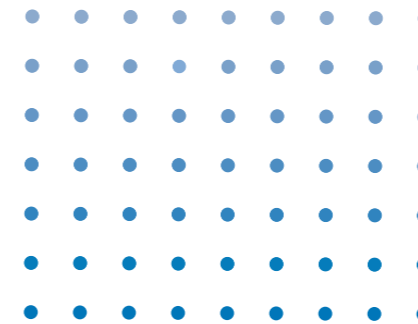


Este libro es resultado de una investigación colectiva, hecha desde varias disciplinas, sobre los múltiples sentidos en que hacemos la experiencia de ser extranjeros. Antropólogos, artistas, historiadores y críticos de arte y literatura, sociólogos y especialistas en comunicación, que hemos trabajado en fronteras geográficas y sobre la interculturalidad, quisimos analizar otros modos de restringir el tránsito de lo propio a lo diferente, o a la inversa. Partimos de la hipótesis de que podemos arribar a una nueva comprensión de la extrañeza entre las formas artísticas y científicas de representar y conocer si observamos juntos las extranjerías, considerando sus modalidades metafóricas. Por ejemplo, las que ocurren al pasar de lo analógico a lo digital, o de la ciudad letrada al mundo de las pantallas, las computadoras, los celulares y los iPhones, en el que los jóvenes son nativos y los demás debemos aprender un lenguaje que nunca hablaremos bien.

N. G. C.



**EXTRANJEROS EN LA TECNOLOGÍA
Y EN LA CULTURA**



EXTRANJEROS EN LA TECNOLOGÍA
Y EN LA CULTURA

Ariel

COLECCIÓN
Fundación Telefónica

EXTRANJEROS EN LA TECNOLOGÍA Y EN LA CULTURA

Dirección:

Néstor García Canclini

Autores:

Pat Badani, Mariana Castillo Deball, Hervé Fischer, Andrea Giunta,
Alejandro Grimson, Jorge La Ferla, Arlindo Machado,
Gerardo Mosquera, Graciela Speranza, Rosalía Winocur

Ariel

COLECCIÓN
Fundación Telefónica

Esta obra ha sido editada por Ariel y Fundación Telefónica, en colaboración con Editorial Planeta, las mismas no comparten necesariamente los contenidos expresados en ella. Dichos contenidos son responsabilidad exclusiva de sus autores.

© Fundación Telefónica, 2009
Gran Vía, 28
28013 Madrid (España)

© Editorial Ariel, S.A., 2009
Avda. Diagonal, 662-664
08034 Barcelona (España)

© de los textos: Fundación Telefónica
Coordinación editorial de Fundación Telefónica: José Fernández-Beaumont y Rosa M.^a Sáinz Peña
Diseño cubierta: Departamento de diseño de Editorial Planeta
Fotografía de cubierta: © Getty Images

De la edición en Buenos Aires:
Coordinación: Silvana Spadaccini
Corrección: Gustavo Zappa
Traducciones: Estudio Mazzocchi (texto Hervé Fischer) y Marta Lucía Velez (texto Arlindo Machado)

Agradecimientos: Embajada de México en Argentina y Embajada de Canadá en Argentina

ISBN: 978-84-08-08739-7
Depósito legal: ???
Impresión y encuadernación: ???
Impreso en Argentina – *Printed in Argentine*

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares de copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

ÍNDICE

Síntesis curriculares	VII
Presentación	XI
Introducción	1
Los muchos modos de ser extranjeros	1
Néstor García Canclini	
1. Fronteras y extranjeros: desde la antropología y la comunicación	13
Cultura, identidad, frontera	13
Alejandro Grimson	
Extranjeros digitales y mediáticos: el extrañamiento en la comunicación	29
Rosalia Winocur	
2. Poéticas de la extranjería en el arte contemporáneo	39
Extranjería y nuevas pertenencias en las artes visuales	39
Andrea Giunta	
Jineteando al diablo. Arte contemporáneo, cultura y (des)extranjerización	51
Gerardo Mosquera	
Elogio de la distancia. Poéticas del desarraigo en el arte latinoamericano contemporáneo	65
Graciela Speranza	
3. El archivo, el azar y la extranjería	77
Extranjería como contexto. Interculturalidad y arte digital iberoamericano	77
Pat Badani	

Azar y extrañamiento: hacia una ecuación personal	91
Mariana Castillo Deball	
4. Audiovisual y digital: comunicación, frontera y traducción	111
Todos los films son extranjeros	111
Arlindo Machado	
Extranjero en las artes y los medios	123
Jorge La Ferla	
5. Impresionismo, velocidad, agitación y divergencia	135
Hervé Fischer	

SÍNTESIS CURRICULARES

Néstor García Canclini. Doctor en Filosofía por las universidades Nacional de La Plata (1975) y de París (1978). Es profesor distinguido de la Universidad Autónoma Metropolitana e investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores, ambos en México. Ha sido profesor visitante en las Universidades de Austin Duke, Nueva York, Standford, Barcelona, París, San Pablo y Buenos Aires. Algunos de sus libros, traducidos al inglés, francés, italiano y portugués, son: *Culturas híbridas*; *Las culturas populares en el capitalismo*; *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, y *Lectores, espectadores e internautas*.

Pat Badani. Master in Fine Arts del School of the Art Institute of Chicago; es profesora en *Illinois State University* donde encabeza desde 2002 el área de «Integrated Media». Artista interdisciplinaria de larga trayectoria, su trabajo integra nuevas tecnologías de medios de comunicación. Sus trabajos recientes más conocidos son *Home Transfer*, mostrado en ISEA (París, 2000), y *Where are you from? _Stories*, proyecto transcultural en 6 ciudades del mundo, que recibió un premio de investigación del Consejo de las Artes de Canadá y fue mostrado en FILE (Brasil, 2005), y New Forms Festival (Canadá, 2004), entre otros. Su instalación interactiva [*in time time*] recibió un premio de producción de la Fundación EIU del *Tarble Art Center* (EE.UU, 2008).

Mariana Castillo Deball. Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en la ciudad de México, y realizó estudios de postgrado en la Jan van Eyck Academie, en Maastricht, Holanda. Algunos de sus proyectos recientes incluyen: *Interlude: the reader's traces*, intervención en las bibliotecas públicas en Berlín, París y Nueva York; *Institute of Chance*, en el Instituto Internacional de Historia Social en Ámsterdam; *Never odd or Even*, una compilación de 25 portadas de libros inexistentes y *Estas Ruinas que ves*, en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México. Es miembro fundador de Uqbar, asociación que desarrolla proyectos que vinculan el arte contemporáneo con diversas disciplinas.

Hervé Fischer. Egresado de la École Normale Supérieure (rue d'Ulm, París, 1964), dedicó su maestría a la filosofía política de Spinoza (bajo la dirección de Raymond Aron), y su tesis de doctorado a la sociología del color (Universidad de Quebec, en Montreal). Durante muchos años enseñó sociología de la cultura y de la comunicación en la Sorbonne-París V (*Maître de conférences* en 1981). También en la misma ciudad fue profesor de la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas (1969-1980). Es miembro de la Sociedad de Desarrollo de Montreal (SDM), entre otras entidades, y del *WHO'S WHO in Executives and Professionals* (Estados Unidos).

Andrea Giunta. Doctora en Filosofía y Letras (especialización en Artes), es profesora de Arte Latinoamericano Contemporáneo en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el Instituto de Altos Estudios Socia-

les (IDAES-UNSAM) e investigadora independiente del CONICET. Asimismo, es autora de libros y ensayos sobre arte y estética, entre los que se destacan *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Paidós, Buenos Aires, 2001); *León Ferrari. Retrospectiva 1954-2004, CCR-Malba, 2004* (Coscacnaify, São Paulo, 2006), y coeditora de *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (Paidós, Buenos Aires, 2005). Dirige la colección Arte y Pensamiento, Editorial Siglo XXI, Argentina. Recibió el Premio Konex en 2004 y en 2006, las becas Rockefeller, J. Paul Getty y J. Simon Guggenheim, y el Harrington Faculty Fellow de la Universidad de Texas, Austin, al cual está dedicada en la actualidad.

Alejandro Grimson. Doctor en Antropología, profesor de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires e investigador del CONICET en el Instituto de Desarrollo Económico y Social. Ha dictado clases y conferencias, y publicado artículos en diversos países de América Latina y en Estados Unidos. Entre sus libros se encuentran *Relatos de la diferencia y la igualdad, El otro lado del río* y la compilación *Fronteras, naciones e identidades*.

Jorge La Ferla. Master in Arts, Universidad de Pittsburgh; Licenciado Universidad de París VIII. Profesor Jefe de Cátedra, Universidad de Bs. As. y Universidad del Cine; profesor invitado de la Universidad de los Andes, Colombia. Curador e investigador en Medios Audiovisuales, ha colaborado en innumerables publicaciones de Alemania, Argentina, Brasil, Colombia, España, Francia, México y Estados Unidos entre otros países. Ha editado 25 publicaciones sobre arte, diseño y tecnologías audiovisuales.

