A. (2019). *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Lorena, L. M. Diáspora Africana, Você Sabe O Que É? *Palmares: Fundação Cultura*. [en línea]. Consultado el 29 de agosto de 2022 en: <https://www.palmares.gov.br/?p=53464>.
- Lugones, M. (2005). Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, 73–101.
- Lugones, M. (2020). Colonialidade e gênero. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (pp. 53–83). Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo.
- Lugones, M. (2019). Rumo a um feminismo decolonial. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. (pp 357–377). Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo.

- Nascimento, M. B. (1985). O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Afrodíaspóra: Revista do mundo negro* (pp. 41–49). Rio de Janeiro: Ipeafro.
- Nascimento, M. B. (1988). Orì. Direção: Raquel Gerber. *Produção: Companhia produtora: Angra Filmes Ltda Brasil*.
- Oyěwùmí, O. (2004). *Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies*. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA.
- Paredes, J. (2008). *Hilando Fino (Desde el feminismo comunitario)*. La Paz: CEDEC.
- Paredes, J. (2010). *Para Descolonizar El Feminismo*. La Paz: Feminismo Comunitário de Abya Yala.
- Rossi, A. Navios portugueses e brasileiros fizeram mais de 9 mil viagens com africanos escravizados. *BBC News Brasil* [en línea]. Consultado el 29 de agosto de 2022 en: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45092235>.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva Antropología* (pp. 95–145), México: Asociación Nueva Antropología A.C.
- Rubin, G. (2017). *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora.
- Segato, R. (2020). Gênero e Colonialidade. *Aula Pública com a Profª Drª Rita Segato* Youtube [en línea]. Consultado el 12 de noviembre de 2021 en: <https://www.youtube.com/watch?v=VgcSZmwn8I4>.
- Segato, R. (2012). Gênero e Colonialidade: em busca de chaves de leituras e de um vocabulário estratégico descolonizar. *Ê-cadernos* (pp. 106–131). Lima: CES.
- Segato, R. (2014). Colonialidad y Patriarcado Moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

- Segato, R. (2015). *Sociología de la imagen: ensayos*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Senioridade. *Dicionário Online de Português* [en línea]. Consultado el 19 de noviembre de 2021 en: <https://www.dicio.com.br/senioridade/>.

«Desde Cuba yo ya sabía, ya había tomado la decisión: si al volver a Brasil voy preso, yo abro la boca, yo cuento todo».

Entrevista a Carlos Alberto Jr., director del documental

En busca de Anselmo

Lucas Duarte

Centro de Documentación e Investigación
de la Cultura de Izquierdas (CEDINCI)
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
CONICET

Hugo Daniel Ramos

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales
(IHUCSO) Universidad Nacional del Litoral
(UNL) - CONICET

Resumen

Carlos Alberto Jr. nos introduce a la «cocina» de una serie documental muy potente que relata la vida de José Anselmo dos Santos, agente de los servicios de inteligencia brasileños durante la dictadura militar de ese país (1964–1985). Las complejidades de la pre producción de una obra de estas características; el proceso de filmación en sí mismo y las características de la distribución en la era del *streaming* se mezclan con la reflexión sobre el desafío de abordar una historia que a la vez que ilumina ciertos aspectos de la historia reciente de Brasil nos introduce a la oscura complejidad de un delator; participe directo del asesinato de varios militantes de izquierda, incluyendo a su propia compañera, Soledad Barrett Viedma.

«Desde Cuba yo ya sabía, ya había tomado la decisión: si al volver a Brasil voy preso, yo abro la boca, yo cuento todo»

Entrevista a Carlos Alberto Jr., director del documental *En busca del Cabo Anselmo*

<https://doi.org/10.14409/culturas.2022.16.e0013>

–Entrevistadores (E): ¿Cómo surge la idea de hacer la serie? ¿Cuánto tiempo le llevó? ¿Cómo fue el trabajo de pasar de la idea al guion y del guion a la realización?

Carlos (C): (...) Bueno, yo soy periodista, trabajaba en una productora, migré, pasé a trabajar en una audiovisual en 2011, 2012; por varias razones. Me diplomé y salí de Brasil y ahí trabajé en la televisión como corresponsal de la tv Brasil en África; siempre deseé trabajar en Tv. Y cuando salimos de allá y fuimos para los Estados Unidos yo estaba sin trabajo y ahí hice un curso de documentales en *George Washington University*, una posgraduación de seis meses en documentales «*Documentary film making*». Fue ahí que percibí que era un área en la que tendría mayor placer que la de periodismo diario que yo siempre había hecho. Y cuando volvimos a Brasil comencé a trabajar en una productora de video en Sao Paulo y después me vine aquí para Brasilia y [esa] productora está siempre detrás de ideas, de proyectos que puedan ser transformados en videos, en documentales y series. Y yo tengo un amigo aquí en Brasilia, Eumano Silva, que es periodista también, que había escrito un libro sobre la guerrilla de Araguaia (...). Conversando con él, para ver si su libro podría eventualmente convertirse en una serie, fue él quien me comentó de Soledad Barrett Viedma, una paraguaya de familia comunista que había entrenado en la guerrilla en Cuba

y que había sido compañera del cabo Anselmo y que murió en la *Massacre de Sao Bento* en Pernambuco, dentro de una operación que el mismo cabo Anselmo había organizado como agente infiltrado y donde él había entregado a muchas personas, inclusive a ese grupo y a Soledad que era su compañera y que estaría embarazada.

Él entregó entonces a la muerte a su mujer embarazada, a su propia mujer, y en ese momento —fue en 2014 o comienzos del 2015— yo nunca había escuchado hablar de Soledad. Nunca había escuchado ese nombre, nunca había escuchado hablar de la «*Massacre da Chácara de Sao Bento*», y del mismo cabo Anselmo, que es una figura de relativa importancia para Brasil dentro de los movimientos de izquierda de la lucha armada contra la dictadura. Para el gran público, él es una figu[ra]..., él era, —creo que todavía es—, una figura desconocida. Yo *vuelta y media* pregunto a personas o menciono su nombre y ellas comentan «ah, usted hizo un documental sobre el cabo Anselmo», y yo percibo que o nunca escucharon hablar de él o «ahhh el cabo Anselmo, líder de los marineros». Pero poquísimas personas son capaces de hacer el vínculo de que él era un líder de izquierda que supuestamente se pasó para el otro lado, se tornó un agente infiltrado de la dictadura, y murió ahora en marzo a los 81 años, por enfermedades, sin ser castigado.

Entonces, cuando Eumano me habló de este personaje comencé a leer sobre el cabo Anselmo, sobre Soledad. Hay varios libros sobre el período de la dictadura aquí en Brasil, pero inclusive en esos libros Anselmo es siempre un personaje lateral, pequeño; él aparece en un párrafo del libro, en una frase, y generalmente es la misma cosa en todos los libros. Inclusive si ustedes entran en Google y colocan «cabo Anselmo» probablemente aparecerá «ex líder de los marineros que escapó de Brasil, se entrenó en la guerrilla de Cuba, volvió, fue preso por la dictadura, actuó como agente infiltrado, y el caso más conocido de él es el de la *Massacre da Chácara de Sao Bento* en donde entregó a la muerte inclusive a su novia embarazada». Básicamente es eso.

Entonces comencé a ver: existen cinco libros sobre cabo Anselmo; uno que fue publicado originalmente en un reportaje en la revista *Playboy* a final de los años 70, comienzo de los años 80 y que después fue transformado en libro; después hay un libro que es considerado el más famoso llamado *Por que entrei* [Por qué traicioné] (...). También hay un libro de Percival de Souza, que se llama *Eu, cabo*

Anselmo [Yo, Cabo Anselmo]. Percival de Souza es un periodista policial (...). Él escribe en la biografía de Sérgio Fleury¹ (...) del DOPS (...) Después salió la propia autobiografía que Anselmo escribió llamada *A Minha verdade* [Mi verdad]; y después salió un libro de un periodista, (...) sobre la *Massacre de la Chacra Sao Bento* (...). Entonces, a pesar de haber cinco libros sobre Anselmo, son libros de interés restringido, solo quienes están interesados en derechos humanos, dictadura. Fueron tiradas pequeñas, no están más en circulación, se consiguen solo en librerías de libros usados, y son libros con varios problemas, según mi parecer (...)

Lucas [Duarte] participó de una conversación que tuvimos y que voy a repetir aquí: «saquen a cabo Anselmo de la serie de HBO, esta se convertirá en otra cosa».² Será un montón de personas hablando, la experiencia, los contactos que tuvieron con Anselmo (...) se convertirá en otra cosa. Anselmo es el alma de este proyecto (...) [y] no es que yo lo desmentí, él mismo se va desmintiendo. Lo que nosotros hicimos fue construir una imagen, presentar un personaje desconocido para el público que es el cabo Anselmo;

¹ Director del Departamento de Orden Político y Social (DOPS) de Brasil, organismo de inteligencia que tuvo un rol clave durante los años del gobierno militar brasileño en el despliegue de las operaciones represivas llevadas a cabo por la policía estadual y las fuerzas armadas de ese país.

² Aquí el entrevistado hace referencia a una reunión previa en el marco de un Proyecto de Investigación desarrollada en una Universidad de Brasil, donde también había participado uno de los actuales entrevistadores.

de dónde vino cabo Anselmo, cuáles son sus motivaciones, por qué él entró en la Marina, por qué se envolvió con la lucha armada, con la izquierda, y por qué en teoría se pasó para el otro lado, porque hasta hoy esto no está esclarecido, ni siquiera los marineros coinciden en si siempre fue un agente infiltrado o no (...) A menos que aparezca algún documento que diga que él trabajaba para CENIMAR, que es el Centro de Informaciones de la Marina... pero mientras esto no aparezca va a quedar siempre en las convicciones de cada persona.

E: Cuando pensaste en hacer este documental pensaste también en hacer más conocida la figura de Anselmo ¿no? ¿Qué otros objetivos perseguiste? ¿Por qué Anselmo como el eje y no, por ejemplo, algunas de las organizaciones que aparecen en el documental, y lateralmente la historia de Anselmo como la «del traidor»?

C: (...) Todo lo que acabé de relatar lleva a la conclusión siguiente: que a pesar de haber una cierta literatura sobre Anselmo, no había información sobre él; había lo que él decía, pero no había confrontación, no había una investigación.

Cuando nosotros agarramos aquel documento, el *Relatoría de Paquera* [Informe de Paquera]³ que él introdujo para el delegado Fleury cuando vuelve de Chile; aquello está disponible pero no es fácil de encontrar. Vos vas a poner en internet *Relatoría de Paquera*, que está allá en el DOPS de Sao Paulo, vos tenés que intentar encontrar quién va a querer leer eso. Entonces, ¿cómo es que vos tomás esas informaciones y confrontás con lo que él está diciendo? Porque él va a decir una cosa, en el documental él dice una cosa diferente al documento que él escribió, y diferente de las personas que estuvieron con él en aquellas situaciones. Entonces tenemos tres informaciones diferentes: lo que dice Anselmo, lo que el interlocutor de él relata del encuentro, y lo que él escribió en el documento. Y ahí las personas van a creer, ¿vos vas a creer en el Anselmo que está contando una historia o en el documento que él escribió que se confronta con el testimonio de la persona con quien él se encontró? Entonces hay dos fuentes siendo que una es producida por el mismo Anselmo desmintiendo al Anselmo personaje de carne y hueso.

E: Cuando usted comenzó a pensar el guion y, en fin, la pre producción ¿su

³ Informe escrito por José Anselmo dos Santos y que es considerado un documento clave para desentrañar las formas de actuación de los agentes infiltrados de la dictadura brasileña. En ese documento Anselmo da cuenta de la situación de las principales organizaciones de izquierda de Brasil, de sus contactos y de su organización.

idea ya era promover durante la serie la confrontación entre testimonios o entre declaraciones del propio Anselmo?

C: No, en verdad eso fue sucediendo durante la depuración, porque antes de comenzar si bien yo tenía una investigación esta no era vasta, y estas informaciones solo comenzaron a aparecer en la medida que fui entrevistando a las personas. Fueron más de 50 entrevistas. Una parte de estas entrevistas fueron realizadas antes de la entrevista con Anselmo, entonces cuando voy a entrevistar a Anselmo ya contaba con una cantidad de información con la que conseguía confrontarlo. Y yo creo que ese es el error de todo el mundo que va a entrevistar no solo a Anselmo sino a cualquier personaje complejo, complicado y mentiroso, que es uno querer entrevistar pensando que realizando las preguntas ciertas se conseguirá alcanzar alguna verdad. Y él no está allí para contar ninguna verdad; está ahí para mentir, porque contar la verdad significa una auto declaración de muerte, una sentencia de muerte. Porque estas personas de la comunidad de inteligencia, si revelan cualquier cosa, ellos son asesinados (...). Entonces ¿ellos van a comenzar a decir nombres, dónde es que está el cuerpo de Soledad, quién

participó de la operación, quién fue que mató, que torturó? (...) El hablar de este tipo de cosas significa una sentencia de muerte para él.

Volviendo a la observación de Hugo [uno de los entrevistadores], a pesar de tener toda esta cantidad de material sobre Anselmo, no eran informaciones. Él habla, dice un montón de cosas, pero no cuenta su historia: de dónde vino, quién es. Y una cosa que siempre me intrigaba era la siguiente: él actuó como agente infiltrado, entregó a un montón de personas, [se] hizo una cirugía plástica y desapareció ¿Por qué (...) en el 84 que todavía era dictadura en Brasil, él reaparece para dar una entrevista? ¿Por qué? ¿Por qué «yo», que paso la vida escondido, amenazado de muerte, voy a aparecer de nuevo para dar una entrevista? Eso no tiene sentido. Entonces ahí es que él comienza con ese comportamiento, él aparece en una entrevista y desaparece durante varios años. Él va a un programa de televisión brasilera llamado *Roda Viva* en la tv Cultura⁴ para entrevistarse con motivo del libro que iba a lanzar. Va, habla un montón de cosas, los entrevistadores no están preparados para interrogarlo. Muchas personas entrevistándolo entonces él no consigue terminar las respuestas, una cosa muy confusa. Y

⁴ Programa de la televisión brasileña en el que participaron importantes personajes políticos, entre ellos los ex presidentes Fernando Henrique Cardoso y Luiz Inácio Lula Da Silva. Es un programa muy popular que cuenta con una importante audiencia.

se da un tipo de entrevista que atiende totalmente a los intereses de la desinformación, porque cuanto más información para estas personas, mejor; cuantas más versiones variadas sobre el mismo hecho, mejor. Ahí se torna más difícil llegar a una verdad de algún hecho concreto.

E: De alguna manera también ahí hubo una intención reparadora, ¿no? No solo en esto de confrontar y decir «bueno acá están las mentiras de Anselmo», sino también de las personas que terminan siendo víctimas de Anselmo, porque con este documental lo que queda demostrado en todo caso es lo mentiroso que es Anselmo y que obras anteriores no ponían en evidencia.

C: Exacto. Y además de eso Anselmo había entrado con un pedido de amnistía para ser reincorporado a la Marina y recibir salarios atrasados, una indemnización; pedido que fue rechazado por unanimidad porque implicaría la propia destrucción del principio de la amnistía en una persona que pasó para el otro lado y ahora quiere ser reincorporada.⁵ Entonces todos estos elementos fueron contribuyendo para que yo llegara a la conclusión de que allí había una historia que todavía no había sido contada. Y ahí comencé a buscar a personas que habían convivido con el cabo Anselmo,

ex marineros, personas de organizaciones de la izquierda, personas que habían sido detenidas junto a él, que estuvieron con él en Cuba, que convivieron con él a la vuelta cuando él ya estaba trabajando como infiltrado, al punto que hay dos policías que dan entrevistas contando cómo Anselmo les enseñaba, hacía conferencias para generales chilenos en el 73 (...). Anselmo, es decir, la dictadura brasilera, teniendo a Anselmo como uno de sus agentes, entrenó a la dictadura chilena. En su testimonio esto queda muy claro, y él fue remunerado por esto, recibió un pago. Entonces yo creí que aquí había una historia a ser contada y la idea era: primero hay que presentar a Anselmo para las personas, estas tienen que saber quién es este sujeto, que es seductor, simpático, agradable, muy inteligente (...).

E: Usted había contado, Carlos, que alguien de la producción había hecho algún comentario sobre...