Arlindo Machado. Doctor en Comunicaciones, Profesor del departamento de Cine, Radio y TV de la Universidad de San Pablo y del Programa de Posgrado en Comunicación y Semiótica de la Universidad Pontificia de San Pablo. Su campo de investigación abarca el universo de las imágenes técnicas. Sobre este tema publicó en Brasil entre otras obras: *Eisenstein, geometría do Êxtase* (Brasiliense); *A Ilussao Especular* (Brasiliense); *A Arte do Video* (Brasiliense); *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (EDUSP); *Pré-Cinemas y Pos-Cinemas* (Papyrus). Curador y organizador de muestras y exposiciones en Brasil (San Pablo, 1982, 1983 y 1985, Rio de Janeiro, 1997) y en eventos internacionales como Getxoco III (Bilbao), Arco '91 (Madrid), Art of the Americas (Albuquerque) y Brazilian Video (Washington). Dirigió 6 films de cortometraje en 16 y 35 mm y 3 trabajos de multimedia en CD-ROM. En 1995 recibió el Premio Nacional de Fotografía de la Fundación Nacional de las Artes, Brasil.

Gerardo Mosquera. Crítico y curador independiente, curador adjunto del New Museum of Contemporary Art, Nueva York; asesor de la Academia de Bellas Artes del Estado de Holanda, y miembro de los consejos editoriales de varias revistas internacionales. Autor de libros y de numerosos ensayos aparecidos en publicaciones de diversos países. Fundador de la Bienal de La Habana, ha curado numerosas exposiciones internacionales. Recibió la Beca Guggenheim, y el capítulo argentino del AICA lo eligió como crítico latinoamericano de más importante trayectoria (ex aequo con Paulo Herkenhoff).

Graciela Speranza. Crítica, narradora y guionista de cine, es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde enseña literatura argentina. Entre otros libros ha publicado: *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*; *Guillermo Kuitca. Obras 1982-1998*; *Razones intensas, Manuel Puig*; *Después del fin de la literatura*; y una novela, *Oficios ingleses*. Ha colaborado en los suplementos culturales de los diarios Página 12 y Clarín, y codirige la revista de letras y artes Otra parte. Su más reciente libro es *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*.

Rosalía Winocur. Doctora en Ciencias Antropológicas. Profesora e investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, de México, y Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Ha coordinado investigaciones sobre la cultura política, los medios de comunicación, la esfera pública y los procesos de construcción de ciudadanía, con el patrocinio de la Fundación Rockefeller, la Fundación Carolina, CONACYT, el IFE, el IEDF, Radio UNAM. En estos momentos está coordinando la línea de investigación «Estrategias de inclusión y nuevas tecnologías. Imaginarios y prácticas sobre Internet desde la exclusión». Ha publicado 5 libros y más de 60 artículos en revistas nacionales e internacionales especializadas. Entre sus trabajos se destacan *Participación Civil y Política en el Distrito Federal*, publicado en 2006 por el Instituto Electoral del Distrito Federal, en coautoría con Roberto Gutiérrez López; y *Ciudadanos mediáticos*. (Gedisa, 2002).

PRESENTACIÓN

En el año 2007, en el marco del Programa Forum de Fundación Telefónica, destinado a la investigación, análisis y difusión del conocimiento sobre las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs), comenzó el primer proyecto producido en Argentina, cuyos resultados se exponen en esta publicación.

«Extranjeros en la tecnología y en la cultura», bajo la dirección del Dr. Néstor García Canclini, contó con la presencia de especialistas invitados, provenientes de diversos países de Latinoamérica, de España y de Canadá, que trabajaron durante más de dos años en la investigación, análisis y producción de los contenidos.

Las distintas etapas de trabajo tuvieron como cierre coloquios realizados en el Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires, en los cuales se trató desde diferentes puntos de vista la temática de la migración de la generación analógica a la digital. A partir de un documento inicial producido por el Dr. Canclini, y con la consigna de abordar esta problemática desde un contexto regional, cada uno de los invitados aportó desde su especialidad una mirada particular sobre el tema, desde la antropología hasta la curaduría, desde la práctica artística hasta la filosofía.

Durante 2007 se llevó a cabo la primera fase del estudio, que tuvo como invitados a Carlos Amoraes, de México; José Luis Brea, de España; Arlindo Machado, de Brasil; Andrea Giunta, Alejandro Grimson, Jorge La Ferla, Alberto Quevedo y Rosalía Winocur, de Argentina.

En 2008 tuvo lugar la segunda etapa del trabajo, en la que se sumó un nuevo grupo de expertos de la región: Pat Badani, argentina residente en los Estados Unidos; Mariana Castillo, mexicana residente en Alemania; Hervé Fischer, de Canadá y Gerardo Mosquera de Cuba. Con esta segunda etapa se cerró la labor de campo para la elaboración de los contenidos de la presente publicación.

Es un orgullo para Telefónica presentar esta edición, realizada gracias al valioso aporte de Fundación Telefónica de España y de Editorial Ariel, instituciones que avalaron y respaldaron el proyecto desde sus inicios.

Quiero agradecer muy especialmente al Dr. Néstor García Canclini por aceptar llevar adelante un proyecto de esta envergadura y a los autores por brindar su experiencia y conocimientos para su concreción.

Eduardo Caride

Presidente del Consejo de Administración de Fundación Telefónica de Argentina

INTRODUCCIÓN

LOS MUCHOS MODOS DE SER EXTRANJEROS

Néstor García Canclini

Este libro es resultado de una investigación colectiva, hecha desde varias disciplinas, sobre los múltiples sentidos en que hacemos la experiencia de ser extranjeros. Antropólogos, artistas, historiadores y críticos de arte y literatura, sociólogos y especialistas en comunicación, que hemos trabajado en fronteras geográficas y sobre la interculturalidad, quisimos analizar otros modos de restringir el tránsito de lo propio a lo diferente, o a la inversa. Partimos de la hipótesis de que podemos arribar a una nueva comprensión de la extrañeza entre las formas artísticas y científicas de representar y conocer si observamos juntos las extranjerías, considerando sus modalidades metafóricas. Por ejemplo, las que ocurren al pasar de lo analógico a lo digital, o de la ciudad letrada al mundo de las pantallas, las computadoras, los celulares y los iPhones, en el que los jóvenes son nativos y los demás debemos aprender un lenguaje que nunca hablaremos bien.

Los nuevos modos de diferenciarse, y las segregaciones simbólicas que generan, están aproximando a antropólogos, como especialistas en la interculturalidad, y a artistas habituados a trabajar sobre los rodeos ocultos y sus modos de insinuarse: una de las manifestaciones es lo que se llama «arte etnográfico» y que ha llevado a redefi-

nir al etnógrafo como artista y al artista como etnógrafo.¹ También acercan estas preocupaciones a los comunicólogos que se ocupan de la mediatización de las relaciones sociales y a los antropólogos entrenados en los comportamientos rituales y metafóricos, los movimientos menos evidentes de esta sociedad, llamada de la información o del conocimiento, en la que procesos decisivos ocurren fuera de las relaciones materiales. Se han ido creando vínculos productivos entre artistas y científicos sociales en la medida en que unos y otros buscan lo que Clifford Geertz llamó una captación densa de lo social, entendiendo las interacciones como redes de significación.

El presente volumen, dedicado a formas no convencionales de extranjerías que ocurren en la tecnología, la cultura y las artes, tiene sentido en sí mismo. Pero a la vez busca servir como plataforma conceptual para el segundo momento de esta investigación: las obras y experiencias que están preparando diez artistas para exponer en el Espacio de la Fundación Telefónica en Buenos Aires en julio de 2009.

Desde que iniciamos este proyecto, en 2007, se han producido radicales transformaciones. Para decirlo con una expresión que corresponde a nuestro tema, el mundo se ha vuelto menos hospitala-

1. Foster, Hal, «El artista como etnógrafo», en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.

rio. Algunos autores señalan septiembre de 2001 como inicio de un período de desconstrucción radical de los principios de la modernidad ilustrada y democrática, que subsistían más allá de las olas posmodernas. Otros se remiten a la implantación del neoliberalismo como pensamiento único, a partir de los años ochenta del siglo pasado, o al tránsito desde una utopía globalizadora, que prometía llevar la interdependencia entre todas las sociedades hacia una convergencia más o menos pacífica y productiva, a otra etapa que agudiza los enfrentamientos, incomprensiones y racismos.

En zonas de América Latina, de América del Norte y Europa, áreas de las cuales procedemos los participantes en este proyecto, las fronteras se cierran y se exasperan. Las fantasías de que el incremento de las comunicaciones mejore los intercambios se desvanecen en medio de la descomposición de muchas sociedades y del deterioro de la convivencia internacional. Quienes aún investigamos o creamos buscando expandir el conocimiento y la convivencia democrática también nos sentimos extranjeros en un mundo movido por conflictos bélicos, ecológicos y financieros donde parecen prevalecer las lógicas de destrucción. No es posible ocuparnos de las extranjerías indirectas sin afrontar el endurecimiento de las barreras geográficas y los modos en que se habla de ellas.

Hegemonías sinuosas, resistencias literales

No es una cuestión menor para quienes nos ocupamos del arte y de lo simbólico que la dominación se haya vuelto más perversa y las resistencias menos sofisticadas. En un tiempo en el que las catástrofes económicas se llaman púdicamente desaceleración o crecimiento negativo, la represión de los otros también se disfraza. No siempre es tan directa como en Irak, en Palestina o bajo las dictaduras eternizadas. Quizá lo que más prolifera, precisamente en el trato a extranjeros, es la paradoja cínica y el rebuscamiento retórico: los parlamentarios de

la Unión Europea, que en las directivas aprobadas a mediados de 2008 sobre expulsión de migrantes se muestran decididos a convertir a su continente en un barrio cerrado, declaran haber autorizado a poner a los inmigrantes 18 meses en cárceles (denominadas bajo el eufemismo de centros de detención) para reforzar sus garantías jurídicas, y dicen haber aprobado jornadas de 60 horas semanales por el bien de los trabajadores. Hace años que la *precariedad* en el empleo, resultado de la pérdida de derechos laborales, es llamada flexibilidad, y últimamente en Estados Unidos y en Europa se la camaleoniza como *flexiguridad* para sugerir que se toma en cuenta la seguridad de los empleados. Cuando los desastres económicos latinoamericanos de los últimos quince años liquidaron millones de empleos, desplomaron el nivel de vida y saquearon los ahorros de multitudes, en Argentina recibieron un diminutivo ambivalente —corralito— pero en las metrópolis financieras y periodísticas preferían metáforas graciosas: efectos tequila, tango o samba. Junto a la tarea pendiente de construir explicaciones conceptualmente sólidas desde América Latina, sería útil estudiar también la división internacional del trabajo con las metáforas.

No es fácil avanzar en esta dirección cuando los movimientos de resistencia bajan sus aspiraciones utópicas hasta convertirlas en demandas directas, literales y de baja intensidad. En Argentina y en Chile, luego de las últimas dictaduras, algunos intelectuales ex revolucionarios sostuvieron que deseaban simplemente vivir en un país normal. En años recientes, una de las palabras más escuchadas en políticos de diversos signos, pronunciada como si se esperara algo extraordinario, es *decencia*. La usan los gobernantes del primer mundo para delimitar a qué extranjeros están dispuestos a admitir. El presidente de Ecuador, Rafael Correa, congeló las negociaciones con Álvaro Uribe en la crisis provocada por el ataque militar a las FARC en suelo ecuatoriano, explicando que las relaciones diplomáticas se reanudarían cuando en Colombia hubiera un gobierno decente. El mismo término nombra la aspiración suprema en países donde el avance de las mafias se

logra con la corrupción cómplice de partes del aparato político, policial y judicial.

Se dice a menudo que, en esta época posterior a las vanguardias artísticas y políticas, el arte comparte el revisionismo de las posiciones ideológicas alejadas de las promesas utópicas, no sólo porque las fantasías políticas extremas son irrealizables sino porque llevan a la autodestrucción personal y colectiva. Pero algunos también advierten el riesgo de que los artistas queden apresados en la aparente asepsia de las innovaciones tecnológicas y en la carrera reiterativa de las bienales y las ferias. ¿El destino paradójico de la innovación será *integrarse* a los últimos hallazgos digitales y al *mainstream* de los mercados? Ser algo así como un artista de avanzada decente.

Más allá del nomadismo

Al centrarnos en los nuevos modos de ser extranjero, o en las extranjerías metafóricas, no nos desentendemos del drama de los migrantes. Queremos apartarnos, más bien, de dos enfoques sobre la migración y las fronteras que prevalecen en el trabajo artístico y conceptual de las últimas décadas: el nomadismo posmoderno y el sobredimensionamiento de las extranjerías geográficas. No se trata de proponer un nuevo paradigma, sino de replantear las preguntas.

1. *Cuántos viajan, adónde y para qué.* El posmodernismo primero y luego ciertos relatos sobre la globalización juntaron varias «visiones» de la contemporaneidad: la gente viaja mucho, las naciones se estarían acabando y las interconexiones entre sociedades distantes nos llevarían de las comunidades territoriales a las virtuales. En las ciencias sociales los viajes, más que las identidades locales, se volvieron objetos de la investigación. Según James Clifford «lo normal ya no sería preguntar: “¿De dónde es usted?”, sino “¿De dónde viene y adónde va?”».²

No faltan datos para sostener esta perspectiva. Quizá las naciones no desaparezcan inmediatamente, pero varios países latinoamericanos, como Ecuador, México y Uruguay, con 15 al 20% de su población en el extranjero, sugieren que ya «lo nacional» no coincide con los territorios identificados con los nombres de esos países. En Europa, Francia siente cuestionada su cohesión nacional y su laicismo por los cinco millones de musulmanes que recibió y el fracaso de las políticas de asimilación; el Reino Unido cuenta con 1.600.000 musulmanes y España superó el millón. ¿Qué quedará de las naciones occidentales modernas habitadas por centenares de mezquitas, otros modos de relacionar los derechos de los hombres y de las mujeres, la poligamia y la resistencia a usar en las escuelas vestimentas semejantes a las del resto de los niños?

El pensamiento posmoderno propuso sustituir las naciones y los Estados nacionales por el nomadismo como objeto de estudio, y algunos sociólogos se han dedicado a amontonar los destierros, las migraciones y las expansiones turísticas para desacreditar lo nacional como contenedor de la vida social y cultural.

Las artes y la literatura también encontraron en los viajes —fueran de turistas, exiliados, artistas en gira o migrantes—, un estímulo para consagrar la «desterritorialización» generalizada. En muchas obras, y en programas de bienales, exposiciones y revistas, la mezcla de viajes, sin diferenciar su carácter, sirvió para despolitizar o desocializar la movilidad internacional y resbalar hacia un cosmopolitismo abstracto al que suele atribuirse un poder emancipador.

Aun artistas con intención crítica alínean desarraigos y penurias poco comparables. La confusión más publicitada tal vez sea la exposición de Sebastián Salgado titulada *Éxodos*, recolección de desplazamientos poblacionales en más de 40 países, que se presentó durante la última década en Nueva York, Roma, Buenos Aires, Hel-

2. Clifford, James, *Itinerarios transculturales*, España, Gedisa, 1999.

sinki, Praga, Lisboa, Barcelona y muchas otras ciudades. ¿Qué sentido tiene reunir en un solo discurso visual a refugiados de Vietnam, palestinos en Líbano, candidatos a migrantes en Tijuana, ruandeses en Tanzania, niños de la calle en San Pablo e indoneses que dejan los campos para trabajar como albañiles en Yakarta?

Vale la pena detenerse un momento en los procedimientos con que un proyecto fotográfico, dirigido a documentar los dramas de las *fronteras*, acaba aboliendo los *límites* y las diferencias entre condiciones sociales. Lo hace con un peculiar ejercicio de lo que se ha llamado «documentalismo lírico». Julio Ramos lo describió así: un «lente gran angular abierto a esos monumentales paisajes que remiten, en el imaginario alegórico de Salgado, a la difusa frontera entre naturaleza y cultura, en esos matutinos, de luz fría y neblina, en que la precariedad y el visible caos de los campamentos de refugiados son compensados y redimidos por el aura estética, el operativo del grano que refracta la luz y las imágenes». Mezcla referencias de la historia «alta» de la pintura con formas de vida premodernas, así «como el trabajo manual en el fin de la era industrial». ³ ¿Adónde pueden huir los perseguidos o desamparados, cómo regresarán cuando los acosen? Ramos extrae de su análisis de la obra de Salgado esta conclusión: la tierra prometida es «la justicia estética». Además de hilvanar lo discontinuo, la estetización homogénea sustenta una «solidaridad abstracta, global, que deshace la especificidad de los contextos específicos de la explotación del sujeto». ⁴ Si la solidaridad es poco practicable por la carencia de un gobierno mundial, de instituciones y ciudadanías globalizadas que hagan efectivos iguales derechos para todos, se buscan universalizaciones simbólicas, como las del arte. La fotografía da re-

fugio a quienes la sociedad niega hospitalidad y derechos. Las exposiciones masivas, multiplicadas en decenas de ciudades, convocan «afectos participativos a distancia», dice Ramos. No conocemos ni conoceremos a los sufrientes retratados, menos aún a las multitudes diaspóricas fotografiadas en un horizonte en fuga.

Esta aglomeración indiferenciada de los viajes, que tiende a pensar al mundo como si lo más habitual fuera mudarse, es insostenible ante informes como el de la Comisión sobre Población y Desarrollo de la ONU de 2006, que registra 191 millones de inmigrantes, más que una década antes, pero apenas 3% de la población mundial: «el planeta nómada», afirma la demógrafa Gildas Simon, «sobre el cual uno se desplaza y circula efectivamente cada vez más rápido, con un costo globalmente decreciente, está de hecho poblado por sedentarios, y la imagen de un mundo atravesado por olas migratorias incontrolables está destinada a la gran tienda de los clichés». ⁵ O en palabras de Alejandro Grimson, «la mayoría de la gente no migra», no es bilingüe, «las lenguas primeras siguen siendo relevantes» así como la ubicación geográfica. ⁶

La exaltación del nomadismo como ideología nutriente del pensamiento cultural deriva, asimismo, del crecimiento del turismo y otros viajes: en 2006 los aviones transportaron 2,100 millones de pasajeros. En ese mismo año sólo los desplazamientos turísticos abarcaron a 842 millones de personas, un porcentaje mayor que el de los migrantes por trabajo o por motivos políticos, pero minoritario en relación con la población del mundo. La interdependencia global de los mercados de música y artes visuales, la proliferación de bienales, de las giras transna-

3. Ramos, Julio, «Coreografías del terror: justicia estética de Sebastião Salgado» en Fernández Bravo, Álvaro; Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski: *Sujetos en tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2003.