C: (interrumpe) «Creo que le creo a Anselmo»; una asistente de dirección que apenas sabía sobre la historia de Brasil, sobre la dictadura. Entonces, habiendo tenido contacto con Anselmo, es que logro entender por qué consiguió engañar a tanta gente durante tanto tiempo (...) Entonces él, yo no sé si es una cuestión psiquiátrica, psicológica, la que podría

⁵ El pedido fue elevado al Tribunal Supremo Federal de Brasil

explicar este tipo de comportamiento y justificar las opciones que él hizo. Creo que durante la serie los testimonios (...) van diciendo, él dice «Anselmo tomó decisiones». Él mismo dice «yo no me arrepiento de nada»; «desde Cuba yo ya sabía, ya había tomado la decisión: si al volver a Brasil voy preso, yo abro la boca, yo cuento todo». Entonces creo que las situaciones fueron apenas creando las posibilidades para que él ejecutara este plan que siempre tuvo. Y de ahí que la idea de la serie era usar la historia de Anselmo; que fue una figura de lenguaje que yo usé como «una torta de casamiento, una torta de capas». La historia de Anselmo recorre toda esa línea de tiempo, del nacimiento hasta el último momento que estuvimos con él; sobre estas capas son sobrepuestas otras capas (...). Entonces hay situaciones, episodios y personas que aparecen en un episodio, en dos episodios, en tres, en todos los episodios, fuimos construyendo eso. La idea era usar la historia de Anselmo para contar la historia de Anselmo, la historia de aquel período, de esa pre dictadura, pre golpe, la historia de las víctimas, la historia de la reparación que no hubo, la historia de la justicia de transición que no ocurrió, la historia de la amnistía que solo benefició a los torturadores, porque a pesar de haber habido amnistía para los militantes, los guerrilleros, estos fueron ampliamente castigados. Fueron presos, torturados, tuvieron que salir de Brasil, pasaron años en la cárcel

y muchos desaparecieron; entonces no hubo la reparación adecuada. (...) Creo que la serie fue una posibilidad de abordar todos estos temas e intentar traer al centro del debate la cuestión de la justicia de transición, el derecho a la memoria y la verdad, la necesidad de rediscusión de la ley de amnistía; que creo que no va a suceder porque el propio Supremo Tribunal Federal tiene una tendencia de que es necesario «pasar la página»; «vamos a seguir adelante». Personas que tienen contacto con el ex presidente *Lula* ya me dijeron que este es un tema que no está en el radar de *Lula* (...). Entonces, sin un jefe del Ejecutivo que coloque esto como prioridad, o dé la prioridad necesaria, yo creo que es difícil que eso cambie. La misma Dilma [Rousseff], una ex guerrillera, que también siguió... hizo las cosas *by the book*, siguió las reglas y le hicieron un golpe. El mismo [General] Villas Bôas que era Comandante del ejército dijo que fue una cuchillada en la espalda, así que es un tema muy delicado. Entonces la idea resumidamente era juntar todos estos factores y contar la historia de un personaje como nunca había sido contada en Brasil. Si se reúne todo lo que ya existía sobre el cabo Anselmo antes de la serie, ustedes van a ver que nada se aproxima ni de cerca a lo que fue realizado (...)

E: Carlos, ahora, imaginando ese proceso de construcción de las capas, que me parece es una imagen muy potente de

la condensación de varias temáticas en torno a un personaje incómodo y nefasto, ¿cómo es que llegás concretamente a contactar a Anselmo y cómo fue ese primer encuentro?

C: Sí, inclusive el nombre de la serie «En busca de Anselmo», que fue el nombre que yo creé y que a nadie le gustó; a la productora no le gustó. HBO creo que no llegó a decirlo directamente, pero dijeron «bueno, si tendría otra opción...»; a nadie le gustó, pero yo dije: «todo bien, traigan otros nombres para ver» y terminó quedando ese. Cuando pensé «En búsqueda de Anselmo» sabía que era una historia que interesaría no solo a Brasil, por la potencia de la historia, por la relevancia, por donde Anselmo circuló. Entonces «En búsqueda de Anselmo» que es el otro punto que me llamó la atención, es que Anselmo siempre decía que no tenía documentos, que la Dictadura desapareció con [sus] documentos, que él pasó a usar nombres falsos, documentos verdaderos pero con información y nombres falsos y que él no lograba recuperar su identidad y que por eso no podía tener una jubilación, no podía tener una vida normal. Esto también me intrigó. Entonces cuando usé «En búsqueda de Anselmo», era [también] en búsqueda de él físicamente: ¿dónde está el cabo Anselmo? (...) está en Brasil, aparece de vez en cuando, pero nadie sabe dónde está. El Ministerio Público no consigue encon-

trarlo, no es intimidado para presentar su testimonio, aparece en la televisión, pero las autoridades no logran localizarlo. Es decir, yo soy periodista, no tengo el poder de la policía para romper/intervenir en el secreto telefónico, bancario, para obligar a las personas a que me den alguna información. Esto también me intrigaba, ¿cómo es que no encuentran a Anselmo?

Y yo tengo otro amigo aquí, periodista también, Leonel Rocha que ya había entrevistado a Anselmo (...). Hice contacto con él y me pasó el teléfono de Anselmo. Lo llamé un día a la noche y Anselmo atendió. Me presenté, le dije que estaba queriendo hacer un documental sobre su vida y él aceptó. Simple así. Entonces, lo que las autoridades no lograban encontrar yo con dos telefonadas encontré a Anselmo. ¿Y por qué él aceptó? ¿Por qué él aceptó dar entrevistas para los otros libros? Yo creo que puede tratarse de varios motivos: la necesidad de desinformar, continuar desinformando, continuar contando mentiras desviando a las personas de los hechos y colocando a las personas en caminos errados. Ahí hay algo que es muy fuerte en él que yo creo que se trasluce en la serie que es la vanidad, él es una persona vanidosa, a él le gustó hablar, le gusta la atención, aparecer, al punto que hay un momento en donde le pregunto si él era un buen actor en la adolescencia y él dice «continúo siendo, continúo siéndolo hasta hoy». Entonces creo que era una invitación

demasiado [buena] para ser rechazada. Y él también vio ahí una posibilidad para tener una proyección, ganar dinero. Una de las preguntas que todo el mundo nos hizo es si dimos dinero a Anselmo. Y es siempre una pregunta que «inserta» una cierta maldad, un prejuicio criminalizando el trabajo. Como si la producción hubiera dado el dinero para que él dijera lo que dijo. Ahí se necesita entender la lógica de la producción audiovisual. Cualquier proyecto audiovisual cuesta dinero, hay que contratar a personas (...) imaginen que Anselmo hubiera hecho... él tiene esa autobiografía. Entonces (...) nosotros queremos transformar su libro en una serie para la televisión ¿Qué sucede? Nosotros tenemos que comprar los derechos de la historia. Yo no puedo llegar a HBO o a cualquier otro canal diciendo «yo quiero hacer una película sobre este libro», [porque] ellos dicen «todo bien, ¿y usted ya tiene los derechos, está autorizado?» Es algo básico, sin eso no podés conversar con nadie. Entonces sí hubo una compra de los derechos de la historia. Anselmo no podría participar de una serie en Netflix, en Amazon o cualquier otro lugar porque tenía un contrato firmado y hubo una compra de derechos de la historia. Entonces, esto es diferente a: «diste dinero a Anselmo», como si hubiera una corrupción hacia Anselmo para que él hablara; sin decir que él pasó semanas a disposición; viajamos para varios lugares y todo esto tiene un costo

¿no? La persona detiene su vida para trabajar. Pero «ahh él es un criminal». Sí, él es un criminal, él debería haber sido arrestado, pero yo no soy la policía, no soy el Ministerio Público y él bien o mal es un ser humano. Tiene que alimentarse, tener una vida. Las personas se prenden a este tipo de discusión que desde mi punto de vista es irrelevante; una cosa menor delante del resultado que conseguimos. Además de ser una cosa menor, se trata de una obligación contractual y sin eso el proyecto no existiría. Entonces, Anselmo aceptó por todos estos motivos (...).

E: ¿Esto es en 2014? El primer contacto.

C: 2015. Fue octubre/ noviembre del 2015 que yo lo llamé. Fue un día a la noche y ahí yo quería hacer...él tenía que participar. Inclusive creo que si él no hubiera aceptado la serie no existiría. Habría un montón de personas hablando de Anselmo. La gran diferencia fue tenerlo como personaje principal, como hilo conductor de toda esta historia.

E: ¿En algún momento le solicitó algo vinculado a los contenidos o a la estructura o a qué se contaba y qué no se contaba?

C: (interrumpe) No, no, no. En ningún momento, él no sabía. Yo no sé si estaba en el contrato eso, pero no había ninguna obligación de mostrarle nada. Así que él murió, —que creo que hay una gran

ironía en eso—: una persona vanidosa y él murió sin ver [el documental]⁶

E: Sin ver el estreno

C: Una serie de cinco episodios en donde él era la gran estrella. Él no vio nada, ni un segundo, nada. Él no escuchó nada de las entrevistas, él no sabía nada de lo que yo iba a preguntarle. No hubo ningún tipo de acuerdo. Él no sabía a quién yo había entrevistado, si yo había entrevistado a alguien. La única información que él tenía era: «vamos a hacer una serie sobre usted, la serie va a tener cinco episodios y nosotros vamos a llevarlo a los lugares que fueron importantes en su trayectoria: la ciudad en donde usted nació; Rio de Janeiro, donde usted fue xxx (no se escucha—estornudo), fue líder de la revuelta; San Paulo, donde usted actuó, y Pernambuco». Y él dijo así, desde el comienzo, él dijo: «yo voy a cualquier lugar que ustedes quieran, yo voy para Chile, también, yo solo no voy a Cuba». Cuba fue el único lugar al que él tomó la iniciativa para no ir. Probablemente (...) no saldría más, esta vez él no lograría salir. Entonces, él no sabía nada y nosotros teníamos una gran investigación. Volviendo a lo que había comentado (...) yo entrevisté a todas las personas que aparecen en el documental dos veces: primero

en la pre producción, por teléfono, grabé las entrevistas; y después en la grabación de la serie. Personas que convivieron con él, que fueron víctimas, familiares (...) porque yo necesitaba, para construir la historia de Anselmo, que las personas me contaran lo que había pasado. Entonces algunas personas, prácticamente todas, aceptaron. Algunas no quisieron hablar, algunas hablaron en la pre producción por teléfono, personalmente y después no quisieron grabar por varias razones, por miedo o porque traía malos recuerdos. Personas muy traumatizadas que ya no querían hablar sobre ese asunto. Las personas tienen sus diversas razones.

E: ¿Cuántas personas participaron de todo este proceso? ¿Cuántas personas participaron del equipo de producción?

C: El equipo era pequeño. Bueno, primero yo busqué a Camilo Cavalcanti que era el productor de la serie. Yo ya había trabajado con él en aquella productora que mencioné pero yo no lo conocía personalmente, vivíamos en ciudades diferentes. Cuando Anselmo me dijo que aceptaba ahí fue que escribí el proyecto, que sería la serie, y él trabajaba en una productora de Luiz Carlos Barreto, que es un gran cineasta brasileiro, productor. Y ahí mandé el proyecto para Camilo y

⁶ El fallecimiento de José Anselmo dos Santos se produce el 15 de marzo de 2022. La serie se estrena al mes siguiente.

le dije: «Camilo, ¿vos estás trabajando ahí con Barreto? Si tenés la oportunidad, si te parece interesante mostrarle el proyecto te lo estoy mandando». Y ahí él mandó el proyecto [a Barreto] y después —yo me acuerdo, fue un día 24 de diciembre de 2015, vísperas de navidad—, Camilo me respondió: «Barreto adoró el proyecto, pidió para que vinieras aquí a Rio de Janeiro para conversar». Así que fui a Rio, presenté el proyecto, y ahí ellos comenzaron a buscar a los compañeros. ¿Y por qué HBO? Porque ellos tienen una productora que trabaja con varios canales e identificaron que HBO podría ser la plataforma más interesante para este tipo de proyecto. Llegaron a buscar a Netflix que en esa época no se interesó, o no respondió (...). Entonces HBO (...) ellos hicieron (...) una presentación para HBO, a la HBO le gustó, (...) después un tiempo más para HBO dar el *ok*, después que da el *ok* hay una serie de burocracias, documentos que tienen que escribirse, procesos. Entonces comenzamos la filmación en enero del 2017. Pero cuando ya tuvimos la respuesta de que ellos iban a hacer la serie ya estaba en la pre producción, y ahí empecé a buscar a personas que habían convivido con Anselmo. Y ahí se va en ese proceso: [se] llama a una persona, esta indica a otra que indica a otra y así fui montando la red para llegar al mayor número, yo quería tener el mayor número de personas posibles: 50 y pocas personas en una serie no es poca cosa, es

mucha gente hablando. Entonces las entrevisté a todas, transcribí, y en base a eso empecé a armar las preguntas e intentar identificar las fallas en relación con lo que había sido relatado en los libros, los reportes/entrevistas. Y fue muy importante eso, porque si yo hubiera entrevistado a Anselmo primero, la serie no sería esta o tendríamos que haber tenido que volver a él para más entrevistas. Entonces cuando yo llego para entrevistar a Anselmo, que fueron varios días en varias ciudades, yo ya había entrevistado, yo ya conocía la información sobre el ex militante que había llevado dinero para [que] Anselmo soborne al carcelero en la prisión allá en Rio de Janeiro, y Anselmo cuenta otra historia. Que él había ido a Chile y se había encontrado con determinada persona, que lo reconoció allá en un café, y Anselmo niega, ¿eh? «no yo no» y ahí está el *Relatório de Paquera* con la información de él. Y yo entrevisté a la persona que estuvo con Anselmo, José Duarte, yo lo encontré (...)

Y ahí en la entrevista yo puse a José Duarte (...) y ahí, él mismo, cuando vamos llegando cerca de Pernambuco, de la *Massacre da chácara de Sao Bento*, tuvimos el testimonio de él y de Carlos Alberto Augusto, que era el agente de DOPS. Ahí vos ves que las historias no existen, es una fantasía imposible de creer, y la propia Ñasaindy, que es la hija de Soledad, dice «a estas personas les interesa la confusión». Él dijo, el otro dijo lo contrario,

ellos no quedan consternados, avergonzados [con mentir]. Ellos están ahí para eso, para crear este tipo de confusión. Entonces nosotros pasamos 2017, algunos meses en filmación, y fue después que yo comencé a hacer los guiones. Agarramos todas las transcripciones de las entrevistas con Anselmo, de todos los entrevistados que grabamos y ahí fue que comencé a montar. Originalmente los episodios 1 y 2 estaban [alternados]; la historia de la infancia de Anselmo estaba en el episodio 2 (...). Ahí HBO cuando vio sugirió que consideráramos la posibilidad de hacer una cosa lineal, desde su infancia.

Otra cosa importante para decir, también, es que (...) nosotros por una cuestión contractual (...) teníamos total autonomía. Esta (...) que nos hicieron fue apenas una sugerencia. Si nosotros no acordábamos (...) decíamos «no, este es el proyecto que nosotros consideramos adecuado, esta es la forma que nosotros creemos debe ser contada la historia», y sería así. Entonces consideramos varias cosas. Primero, siempre es bueno «comprar un poco más», ¿no? Es bueno tener una buena relación con quien está financiando tu proyecto, pero no hubo ninguna animosidad, en ningún momento. Y otra cosa que también consideré, que nosotros consideramos, es que ellos saben hacer televisión, ellos

saben hacer series, ellos tienen ese *feeling* con lo que funciona, con lo que al público le gusta, informaciones que yo no tengo conocimiento (...) entonces eso también pesó en nuestra decisión. Que no cambiaría el resultado, pero es más la forma de narrar.

E: Y generó en mi opinión una sensación de que el proceso de construcción del personaje que se va sucediendo muestra un nivel de contradicción creciente con las cosas que Anselmo va planteando, hasta la escena de la foto en el cuarto capítulo.⁷

C: (interrumpe) Porque es esto que yo dije que él no sabía nada sobre lo que íbamos a hacer, él no sabía de esa foto, él (...) por la reacción de él, yo estoy convencido de que él ni se acordaba más de esa foto, no tenía la menor idea de lo que era esa foto. Entonces yo llegué a él y le dije, me gustaría que contara la historia de esta foto. Le entregué la foto y ahí si se observa esa escena tiene tantas capas esta escena, que es la apertura del episodio cuatro. Él agarra la foto y dice «je...», y cambia. En el segundo siguiente él queda serio de nuevo porque él se entregó ahí, él se entregó, él sabía lo que era la foto (...) y él deja escapar una pequeña risa. Si mirás la escena de nuevo él hace «je...» y

⁷ Escena clave en el documental para desmontar varias de las versiones que el propio Anselmo fue construyendo en los distintos episodios.

queda serio. «Soy yo apoyado en un lugar ahí, ¿no?...» Y ahí yo dije, pero ¿dónde es? ¿vos no eras así aquí en Pernambuco? Y ahí la reacción de él; él está buscando, construyendo una historia, una mentira para intentar escapar de esa trampa en la que él cayó (...)

E: En relación al contenido: a lo largo de la serie, cuando pensabas el guión, ¿pensaste en organizarlo de esta forma? ¿Te preocupaba esa tensión entre incomodar al entrevistado y la posibilidad de «perderlo»? (...)