4. Ramos, Julio, *op. cit.* p. 71.

5. Simon, Gildas, «Les mouvements de population aujourd' hui», en Phillippe Dewitte, *Immigration et integration. L'etat des savoirs*, París, La Découverte, 1999, p. 43.

6. Las citas sin referencia corresponden a los textos incluidos en este libro.

cionales de las exposiciones y de los conciertos, también contribuyen a exagerar el nomadismo. Sin embargo, conviene problematizar esta expansión nómada en relación con la escala en que las experiencias viajeras implican a la población mundial y a los productores culturales.

Si bien parte del mercado del arte se reordenó según lógicas globalizadas, en rigor sólo una minoría de artistas, los que venden sus trabajos por encima de 30.000 dólares, conforman un sistema transnacional de competidores. La mayoría de productores y difusores del arte siguen trabajando en el marco de tradiciones y circuitos nacionales y en diálogo con públicos del propio país. En muchas sociedades, las artes plásticas permanecen como fuentes de lo que queda del imaginario nacionalista, son aún escenarios de consagración y comunicación de los signos de identidad locales. También en la producción musical sólo una pequeña franja trasciende los circuitos de cada país.

2. *¿Qué significa ser extranjero, quiénes lo son y por qué?* La noción de extranjero ha designado tradicionalmente a quienes son de otros países y practican comportamientos diferentes. Pero extranjero no es, ni siquiera en los desplazamientos geográficos, sinónimo de viajero o de migrante. Por ejemplo, un alemán o un francés son extranjeros en España, pero no inmigrantes.

Por otra parte, en la primera etapa de esta investigación advertimos que existen *extranjerías situacionales*, que no se organizan como oposición entre lo propio —de una nación o una cultura— y lo ajeno, sino relacionamente. En una ciudad cosmopolita y multicultural como Buenos Aires, observaba Andrea Giunta, una hija de italianos, nacida en esta ciudad, puede ser vista por los estudiantes como profesora universitaria que habla distinto que los demás porque ha pasado periodos largos en el exterior, o, si camina por una calle céntrica junto a su marido holandés, la miran como oficinista a la que ofrecen folletos de menús baratos, mientras que a él quieren venderle ropa de

cuero. En estos casos, la extranjería no se muestra tanto como consecuencia de los viajes y del cambio de país, sino por desacomodar las clasificaciones convencionales de unos y otros grupos, aun en la misma sociedad.

El extranjero no es sólo el que está lejos o del otro lado de la frontera, sino también el otro cercano que desafía nuestros modos de percepción y significación. Puede sentirse mayor extrañamiento ante quienes en la propia sociedad reivindican con énfasis un particularismo que en relación con otros de la misma profesión en países distantes, o que comparten formas internacionalizadas de consumo.

Los migrantes son un 3%, en el mundo, pero la experiencia de extranjería en las sociedades contemporáneas es mucho más vasta: en algunos tiene que ver con la necesidad o el proyecto de vivir en otro país, en otros con el regreso al propio y el descubrimiento de lo que cambió o de la simple discrepancia entre el país real y el que uno idealizó. En otros casos, la experiencia de extranjeros deriva de las segregaciones que nos excluyen o hacen sentir extraños en el lugar natal, o por el descontento hacia modificaciones de nuestra sociedad o del entorno que conocíamos. Con frecuencia, en las migraciones influyen la información sobre lo que se ofrece en el mundo, y la declinación del propio país: ¿por qué tengo que quedarme en Jujuy o en Bahía Blanca mientras que en Buenos Aires se vive mejor; o en Cuba, mientras que en Miami o en Nueva York... o trabajando en una universidad o en un hospital donde se cerró el ingreso para nuevos profesionales, mientras que en China o en Dubai...?

La experiencia de extranjería en el extranjero suele tener en su origen el haberse sentido despedido del propio país: «nos quitaron la tierra», «esta ciudad ya no me pertenece», «aquí no hay trabajo», «ningún partido nos representa».

3. *¿Qué son las extranjerías metafóricas?* Las experiencias como extranjero —en otros países y en el propio— se amplían al detenernos en las recientes situaciones de extrañamiento ante lo

ajeno. No ocurren sólo por desplazamientos territoriales, sino por la creación de formas nuevas de alteridad dentro de la propia sociedad y por dificultades de adaptación o de acceso a las nuevas condiciones. Algunos ejemplos:

- *Extranjeros digitales*: en los estudios sobre migración de lo analógico a lo digital, los jóvenes se mueven como nativos respecto de las últimas tecnologías en tanto los adultos las viven como extranjeros porque deben aprender una nueva lengua (que no llegan a usar con naturalidad) y experimentan sus viejas habilidades como inferiores.
- *Extranjeros nativos*: disidentes, exiliados dentro de la propia sociedad (insiliados), o quienes salieron del país y al regresar, luego de unos años, se sienten desubicados ante los cambios.
- *Los trabajadores informales o marginados* que no disfrutaban los derechos de un ciudadano, como trabajar con contratos y derechos laborales. Luego, actúan como extranjeros respecto del orden legal y oficial: transgresiones individuales, redes colectivas de trabajadores indocumentados, comerciantes sin permisos que no pagan impuestos. Observamos algo parecido en el consumo: la piratería de discos, video y software son modos de colocarse, en cierto sentido, fuera del orden legal nacional para tener acceso a recursos culturales internacionalizados.

Ambivalencias de la extranjería: su potencialidad estética

¿No es riesgoso asociar las formas más duras de la extranjería, casi siempre geográficas, con las segregaciones metafóricas, mezclando, como ocurrió en el nomadismo, las migraciones económicas, los exilios políticos y otras variantes del viaje donde el

papel de los imaginarios las acercan a la ficción? Necesitamos encarar una tarea que Jacques Rancière propone como interdisciplinaria: «la cuestión no es decir que todo es ficción. La cuestión es constatar que la ficción de la era estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que difuminan la frontera entre razón de los hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por historiadores y analistas de la realidad social. Escribir la historia y escribir historias son hechos que reflejan un mismo régimen de verdad».⁷

En otras palabras, la articulación entre ciencias sociales, filosofía y relatos artísticos conduce a revisar los vínculos entre literalidad, metaforización e historicidad. «Los enunciados políticos o literarios —sigue Rancière— tienen efecto sobre lo real. Definen modelos de palabra o de acción, pero también de regímenes de intensidad sensible. Trazan planos de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos de decir.»⁸

Las migraciones y extranjerías son campos propicios para revisar cómo representamos y comunicamos las experiencias, pues implican un modo radical de experimentar la incertidumbre y el pasaje de una manera de nombrar y decir a otra: esta discontinuidad es mayor si al ir a otro país cambia la lengua, pero ocurre también al pasar a otra sociedad que habla el mismo idioma con modulaciones distintas. O en el mismo país cuando en las transferencias simbólicas experimentamos abandonos y recreaciones del sentido. Los modos oblicuos de nombrar en las metáforas dan ingreso a esa trama escondida de significados, a otra densidad de la experiencia. El extranjero vive entre hechos que tienen otros nombres y nombres que perdieron sus hechos.

En un coloquio efectuado en Murcia, en 2007, sobre «estéticas migratorias», propuse concebir a los

7. Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, España, Centro de Arte de Salamanca, 2002, p. 66.

8. Rancière, Jacques, *op. cit.* p. 67.

migrantes como los que tienen el oficio de las metáforas. Aquí lo aplicaría al trabajo con los extranjeros. Sus operaciones culturales son análogas a las que las filosofías del lenguaje califican como metáforas. Los desplazamientos de sentido interrelacionan dos modos de nombrar dentro de una misma comunidad nacional o una red transnacional. Los migrantes que al actuar intersectan cadenas significantes distintas realizan asociaciones metafóricas para conjurar la escisión entre las formas de vida, de sensibilidad y de pensamiento de las comunidades de origen y la sociedad de adopción.

Las metáforas, al registrar las ambivalencias, trascienden las oposiciones binarias entre nativos y extranjeros. Sólo tomando en serio las metáforas es posible salir del dilema maniqueo de la crítica: oscilar entre denuncias a las políticas hegemónicas de organización de los mercados y las instituciones globalizados, y, por otra parte, elaborar justificaciones teóricas para las acciones de resistencia. Esta polarización entre dominación y resistencia oculta procesos más complejos. En esta investigación tratamos de incluir situaciones en las que se experimentan formas de extranjería no polares, ni determinadas por la exclusión geográfica o nacional. Ni siquiera elegimos como eje los procesos de exclusión /inclusión. Más bien buscamos leer un mundo en el que las nociones de adentro y afuera, de arriba hacia abajo o de derecha a izquierda, conservan cierta eficacia, pero disminuyen su sentido porque coexisten con múltiples entradas y salidas, como en un hipertexto. En estos circuitos multidireccionales se puede ser extranjero en muchas posiciones y a veces dejar de serlo, e incluso preferir la experiencia del que no pertenece, no se siente representado o no quiere pertenecer a los órdenes existentes, ni hegemónicos ni subalternos. De excluido a extranjero. La categoría de excluido puede agrupar productivamente a quienes disputan el derecho a la inclusión en el trabajo, el consumo o la ciudadanía. El extranjero, en el sentido amplio usado aquí, puede abarcar a los que luchan por superar la exclusión y también a artistas, intelectuales, y franjas amplias de jóvenes que prefieren estar de-

sañados, mantener una «neutralidad afirmativa —escribe Graciela Speranza— que se traduce en la suspensión de elecciones forzadas, las intimaciones, las demandas de posición, los dogmas».

Las formas actuales de extranjería combinan idas y vueltas, sentidos negativos y positivos, des hacen los esquemas binarios entre nativos y extranjeros. Trascender esta oposición también es útil para comprender las migraciones territoriales, que ya no tienen el carácter tajante del siglo XIX y de gran parte del siglo XX. Ahora, los cambios de país son menos rotundos que cuando se viajaba en barco de Europa a América. Los aviones, las comunicaciones satelitales e Internet aproximan a los que habitan en naciones distintas. Por eso, la experiencia de desarraigo no es leída únicamente como confrontación con un mundo extraño y como pérdida del origen. Los estudios sobre transculturalidad e hibridación registran las fusiones, las contradicciones y los choques ambivalentes que ocurren en esos encuentros. La intercomunicación globalizada nos vuelve extranjeros no sólo de los hogares o paisajes que eran propios para nosotros o nuestros padres. Somos llevados a relacionarnos con otras lenguas y otras «patrias» y a pertenecer a comunidades diversas. Nos diversificamos como extranjeros de muchas culturas.

La movilidad del carácter de extranjero es patente también en los medios audiovisuales. Estos pueden volver amable al «otro» en programas televisivos sobre grupos indígenas o culturas de otros continentes, y con sus visiones optimizadas o esquemáticas parecen anular la distancia de los diferentes. Pero estos extraños se vuelven efectivamente extranjeros cuando llegan a nuestro territorio, compiten por los trabajos, desafían las costumbres locales y se convierten en «el mal salvaje»: por un lado, el extranjero de Discovery Channel; por el otro, «el extranjero de la nota roja», según describe Rosalía Winocur. Son los mismos medios —la radio, la televisión e Internet— los que magnifican un robo o un asesinato si son hechos por un extranjero y criminalizan a todo el grupo. Pero el extranjero también puede ser «redi-

mido» por los medios cuando se convierte en un «nicho de mercado» redituable, destinatario de productos y publicidad específicos como espectador de cientos de programas televisivos o usuario de telefonía móvil con tarifas bajas para llamar a su país de origen.

Entre las obras contemporáneas que trabajan con el doble, triple o múltiple movimiento entre lo propio y lo ajeno, entre varias pertenencias, recuerdo dos trabajos incluidos por Mieke Bal en su exposición de videos sobre migraciones. El de Mora Hatoum, *Measures of Distance*, que superpone imágenes de cartas en árabe enviadas por la madre a la artista y fotogramas del cuerpo desnudo de la madre, así como la voz de Hatoum leyendo las cartas en inglés con un plano sonoro de fondo hecho con conversaciones en árabe entre madre e hija: lo visible y lo no visible, lo que un espectador occidental comprende y lo que se le oculta. Otra experiencia análoga aparece en la video instalación de Mieke Bal y Célio Braga, *Nothing is missing*: varias madres hablan en distintas lenguas sobre sus hijos y la experiencia de tenerlos lejos, la memoria de la convivencia y la imaginación de un deseado reencuentro; las vemos como en una sala donde compartían sus relatos, pero la diversidad de lenguas desmiente que sea un diálogo entre ellas.

El extranjero no es sólo el que viene de otro país. Es el que negocia con lo local de un modo poco satisfactorio. Me gusta una explicación de Carlos Amorales: «Si yo hago algo en un lenguaje europeo, pierdo la mitad de mí mismo, pero si hago algo completamente en un lenguaje mexicano o mexicanizado también pierdo la mitad de mí mismo. Lo que busco entonces es un compromiso entre esas dos formas, donde coexisten»⁹.

Tecnologías: lo cercano y lo distante

Veamos otras situaciones en las que las tecnologías redefinen lo extranjero. La fluidez de las co-

municaciones acerca a las personas ubicadas en países distintos como si estuvieran en la misma ciudad. Modifica, así, las relaciones entre lo más doméstico y lo más lejano, sobre todo en las nuevas generaciones. Los adultos creen percibir que los hijos se vuelven extraños en la propia casa cuando se encierran en su habitación y parecen desconectarse de la familia. En verdad, anotaba Luis Alberto Quevedo, al participar en el seminario preparatorio de este libro, los jóvenes están hipervinculados: navegan por Internet, ven televisión, descargan música de diferentes culturas. Viven algo que, más que desterritorialización, es una *localización múltiple*: abarcan al mismo tiempo los sitios más distantes y los núcleos de pertenencia más inmediatos, como la propia casa, «su barrio, su escuela, y los amigos del shopping». Todo esto crea una «discontinuidad radical» con los hábitos de sus padres y con trayectos escolares apegados a la cultura letrada a la vez que favorece nuevos modos de interacción entre generaciones, como cuando padres e hijos se comunican frecuentemente, aunque estén distantes, gracias al celular o a Internet. *Discontinuidad y conectividad* dejan de ser opuestas para convertirse en dos modalidades de coexistencia complementaria: reformulan lo que se entiende por territorios, localidad e interacciones próximas y lejanas.

Podemos hablar de extranjería en el pasaje de un medio a otro: de la tradición oral a la escritura, de la literatura al cine, de la pintura a la fotografía o a la inversa. Las discusiones sobre legitimidad y fidelidad entre lenguajes o formas artísticas —una novela convertida en película, por ejemplo— cambian al multiplicarse los trasvasamientos: la narrativa reinventada en la escena digital como blogs, la iconografía de la historia del arte rediseñada en el lenguaje y la estética de los videoclips y videojuegos.

Esta perspectiva intermedial radicaliza la vocación que cultivaron los artistas de vanguardia al transgredir los límites de los soportes tradicionales, como el cuadro o la escultura. Las nuevas con-

9. Amorales, Carlos, *Dark mirror*, Zurich, Daros Exhibition, 2007.

diciones de disputa por la legitimidad y la innovación cultural involucran a las técnicas artísticas clásicas y las tecnologías avanzadas de representación y de comunicación: un nuevo debate sobre qué es arte y cuáles son sus fronteras.

¿Qué sucede cuando se globaliza la interacción entre lenguajes y géneros? En el cine, por ejemplo, una película extranjera es la producida en otros países, y esta distancia se manifiesta más cuando necesita traducción. Para ello se usan dos recursos: el subtítulo y el doblaje. Estos dos procedimientos, dice Arlindo Machado, son en sí mismos extranjeros respecto del lenguaje fílmico: «es extraño que vayamos al cine para leer un texto; ¿no sería más lógico quedarse en casa para leer un libro?». Esa operación, que en parte aproxima a las culturas y les permite comunicarse, las aleja, sobre todo en el doblaje, al banalizar las diferencias: desconcierta oír a «un samurai gritando a sus adversarios en portugués» o a «un cangaceiro del Nordeste brasileño hablando inglés británico».

Los equívocos siguen cuando registramos la arbitrariedad con que se designa «películas extranjeras» a las que no son estadounidenses. Los films hablados en inglés son clasificados en las tiendas de videos por géneros, como comedias, dramas, de terror, infantiles o eróticos. Las películas asiáticas y latinoamericanas son agrupadas como «cine extranjero». Es significativo que esto no sólo suceda en los *blockbusters* de Estados Unidos, sino también en las tiendas de videos brasileñas, argentinas y mexicanas donde el cine norteamericano es sinónimo de *el cine* y las películas del propio país quedan fuera de ese ámbito legítimo.

Algo semejante ocurre en las tiendas de discos, que suelen distinguir entre música clásica, jazz, rock, blues si se trata de música estadounidense o británica, y arrinconan bajo el nombre de «world music» (una manera más sutil de decir «música extranjera») el samba brasileño, el tango rioplatense y el new age.

En las artes visuales el sistema actual de circuitos de museos, galerías y bienales tiende a establecer como globales a los artistas de las metrópo-

lis, en tanto a los del «tercer mundo» se les pide que representen su mexicanidad, su africanidad o su japonesidad. La distinción entre propio y extranjero depende de la distribución selectiva del poder de consagrar y circular, y del acceso a la lengua hegemónica. Por eso, los videoartistas de diferentes regiones, tienden a adoptar el inglés como idioma universal para eludir la discriminación.

¿Desde dónde y para qué?

Los trabajos reunidos en este libro buscan renovar las perspectivas para actuar en las escenas interculturales, en las diversas formas de interculturalidad, operantes en la reestructuración de las instituciones, las redes y los flujos. Estamos repensando cómo enunciar *desde* América Latina, no mediante una simple incorporación creativa y crítica de las tendencias internacionales, al modo de la antropofagia o las apropiaciones sincréticas. Se trata de imaginar nuevas maneras de actuar no sólo en función de una cultura local, sino —en palabras de Gerardo Mosquera— «desextranjerizándonos» al construir conocimientos, obras y performances desde una variedad de situaciones en las que la condición propia es ya vivida y pensada como parte de los circuitos globalizados.