C: Ahí hay varias cuestiones. [Pero antes y como] (...) no respondí sobre el tamaño del equipo, [les cuento]: porque primero estaba yo que realicé la serie y fui el guionista y director, después estuvo Camilo que es el productor que invitó a una colega suya para ser productora ejecutiva junto a él. Entonces teníamos a Camilo, yo, esta productora ejecutiva. Después hubo una asistente de dirección, un director de fotografía, segunda cámara, el audio, ¿sí? Pero era, básicamente, este era el equipo. (...) En el día a día propiamente dicho éramos cinco personas (...) yo, el cámara, segunda cámara, el audio, la asistente de dirección [también, en paralelo] el *backstage*, el personal que estaba operando, digamos (...) en la línea de frente (...)

[También quiero agregar que] «En busca de Anselmo», además de buscarlo físicamente tenía esto de buscar el documento de Anselmo, la partida de

nacimiento que él siempre decía que no tenía, que por eso él no lograba obtener un DNI. Entonces, cuando encontramos esto, es decir, es más una mentira de él que se cae (...) Sí, es una mentira más. Al encontrar el documento, él llora. Yo no sé si lloró de verdad o no, pero había varias personas ahí en el archivo, unas tres o cuatro mujeres que trabajaban en el archivo, otro hombre más, todos los funcionarios lloraron con Anselmo. Todo el mundo llorando en la sala aquel día.

E: Qué terrible.

C: Después yo no sé si vos pasaste, si escuchaste el *podcast* que nosotros tuvimos con el *backstage*. Y hasta el montador, Fernando, que fue uno de los montadores, él dijo, o sea cuando preguntaron sobre ese llanto (...) yo no sé si eso pudo haber sido un disparador y él de alguna forma se desconectó de toda la mentira, de la historia que estaba montando, ¿no? que aquello le remitió al pasado, a un Anselmo que no era, que él no era más y todo lo que él hizo, todo lo que él dejó de hacer, los sueños que él tenía y que acabaron no siendo concluidos. En varios momentos él dice: «yo era del teatro, de la literatura, del cine», «yo quería hacer [carrera en la] facultad». La trayectoria de vida de él muestra que él jamás fue protagonista de su propia historia. Primero, él no era hijo de quien él creía que era, él solo descubre el nombre de su verdadera

madre a los 6 años de edad. (...) eso debe ser un trauma (...). Después él era llamado «cabo» y nunca fue cabo; pero él tampoco se preocupó en aclararlo, ni él ni el propio Comando de la Marina. Imaginé si yo soy marinero y comienzo a decir que soy cabo en los diarios; yo voy a castigarte por eso «¿cómo es que vos vas a ser soldado y estás diciendo que sos sargento?». No existe eso. Entonces se ve que es la personalidad de él también. Entonces ese nombre «En busca de Anselmo», además de búsqueda física es en búsqueda de ese Anselmo; qué hombre es éste que tenía tantos sueños, tantos planes y por una serie de razones él fue siendo conducido: lo llamaron para la Asociación de Marineros, entonces él se transforma en el presidente de la Asociación. Pero vino el golpe, entonces «no, ahora vos estás...» fue preso; no, «vos te vas para Cuba a entrenar en la guerrilla», ahí él vuelve, es arrestado, «ahora vos vas a transformarte en un agente», y entonces, es el momento en donde él se torna más protagonista y dice: «yo estaba consciente, no me arrepiento, quería probar para la represión que yo estaba con ellos». Allí él asume el protagonismo, gira alguna llave y es donde yo creo que él revela quién es él. Un tipo sin convicciones que encontró una calle y va en ella hasta el fin (...).

E: Es justamente esta complejidad de la búsqueda y finalmente encontrar y no perder, y no perder después de encontrar.

C: Sí, la idea siempre fue dejarlo hablar. Contar todo, todo, todo. Porque si yo empiezo a cuestionarlo... Urariano Mota, un periodista de Pernambuco que tiene hasta un libro sobre Soledad, medio ficcional (...) quedó muy irritado, hasta escribió una reseña diciendo que cuando él [Anselmo] estaba en el DOPS en Sao Paulo había un mural con la línea de tiempo y que ahí estaba la *Masacre da Chácara de Sao Bento* y ahí él ya comienza a contar unas mentiras. Y Urariano dice que por qué (...) no lo interrumpo y digo que estaba mintiendo, por qué no lo corrijo y tal. Y no...aquél fue el primer día de filmación; la primera grabación con Anselmo. Si él llega ahí y yo empiezo a decir «no, no fue eso lo que pasó, vos estás mintiendo», él reaccionaría diciendo «bueno entonces si usted ya sabe todo yo me voy».

E: Claro.

C: Yo necesitaba de él todo el tiempo. Tanto que en los primeros episodios se lo ve muy a gusto, está muy tranquilo, está risueño, habla. Desde la mitad del tercer, cuarto episodio en adelante se ve que su semblante cambia. Hay una escena aquí en la iglesia, en el último episodio, donde yo le pregunto (...): él me decía «muchas personas con las que conviví que fueron presas están vivas». Y ahí yo dije: pero ¿¿dónde está el cuerpo de Soledad? ¿Dónde está el cuerpo de Edgardo?» Y él no tuvo qué decir. Y él

queda... aquel día estábamos en Sergipe yendo para Pernambuco, salió de la iglesia y fue para el aeropuerto. Antes de entrar en la *traffic*, el carro que nos llevaba, él se dio vuelta hacia mí y dijo así: «usted parecía un inquisidor». Él estaba muy... pero él intentaba contenerse. Pero él [se] quedó quieto, no habló más con nosotros. Se apartó en el aeropuerto, llegó al hotel, hizo el *check-in* y se fue a su cuarto y nos encontramos solo al día siguiente. Él se estaba conteniendo porque estaba muy incómodo, muy incómodo. Y esa escena de la foto fue en el último día de entrevista con él (...) entonces fue en el día siguiente cuando yo pregunto dónde están los cuerpos y que él dice que yo parecía un inquisidor. Entonces fue aumentando... solo que inclusive en ese mismo día hubo momentos en donde estuvo más aliviado y le pregunto ¿vos crees que fue cobardía de Anselmo? Y él dice «no, yo creo que no fue cobardía, yo sabía lo que quería hacer, no estaba de acuerdo con aquello y quería librarme de eso pagando el precio que fuera necesario». Entonces yo creo que es un aprendizaje, también, al entrevistar a una persona como el cabo Anselmo, si vos no estás muy bien preparado sos tragado, destruido, que creo fue lo que pasó en los otros libros, los libros en donde lo entrevistaron. Sin conocer la historia, sin todos aquellos testimonios que puedan sustentar, no necesariamente para decir que él estaba mintiendo (...) Y yo podría pasar todo el tiempo diciendo «no, no fue eso lo

que usted acabó de decir, fulano de tal dijo esto otro». Ahí él dice «bueno, entonces, es la versión de él, la percepción de él es otra, ¿y la mía?» Tanto que en el último episodio había un policía que estaba allá en el cementerio en el homenaje a Fleury que dice que Anselmo les dio clases, después en el DOPS allá de cómo agarrar a los terroristas. Y hay momentos en la serie que yo pregunto a Anselmo si él ya había trabajado con policías, con otros delegados de DOPS y él dice «no, no, no». Y cuando yo cito el nombre, ahí «ah sí, sí, con ese yo trabajé y tal»; es decir, si yo no tengo la información y apenas hago la pregunta él va a mentir y va a quedar su mentira. Vuelvo nuevamente a aquella frase: yo no puedo creer que hacer las preguntas ciertas me llevará a alguna verdad. Sin una base de investigación previa, con hechos con chequeos, es imposible entrevistar a Anselmo. Lo mismo si vas a hacer una serie con Anselmo contando su vida, va a llevarme a ningún lugar, no iba a tener nada para contar de él, solo mentiras.

E: ¿Esto tiene que ver con características de la personalidad de Anselmo o tiene que ver con su formación como agente de inteligencia? Para usted ¿él ya era un agente de inteligencia antes del 64 o no?

C: Yo creo que son las dos cosas que vos dijiste. Está su personalidad, una persona viva, inteligente, que sabe identificar (...) como si él fuera un animal olfateando,

¿no?: «ahora esa lucha armada no tiene futuro, el futuro es Fleury, es la dictadura, dinero». Es lo que el mismo periodista habla en el libro: un lado era incertidumbre, miedo, muerte, peligro; el otro era poder, status, dinero, seguridad. Entonces él hizo esas elecciones, además de haber sido entrenado. Este tipo fue a Cuba, pasó casi tres años en Cuba siendo entrenado en técnicas y tácticas de guerrilla, de información, de desinformación, después él trabajo con el DOPS que también hacía eso. Incorporó inclusive la experticia de la policía. La policía brasilera entró en la represión, hasta Antonio Carlos Fon lo dice en la serie: «la dictadura necesitaba de asesinatos, los militares no pueden ensuciarse las manos de sangre». Ellos necesitan a alguien para hacer los servicios sucios, y Fleury era el creador, uno de los creadores de los escuadrones de la muerte, que asesinaba a bandidos. Personas pobres, que ellos creían que eran bandidos, entonces ellos ya tenían ese *knowhow*, y el ejército lo tomó. Y Fleury comienza a usar en la lucha contra la guerrilla las mismas técnicas policiales. La guerrilla asaltaba bancos para financiar a la lucha armada; Fleury decía bueno entonces vamos a agarrarlos y vamos a usar las técnicas de la policía para descubrir quiénes son las otras personas que participaron del asalto (...) Ellos no inventaron nada, esas técnicas están ahí desde siempre. Cualquier manual de policía, de contra inteligencia,

de contra información tiene eso (...) y la mala suerte de Anselmo que fue descubierto, ¿no? Porque si él no hubiera sido descubierto él continuaría actuando, inclusive muchas personas creen que el hermano de Soledad, Jorge, no murió solo porque querían dejarlo suelto para decir que Anselmo había escapado. Porque las noticias de la masacre eran que cinco personas murieron y una escapó, que sería Anselmo. La noticia era «pucha entonces Anselmo consiguió escapar» para él continuar infiltrado. Y cuando Jorge es arrestado los interrogatorios eran «¿y el profesor? ¿Dónde está el profesor?» «No sé, el tipo escapó». Convencieron a Jorge de que Anselmo había escapado (...) porque ahí era interesante mantener a Jorge vivo: «vamos a dejar a este hombre vivo porque él va a salir y va a contar que Anselmo escapó». Entonces Anselmo podrá continuar operando. Esta es una de las teorías, no sé si fue exactamente así. Porque muchas de estas cosas resbalan en una teoría de conspiración.

Entonces lo que muchas personas creen que es teoría de la conspiración muchas veces es la incompetencia misma. Estaba todo diseñado. Entonces ahí tenés a alguien que puede manipular todo ese proceso. Y por eso la pregunta sobre si él ya era o no [de los Servicios de Inteligencia], lo curioso es que todos los ex marinos, personas que convivieron con él en la Marina creen que él no era. Quien no convivió con él en la Marina cree que

siempre lo fue. Yo tengo una tendencia en acordar con Flávio Tabarez que es un periodista que vive en Rio Grande do Sul; fue uno de los presos políticos cambiados por el embajador americano en el 69, que dice que Anselmo fue instrumentalizado, un agente provocador no necesariamente consciente de eso. Necesitamos considerar lo que era la Marina en el 64: no te podías casar, no podías estudiar, no podías andar sin el uniforme en la calle; entonces había reivindicaciones (...) legítimas en aquel momento. Eran personas con baja formación, tenías un núcleo allí ligado al Partido Comunista brasilero que estaba controlando la Asociación, pero la gran masa, la gran mayoría eran personas sin ninguna formación. Cuando llega Anselmo, un hombre que viene de una escuela religiosa, que podría haber sido seminarista, le encantaba leer, habla bien, se expresa bien, tiene anhelos de ser escritor, escribía en el periódico de la Asociación... Yo creo que eso pasa en todo el mundo, en todas las fuerzas armadas, en todos los órganos de inteligencia. Cuando una persona entra en la Marina, en el Ejército o en la Aeronáutica, los oficiales que están seleccionando, ellos están viendo: «este hombre aquí es un imbécil, un idiota, este aquí va a romper piedras, este acá tiene más para eso». Cuando llegó Anselmo, parece que es diferente, parece que puede ser útil. Los servicios de inteligencia de las instituciones funcionan, entonces yo no sé si sucedió una

cosa formal: «Anselmo, venga, usted será nuestro agente, todo lo que usted vea usted nos va a contar». No, él pudo haber sido abordado por un teniente, por un capitán, por un coronel: «vamos a tomar un café por aquí, vos sos un hombre diferente, vamos a intercambiar algunas ideas de vez en cuando». Y él puede hasta haber pasado informaciones sensibles sin estar dándose cuenta, o estar dándose cuenta de eso y haber identificado que era una relación útil para él, que en algún momento eso podría beneficiarlo. Entonces, yo creo que él, por su personalidad, vio que podría tener alguna ganancia, alguna ventaja y él va (...)

Entonces yo creo que está esta personalidad de él que: «a mi no me gusta la Marina, no quiero hacer esto, mi historia es otra». Él entró en la Marina, como aprendiz, como una forma de salir de su ciudad. Nosotros estuvimos allá en 2017. Itaporangad'Ajuda era una ciudad minúscula en 2017 y lo es todavía en la actualidad. Imaginen Itaporangad'Ajuda en 1950 para una persona que tiene deseos de conocer el mundo, de leer, de ir al cine, teatro. (...) Entra en la Marina y conoce un mundo «uopaa, esto es conmigo». Él dice así, entonces creo que él estaba en búsqueda «de», tenía serios deseos, voluntades, expectativas y fue identificando en las distintas situaciones de él cómo era que aquello podía beneficiarlo. Entonces está la Marina, y «hay un oficial que habla conmigo; fui invitado por el

presidente de la Asociación», él dice: «mi ego quedó infladísimo me sentí el mismo Joao Goulart». Entonces esto es revelador de la personalidad, y él va sintiendo «el viento cambió para acá, ahora está para allá». Entonces él (...) quedó preso: «vos andá aquí a esta misión, después nosotros resolvemos tu vida». Los ingleses tienen una expresión: *sleeping mading*, el hombre va y queda durante años sin contactos, y después cuando vuelve las personas empiezan a morir, antes de él ser arrestado oficialmente.

E: En 2017 ustedes comienzan a grabar y meses antes había sucedido todo lo que sucedió en Brasil, el *impeachment* a Dilma, Bolsonaro reivindicando a Ustra. De alguna forma la realidad de Brasil, sobre todo el golpe a Dilma en ese período y todo lo que fue sucediendo después, ¿impactó en algunas decisiones en relación a la narrativa? ¿O le preocupó, tal vez, la recepción del documental en relación con estas cosas que fueron sucediendo?

C: Esa es una buena pregunta, porque cuando viabilicé el proyecto fue en 2015, todavía no se hablaba de *impeachment* a Dilma; Bolsonaro estaba haciendo sus «*rachadinhas*»⁸ por ahí... Entonces las cosas

se fueron modificando. En algún momento hasta pensé en entrevistar a Bolsonaro (...) porque él estaba ganando proyección en programas de televisión hablando aquellos absurdos, negacionista de la dictadura. Y yo en algún momento llegué a pensar en tenerlo como entrevistado, todavía sin saber si él iba a ser candidato o no. Y acabamos optando por no hacerlo, para no dar voz (...) a ese sujeto. Hoy yo tengo dudas, ¿sabés? (...). Pero sería un hombre más defendiendo a la dictadura (...). Porque tenemos que pensar: todo lo que está en la serie, cada segundo de imagen, tiene que tener un motivo (...). Todo tiene un motivo, que está por una razón. No voy a estar poniendo cosas aleatoriamente (...). Entonces fuimos avanzando, Bolsonaro ganó, en 2018 mi esposa fue transferida para los Estados Unidos, nos fuimos de Brasil. La serie ya estaba lista, estaba ya en la posproducción, que es el ajuste de color, ahí hay una serie de burocracias, (...) cosas técnicas. Y ahí, hay alguna información que colocamos al final, después de estar lista la serie, que es cuando identificaron el cuerpo de un militante de la VPR,⁹ sus huesos. Él estaba en (...) el cementerio de Perus, olvidé el nombre de él ahora. Nosotros pusimos un cartel diciendo que en 2017–18 fueron identificados [sus restos]

⁸ Designación coloquial para la práctica corrupta de transferir parte de los sueldos de asesores a los parlamentarios que los designaron para cumplir esa función

⁹ Vanguardia Popular Revolucionaria, una de las principales organizaciones de la izquierda armada brasileña, que operó entre los años 1966–1972.

(...). Entonces lo colocamos después, pero la serie estaba lista en 2018 y claro teníamos una expectativa enorme para que sea exhibida pronto.