Ciertos trabajos de artistas, como los que presenta en su ponencia Pat Badani —los de Lozano Hemmer o Santiago Ortiz Herrera—, al modificar representaciones anteriores de las relaciones internacionales entre actores, reubican la pregunta sobre qué significa hoy representar. ¿Modificar el retrato de una situación para adaptarlo a los cambios entre dos momentos históricos, o para adaptarlo de un modelo representacional —colonial o imperialista— a otro modo de percepción que subvierta ese modelo desde una propuesta utópica? A veces se aspira a que una nueva representación produzca una verdad, como si no hubiéramos atravesado el debate entre las concepciones realistas y constructivistas de lo verdadero. Y en todo caso: ¿una representación supuestamente más verdadera puede

contribuir a cambiar la sociedad? ¿Qué tipo de representación: conceptual o metafórica?

Aquí reaparecen, en otro registro, las preguntas anteriores sobre el papel de las metáforas, como emblemas del modo de hablar extranjero. Las ciencias sociales aspiran a totalizar el saber y nombrar el mundo unificado con conceptos unívocos. Pero las disciplinas más sensibles a la diversidad de los saberes, como la antropología, conocen que la reducción de las representaciones particulares a enunciados universales dejan de captar parte de las experiencias. Si la búsqueda de una totalidad es limitante en los saberes científicos, se vuelve más empobrecedora cuando las redes transnacionales y las fusiones de empresas a escala global quieren homogeneizar las representaciones de lo social y clientelizar a todas las culturas bajo un solo modelo.

¿Qué hacer con lo que desborda o excede esas pretensiones totalizadoras, lo que queda como extranjero? ¿Cómo incluir, se pregunta Mariana Castillo Deball, el azar que trabaja dentro de las instituciones y acumula material tangencial o efímero «resistiéndose a la tendencia de clasificarlo todo»? Un riesgo es la idealización romántica de lo minoritario o lo excluido, creyendo que a la larga subvertirá el sistema-mundo porque representa una verdad más poderosa, o si no, refugiándose en la autocomplacencia de lo diferente. Este rechazo a las grandes instituciones, confiando sólo en las acciones moleculares, a veces logra una eficacia restringida y otras reproduce el lugar de la secta. La secta religiosa es el paradigma, pero podemos extender el nombre a las etnias que se viven como sectas, a las sectas de izquierda o derecha, a las sectas ecológicas o artísticas: tienen en común la sacralización de su concepción de cultura y el autoasignarse una fuerza de resistencia más poderosa y duradera que las totalizaciones de los grupos o redes hegemónicas.

Para comprender y actuar necesitamos los conceptos que organizan lo diverso y las metáforas que se abren a situaciones nuevas, las enlazan y circulan

entre las diferencias. Tomo el ejemplo de dos conceptos biológicos que migraron a las ciencias sociales: reproducción e hibridación. Al usarlos metafóricamente para describir procesos nuevos y desconcertantes en la sociedad, permitieron avanzar, pero no por transposición analógica de lo que se descubrió en el campo biológico. Para que tuvieran valor explicativo en el campo artístico o cultural fue necesario que esos conceptos trascendieran, como todos los que migran, la primera etapa de adaptación rutinaria a los nuevos objetos, en la que aplicaban lo que habían aprendido en el otro país, y fueran reconstruidos mediante un trabajo teórico que los hizo convivir con otros conceptos de las ciencias sociales, como contradicción y desigualdad.¹⁰

Las metáforas son conceptos que aprendieron a vivir como extranjeros.

Referencias bibliográficas

- Amorales, Carlos, *Dark mirror*, Zurich, Daros Exhibition, 2007.
- Bal, Mieke, «Conceptos viajeros en las humanidades», *Estudios visuales*, Murcia, 2005, pp. 27-77.
- , «Double movement», en *Thinking Mobility Two Ways. Migratorial Aesthetics*, Murcia, CENDEAC, 2007, pp. 3-57
- Clifford, James, *Itinerarios transculturales*, España, Gedisa, 1999.
- Foster, Hal, «El artista como etnógrafo», en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- García Canclini, Néstor, «Las culturas híbridas en tiempos globalizados», Introducción a *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Barcelona, México, edición 2001.
- , «Migrantes: los que tienen el oficio de las metáforas» en *Thinking Mobility Two Ways. Migratorial Aesthetics*, Murcia, CENDEAC, 2007, pp. 233-249.

10. Ver Bal, Mieke, «Conceptos viajeros en las humanidades», *Estudios visuales*, Murcia, 2005 y textos de García Canclini en Referencias bibliográficas.

Geertz, Clifford, *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós, 1994.

Ramos, Julio, «Coreografías del terror: justicia estética de Sebastião Salgado» en Fernández Bravo, Álvaro; Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski: *Sujetos en tránsito. (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 2003.

Rancière, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, España, Centro de Arte de Salamanca, 2002.

Simon, Gildas, «Les mouvements de population aujourd'hui», en Phillippe Dewitte, *Immigration et integration. L'état des savoirs*, París, La Découverte, 1999.

1. FRONTERAS Y EXTRANJEROS: DESDE LA ANTROPOLOGÍA Y LA COMUNICACIÓN

CULTURA, IDENTIDAD, FRONTERA

Alejandro Grimson

¿Cómo se configuran las extranjerías en el mundo contemporáneo? Para responder esta pregunta conviene comenzar por considerar, desde nuevos ángulos, cómo se instituyen las fronteras. ¿Pero fronteras entre qué o entre quiénes? ¿Fronteras de la cultura o de la identidad?

El desafío para pensar la extranjería desde la antropología consiste en considerar si lo que está en juego en esta definición es un límite jurídico, de documentación, vinculado a la noción de ciudadanía; o si uno puede sentirse extranjero con documentos, extranjero en su propia tierra o extranjero en tierras que atraviesa como ciudadano. La Europa contemporánea, tanto como los países muy heterogéneos, muestran que la cuestión jurídica es contingente, en el sentido de que hay extranjerías que se anudan a la documentación y otras que son tanto o más potentes sin cuestiones de papeles. Cuando uno se siente extraño «en casa» no se trata de una cuestión legal, sino simbólica: la pertenencia.

A nuestro entender, pensar las extranjerías contemporáneas implica distinguir dos nociones que, lamentablemente, aparecen sobrepuestas y entre-

mezcladas de manera confusa en el debate actual de las ciencias sociales y de los estudios culturales. Me refiero a las nociones de cultura e identidad.

Cultura e identidad

Ante «la idea de la muerte en México», observando los nacionalismos, sufriendo una guerra civil, presenciando la *re-etnización* de un grupo o pueblo indígena, intentando comprender la circulación de carnavales o de religiones afro en las zonas de frontera, ante mapunkies, mapuheavies o mapurbes,¹ al ver movimientos subalternos apropiándose de las últimas tecnologías, necesitamos preguntarnos qué trabajo interpretativo pueden hacer las nociones, tan polisémicas y confusas, de cultura e identidad.

Cultura e identidad son términos imprescindibles para comprender los mundos contemporáneos. Sin embargo, han sido empleados de maneras tan disímiles, en sentidos tan contradictorios, que actualmente es difícil saber qué se pretende decir con estos términos. Una parte de esa confusión de-

1. Dice Briones, Los mapunkies, mapuheavies y mapurbes «son jóvenes muy jóvenes que encontraron en las imágenes estéticas de un poeta guluche como David Añiñir la posibilidad de expresarse y sentirse expresados. Ser mapunky refiere a poder sentirse mapuche y anarco-punk a la vez, o de ser un Mapuche Punk. Ser mapuheavy implica ser Mapuche y Heavy Metal a la vez, o ser un Mapuche Heavy Metal. Ser mapurbe habla de la experiencia y posibilidad de ser Mapuche urbano, a pesar de lo que predica el sentido común preponderante».

riva de que han sido sobrepuestos, mencionados a veces como sinónimos intercambiables, lo cual dificulta quizás enunciar uno de los interrogantes clave de cualquier proceso social y simbólico: ¿cuáles son y por dónde se desplazan las fronteras de la cultura y las fronteras de la identidad? ¿cuándo coinciden, cuándo se solapan, cuándo se encastran?

Este texto pretende realizar un recorrido sinuoso para construir esa distinción. Distinción especialmente complicada porque es tan imprescindible para saber qué pretendemos significar como dificultosa por la imbricación cotidiana entre ambos fenómenos. Por eso, escogemos comenzar por una enunciación simplificada de esta diferencia, con el objetivo de no confundir más al lector.

Los seres humanos no escogemos nuestra lengua primera, simplemente aprendemos estructuras y vocabularios que nos rodean. Generalmente, aprendemos una lengua, aunque hay seres humanos bilingües y trilingües. Aprendemos códigos de comunicación kinésicos y proxémicos. No elegimos la comida que compartirá nuestra familia, ni si creemos en una ciudad o en una aldea, en un continente u otro. Cuando comenzamos a elegir lo hacemos a partir de clasificaciones y significados sedimentados. Así, podemos crecer en sociedades con fuerte racismo o con desigualdad de clases o de género, o en sociedades más igualitarias. En mundos con unos u otros regímenes políticos. Cada ser humano incorpora la trama de prácticas, rituales, creencias, significados, los modos de vivenciar, de sufrir e imaginar a lo largo de su vida. Y como sucede con las lenguas, siempre son más los modos de significación que ni siquiera conocemos o comprendemos que nuestra modalidad específica. También, al igual que sucede con las lenguas, siempre tenemos la posibilidad de aprender un modo que no es el nuestro y hacerlo propio, aunque esto sea crecientemente difícil a lo largo de las vidas humanas, ya que cada ser va siendo constituido, hecho, por su cultura o las culturas con las que se encuentra en contacto. Como dice Todorov, siempre existe la posibilidad de rechazar las determinaciones de nuestra propia cultura, pero lo cierto es que la ma-

yor parte de los seres humanos más que romper con esas determinaciones vive dentro de ellas.

Todos los seres humanos sentimos que pertenecemos a diferentes colectivos, a aldeas, a ciudades, a países, a regiones, al mundo. A grupos etarios, de clase, de género; a generaciones, a movimientos culturales o sociales. En cierta medida, los modos en que nos relacionamos con esas categorías identitarias están inscriptos en nuestras culturas. Pero hasta cierto punto cada uno de nosotros escoge con qué grupos se identifica, cuáles percibe como otros, qué significados y sentimientos nos despiertan cada una de estas categorías.

En esta primera distinción, entonces, la palabra cultura alude a nuestras prácticas, creencias y significados rutinarios, fuertemente sedimentados, mientras la identidad se refiere a nuestros sentimientos de pertenencia a un colectivo. El problema teórico deriva del hecho empíricamente constatable de que las fronteras de la cultura no siempre coinciden con las fronteras de la identidad. Es decir, dentro de un grupo social del cual todos sus miembros se sienten parte, no necesariamente hay homogeneidad cultural.

La distinción entre cultura e identidad que buscamos desarrollar aquí es más enrevesada que esta formulación inicial y cada uno de los conceptos es en sí mismo más complejo. Sin embargo, esta diferencia entre tramas de prácticas y significados, por una parte, y categorías de pertenencia, por la otra, resulta un punto de partida necesario.

Un español puede hablarle a una mujer diciendo «¡hombre!», tanto como un argentino usa el «che», los chilenos el «huevón» o los mexicanos los «güey». La cantidad de veces que un chileno dice «huevón» no indica nada acerca de cuán patriota es. «Che, qué país de porquería» es una expresión cotidiana en la Argentina: no debería ser indicador de patriotismo identitario.

Podría suponerse que prácticas y rituales con mayor densidad semiótica, como el tango, el chamamé o el forró son a la vez indicadores culturales e identitarios. Sin embargo, que un porteño baile el tango no nos informa nada acerca de su amor

por Buenos Aires. Debemos comprender que se trata de dos preguntas distintas, no pueden responderse con el mismo dato. La presunción de que «bailar tango» o «comer asado» serían acciones metonímicas con respecto a una identidad se revela más absurda cuando reconocemos que el tango ha viajado hacia otras culturas y que se ha enredado con otras tramas de significados, y que japoneses o franceses, nacionalistas o no, pueden bailarlo.

Ciertamente, en ciertos contextos una práctica, un ritual, una expresión imbrican cultura e identidad. Hace tiempo he mostrado cómo, en el contexto de Buenos Aires, inmigrantes de Bolivia recuperan danzas de diversas regiones andinas y despliegan un ritual comunitario en el cual se produce y se fortalece una identidad específica. En este caso, como en muchos otros, elementos de la cultura son tomados, utilizados y proyectados en relación a procesos identitarios. Allí se anuda un tipo de relación que, sin embargo, no puede extrapolarse fuera de ese contexto específico de sentido, ya que en cada espacio la relación entre ambos términos es una cuestión empírica a investigar y difícilmente podría presuponerse.

En los años cuarenta, estudiando grupos africanos, los antropólogos distinguieron la noción de distancia física y de distancia estructural. Decía Evans-Pritchard que esta última es la distancia entre grupos «expresada en función de sus valores», «la distancia entre grupos de personas en la estructura social». En otros términos, dos grupos físicamente muy cercanos pueden estar simbólicamente muy distanciados y viceversa.

Esta distinción tiene enorme actualidad: hay una autonomía absoluta entre la esfera territorial y la identitaria. Una persona de cualquier grupo puede sentirse simbólicamente cercana a alguien que se encuentre en la otra punta del planeta y extremadamente ajena a su vecino. Si alguna vez, aunque fuera de manera equivocada, la extranjería se asoció a la lejanía, hoy se ha hecho patente la imposibilidad de esa presunción. El extranjero no es tanto el que está del otro lado de la frontera (lo que hace

tiempo Leach llamaba «el otro lejano»), como el que la ha cruzado para venir a vivir con nosotros (una variante del «otro cercano»). O somos nosotros cuando arribamos a otra parte, donde «otra parte» no significa otro espacio distante físicamente sino otra espacialidad simbólica.

Como estos contactos no sólo se han tornado cotidianos, sino que son evidentemente constitutivos, una nueva distinción se hace necesaria. En lo que antes se llamó la distancia estructural o la distancia simbólica, en realidad, se condensan dos dimensiones que tienen plena autonomía (o, al menos, no guardan entre sí relaciones de causalidad o determinación). Se trata de la diferencia entre la distancia cultural y la distancia identitaria.

Es frecuente que diversos autores hablen indistintamente de la cultura y de la identidad nuer, puertorriqueña o carioca. Así, entremezclan las rutinas cotidianas, las creencias y rituales con los sentimientos de pertenencia y su intensidad. De allí la idea de que si en un momento hay menor intensidad o difuminación de sentimientos nacionales eso implica que se desdibuja la cultura. Y viceversa: el esencialismo postula que toda apropiación e hibridación cultural es una pérdida de identidad. Así, es realmente un problema que se los considere sinónimos o automáticamente interdependientes.

Si la cultura tiene alguna relación con los *habitus*, las prácticas rutinarias, los modos de percepción y significación, y las identificaciones se vinculan a definiciones de la pertenencia, tomando las relaciones entre dos grupos cualquiera no hay equivalencia necesaria entre las diferencias culturales entre ellos y las distancias que mutuamente perciben en términos de pertenencia. Es más, es frecuente que distancias culturales estrechas exijan, por múltiples factores contextuales, acrecentar subjetivamente distancias identitarias. Ejemplos abundan en el mundo actual: en la ex-Yugoslavia, pero también en el contexto palestino-israelí, pareciera que diferencias culturales comparativamente no tan marcadas devienen abismos identitarios irreductibles. Los méxico-americanos que desean y

actúan para poner barreras a la migración desde México son otro ejemplo.

Esencialismo y deconstructivismo

Los conceptos de cultura e identidad se encuentran hace tiempo en el centro de los debates teóricos de la antropología y de las ciencias sociales. Las críticas al esencialismo se han puesto tan de moda que comienzan a ser repetitivas. Al mismo tiempo, no siempre resulta claro cómo se pensaba la cultura y la identidad desde el esencialismo y qué es, con precisión, aquello que se le critica.

Quisiera proponer, esquemáticamente, un modo de lectura de dos posiciones que han prevalecido. Según la primera perspectiva en el espacio del planeta se encuentran distribuidas diferentes culturas, cada una de las cuales tiene una relativa homogeneidad, con fronteras más o menos claras y una identidad propia. Las nociones de territorio, sociedad, comunidad, cultura e identidad se encuentran anudadas en esta concepción que define el proyecto antropológico en relación a una ampliación creciente del conocimiento y de la comprensión de esa diversidad. En la medida en que las fronteras se encuentran definidas de manera tan fija, los grupos humanos aparecen cosificados, con lo cual se presupone la existencia de una esencia cultural y se reifican procesos que son históricos. Para esta perspectiva, que llamo culturalista clásica, la identidad deriva simplemente de la cultura. Allí donde hay una frontera de un tipo la hay de otro, porque hay una implicación simple.

La historicidad de esos procesos se encuentra en la naturaleza misma de la cultura. Sin embargo, durante el siglo xx ha habido un fuerte desplazamiento en el trabajo antropológico. La concepción clásica colocaba el énfasis en el rescate de las «sobrevivencias culturales» previas al contacto con Occidente, justamente con la finalidad de subrayar las diferencias y archivar diversidades en riesgo de extinción. Esto implicó una opción metodológica de estudiar a los grupos humanos no occiden-

tales *como si* no estuvieran siendo colonizados. Es sabido que en las etnografías clásicas prácticamente no aparecen los religiosos ni los administradores coloniales u otras figuras similares. El hecho de narrar ese mundo como si estuviera aislado no sólo implicó negar el análisis de procesos de interacción, sino también producir imágenes ahistóricas y muchas veces la idea de distancias culturales mayores a las realmente existentes.

La visibilidad exacerbada de los procesos migratorios, producto no de un incremento cuantitativo sino del desplazamiento de las poblaciones antiguamente colonizadas hacia Estados Unidos y Europa, junto con la comprensión espacio-temporal del planeta (Harvey), relacionada con los cambios tecnológicos y comunicacionales, volvieron inverosímil el hacer *como si* se tratara realmente de mundos tan distantes. Desde los años ochenta se desarrolló una crítica que colocó el énfasis en la circulación, la permeabilidad, el carácter borroso de las fronteras y la hibridez de las culturas. Los relatos nacionales que referían a la homogeneidad fueron desacreditados, no sólo por procesos de globalización, sino por dinámicas emergentes indígenas, afro, mestizas y regionales que desde abajo repusieron la distancia entre el territorio jurídico, la cultura en el sentido tradicional y las identidades.