Ahora la serie es más vieja que mi hijo más joven (risas). Él tiene seis, la serie llevó casi siete para ser exhibida desde la idea original. Entonces, en ese período hay cuestiones de mercado y de la lógica de las empresas. Cuando comenzamos el proyecto y HBO aceptó en 2016, solo existía HBO canal de cable. No existía HBO+, el *streaming*. Era una cosa que ellos estaban por lanzar. Entonces el contrato original era que la serie necesitaba exhibirse en la televisión a cable, en América Latina. Y la Tv a cable tiene una programación, no es que «voy a ponerla mañana». HBO tiene centenas, millones de proyectos sucediendo al mismo tiempo en el mundo entero. Hay una fila de proyectos que ellos ya saben que serán exhibidos a finales del año próximo. Solo que nosotros, para ellos nosotros somos «un», y para mí esto es 100%; entonces es una frustración, ¿no? Así que fue un período angustiante. Las personas dicen «ahh...HBO está con miedo de Bolsonaro, del gobierno militar, está reteniendo la serie». La historia de HBO es exactamente el contrario de eso, HBO lanza cosas muy polémicas. Desde aquel documental de las infancias que sufrieron abusos por Michel Jackson, llevaron el proceso de Michel Jackson, de dictaduras en otros lugares, aquella no es la historia de HBO, que es una empresa mundial.

Entonces estaba esta cuestión práctica, en donde tenés que entrar en una fila de proyectos, ellos pueden mover eventualmente alguna cosa, pero... Entonces sucedió en Estados Unidos que fue que la HBO fue vendida para Warner y cambió toda la dirección, ellos reconfiguraron los canales y lanzaron HBO+, cambió la presidencia de HBO en América Latina, cambió todo. Y con HBO+, con la fusión con Warner ellos eliminaron varios canales, crearon otros, cambiaron los perfiles de los canales. Con la HBO en los Estados Unidos ellos empezaron a poner todo en la plataforma; vino la pandemia, cambió todo. Y ahí nosotros teníamos la información «va a ser en tal año». Y entonces llegó la información de que ellos estaban esperando lanzar HBO+ en Brasil, que fue en junio del año pasado, para exhibir aquí. Ahí nos dijeron «va a ser en el segundo semestre», «ah no, va a ser en el primer trimestre del 2022»; «va a ser en el segundo trimestre del 2022». Y ahí el cabo Anselmo murió en marzo. Entonces yo mandé la noticia para Camilo, que es el productor, y él mandó para HBO, y todos «ohh». Y ahí la serie en junio, julio... ellos anticiparon para abril de este año. Y hoy yo creo que fue mucho más interesante (que) la serie (...) (sea) exhibida ahora; estar disponible ahora que si ello hubiera pasado en el 2018. Hasta porque el proyecto, el contrato, HBO tiene derecho de exhibir la serie durante cinco años, 2018– (...)–2022. Dentro de poco, el año que viene, estaría saliendo del aire. No estaría

disponible. Entonces ahora yo pienso que es mucho más interesante. Pero, HBO es un canal caro, un cable de elite. Ahora el *streaming* es más barato pero es un público restringido, limitado, inclusive dentro de ese público que firma/consume HBO. Las personas que tienen interés en ese tema son todavía más reducidas. Entonces yo tengo fe que este esfuerzo de conversaciones como estas y las conversaciones de las que Lucas ya participó, de intentar llevar para las universidades, para organizaciones no gubernamentales, escuelas [difunden la obra]. Yo [la] semana que viene voy a Sergipe, voy a participar de un evento que ellos organizaron, vamos a exhibir la serie allá. Nosotros pedimos a HBO liberar para exhibir de forma no comercial; ellos todavía no respondieron (...)

E: ¿Y HBO por cuánto tiempo es el propietario de los derechos de la serie?

C: Cinco años para HBO, después vuelve a la productora a la que yo me asocié. Él audiovisual tiene eso; el dueño de la idea es quien menos gana (...). Entonces los derechos vuelven para la productora y yo voy a recibir un porcentaje mínimo. Después ahí la HBO podrá querer renovar, ahí se rehace el contrato, o [la productora] puede ofrecer para otro canal, o hacer un DVD (...)

E: Desde el momento que surge la idea hasta el momento que se estrena la serie pasaron varios años

C: Siete años, solo que yo trabajé antes sin recibir nada. Yo solo recibí durante diez meses [cierto monto de dinero; también por el guión] (...) Fue una buena remuneración, pero durante diez meses; un año. Trabajé después y continué trabajando hasta hoy. Realizar la divulgación de la serie es un trabajo minucioso. El tiempo que yo estoy... pero es un proyecto mío, que considero importante y hago con gran placer.

E: ¿Usted cuando tuvo la idea de la serie la pensó ya como un objeto de intervención pública o eso terminó sucediendo luego?

C: Sí; yo siempre creí que la serie tenía el potencial, la potencia de ser un marco en la historia. Y creo que no vale modestia porque creo que es un trabajo de calidad, sino no estaría aquí hablando con ustedes, yo creo que es un trabajo importante(...) Y por el retorno, ¿no? Las personas quedan muy emocionadas. Yo recibo relatos de personas llorando, yo no sé si alcancé a comentarles pero está María José, que es esta señora que fue socia de Edgar, que ella llora en la serie por Edgar... intentamos encontrar a Edgar... no [lo] conseguimos. Ella vive en Florida (...) y yo tengo una foto, que está la escena en la pantalla mayor, y ella y yo al lado, ¿sí? Más o menos como estamos nosotros acá; entonces ella en 2022 viendo el testimonio de ella en 2017, ella llorando en 2017 y ella llorando en

2022 (...). Yo lloré con ella acá, muy muy emocionante.

E: Y en relación a las personas, a los ex militantes ¿tuviste *feedbacks* en relación a eso?

C: Tuve suerte (...) los mismos militantes que yo iba buscando me ayudaban a hacer contacto con los otros. Hubo algunos inclusive que nunca habían dado entrevistas y se encontraron conmigo. Uno de ellos es Diógenes Carvalho, que vive en Porto Alegre, uno que tiene un tapa ojo. Él tuvo cáncer y tuvo que sacarse el ojo; él era de la VPR. Una persona muy difícil y una persona que está súper simpática en la serie ahí; aquel que estaba en Chile y dijo que Anselmo colocó el revolver en la mesa y tal.

Él fue un militante de la VPR que mató a «Charles», que es su apellido, aquel militar americano en Sao Paulo, que supuestamente era agente de la CIA; lo mató en frente de la mujer e hijos pequeños en el garaje de la casa. Ese es el tipo de personas con las que nosotros estábamos tratando; y él, después del estreno de la serie mandó un correo diciendo que no le gustó el trecho del *Relatório de Paqueta* donde Anselmo dice «ah... Diógenes está gordo, se arregló el ojo y él dice que adora Sao Paulo y que quiere sustituirme allá». Entonces él mandó un mensaje en mayúscula diciendo «no gus...por casualidad yo iba a sustituirlo en Sao Paulo

como delator, etc...etc, así que no me gustó». A él no le gustó el hecho de que nosotros usamos el trecho del *Informe* porque, por alguna razón, quedó pareciendo que él estaría ligado a Anselmo en la infiltración. Y yo respondí «no, mirá, eso ahí es, en verdad, para confirmar que Anselmo se encontró con vos, que él dice que no se encontró. Entonces mostramos el informe». O sea, él (Anselmo) es un mentiroso; queda muy claro en la serie que él miente todo el tiempo (...)

E: Esa anécdota que cuenta tiene que ver quizás con esta idea de que toda obra termina independizándose de alguna manera de su autor, ¿no? ¿Usted ha tenido comentarios de algunas recepciones no esperadas del documental? O de algunos fragmentos del documental que usted no esperaba que fueran recepcionados así

C: (...) Las personas me preguntan cómo yo tuve estómago para poder entrevistar a Anselmo. Es que era eso... soy de una generación que no participó de la lucha armada; yo era niño cuando estaba sucediendo gran parte de eso, entonces yo tengo un distanciamiento histórico, y no hay una relación; no hay nadie en mi familia que haya estado preso por motivos políticos, que haya muerto o desaparecido. Entonces eso me da el distanciamiento necesario, como al contrario por ejemplo de Urariano Mota, este periodista de Pernambuco que quería

saber por qué yo no cuestioné a Anselmo, por qué no le dije que él estaba mintiendo (...) Él es muy pasional en relación a la historia (...) Pero mucha gente, también algunos ex militantes en el inicio quedaron...no les gustó algunas cosas, diciendo que yo estaba humanizando a Anselmo. Incluso Ñasaindy, comentando esto con ella, ella me dijo: «mirá, quieras o no, él es un ser humano, no tenés cómo deshumanizarlo, él es un ser humano que está ahí». Pero yo creí que eso tal vez hubiera podido suceder, pero recibí mensajes vía terceros, nunca hablaron directamente. Y después, cuando la serie terminó hay hasta un ex militante, Aluizio Palmar, que dijo «ah, en el último episodio finalmente colocaste a Anselmo en su lugar, porque en el comienzo él estaba cantando en la iglesia, dando comida a los perros». Y mucha gente tampoco percibió que la apertura del último episodio es Anselmo dando comida a los perros, y aquí en Brasil perro es el sobrenombre con el que se llamaba a los agentes infiltrados, las personas que trabajaban para la represión

(...) Entonces Anselmo era el perro de Fleury; Anselmo era el perro de Fleury, o sea, aquel ser servil, fiel que hacía todo, entonces esa escena es un perro

entre los suyos, un perro alimentando a otros perros. Entonces hay mucha cosa subliminal también allí, pero en general la serie fue muy bien recibida y hasta ahora no hubo, a excepción de este comentario de Diógenes que no le gustó que usáramos aquel trecho, no hubo, lo que yo considero muy bueno, ninguna contestación en relación con los hechos. Nadie dijo «esto aquí es mentira, usted mintió, esto de acá no sucedió». Incluso hay una *live* del periódico *Gazeta do Povo*, que es un periódico de extrema derecha, bolsonarista; ellos hicieron un *live* de cuatro personas sobre la serie y es hasta gracioso porque ellos no logran hablar mal de la serie, se ve que les gustó y «ah pero yo no entiendo por qué Anselmo decidió decir eso», porque están las contradicciones de Anselmo con las que ellos intentan lidiar, pero los hechos son tan contundentes que ellos no fueron capaces. La única acusación que hicieron: ellos no citaron mi nombre, en una hora y media no citaron mi nombre, como director, o sea «porque el director es un izquierdista, no sé por qué fue a hablar con un director izquierdista» ...o sea la acusación más fuerte que ellos lograron hacer es que yo era izquierdista.

Reseña y Comentario del Libro *Efemérides con perspectiva de género. Una memoria feminista a contrapelo de la historia* de Rosa García y Victoria Tolisso. 2021. Rosario

(Argentina), Biblioteca Popular Constancio C. Vigil Cultural, Social, Mutual.

María Gracia Tell

Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC)

Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Esta obra comienza desde su propio título introduciéndonos al campo de las memorias, siendo una especial invitación a recuperar las memorias olvidadas. La memoria es la que nos ayuda a darle un sentido al mundo en que vivimos, plantea Alejandro Portelli (2002), estableciendo una constante relación entre un pasado y un presente dinámico y cambiante. En este sentido, este es un libro que incomoda a las tradicionales efemérides escolares abordando una historia desde abajo, donde se despliega una cuidadosa selección de acontecimientos históricos que muestran las conquistas de los derechos, de los espacios, de los propios cuerpos y con ello los placeres de diversas mujeres y disidencias en distintos períodos.

Las autoras con su propuesta cuestionan una modalidad de efemérides que silenciaba la opresión de género, sexo, clase y etnia, ofrecen liberar del olvido a la historia de las vencidas para dar luz y aprender de ese pasado de lucha. Es decir, discuten con el orden patriarcal y la

Reseña y Comentario del Libro
Efemérides con perspectiva de género.
Una memoria feminista a contrapelo
de la historia de Rosa García y Victoria
Tolisso. 2021. Rosario (Argentina),
Biblioteca Popular Constancio C. Vigil
Cultural, Social, Mutual.
María Gracia Tell
Facultad de Humanidades y Ciencias
(FHUC) - Universidad Nacional del
Litoral (UNL)
[https://doi.org/10.14409/
culturas.2022.16.e0014](https://doi.org/10.14409/culturas.2022.16.e0014)

ceguera del género en la historia, desarrollando una memoria feminista a contrapelo de la historia oficial. Y, ¿cómo lo hacen? parafraseando al filósofo y crítico literario Walter Benjamin (1982), pasándole a la historia el cepillo a contrapelo, es decir, desde una mirada crítica del historicismo despliegan una posible genealogía del feminismo, donde recuperan una historia de marginalidad, de sufrimiento y de resistencia. Una historia a mi entender: Revolucionaria.

Lo que tiene además de virtuoso este libro es que nos ofrece un recurso pedagógico muy novedoso para el aula, para los distintos niveles educativos, para las distintas áreas o disciplinas y en especial para el campo de las ciencias sociales. Pero, además, y tan necesario, el libro aporta un calendario escolar, recurso que habilita la transversalidad de la Educación Sexual Integral que impregnará el aula y cada rincón del ámbito educativo en general y de las instituciones escolares en particular.

Asimismo, la propuesta es una verdadera obra de arte, en tanto, responde al desafío de entrelazar el arte de la escritura con las artes visuales, ya que los lectores no solo se encontrarán con un material teórico amigable sino también con imágenes y fotografías que experimentan modos interesantes y lúdicos de digitalización a través de una técnica de collage. Las representaciones construidas no acompañan ni son anexos de la escritura,

sino que son constitutivos, se entrecruzan y dialogan permanentemente.

Cuando se repara en la edición del libro, «la vista llega antes que las palabras» como dice el artista inglés Jonh Berger en *Modos de ver* (1972), frase a la que me atrevo agregar, desde un punto de vista feminista (Sandra Harding, 1987). Es decir, el material convoca a un modo de ver desde un punto de vista feminista, porque nos invita a reflexionar y a sospechar de los marcos referenciales de comprensión que operan como supuestos normativos y que hacen que ciertas preguntas históricas se presenten como válidas, silenciando otras, en este sentido se preguntan por las trayectorias vitales de mujeres pioneras y eligen celebrarlas recordando el día de sus nacimientos.

Además, se rediseña el conocimiento de modo tal de construir un modo de recordar más democratizante, apostando a la igualdad de género y sexualidades, pero también comprendiendo que hay otras diferencias sociales que constituyen un sistema complejo de estructuras de opresión múltiples y simultáneas, como la clase y la etnicidad.

Como hemos señalado hasta aquí, la propuesta tiene muchas virtudes, entre ellas, y atendiendo a la estructura del libro, es de una escritura simple, concreta y clara con una precisión conceptual y ejemplificadora.

Es un libro que ordena pero que al mismo tiempo genera interrogantes al

pensamiento crítico. Se divide en cinco partes, cada una de ellas es construida con pinceladas de distintos colores, desde una estética que permite una lectura placentera y dinámica, mostrando el abanico de posibilidades de la diversidad, parándose desde el paradigma que pone en jaque los modos tradiciones de concebir a las feminidades y disidencias. Cada uno de estos momentos tiene una breve introducción, escrito donde se plantean los fundamentos teóricos, conceptuales y pedagógicos. Además, cuenta con una introducción, reflexiones en cada uno de sus apartados, notas finales y un índice analítico.

La primera parte se denomina «Efemérides Tradiciones Revisitadas», siendo el color amarillo el destacado, está dedicada a volver la mirada sobre las conmemoraciones tradicionales desde una perspectiva feminista y decolonial. Identificado con el color violeta se llega al segundo apartado denominado «Nuevas Efemérides», cuyo objetivo es recordar a las mujeres olvidadas por la historia y que nos abrieron caminos a la conquista de los derechos. «Efemérides de los Nuevos Movimientos Sociales Latinoamericanos», a través del color azul, invita a reparar en

los movimientos sociales que cuestionaron la opresión de clase, raza y género disputando el poder del sistema de dominación capitalista, colonial y patriarcal. Con color verde llegamos a «Efemérides y Derechos Humanos» donde se recuperan todas aquellas luchas que hicieron de este mundo un territorio más democrático y justo, como la sanción de la Ley del Divorcio Vincular, el Día Internacional de la eliminación de la Violencia contra las Mujeres, entre muchos otros acontecimientos importantes. Finalmente, con color rojo naranja un especial momento a las «Efemérides de la Diversidad Sexual» con un aporte contundente en el rescate de las memorias disidentes, cuyo objetivo es incorporar al calendario escolar la visibilización de las diversas identidades de género tensionando el binarismo del modelo biologicista.

En suma, *Efemérides con perspectiva de género* desafía las formas tradicionales de recordar y aporta una historia desde un punto de vista feminista que permite desmontar las tramas de poder invisibles y deconstruye estereotipos de género a través de un recurso didáctico necesario para la experiencia y práctica docente.

Bibliografía

· Benjamin, W. (1982). Tesis de filosofía de la historia. En Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*, p. 175 y siguientes. Madrid. Taurus.

- Berger, J. (1972 [2016]). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. Disponible en: https://ggili.com/media/catalog/product/9/7/9788425228926_inside.pdf
- Harding, S. (1987). ¿Existe un método feminista? En Sandra Harding (Ed.). *Feminism and Methodology*, Bloomington/ Indianapolis: Indiana University Press.
- Portelli, A. (2002). Memoria e Identidad. Una reflexión desde la Italia postfascista. En Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (Compiladoras); *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, España, Siglo XXI: Memorias de la represión, pp.165–190.

Reseña sobre *Una Red para Trenzar Memorias*

Equipo Trenzar Memorias¹

La Red de Memoria y Cultura en América Latina y el Caribe, *Trenzar Memorias*, conformada a finales de 2019, es un espacio que busca entretelar las memorias en la región, poniéndolas en diálogo y reflexionando sobre ellas; así como resaltando el lugar que la cultura ha ocupado en el pasado reciente latinoamericano.

Una Red para Trenzar Memorias
Equipo Trenzar Memorias
<https://doi.org/10.14409/culturas.2022.16.e0015>

¹ Catalina Acosta Díaz, (ILH-UBA/CONICET), Lic. en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana y becaria doctoral CONICET; Jairo Arias, (Trenzar Memorias), lingüista y magíster en educación de la UNAL e investigador social; Catalina Bargalló Castagnino, CIAP (CONICET – EAYP / UNSAM), comunicadora social y becaria doctoral ANPCyT; Nora Fuentealba, (Trenzar Memorias), investigadora en arte y cultura, directora teatral y magíster en Teoría e historia del Arte de la Universidad de Chile; Diana Gómez, CIAP (CONICET – EAYP / UNSAM), historiadora, magíster en Analista del Discurso de la UBA y becaria doctoral CONICET; María Huesca (Mesla/FCSO/UBA – UNSAM), licenciada en Relaciones Internacionales, maestranda en Estudios Sociales Latinoamericanos en la UBA y maestranda en Periodismo Narrativo de la UNSAM; Roxana Loarte, (Mesla/FCSO/UBA), comunicadora social, periodista, editora y maestranda en Estudios Sociales Latinoamericanos de la UBA.

Tramar las memorias

Casi a finales de la vida pre pandémica, emergió la Red. Una iniciativa conjunta, donde las distancias geográficas no fueron un límite y la virtualidad se convirtió en una oportunidad. Luego vino el 2020 con el aislamiento y la incertidumbre, que —sin imaginarlo— logramos subsistir, sobre todo porque era necesario preservar la memoria; la del pasado y la que vendría ahora. Entonces, quienes la conformamos buscamos que este espacio sirva para comprender los procesos asociados a las memorias y su relación con la cultura, tanto desde lo académico como de sus prácticas, donde se elaboran y reelaboran esas memorias. Por ello, *Trenzar Memorias* es una red de intercambio entre académicos, artistas, activistas e investigadores con interés en el estudio, conservación y construcción de la memoria y la cultura a nivel local, nacional y regional.

En poco tiempo y con el apoyo de aliados conseguimos que *Trenzar Memorias* impulsara una revista de divulgación que lleva el mismo nombre. La página web de la Red es una bitácora abierta al diálogo y busca reflexionar sobre el pasado reciente latinoamericano desde los estudios de memoria, la cultura y otras líneas temáticas que son transversales. Propiamente, la revista abarca una amplia dimensión sobre los horizontes antes mencionados, y tiene un compromiso con una labor editorial y de difusión que permite

democratizar las contribuciones y aportes de quienes apuestan por publicar en la revista y web de la Red. Este trabajo de divulgación es una tarea fundamental del colectivo, como ágora y receptáculo de la experiencia cotidiana que se ha construido con el paso del tiempo que, en gritos de rebeldía, de sueños hechos historia se funde la memoria del pasado y el presente.

La red *Trenzar Memorias* también une nacionalidades, puesto que está integrada por miembros de Argentina, Chile, Colombia, Perú y México. Atravesada también por una impronta latinoamericana y latinoamericanista con perspectiva de género, *Trenzar Memorias* tiene el interés de incorporar en el futuro cercano a integrantes de otras latitudes.

Rutas temáticas

En tanto grupo en construcción, aún somos un pequeño colectivo interesado en la reflexión, divulgación y construcción colectiva sobre temas que nutren el tejido de la memoria y de la cultura en el pasado reciente latinoamericano. Por ello, concordamos en rutas que nos abran horizontes para pensar esa relación entre la memoria y la cultura.

En el campo de la memoria, partimos de comprender que existen luchas memoriales (Giordano & Rodríguez, 2019) sobre la elaboración del pasado. Estas disputas sociales y políticas, tanto desde la resistencia como de las que son funcionales al poder

emergen, construyen sentidos y se erigen como hegemónicas o monopolizadoras de ese pasado (Calveiro, 2006), al margen de las memorias subalternas que existen en las sociedades de la región. De esta manera, retomando a Traverso (2000) sostenemos que la memoria colectiva es una construcción que se realiza a partir de una selección y reinterpretación según las «sensibilidades culturales, los dilemas éticos y las conveniencias políticas del presente» (14). Asimismo, en el trabajo de las memorias que realiza Jelin (2002) nos interesa poner en discusión la conmemoración y el recuerdo atendiendo a cómo se «vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo» (10–11). Sin embargo, consideramos que los estudios de memoria no solo se circunscriben a hechos traumáticos y violentos, sino también a una mirada más extensa del pasado.

A partir de entender la cultura como un espacio privilegiado de producción de visiones del mundo que entran en disputa para definir el orden y sus expresiones privilegiadas y no como un reflejo de lo social (Williams, [1977] 2019), la Red se propone identificar críticamente los procesos y las producciones culturales surgidas en América Latina y el Caribe en nuestro pasado reciente y en la actualidad. De manera que, el estudio del pasado reciente nos interesa a través de

la producción cultural, la trayectoria de sus autores y las instituciones o campos culturales que las han posibilitado. Por ello, nos interesa entrar en contacto con investigaciones que estén centradas en las condiciones de producción, los sujetos sociales y las representaciones sociales que un artefacto cultural pone en juego; así como con productores culturales que centren sus producciones en sus diversas expresiones culturales.

De esta manera, *Trenzar Memorias* se ha propuesto crear un espacio de difusión para las producciones culturales de artistas y activistas y, al mismo tiempo, como un espacio de intercambio entre la investigación y los/las hacedores culturales. Por esto, como grupo de investigación, nos posicionamos en el paradigma de la historiografía cultural denominado por José E. Burucúa como «agonal» o «agónico» y que tiene como fin «revelar las formas representativas y simbólicas que asume el enfrentamiento entre clases en el plano de la creación cultural» (2001:20).

Aliados y redes

Nuestra Red cuenta con aliados que son también el soporte emocional, de difusión y a veces logístico que nos permite sumar esfuerzos para el estudio de nuestra América Latina. Así tenemos entre algunos de los grupos e instituciones cercanas al Grupo de Estudios de Cultura, Medios y Sociedad (Gecumesal) en América Latina del Instituto de Estudios de América Latina y

el Caribe (IEALC) y la Maestría en Estudios Sociales Latinoamericanos, los dos pertenecientes a la Universidad de Buenos Aires en Argentina. También nos acompaña el Núcleo de Investigación en Memorias, Movimientos Sociales y Producción Artístico–Cultural de la Universidad de Valparaíso y Casa Abierta al Tiempo de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco de México. Finalmente, nos acompaña el grupo de estudio en Infancia y Escuelas Rurales anclado a la Universidad Pedagógica de Colombia, con quienes hemos participado en el desarrollo de diplomados centrados en la educación rural y en procesos comunicativos.

Esta última experiencia ha sido enriquecedora para la Red, ya que los procesos de memoria colectiva forman parte de los procesos sociales, y nos resulta un aliciente para la vida y un aporte a los cambios sociales y a lo comunitario. Para *Trenzar Memorias* es relevante e imperativo esta cercanía. Por lo demás, nos motiva la red de aliados que articulamos, las confluencias y trabajo en conjunto.

No paramos de trenzar

Como red, *Trenzar Memorias* ha llevado a cabo diversas actividades para entrar en contacto tanto con investigadoras e investigadores como con productores culturales. Por ello, ha llevado a cabo dos conversatorios en formato virtual a través de Facebook Live y el canal de YouTube Live de la Red. Así como la publicación

de dos números de la revista online *Trenzar Memorias* y la participación en eventos académicos.

El primer conversatorio, celebrado el 9 de octubre de 2020, reunió a cuatro investigadoras latinoamericanas que disertaron sobre las «Disputas por la memoria en América Latina: usos y abusos sobre el pasado reciente». En esta oportunidad nos acompañaron la doctoranda Malena Silveira (Argentina), la Dra. Alicia Salomone (Chile), la Dra. Gina Paola Rodríguez (Colombia) y la Dra. Nícté Fabiola Escárzaga (Perú). El objetivo del conversatorio fue entablar un diálogo amplio y democrático sobre la comprensión del pasado reciente en cuatro países latinoamericanos como Chile, Argentina, Colombia y Perú, donde se revelan continuidades y rupturas sobre los procesos de violencia política. Cada una de las investigadoras expuso acerca de las disputas que sobre la memoria se llevan a cabo en el pasado reciente, centrándose en las diversas producciones culturales y artísticas que las han acompañado.

El segundo conversatorio, celebrado el 5 de octubre de 2021, reunió a cinco novelistas gráficos latinoamericanos y dos investigadores chilenos en torno a la «Novela gráfica y el cómic para la representación de las memorias políticas en pasado y presente». Este conversatorio fue posible gracias al trabajo conjunto con el Diploma Memorias, Movimientos Sociales y Producción artístico–cultural

en Chile y el Cono Sur de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. En esta oportunidad nos acompañaron Azul Blaseotto (Argentina), Jesús Cossio (Perú) y, José Luis y Miguel Jiménez (Colombia); así como los investigadores chilenos sobre novela gráfica y literatura Carlos Reyes y Anahí Troncoso. El objetivo de este conversatorio estuvo centrado en pensar las relaciones entre imagen y palabra en las representaciones de memorias y en la elaboración artística de las complejas temáticas derivadas de las múltiples violencias políticas en nuestra región. Cada uno de los novelistas gráficos invitados expuso, a través de sus obras, sus reflexiones en torno a las relaciones entre la cultura y la memoria en el abordaje de pasados traumáticos de sus lugares de procedencia. También, hicieron énfasis en las ventajas que poseen el lenguaje de la novela gráfica y del cómic para dar cuenta de las representaciones sociales sobre la violencia política y el terrorismo de Estado desplegado en América Latina.

En marzo de 2021 apareció nuestro primer número de la revista *Trenzar Memorias* con el tema «Reconstruir las memorias». La publicación fue posible gracias al apoyo y acompañamiento académico del Diplomado de Extensión Memorias, movimientos sociales y producción artística – cultura en Chile y el Cono Sur de la Universidad de Chile. Este número de origen ofrece a las y los lectores una

serie de contenidos textuales, gráficos y audiovisuales sobre las experiencias y prácticas de la memoria en el arte y la cultura en América Latina; especialmente en Chile, Colombia y Perú. Logramos reunir artículos, reseñas, entrevistas y una sección titulada «Construcción de la memoria». Este último es un espacio híbrido y experimental para creaciones y prácticas culturales. Desde entonces, el objetivo de la Revista consiste en contribuir a reconstruir la memoria de nuestros pueblos y a darle un lugar privilegiado en la cultura en el pasado reciente de América Latina.

En noviembre de 2021 publicamos el segundo número de la revista *Trenzar Memorias*, que tiene por nombre «Género y memoria: miradas de y desde América Latina y el Caribe». Esta estuvo centrada en visibilizar el lugar de las mujeres en la historia reciente de nuestra región, así como en hacer visible las desigualdades de género que prevalecen en las sociedades contemporáneas; desigualdades que han generado violencias físicas y simbólicas en los cuerpos femeninos. La revista está compuesta por artículos, reseñas, entrevistas, vídeos y poemas que, desde distintos ámbitos del conocimiento, invitan a la reflexión sobre los avatares que las mujeres han tenido que sortear en el tiempo.

En abril de 2022 tuvimos la oportunidad de participar en el XIII Seminario Internacional de Políticas de la memoria en el centro cultural Haroldo Conti a través de la propuesta de la mesa titulada «Narrar

el pasado: Construcciones simbólicas y resistencias desde la cultura, la memoria y la historia reciente en América Latina». Nuestra mesa hizo un llamado a la presentación de trabajos que buscaran indagar tanto sobre las producciones culturales de procedencia institucional como en las subalternas desarrolladas en América Latina desde los años sesenta hasta el presente. Lo que nos permitió abrir un debate sobre la elaboración e interpretación del pasado reciente en la región, sus usos políticos y su vigencia en el presente a través de diversas producciones culturales.

En junio de este año también se realizó el «Seminario Internacional de Posgrados México en América Latina», organizado por la Maestría en Estudios Sociales Latinoamericanos de la UBA y la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco de México en conjunto con el Doctorado en Ciencias Sociales y la Red Universitaria

de Posgrados de Estudios de América Latina (Rupeal). *Trenzar Memorias* se sumó a este evento académico abierto al público y gratuito por la importancia que significa pensar México desde la perspectiva latinoamericanista. Durante las jornadas participaron especialistas mexicanos y argentinos quienes dialogaron sobre los proyectos extractivos, las políticas del gobierno actual y las comunicaciones durante los procesos electorales.

Nuestras redes sociales

Les dejamos nuestras redes sociales, la dirección web de nuestra revista y casilla de correo electrónico en caso de que tengan preguntas o estén interesados en sumarse como colaboradores.

Facebook: www.facebook.com/trenzarmemorias

Instagram: @trenzar_memorias

Revista online: <https://trenzarmemorias.org/>

Contacto: trenzarmemorias@gmail.com

Referencias bibliográficas

- Burucúa, J. E. (2001). *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica*. Madrid: Miño y Dávila.
- Calveiro, P. (2006). «Los usos políticos de la memoria». En *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta*. Caetano, G. (Ed.). Buenos Aires: CLACSO, pp. 359–382.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Giordano, V., y Rodríguez, G. (2019). Luchas memoriales y estrategias de poder de las derechas en América Latina hoy. *Universitas*, 31, pp. 19–36.
- Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor.

- Traverso, E. (2011). *El pasado instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Williams, R. ([1977] 2019). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Reseña sobre la serie documental: ***En busca de Anselmo*** dirigido por **Carlos Alberto Jr.** y co-producido por WarnerMedia Latin America y Clariô Filmes, con exclusividad para HBO y HBO Max. 2022.

Lucas Duarte

Centro de Documentación e Investigación
de la Cultura de Izquierdas (CEDINCI)
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
CONICET

Hugo Ramos

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales
(IHUCSO) Universidad Nacional del Litoral
(UNL) - CONICET

Director y guionista: Carlos Alberto Jr.

Productores: WarnerMedia Latin
America y Clariô Filmes, con
exclusividad para HBO

Origen: Brasil

Duración: 5 episodios de 1 (una) hora de
duración cada uno.-

Fecha de Estreno: 14-04-2022

Disponible en: HBO Max

Se hacía llamar Anselmo, pero también José, Profesor y *Cabo*, aunque jamás lo haya sido. Nació en Sergipe, una de las provincias más pobres de Brasil e ingresó a la marina a finales de los años 1950. Participó, en cuanto miembro destacado, de la revuelta de los marineros que marcó los estertores del gobierno de João Goulart, en 1964. Tras un corto período en la cárcel, fue liberado en circunstancias —como varias otras en su trayectoria— difíciles de esclarecer. Vinculado a organizaciones armadas del período, recibió por tres años entrenamiento político y militar en Cuba, antes de regresar a Brasil

Reseña de la serie documental:
«En busca del cabo Anselmo»
[https://doi.org/10.14409/
culturas.2022.16.e0016](https://doi.org/10.14409/culturas.2022.16.e0016)

para volverse uno de los más notorios agentes infiltrados del sistema clandestino de represión desplegado por la última dictadura brasileña (1964-1985).

Sobre el personaje que orienta la realización de *En búsqueda del cabo Anselmo*, serie documental de 5 capítulos, disponible en *HBO Max* latinoamericana desde abril de 2022, fueron escritos libros, reportajes y una cantidad importante de artículos dedicados a volver inteligibles los fragmentos de un recorrido repleto de extrañeza y terror. El mismo Anselmo aportó, aunque nunca bajo juicio, versiones propias sobre su accionar: además de la autobiografía publicada en 2015, una búsqueda sencilla por internet nos confronta con sus apariciones televisivas —la más notoria en 2011, en el programa *Roda Viva*— y con una entrevista al canal de YouTube de la *Jovem Pam* en mayo del año pasado, visualizada más de un millón de veces. «La historia que el brasileño no conoce», dice uno de los casi 3.500 comentarios al video.

Rigurosamente hablando, «la verdad» de Anselmo circula desde finales de los años 90, casi sin alteraciones: el contenido de sus testimonios no se ha modificado significativamente a lo largo del tiempo, más allá de reiteradas y aparentemente decididas imprecisiones factuales. En las entrevistas concedidas para *En busca de Anselmo*, cuya producción duró casi 7 años, el lugar que se atribuye es todavía el de un militante frustrado que

cambió de bando para salvar el país. A lo largo de los cinco capítulos, sin embargo, su narrativa se va debilitando ante las cámaras de un Carlos Alberto Júnior que parece tener algo en mente: las historias poco conocidas en Brasil eran precisamente otras, y llevaban nombres como los de Soledad Barret y de la *Massacre da Chácara São Bento*, recuperadas de manera convincente por el documental.

La estrategia narrativa adoptada por Júnior no es sencilla, pero tiene la enorme ventaja de generar un ambiente de confrontación ascendente, en donde un personaje muy seguro de sí mismo se encuentra progresivamente desnudado. Todo empieza en una casa humilde, y se va desplazando por São Paulo, Recife, Santiago de Chile. Lo escuchamos hablar con desenvoltura. En los primeros capítulos, parece cómodo con su posición y dispuesto a revelar detalles de una trayectoria de la que está satisfecho. Su participación en sesiones de tortura, así como sus responsabilidades en la muerte de al menos seis personas, incluida Barret, su entonces compañera, todavía no fue revelada.

Las más de 50 entrevistas realizadas por los productores del documental se van articulando con declaraciones del mismo agente, en un ejercicio de confrontación que enriquece la narrativa. El recorte cronológico que orienta los capítulos permite vislumbrar la complejidad de un período que abarca el golpe militar de

1964, en Brasil, y se extiende hasta 1973, cuando ya la ilegalidad de las estrategias represivas desplegadas por las dictaduras militares del Cono Sur se vislumbra con meridiana claridad. Aunque no esté en el centro de la trama, la experiencia de articulación transnacional revelada en los testimonios y en las trayectorias de militancia recuperadas en la obra, sugiere aspectos interesantes sobre la historia del período.

En su búsqueda por Anselmo, la serie encuentra la historia reciente brasileña, llena de preguntas sin respuestas, pero con algunas innegables certezas: *Massacre da Chácara São Bento*, Sérgio Fleury,

Soledad. Su misma presencia ante las cámaras parece recordar la estridencia de los vacíos que compusieron la relación de un país con personajes como él. Algunas imágenes guardan una potencia tal vez inestimable: el encuentro de Anselmo con fotografías íntimas del pasado, su vejez entre *perros* —como eran llamados, en los ambientes de izquierda, los agentes dobles de la dictadura—, las reacciones diversas de quienes convivieron con él. Rabia, angustia, estupor son solamente algunas de las sensaciones que extrapolan la pantalla para interpelar continuamente al espectador. Una serie documental necesaria de ver.

Reseña del libro *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*, de Clara Kriger (2021) Buenos Aires, Prometeo. 235 páginas– ISBN 978–987–8451–43–5.

Sandra Gayol

Instituto de Ciencias– Universidad Nacional
de General Sarmiento (UNGS)
CONICET

El libro de Clara Kriger pone el foco en el cine documental que el estado argentino produjo, por encargo o de manera directa, entre 1930 y el golpe cívico–militar de 1955. Se recuperan así películas, documentales y docudramas, largos o cortos, que con pericia la autora pone en diálogo con la propaganda internacional contemporánea y con el cine de ficción de la industria local. Esta operación unida a la periodización es un eje clave del libro y uno de sus méritos. La producción audiovisual del peronismo clásico, que Kriger había recorrido parcialmente en su libro pionero *Cine y peronismo*, se calibra mejor en un tiempo más largo y en comparación con las producciones de otros centros de producción audiovisual estatal importantes en América Latina: México y Brasil. Este alejamiento del provincialismo analítico, y de la auto referencialidad, le permite además romper con cierta rutina historiográfica todavía afecta a comparar los años que aborda el libro solo con los fascismos

Reseña del libro Cine y propaganda.
Del orden conservador al peronismo,
de Clara Kriger
[https://doi.org/10.14409/
culturas.2022.16.e0017](https://doi.org/10.14409/culturas.2022.16.e0017)

Europeos. Es que la propaganda, concepto capital del trabajo, es entendida como un instrumento, como una herramienta, inherente a la organización estatal moderna. Estado y propaganda son inseparables, se afirma de manera convincente. Mediante esta los estados contemporáneos aspiran a la persuasión, la difusión de sus políticas, la inducción y/o coacción. Pero también la propaganda es objeto de comunicación social porque, aunque se emita desde una oficina del Estado, circula, se recicla, se apropia, de maneras muy disímiles. ¿Se puede pensar, entonces, la propaganda del estado argentino durante los gobiernos conservadores y el primer peronismo más allá del autoritarismo y la manipulación? ¿Qué otras ideas comunicaban y quiénes eran los públicos imaginados? *Cine y propaganda* parte de estos interrogantes que hallan respuesta en el curso de los siete capítulos que lo componen, además de la introducción y la conclusión.

El capítulo 1 «México y Brasil: las primeras experiencias de cine estatal en Latinoamérica» se adentra en las oficinas estatales creadas por Lázaro Cárdenas y Getulio Vargas. Ambos gobiernos de muy distinto signo político comprendieron tempranamente la importancia del cine como herramienta de difusión de ideas y de imaginarios y crearon, respectivamente, la Dirección de Publicidad y Propaganda (DAPP) que entró en funciones en 1937; y el Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que

vio la luz a fines de 1939. En el análisis sobresalen las notables coincidencias en el diseño de las estructuras de funcionamiento y en los objetivos de ambos organismos que, como se analiza en el capítulo 3, replicará la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de Argentina. Las fuentes de inspiración de ambas agencias también son compartidas y abrevan en los modelos que ofrecían las cinematografías europeas. El círculo cercano al socialista Cárdenas habría buscado información para crear la DAPP en el Ministerio del Reich comandado por Goebbels, y para los noticiarios producidos por la DIP, o para el cine educativo generado desde el Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), las fuentes fueron germanas, italianas, belgas y francesas. Con todo, las producciones estatales ofrecidas por ambos gobiernos fueron diferentes más allá de su intención compartida de conectar la idea de nación, Estado y los nacionalismos. Lázaro Cárdenas recorre el país y no trepida en meterse en el lodazal para comunicarse con su pueblo. Habla y mira a las masas, interpela al «indio» (sic) que imagina como parte indiscutida de la nación y para quienes propone, mediante sus políticas educativas, su «racional adaptación a la cultura moderna» (34). El «padre de los pobres» brasileño monopoliza mucho más las cámaras que propagan su imagen y parece menos interesado en crear la ilusión de horizontalidad con su amado pueblo. La homologación de

significaciones entre Vargas, el Estado y la nación que aparece en muchos noticiarios solía ir de la mano con noticias del mundo urbano que no exhibían, sin embargo, obreros. El libro de Clara Kriger podría leerse en esta clave, buceando en el lugar que estas representaciones estatales tenían destinadas a las masas que interpelaban.

El capítulo 2 «El cine estatal argentino en el orden conservador» pivotea con éxito entre lo que sucedía en la Argentina mientras tempranamente se consolidaban estas experiencias de cine estatal en México y Brasil, y lo que innovarán luego los gobiernos peronistas. Capítulo bisagra entre la perspectiva transnacional que auspicia el libro y el huracán peronista, dos ideas me parecen esenciales. Una es aquella que muestra que el Instituto Cinematográfico Argentino (ICE) se creó en 1933 pero recién se hizo cargo de la producción de películas en 1941. La otra es que, pese a esta temprana emergencia, los gobiernos conservadores no manifestaron especial interés en expresarse a través del cine. Poniendo la mira en películas patrocinadas por YPF y por el ICE y muy atenta a la trayectoria biográfica y estética de su director, el refinado fotógrafo Alberto Pessano, la producción de petróleo y los bellos paisajes —Tigre, Bariloche, Nahuel Huapi, Mar del Plata— enlazaban una doble aspiración: construir un repertorio de lo nacional asociado al paisaje y las fronteras geográficas y alentar el turismo en estas apacibles regiones tan distantes

de la guerra sangrienta que tenía como epicentro principal el viejo continente europeo. Se trata, en la mayoría de los casos, de un documental observacional que evita la persuasión y se propone llegar a un espectador de clase alta y joven a partir de registros estetizados, por ejemplo, del mar. Las imágenes que predominan son las de gente que disfruta y goza y muy poca de gente que trabaja y produce. A pesar de este recorte es importante retener que fue el Estado el único actor de la época capaz de poner en funcionamiento recursos del lenguaje modernista en el ámbito cinematográfico (81). En 1943, y en el marco del nuevo gobierno militar, se produce una reforma estatal que implica el cierre del ICE y la creación de la Subsecretaría de informaciones y prensa. Los cambios y continuidades que implicó su nacimiento se analizan en el capítulo 3 «La subsecretaría».

El capítulo 3 es tan central como original pues aborda las relaciones entabladas entre el Estado y los medios de comunicación. Para ello se siguen los derroteros de la Subsecretaría que diseñó por primera vez en la Argentina una estrategia de comunicación política moderna desde el Estado, y para el gobierno peronista. La historia que se lee no es lineal ni homogénea, y se comprende en el marco de la segunda posguerra y menos en el de los fascismos europeos. Es este marco histórico-político general junto con la formidable capacidad de apropiación de

la Agencia estatal argentina el punto de partida para la interpretación del material filmico. Este corpus, sostiene Kriger, se inspira en las tradiciones documentales estatales norteamericana, inglesa y soviética y ensambla con elementos de la cultura popular local y con las necesidades políticas del gobierno. El análisis de los films se emprende a partir de una muy acertada decisión metodológica: diferenciar la radio y la gráfica de las películas y, dentro de estas, el cine comercial de los noticiarios, documentales y docudramas estatales. El resultado es un *patchwork* que contiene narrativas variadas, heterogeneidad de formatos, algunos innovadores como los docudramas, y en el que se aparecen involucrados distintos sectores de la industria cinematográfica local. Corpus que, especialmente a partir de 1949/50, porta un sello partidario que delata tanto una confusión entre Estado y gobierno como su carácter y vocación unánimista. Raúl Apold, a la cabeza de la Subsecretaría, no aparece despojado de sus acciones autoritarias que trabajos de distinta índole ya habían marcado, pero es interpretado en el contexto particular en el que desplegó su acción y desde una perspectiva atenta a su formación, a su capacidad técnica y a la sensibilidad personal. Aspectos y perfiles fundamentales para que el «haz de la comunicación» peronista, como se lo denominó, pudiera comprender cómo se estaba gestando una vinculación nueva, y en cierto modo per-

durable, entre medios de comunicación y política y sociedad de masas.

Los capítulos siguientes exploran las estructuras narrativas y las elecciones estéticas de estos filmes procurando una lectura que lo entretaja con largometrajes y discursos sociales de la época. El capítulo 4 «Propaganda tradicional de la Nueva Argentina» se detiene en documentales que se recuestan en su aspecto formal en el cine clásico. Eva y Juan están omnipresentes, pero ingresan a la pantalla, y para quedarse, sectores sociales diversos, que tienen edades disímiles y que habitan el campo y la ciudad. Se encuentra en ellos información variada, pretendidamente objetiva, y acciones o promesas del gobierno, así como las dos formas de movilización colectiva oficiales predominantes: la festiva y la militar. El capítulo 5 «De cara al futuro» está centrado en los docudramas de la «Nueva Argentina» puestos en diálogo con la publicidad comercial y el cine de ficción en los que se puede ver, por ejemplo, relativo a la aviación civil en pleno auge, una nación moderna y socialmente inclusiva. El capítulo 6 «Mujeres protagonistas» muestra, como el título indica sin ambigüedades, a la mujer en el centro de los docudramas y subraya la originalidad de este protagonismo escénico en el conjunto del conglomerado filmico. En la trama conviven personajes femeninos de ficción y del mundo real que aluden tanto a las transformaciones del espacio ocupado

por las mujeres en el mundo social como a la prevalencia de su sumisión en el orden familiar dominante. En el último capítulo «La promesa peronista» el centro son los ancianos y los niños. A tono con las políticas sociales del gobierno, no carecen por ello de originalidad comparados con las producciones filmicas de la década conservadora que solo mostraban jóvenes. Viejos y niños habitan pequeñas comunidades estatales y corales encarnando la promesa de ascenso social y la concreción de la utopía peronista.

Cine y propaganda no es un libro «cerrado», es decir, un libro que aspira a abordar y explicar todo, sino que tiene la virtud de argumentar a partir de evidencias, también de proponer interpretaciones plausibles cuando los documentos disponibles son insuficientes u opacos, y siempre dejando hendijas para una posible revisión futura. El libro tiene también la generosidad de sugerir caminos para que otros trabajos sigan explorando un material filmico extraordinario y que Kriger pone en valor por primera vez.

Cine, política y cultura: el documental argentino a través de Prelorán.

Reseña del libro *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas*, de Javier Campo. 2020. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur¹

Julia Elena Kejner

Universidad Nacional del Comahue (UNCo)

Si lo que define a las culturas populares, como dice Pablo Alabarces (2002), es en última instancia el conflicto, en este libro este rasgo es recuperado como clave de lectura de la práctica y de la obra de Jorge Prelorán. Aquí se propone leer lo otro y los otros como atravesamiento fundamental de la cinematografía de este realizador que se autodefine como solitario, a la vez que siempre preocupado por la voz, el tono y los modos de hacer de distintas comunidades argentinas. Este ejemplar recupera lo que hay de conflictivo y de contradictorio en la trayectoria de este documentalista, es decir, las tensiones entre el hacer individual y el diálogo con lo

Cine, política y cultura: el documental argentino a través de Prelorán
Reseña del libro Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas, de Javier Campo
<https://doi.org/10.14409/culturas.2022.16.e0018>

¹ La primera presentación de este ejemplar se realizó en el marco del *VII Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual*, en noviembre de 2020. En un contexto de confinamiento por la pandemia de Covid-19, la misma se hizo de manera virtual y, por lo tanto, la accesibilidad, lectura y crítica de este libro se vieron condicionadas por la materialidad propia del impreso y por la falta de encuentros presenciales.

comunitario, entre su rechazo al cine político panfletario y su voluntad de transformación social, entre lo que enuncia este cineasta en las conversaciones públicas y lo que a su vez escribía en comunicaciones privadas. Se trata de un estudio pormenorizado sobre Jorge Prelorán, respaldado en un amplio trabajo de archivo² y en el análisis de una profusa cantidad de películas y testimonios que Javier Campo las presenta como puntos para discutir el desarrollo del cine documental y etnográfico en nuestro país.

Las primeras páginas son *biográficas* y se detienen en la singular personalidad de Prelorán para comprender las derivas de su carrera profesional. El recorrido por su vida permite entender cómo este realizador va configurando una práctica documental específica, pero no solo a través de reseñar los éxitos de su carrera, sino también de los anhelos y deseos no concretados. En un pasaje, por ejemplo, se cita un fragmento de una carta personal en la que Prelorán se pregunta «¿hasta cuándo estaré haciendo ensayos?» (2020:23). Asimismo, se señala la incomodidad que sentía este realizador en distintos momentos de su carrera: «si para mediados de los sesenta no encontraba su espacio de inserción, y

de reconocimiento, luego de los elogiosos comentarios sobre sus recientes films y participación en eventos antropológicos, ya no tuvo más dudas a qué terreno pertenecía. Incluso sintió que ya no debía estar atado a los requerimientos y encargos de antropólogos y productores» (2020:27). Este reconocimiento, que llega desde la antropología antes que desde el cine, es caracterizado también como parte de las reglas del campo cultural de nuestro país: «como pasó con cada intelectual, escritor y artista argentino: cuando es premiado y valorado en los países centros de poder es recibido con honores en la Argentina» (2020:38).

Prelorán es retratado como una personalidad con una fuerte convicción sobre el valor de su trabajo y con una visión clara de cómo él intervenía en la construcción de memorias y del patrimonio audiovisual del país. De hecho, el libro menciona explícitamente el tenaz deseo de este cineasta «de dejar una obra» (2020:8) y, al mismo tiempo, de legar documentos históricos que reconstruyeran tanto su práctica, como los distintos proyectos en los que se embarcó.

Las *tensiones entre el campo cinematográfico y el científico* también son parte de los debates que propone este libro.

² El autor realizó una estancia en el Human Studies Film Archive, donde trabajó con el Archivo Prelorán resguardado en el Instituto Smithsonian, de Washington. Dicho archivo, donado por el propio cineasta, incluye correspondencia, documentos de producción y proyectos sobre su trabajo en la Universidad de California Los Ángeles (2020:9).

Prelorán definía a su cine como «ni ciencia, ni arte, pero ubicado en medio de ese campo magnético que ambas esferas irradian» (2020:17). Ese «entre» es rescatado como el lugar en el que se encuentra la particularidad y la complejidad del cine de Prelorán. A pesar de hacer etnografía, se señala que este documentalista no respetaba las metodologías, ni principios científicos de la antropología, razón por la cual, el volumen detalla las discusiones y complejas relaciones que tuvo con Anne Chapman y Ana Montes de González, con quienes compartió la realización del film: *Los Onas: vida y muerte en Tierra del Fuego* (1977).

El trabajo con referentes del campo científico, aunque le ocasionaba serias dificultades, es identificado como una marca propia de su cine. Su *modo de producir* es definido como autónomo y más bien solitario, ya que compartió los créditos solo con unos pocos amigos. Asimismo, el libro detecta que Prelorán realizó la mayor cantidad de sus películas entre 1960 y 1970, «en el programa de Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas, dirigido por Augusto Raúl Cortázar y financiado por la Universidad Nacional de Tucumán y el Fondo Nacional de las Artes» (2020:11). No obstante, indica que muchas de ellas

recién serán editadas y proyectadas en los años siguientes. Así, observa que esta distancia entre el momento de filmación y la exhibición es una particularidad de la producción preloriana.

Los capítulos dedicados al análisis de la filmografía sistematizan y problematizan la prolífica obra de este documentalista. Sus películas son clasificadas en distintos géneros y se presenta una lectura en su dimensión formal e ideológica, sin desatender aquellas realizaciones que no cuadran o no encajan del todo en las categorías propuestas, es decir, estudiando también las que se presentan como excepcionales, ya sea desde el abordaje del tema o desde el enfoque estético.³ Además de las películas más difundidas de Prelorán —como las etnográficas, las científicas y el conjunto de cortometrajes que realizó en el Noroeste argentino—, aquí también se analizan audiovisuales turísticos, por encargo, y sobre gauchos, a la vez que se postula la noción de «films etnográficos corales» para caracterizar algunas de sus realizaciones. El enfoque propuesto permite comprender las derivas de este realizador y tensiona las categorías teóricas asociadas a su filmografía; en tanto, por ejemplo, lo urbano y lo comercial aparecen también en su producción derribando su identificación unívoca con lo rural y lo marginal. Colabora con

³ Un ejemplo del tratamiento de sus filmes excepcionales es el caso de *Potencial Dinámico de la República Argentina* (1964), una película que Javier Campo identifica como «distante formal e ideológicamente, por leguas, del resto de sus films» (2020:59).

esta lectura, la generosa publicación del apartado final titulado «Filmografía», en el que se presenta la ficha técnica de cada película de la extensa producción de este director, ordenada de manera cronológica, desde 1954 a 1981.

Esta es la razón por la que el autor del libro deja para el final el apartado *teórico* que sustenta su investigación: reconoce en este realizador una vasta producción heterogénea y marcas inclasificables en las categorías existentes. Por lo tanto, lejos de buscar enmarcar su cine en la tradición etnográfica, propone hacer el camino inverso de observar primero a este realizador y a partir de ahí entrar en diálogo con la teoría. Es en estos últimos capítulos en los que se recuperan algunos escritos

en los que Prelorán reflexiona sobre su propio hacer documental y se plantea su relevancia para el cine documental latinoamericano de 1960–1990. Aquí se desarrollan debates teóricos propios del cine etnográfico, como la cuestión de la vigilancia epistemológica y las relaciones de poder entre quienes son filmados y quien filma, por nombrar solo algunas.

En pocas palabras, este libro hace un recorrido por el ambicioso proyecto preloriano de «abarcas distintas geografías y modos creativos de vivir en este país» (2020:143), contemplando los problemas y dificultades que ello conlleva. Se trata así de un texto que invita a conocer integralmente la obra de Prelorán y, a través de él, el cine documental argentino.

Referencias bibliográficas

- Alabarces, P. (2002). «Culturas de las clases populares, una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular». En *VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Córdoba, 17 al 19 de octubre de 2002.
- Campo, J. (2020). *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Civil Asociación Civil Rumbo Sur, 272 pp., ISBN 978-987-4474-26-1.

¿Dónde se localiza la producción audiovisual argentina a principios del Siglo XXI? Reseña sobre el libro *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*, editado por Clara Kriger

(2019. Peter Lang. New York)

Mariné Nicola

Centro de Investigaciones en Estudios
Culturales, Educativos, Históricos y
Comunicacionales (CIECEHC)
Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC)
Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Este libro editado por Clara Kriger supone múltiples aportes al campo de las investigaciones de cine y audiovisuales al adentrarse en temas poco trabajados aún en este campo de estudios en las primeras décadas del siglo XXI.

A lo largo de sus capítulos podemos analizar las marchas y contramarchas en torno a políticas que impactan directamente en la producción audiovisual, considerando la Ley de Cine de 1994 (Ley 24.377) y el impacto que tiene en la revitalización de la producción cinematográfica otorgando mayores fuentes de financiación al sector. Pasando por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual de 2009 (Ley N° 26.522) que promueve la producción de contenidos audiovisuales

¿Dónde se localiza la producción audiovisual argentina a principios del Siglo XXI?

Reseña sobre el libro *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*, editado por Clara Kriger
<https://doi.org/10.14409/culturas.2022.16.e0019>

en diferentes formatos logrando una descentralización en la producción que se desarrolla en distintos lugares de nuestro país apostando a la realización, difusión y emisión de productos audiovisuales locales. Hasta llegar a la situación del 2015 con la promulgación del Decreto de Necesidad y Urgencia N° 267 firmado por el entonces presidente de la nación, Mauricio Macri, que crea el Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM) y deja sin efecto los puntos centrales de la Ley de 2009, afectando profundamente el dinamismo y el proceso de democratización de la producción y circulación de contenidos audiovisuales alcanzado hasta ese momento en nuestro país.

A esta línea que se discurre y entremezcla en los planteos de los diferentes capítulos que constituyen el libro se le engarza un proceso de paulatino crecimiento de producción audiovisual y cinematográfica descentrada en su localización a lo largo y lo ancho de todo el país, rompiendo con la tradicional traza del mapa del campo audiovisual que durante mucho tiempo se veía concentrado únicamente en Buenos Aires. Con la convergencia de la legislación nacional acompañada con diferentes leyes y propuestas locales, a lo que se suma el desembarco de equipamientos digitales que posibilitan nuevas formas de producción audiovisual, asistimos a la reconfiguración de una nueva cartografía que incluye a todas las provincias argen-

tinias como territorios de producción audiovisual. Como lo plantea Clara Kriger en la introducción de este libro:

La construcción de una nueva cartografía del audiovisual argentino combina aspectos geográficos y las condiciones que hicieron posible las transformaciones. Estos nuevos mapas, herramientas de conocimiento y también de producción de lo real, proponen una situación compleja que relaciona procesos, acontecimientos, así como elementos estéticos y políticos. (Pág. 8).

Otra línea interesante que comienza a vislumbrarse en este libro es la necesidad de ampliar, ajustar y redefinir marcos conceptuales que nos permitan abordar la actual complejidad y diversidad de contenidos audiovisuales producidos a partir de la federalización alcanzada con las políticas públicas relacionadas a la producción audiovisual y la revolución digital, que conllevan a una proliferación de plataformas audiovisuales y la autogestión de contenidos virtuales. En tal sentido es necesario centrar la mirada en el videojuego que se ha consolidado en los últimos años en Argentina como actor de peso en el campo del consumo y dentro de la propia producción audiovisual.

Para ahondar un poco más en estas líneas de indagación es que nos centremos brevemente en los aspectos desarrollados en cada uno de los capítulos que dan contenido y esencia a este libro.

En el primer capítulo Cecilia Gil Mariño nos presenta la problemática de las políticas de promoción y fomento a la industria audiovisual en Córdoba en el bienio 2016-2017. Plantea que desde 2016 distintas entidades que conforman la Mesa del Audiovisual Cordobés alentaron la confección de un proyecto de ley para propiciar la actividad audiovisual local a través de un plan de promoción y un fondo de fomento para la provincia. En Córdoba se da el caso que distintos actores del sector privado y el Estado convergen en una mesa de discusión para la reglamentación de una política sectorial para el audiovisual y en 2017 se lanzan los primeros concursos auspiciados por el presupuesto previsto a partir de la Ley de Fomento y promoción de la industria audiovisual (ley aprobada en octubre de 2016). Tal como lo expresa su autora, el

...trabajo busca resaltar el nivel de organización y madurez del sector audiovisual en la provincia de Córdoba, sus estrategias de producción y cómo se piensan a sí mismos en el mapa nacional y regional, independientemente de la situación nacional... (Pág. 24)

En el segundo capítulo se trabaja en torno al mapa audiovisual santafesino de la mano de Sonia Sasiain. Según puede constatar la investigadora, en la provincia de Santa Fe se da una renovación del campo audiovisual a partir de la conver-

gencia de políticas nacionales y provinciales, lo que permitió a los realizadores locales contar con recursos para generar nuevos temas con imágenes y palabras propias. Desde el 2007 el gobierno provincial promueve políticas relacionadas con el campo audiovisual, por un lado la creación de Espacio Santafesino y por otro, la concreción del Corredor Audiovisual Santafesino, dos programas que buscan promover la producción audiovisual y profesionalizar la actividad. En 2008 se crea Espacio Santafesino con la finalidad de fomentar las empresas y los emprendimientos de base cultural y creativa a través de acciones que promuevan el desarrollo de la producción audiovisual, transmedia, editorial, fonográfica, de diseño y de videojuegos en todo el territorio provincial. En tanto, el Corredor Audiovisual Santafesino es una red de salas distribuidas por toda la provincia por la que circulan producciones audiovisuales santafesinas, nacionales e internacionales. A ello se suma en 2015 la creación del canal estatal 5RTV (sociedad del Estado) y Señal Santa Fe, un programa del Ministerio de Innovación y Cultura que promueve la creación audiovisual en múltiples pantallas al desarrollar, producir y exhibir a través de contenidos audiovisuales, transmedia y web. Según Sasiain,

El objetivo de estas acciones, según las voces oficiales, era generar nuevas produc-

ciones con la intención de democratizar e incrementar la producción cultural y también alentar formas de cultura particularizadas. (Pag. 51).

En el siguiente capítulo accedemos a la investigación desarrollada por Alejandro Kelly Hopfenblatt en torno al cine y las series en los Andes. Aquí se aborda el caso de Mendoza donde en 2018 la Cámara de Diputados de esa provincia aprueba la Ley 9.058 de Promoción Audiovisual que tiene como objetivo “promover, impulsar y dar sustentabilidad a la industria audiovisual en la Provincia de Mendoza” (Pág. 73). Dentro del mapa nacional propuesto por el programa de Polos de Producción Audiovisual, Mendoza forma parte de la región del Gran Cuyo junto a San Luis, San Juan y La Rioja, aunque el impacto de las políticas federales en cada una de estas provincias es dispar ya que se debe articular con esquemas productivos y políticas locales. En este sentido, Mendoza se convierte en el principal actor dentro del Gran Cuyo, concentrando la producción audiovisual articulada con el crecimiento de los espacios de formación, profesionalización del campo laboral, desarrollo de espacios colectivos de trabajo y el impulso de marcos legales. Kelly Hopfenblatt sostiene que

...la propuesta inicial de este trabajo era un estudio más amplio sobre la región cuyana, la amplitud y riqueza del caso mendocino

llevó a tomarlo como objeto de estudio puntual para poder profundizar en su particular desarrollo. (Pág. 75).

En el cuarto capítulo nos encontramos con el nordeste argentino que filma. Clara Kriger nos introduce en la provincia de Misiones, lugar elegido desde la primera mitad del siglo xx por famosos directores argentinos y extranjeros para filmar películas que se valen del contexto natural y la exuberante y bellísima geografía que ofrece esta región. Desde mediados de la década de los `80 Misiones deja de ser sólo un ámbito que facilita locaciones para filmar y comienzan a encararse tareas tendientes a la producción. El primer ejercicio productivo es la creación de un sistema de educación a distancia que impulsa un uso intensivo del recurso audiovisual, al mismo tiempo que se diseña el Programa Oberá Siembra Cine, por parte de la Cooperativa Productora de la Tierra en conjunto con el Municipio de Oberá y la Universidad Nacional de Misiones. Este programa tiene como objetivo el desarrollo de polos regionales de producción audiovisual. A ello se suma la organización anual e ininterrumpida desde 2004 hasta la actualidad, del Festival Internacional de Cortometrajes *Oberá en Cortos*. Según la autora

Una de las primeras consecuencias positivas que arrojó el Festival fue el surgimiento en 2007 del Foro entre fronteras como un espacio de comunicación entre las organi-

zaciones, productores y realizadores que trabajan en el desarrollo de proyectos y políticas audiovisuales en la región conformada por el NEA, el litoral argentino, Paraguay, Sur de Brasil y Uruguay. (Pág. 98).

En el quinto capítulo Iair Kon nos adentra en el noroeste argentino y las representaciones sociales en la producción de Jujuy. El autor afirma que la mayoría de las representaciones sociales en soporte audiovisual que circulan sobre el noroeste argentino fueron producto de los centros de producción material y simbólica más que de los productores originarios de esas culturas. La pregunta que orienta este capítulo se focaliza en comprender si el incremento en los niveles de producción local de contenidos audiovisuales significó también un cuestionamiento a los estándares normativos que regulan las representaciones sociales de lo que se conoce como el interior del país —es decir, todo aquello que no sea Buenos Aires y el Gran Buenos Aires— y si esas producciones logran romper el cerco para construir una mirada autónoma y territorial respecto de sus propios conflictos e idiosincrasias. Este trabajo se centra en la producción audiovisual entre 2009 y 2015 en Jujuy,

...se propone poner el foco sobre algunos de los trabajos documentales realizados durante el periodo en la provincia de Jujuy, en el noroeste del país, en donde los programas de incentivo a la producción

funcionaron con relativo éxito y se logró incrementar considerablemente la factura de contenidos propios. (Pág. 118)

El sexto y último capítulo en el que Clara Kriger y Alejandro Kelly Hopfenblatt nos introducen en el desarrollo federal de la industria del videojuego. Los autores manifiestan que desde la década de los '80 en Argentina el videojuego se ha consolidado como un actor relevante, no sólo en el campo del consumo sino dentro de la propia producción audiovisual nacional. Fenómeno al que debe prestarse atención ya que entre el surgimiento de los *youtubers* y el auge del *streaming*, hay un universo concreto que ha ganado terreno dentro mismo de esa industria. En tal sentido, se afirma que

Este nuevo panorama obliga entonces a ampliar los estudios académicos tradicionales, porque con muchos puntos de contacto y muchos de divergencia, el videojuego supone un objeto de sumo interés para pensar en las vías alternativas del audiovisual presente y futuro. (Pág. 140)

Hacia el final del libro nos encontramos con reseñas de películas y series que han sido relevadas a lo largo de las diferentes investigaciones que se constituyen en los capítulos que componen esta obra tan necesaria y relevante para los estudios de cine y audiovisuales en la Argentina contemporánea.

Sobre los autores

Claudia Adelaida Gil Corredor

Profesora Investigadora de Tiempo Completo en Facultad de Artes de la Universidad de Ciencias y Arte de Chiapas (UNICACH), México. Es Doctora en Historia del Arte. Casa Lamm, México. Magister en Artes Plásticas y Visuales por la Universidad Nacional de Colombia. Al mismo tiempo es Magister en Educación por la Universidad Javeriana, Bogotá y Maestra en Artes Plásticas por la Universidad Distrital, Bogotá.

Se desempeña como Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) CONACYT, México.

Es Investigadora honorífica del Chiapas, México.

Francisco Bustamante

Docente e investigador en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (UDELAR), Uruguay. Es Profesor de Historia egresado del Instituto de Profesores Artigas. Licenciado en Letras por la Universidad de la República. Máster y Doctor en Literatura Latinoamericana por la University of Florida (Gainesville, FL, EEUU).

Ha publicado sobre las violaciones a los Derechos Humanos durante la Dictadura Militar uruguaya (1972–1984); sobre educación en Derechos Humanos a nivel de Enseñanza Media; sobre crónicas de misioneros jesuitas en la Provincia del Paraguay. Actualmente se concentra en la investigación y enseñanza de

las Humanidades Ambientales en el horizonte del colapso climático y su superación basado en la tradición del pensamiento utópico y en el Principio – Esperanza de Ernst Bloch.

Agustín Alejandro Antonow

Profesor en Historia por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Doctorando con Mención en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina. Título de tesis: «Hacheros del bosque: subalternidad y producción del espacio en torno a la explotación forestal del Territorio Nacional del Neuquén (1898–1955)». Participa en el Proyecto de Investigación: «Archivos y narrativas de la Nor Patagonia. Producción, circulación y efectos de relatos constituyentes y subalternos».

Guillermina Ricci

Es docente e investigadora. Tiene el título de Profesorado en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de la Plata (UNLP).

Sabrina Soledad Gil

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP) y Profesora y Licenciada en Historia por la misma universidad. Además, es Especialista en Lenguajes Artísticos por la Universidad Nacional de La

Plata (UNLP) y Profesora de Juegos Dramáticos por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Es miembro del grupo de investigación Literatura y cultura latinoamericanas, radicado en el Centro de Letras Hispánicas (CELEHIS) de la UNMDP, donde desarrolla proyectos de investigación sobre intermedialidad en la literatura y las artes visuales en Latinoamérica. Ha sido becaria doctoral y posdoctoral de CONICET y beneficiaria de un financiamiento del DAAD.

Claudia Scheihing

Profesora en Historia por Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Doctoranda en Estudios Sociales Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Integrante del Proyecto CAI+D 2020 «Transformaciones espirituales y políticas públicas...» (Dir. Luis Donatello, FHUC-UNL). Coordinadora del Grupo de Estudio (GE) «La Sociología Pragmática en el estudio de Redes de Políticas Públicas» (FHAYCS-UADER, 2019). Actualmente es responsable del Departamento de Posgrado de la Facultad de Ciencias de la Gestión (UADER). Docente de la cátedra «Sociología» de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UNL) y de «Problemáticas de la Historia del Tiempo Presente» de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (UADER).

Ricardo Goñi

Licenciado en Biología Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Doctor en Ciencias Sociales Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Consultor de Naciones Unidas (PNUD Arg. 97/022). Coordinador del Curso «Sociedad y Medio Ambiente: Problemas, Conflictos, Incertidumbres», ONU (1999). Secretario Comisión de Ecología, Medio Ambiente y Desarrollo Humano de la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires

(2002-2005). Secretario de Medio Ambiente de la Municipalidad de Paraná (2008-2011). Consultor del PROSAP (2013-2016). Consultor de la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO, 2014). Coordinador de Proyecto de Investigación de la Corporación Andina de Fomento (CAF, 2015).

Autor de libros y artículos académicos sobre ecología, ambiente y desarrollo. Director de la Revista *Tiempo de Gestión* (2019). Actualmente es Profesor Asociado de la cátedra «Medio Ambiente y Salud» de la Facultad de Ciencia y Tecnología de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER).

Martín Baigorria

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como investigador de CONICET en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Profesor Adjunto en la Universidad Pedagógica Nacional (UNIPE). Ha dictado cursos de grado y posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras (FILO) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha recibido becas del CONICET y el DAAD. Dirige y participa en distintos proyectos de investigación vinculados a la poesía contemporánea argentina. Ha publicado artículos en revistas especializadas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia y España. También colabora en distintos medios de comunicación con ensayos, reseñas y entrevistas a escritores actuales.

Pedro Brum

Professor Titular de la Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doctor en Letras (Teoría Literaria) por la Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).
Camila Manfio Simões

Graduanda do Curso de Bachillerato en Letras de la Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Investigadora en Iniciación a la

Investigación Científica del Consejo Nacional de Desarrollo Científico e Tecnológico de Brasil (CNPq).

Daniela Peetz Klein

Magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF, 2019).

Se desempeña como Profesora Adjunta en el Profesorado de Portugués de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y docente interina en el Traductorado en Portugués del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas Juan Ramón Fernández. Es integrante del Proyecto promocional de investigación y desarrollo «Cultura, arte y sociedad Argentina y Brasil: siglos XX y XXI» dirigido por Ana Bugnone y Verónica Capasso en la misma institución. Además, es bailarina de danza contemporánea y tango y performer y realiza la columna de danza y circo en el programa radial Pulsión de Radio.

Miriam V. Gárate

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Máster y Doctorada en Letras por la Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil, donde se desempeña como docente e investigadora en el Departamento de Teoría Literaria. Realizó investigaciones posdoctorales en la Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, la Universidad Autónoma de México y El Colegio de México. Es autora de los libros *Olhares cruzados: Civilização e barbárie N`Os sertões. Entre Sarmiento e Eulícles da Cunha* (2001); *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina* (2017) y de diversos capítulos entre los cuales cabe mencionar: Artes (artilugios) de Villoro (2017); Lecturas/escrituras «fuera de lugar» (pero no de cualquier sitio). A propósito de dos textos de Juan Villoro (2018); Notas de

trabalho: a propósito de Los diarios de Emilio Renzi (2019); A crônica hispanoamericana entre dois séculos (2022).

Renata Bastos da Silva

Profesora Adjunta en la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), del Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR), en el área de Administração Pública – Evolução Histórica e Realidade Atual da Administração Pública no Brasil. Posdoctorada en el Programa de Pós-graduação Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH) de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Doutorada en História Social por la Universidade de São Paulo (USP). Magister en História por la Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP); Bachillerato en Ciências Econômicas por la Universidade Federal Fluminense (UFF). Licenciada en História por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). Autora del libro: *O Lord pelo Amauta: A crítica da Economia de Keynes na Política de Mariátegui*. Jundiaí (SP): Paco Editorial. 2019

Ricardo José de Azevedo Marinho

Bachiller en Ciências Históricas por la Universidade Federal Fluminense (UFF). Posdoctorado por el Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas e Formação Humana (PPFH) de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Sandra Maria Becker

Graduação e Mestrado em Enfermagem por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doctora en Bioética, Ética Aplicada e Saúde Coletiva por la Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca (ENSP), Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ).

Profesora Adjunta. Coordinadora de Extensão da Decania del Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas de la Universidade

Federal do Rio de Janeiro (CCJE/UFRJ). Vice-Directora del Instituto de Relaciones Internacionales e Defensa (IRID), Universidade Federal do Rio de Janeiro

Juliana Matias Pereira Sales

Graduada de Gestão Pública para o Desenvolvimento Econômico e Social (GPDES) de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Extensionista del Proyecto de Extensión: «Encontros Internacionais: O Brasileiro Entre Outros Hispanos, afinidade, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações».

Marja Lopes de Souza

Graduada de Gestão Pública para o Desenvolvimento Econômico e Social (GPDES) de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Extensionista do el Proyecto de Extensión: «Encontros Internacionais: O Brasileiro Entre Outros Hispanos, afinidade, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações».

Aline de Oliveira Rosa

Doctoranda en Filosofía por la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), con título «Práticas e experiências de gênero/sexualidade decoloniais e afro-ameríndias». Master en Filosofía e Educação por el Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca-CEFET-RJ (2017), título da dissertação «Pop'Filosofia: entre conceitos e afetos»; Especialização em Filosofia com ênfase na Educação - CEFET-RJ (2015); Especialização em Ensino de Filosofia - Programa de Residência Docente do Colégio Pedro II (2016). Licenciada en Filosofía por la Pontificia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR, 2013). Investigadora del Grupo de Pesquisa Decolonial Carolina Maria de Jesus - Laboratório Antígona de Filosofía e Gênero de PPGF-UFRJ. Investigadora en el Proyecto de Extensión Vozes de Mulheres-UFRJ. Co-

produtora de Podcast Mulheres Intelectuais de Ontem e Hoje (UFRJ/UFSC/RádioUFRJ). Autora de *Memórias literárias afro-ameríndias e diaspóricas na elaboração de uma escrita decolonial* (2021); *Espelho, espelho meu... a ferida narcísica de um colonialismo falocêntrico* (2021); *A sexualidade invisível e a escrita do gozo proibido* (2019). Capítulo de libro: «Uma escrita antropofágica e Marginal» (2022); «O sistema moderno colonial de gênero e a necessidade de um feminismo para além das categorías» (2021) e «Arte&filosofia: entre conceitos e afetos / Produto Educacional - Jogo». (2020), entre otros.

María Gracia Tell

Doctora en Estudios de Género por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) e Historiadora egresada de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Se desempeña como docente de nivel superior en distintos institutos de formación docente y en la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la UNL. Es investigadora de proyectos vinculados a la Historia Reciente, a la Historia de Género y a la Educación Sexual Integral. Ha participado en numerosos congresos y jornadas en carácter de expositora y coordinadora; y ha publicado artículos relacionados con los temas de investigación.

Equipo Trenzar Memorias

Catalina Acosta Díaz. (ILH-UBA/CONICET). Licenciada en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana y becaria doctoral CONICET;

Jairo Arias. Lingüista y Magíster en Educación de la UNAL e investigador social;

Catalina Bargalló Castagnino. CIAP (CONICET - EAYP / UNSAM). Comunicadora social y becaria doctoral ANPCyT;

Nora Fuentealba. Investigadora en arte y cultura. Directora teatral y Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile;

Diana Gómez. CIAP (CONICET – EAYP / UNSAM). Historiadora. Magíster en Analista del Discurso de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y becaria doctoral CONICET; María Huesca. (Mesla/FCSO/UBA – UNSAM). Licenciada en Relaciones Internacionales. Maestranda en Estudios Sociales Latinoamericanos en la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Maestranda en Periodismo Narrativo de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM); Roxana Loarte. (Mesla/FCSO/UBA). Comunicadora social. Periodista. Editora y Maestranda en Estudios Sociales Latinoamericanos de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Sandra Gayol

Profesora titular en el Instituto de Ciencias de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) e Investigadora Principal del CONICET.

Es autora de *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés (1862–1910)*, Buenos Aires, Del Signo, 2000; de *Honor y duelo en la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI 2008; de *Muertes que importan. Una mirada socio-histórica, sobre los casos que marcaron la argentina reciente*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008 (con Gabriel Kessler), y de numerosos artículos sobre historia socio-cultural argentina.

Hugo Daniel Ramos

Licenciado y Profesor en Historia por la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Magíster en Integración y Cooperación internacional por la Universidad Nacional de Rosario (CERIR–UNR) y Doctor en Relaciones Internacionales (UNR). Profesor Adjunto Ordinario de la Cátedra «Problemática Contemporánea de América Latina» de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC–UNL). Director del CAI+D «Identidades políticas y memorias del pasado reciente en actores colectivos de Argentina

y Brasil» (FHUC–UNL) y docente investigador del PICT 2019 «La reconfiguración del campo político y los actores de la política argentina. Divergencias y similitudes entre la escala nacional y la provincia de Santa Fe (2007–2017)». Investigador Asistente de CONICET y miembro del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO–CONICET–UNL).

Lucas Augusto Duarte de Oliveira

Graduado en Historia por la Universidade Federal da Bahia (UFBA) y Magíster en Historia Social por la Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Integrante del CAI+D «Identidades políticas y memorias del pasado reciente en actores colectivos de Argentina y Brasil» de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (FHUC–UNL) y del grupo de trabajo e investigación «Política – História Política dos Partidos e Movimentos Contemporâneos de Esquerda e Direita» Universidad Federal de Bahía (UFBA). Becario doctoral de CONICET con lugar de trabajo en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI).

Julia Kejner

Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural Universidad Nacional de San Martín (IdAES–UNSAM), Licenciada en Comunicación Social Universidad Nacional del Comahue (UNCo) y doctoranda en Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires (UBA). Trabaja en el Archivo Histórico de la provincia del Neuquén y es docente–investigadora de la Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Ha dictado cursos de grado y posgrado en esta última institución, donde también integra el Observatorio de Comunicación y Temáticas Sociales (UNCo). Es miembro del comité editorial de la Revista *Imagofagia*, de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Ha

publicado distintos capítulos de libros y artículos sobre el cine de la Norpatagonia.

Mariné Nicola

Profesora en Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Magíster en Docencia Universitaria y Especialista en Docencia Universitaria por la FHUC, UNL. Doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER).

Se desempeña como docente universitaria en cátedras como «Sociología de la Cultura», FHUC; «Antropología Cultural y Social», Escuela Superior de Sanidad «Dr. Ramón Carrillo» y «Sociología del Trabajo», Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas pertenecientes a la UNL.

Desde el año 2002 participa como investigadora en distintos proyectos CAI+D relacionados

con el cine, la historia, los derechos humanos y la memoria. Actualmente dirige el Proyecto CAI+D2020 «La cultura en perspectiva histórica. Aportes de los estudios culturales a la investigación» aprobado y financiado por UNL.

Ha participado como coordinadora, comentarista y expositora de trabajos en múltiples congresos, jornadas y eventos científicos. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas en temas vinculados al cine.

Es miembro del Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales (CIECEHC) de la FHUC-UNL. Miembro de la Junta Departamental del Departamento de Historia de la FHUC. Directora y coordinadora de la revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio. Miembro de la Asociación de Estudios sobre Cine y Audiovisuales- ASAECA

Convocatoria de artículos

La revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, es una publicación pluralista orientada a la difusión de la problemática de los Estudios Culturales y de otras perspectivas teóricas de las Ciencias Sociales que abordan el estudio de la Cultura, publicación académica dependiente de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

Creada como una revista de divulgación en su primera época, transcurrida entre los años 1999 y 2003, abordó las siguientes temáticas: aportes de los Estudios Culturales, cuestiones de género, comunicación, educación, temas históricos como la conquista y la nación. Asimismo se abordaron problemáticas como la identidad, el multiculturalismo el cine y la imagen.

A partir de la publicación del 5 número de la revista centrada en el eje «Cine documental, arte y política», comienza el desarrollo de su segunda época, perfilándose como una revista con carácter académico. Para ello se previó un rediseño, pautando nuevas secciones y destacando su inscripción disciplinaria en el campo de los Estudios Culturales, pero a su vez determinando ejes temáticos para cada número de la publicación y conservando el interés por difundir las producciones culturales santafesinas en todos sus aspectos. Para la convocatoria en curso de *Culturas* N°17 se propone como eje temático «**Transiciones democráticas, manifestaciones artísticas, cinematográficas, políticas culturales y derechos humanos**».

La revista está bajo la dirección de la Mg. Prof. Mariné Nicola (Universidad Nacional del Litoral).

Para consultar los números anteriores de la publicación ingresar a <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas>

Se sugiere consultar la sección «Información para autores» <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/about> y «Envíos» <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/about/submissions>

Características de las colaboraciones

Los artículos o notas deberán sujetarse a lo establecido en el documento «Requisitos para las colaboraciones» y enviarse a los correos electrónicos de la revista:

marinenicola@yahoo.com.ar;

mnicola@fhuc.unl.edu.ar;

revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar;

cada trabajo será evaluado por el Consejo de Redacción y Evaluadores Externos, quienes podrán aceptarlo o rechazarlo.

Extensión del plazo de recepción de colaboraciones y artículos: **20 de marzo de 2023.**

Secciones

1. Artículos: Deberán tratar problemáticas afines a los conceptos mencionados en el eje temático, en este caso «Imágenes, memorias, literatura e imaginarios de lo contemporáneo en Latinoamérica» y podrán ser abordados desde diferentes perspectivas: históricas, sociológicas, antropológicas, políticas, artísticas, comunicacionales, etc. poniendo en relación/ tensión al menos dos de ellos.

Los artículos deben tener una portada con título del trabajo, nombre del/de los autor/es, sus correspondientes datos de filiación académica o institucional, su correo electrónico para contacto y un breve CV narrado (no más de 200 palabras).

Deben contar con resumen en español, palabras clave; título, abstract y keywords en inglés y título, resumo y palabras-chave en portugués.

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.

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.

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

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.

3. Entrevistas: En este número inauguramos la sección Entrevistas, la idea es poder acceder a las palabras, pensamientos y vivencias de personas involucradas desde diferentes ámbitos con las temáticas que se nuclean a partir del eje temático convocante.

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 Consejo 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, reeditar, 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 condición 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: **Imágenes, memorias, literatura e imaginarios de lo contemporáneo en Latinoamérica**

Narrativa barroca: teatralidad devocional a La Virgen de la Caridad en Chiapas, México. **Claudia Adelaida Gil Corredor**

Apropiación de un bien común en la sociedad andina y su resistencia.

«Agua» de José María Arguedas.

Francisco Bustamante

Patoruzú, cuestión indígena e identidad nacional. Reflexiones en torno a los usos de la historieta durante la última dictadura militar argentina (1976-1983).

Agustín Alejandro Antonow y Guillermina Ricci

Intermedialidad, inminencia y puesta en escena: el arte frente a la violencia.

Sabrina Soledad Gil

Resignificar «lo viejo» y reconfigurar «lo nuevo»: el Modelo Mundial Latinoamericano en el contexto de la sociología-política regional.

Claudia Scheihing y Ricardo Goñi

Nuevas señales del objetivismo.

Martín Baigorria

América Latina en tránsito:

entre fato e ficção, vivências históricas em tempos de crise.

Pedro Brum Santos y Camila Manfio Simões

Imaginarios contemporáneos de fin-de-mundo y las relaciones entre lo vivo en *De gados e Homens* (Maia, Brasil) y *Distancia de rescate* (Schweblin, Argentina).

Daniela Peez Klein

Mientras haya mundo. Sismos y réplicas en la escritura de Villoro. **Miriam V. Gárate**

Análise das obras de Mariana Enriquez publicadas no Brasil. **Renata Bastos da**

Silva, Ricardo José de Azevedo Marinho y Sandra Maria Becker Tavares

Novas perspectivas de experienciar a Gestão Cultural. **Juliana Matias Pereira Sales y Marja Lopes de Souza**

Um debate sobre patriarcado e colonialidade e suas repercussões para o gênero e a sexualidade afro-ameríndia.

Aline de Oliveira Rosa