Estas tendencias contribuyeron para que se desplegara una fuerte crítica al concepto antropológico de cultura, comenzando por preguntarse si hay correspondencia entre territorio, comunidad e identidad y terminando por cuestionar cualquier acepción del concepto de cultura. En esta segunda perspectiva, habitualmente llamada posmoderna, algunos críticos no consideraron que era el proyecto de mapear la diversidad, como si no hubiera comunicación ni hegemonía, lo que generaba efectos de *sustancialización*, sino que concluyeron en que necesariamente «cultura» implica producir alteridades y fabricar fronteras. Comenzaron así a estudiarse interconexiones *como si* fueran entre personas o individuos, sin que se especificaran mediaciones o marcos cultu-

rales.² En otras opciones, se propuso retornar a una visión dimensional de la cultura donde se trata de un adjetivo (la dimensión cultural), pero nunca de un sustantivo.³ Esto llevaba necesariamente a que cuando en la vida social la cultura aparecía sustantivada por los actores sociales se propusiera que el término cultura aludía a la movilización de las diferencias y, por lo tanto, tendía a superponerse con «identidad» (ídem).

Algo similar sucedió con el otro concepto común: identidad.⁴ Esta noción «tiende a significar demasiado (cuando se entiende en un sentido fuerte), demasiado poco (cuando se entiende en un sentido débil) o nada (por su total ambigüedad)». Los conceptos *hard* «preservan el sentido común del significado del término (el énfasis en la igualdad a través del tiempo o a través de las personas)», siendo el mismo que se usa en la mayoría de las identidades políticas. Los conceptos *soft* rompen con ese uso práctico, pero quedan enredados en un «constructivismo cliché», donde los adjetivos «fragmentada», «múltiple», «contingente», «negociada», hacen que nos interroguemos acerca de porqué —si es tan débil— necesitamos referirnos a *identidad*.

Hay tres aspectos claves que se entremezclan constantemente en las alusiones a la «identidad»: los atributos sociales, las relaciones entre las personas y los sentimientos de pertenencia (ver Brubaker y Cooper). Muchas veces se tiende a presuponer que si dos personas tienen atributos comunes, relaciones o sentimientos de pertenencia tienen una identidad. Es necesario comprender que estos tres aspectos no guardan ningún tipo de relación de causalidad entre sí.

Si se consideraran los «atributos» desde un punto de vista objetivista, retomáramos la distinción de Marx entre clase en sí (atributo en común) y cla-

se para sí (sentimiento de pertenencia). Si se tienen en cuenta los atributos como «clasificaciones sociales» y no como posiciones objetivas, en el sentido de que ser «pobre», «negro», «indio», «blanco», «marginado» es una definición muy variable entre sociedades, tampoco hay ninguna relación necesaria entre las personas socialmente consideradas indígenas y la existencia de un sentimiento de pertenencia. Si bien podrá suponerse que siempre el «atributo» es previo al «sentimiento», ejemplos vinculados a la noción de «juventud», pero también a la noción de «raza» indican que también los sentimientos pueden intervenir sobre los atributos.

En el caso de la conectividad interna del grupo es aún más clara la ausencia de causalidad mecánica con la identidad. Como Barth mostraba,⁵ personas con atributos distintos se comunican constantemente y eso puede generar tanto identificaciones comunes como exacerbar identificaciones distintivas. Como mostró Anderson,⁶ personas sin ningún contacto directo pueden imaginarse como parte de la misma comunidad e ir a la guerra. Podrá argumentarse que el *print capitalism* permitió esa imaginación al generar una comunicación diaria y homogénea, pero los estudios sobre nación en otros países (incluso con analfabetismo y sin medios masivos) indican que otros factores y agentes intervienen de manera decisiva en la construcción de esos sentimientos.⁷

Frente a los argumentos ligados a perspectivas deconstructivistas y posmodernas que muestran que en una sociedad hay personas que creen en dioses y devoran animales cocinados de maneras muy distintas, se han propuesto al menos dos modos de retomar el concepto de cultura. Podrían designarse como perspectivas diaspórica y distribucional.

2. Abu-Lughod, Lila, «La interpretación de las culturas después de la televisión», en *Etnografías contemporáneas*, Nro. 1.

3. Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México, Ediciones Trilce-FCE, 2001.

4. Brubaker y Cooper, «Más allá de identidad», en *Apuntes de investigación* Nro. 7, Buenos Aires, 2002.

5. Barth, Fredrik, «Introducción», *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, 1976, pp. 9-49.

6. Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1991.

7. Chatterjee, Partha, «Nación y nacionalismo», en *La nación en tiempo heterogéneo*, Lima, IEP-CLACSO, 2007, pp. 53-120 y Grimson, A., «Introducción», en Grimson, A. (comp.): *Pasiones nacionales*, Buenos Aires, Edhasa, 2007, pp. 13-48.

Estéticas de la teoría: culturas en diáspora

La perspectiva diaspórica, entre otros desarrollada por Clifford, desarma el nudo de «cultura» y «territorio» y propone la noción de «cultura viajera». La generalización de la idea de diáspora, presente en muchos otros trabajos actuales, plantea el riesgo de restablecer la esencialización que pretendía evitarse. Si todo grupo emigrante es considerado diaspórico se están confundiendo distintos procesos.

Vivimos en un mundo donde las grandes mayorías no sólo no se desplazan sino que no desean desplazarse. La gran mayoría de los migrantes, incluso, lo son por resignación, no por impulso o por deseo. Sólo una ínfima minoría pertenece a los grupos nómades de alta calificación, que Lins Ribeiro conceptualizó, utilizando la referencia nativa, como «bichos de obra» por el hecho de que van de Mongolia a la Argentina y a distintas zonas de África construyendo, por ejemplo, represas hidroeléctricas.

Por eso, la idea de un mundo nómádico debe ser colocada bajo sospecha. Las nuevas nociones merecen ser sometidas a largas pruebas empíricas que contrarresten modas superficiales que favorecen la jerga a la comprensión, la estética de la teoría al análisis, que impulsan la lógica del gueto feliz, y tornan a la academia y al mundo intelectual extranjero de sus contemporáneos. Se trata del riesgo de los lugares comunes similar al de los «no lugares», una supuesta descripción del mundo como si habitáramos espacios donde no hubiera extranjeros, donde pudieran licuarse las diferencias. Esa noción expresa más la propia extranjería de su autor respecto de fenómenos socioculturales que pueden gustarnos o no, pero que tienen códigos, identidades, relaciones e historicidad. En el diálogo que afrontamos tenemos el desafío de escenificar las diferencias sin estereotipar las transformaciones a partir de nuestras propias percepciones como si fueran espacios vacíos.

Migrantes de un mismo país y grupo social que no mantienen relaciones entre sí ni un fuerte sen-

timiento de pertenencia, indican que lo diaspórico es una forma específica, ligada especialmente a lo que llamamos sentimiento de pertenencia o identificación. Hay migraciones sin identificación. La adjudicación a todos ellos de una identidad diaspórica implica una esencialización.

Numerosos autores afirman que se ha incrementado el número o la proporción de migrantes o, incluso, que las migraciones son una característica de nuestra época. Migraciones ha habido en todas las épocas de la historia humana (por algo los relatos migratorios están presentes en el Génesis), a veces en grandes proporciones, a veces mayores que en la actualidad. Lo que ha cambiado no es una cuestión numérica, sino política y cultural. Se han transformado los destinos de los migrantes, así como sus prácticas y su sentido de territorialidad. Por lo tanto, se ha transformado el significado de la migración en el mundo contemporáneo. Algunos autores han conceptualizado como transnacionalismo el proceso inédito de interconexión entre zonas de origen y destino. Interconexión física que incluye comunicaciones por aire y tierra, así como un significativo mercado «étnico» o cultural de productos alimenticios, vestimentas, artesanías, e interconexión virtual que incluye comunicaciones telefónicas, envíos de videos y telemática. La fluidez de esas comunicaciones y esos intercambios constituye un escenario donde las distinciones entre distancias físicas, culturales e identitarias se procesan cotidianamente.

El problema teórico es cuándo un fenómeno es diaspórico, quién lo construye de ese modo y por qué. Cuando son los académicos, no sólo por razones de modas ligadas a la estética de la teoría, sino también por simplificaciones que les permiten oponer «bloques» entre sí, estamos realmente en problemas. Los trabajos empíricos ofrecen otros indicios. Gordon (1998) analiza en la costa caribeña de Nicaragua diferentes construcciones culturales de «raza», color y nación. Los *creoles* se consideran a sí mismos como parte de «diásporas diferentes» mientras negocian y naturalizan prácticas e ideas de lo que Gordon llama «sentido co-

mún creol», sin aceptar automáticamente conceptos de negritud racializada.

Pareciera que «cultura» e «identidad» no encastran aquí de manera perfecta. Justamente Gordon y Anderson (1999) distinguen entre diáspora como herramienta conceptual referida a un grupo de personas y diáspora en referencia a una formación de identidad. Otra vez resulta necesario preguntarse si los sujetos son agentes de procesos analizables, etnográfica o históricamente, como identificación diaspórica.

Yelvington⁸ ha cuestionado que se considere la diáspora africana como un dato dado a partir de una negritud indiscutida o un «África secreta». Afirma que «debemos localizar [locate] a la diáspora en tiempo y espacio, pero dislocarla [dislocate] de los cuerpos y lugares “racializados” desde donde se supone que irradia» (2003:559). Así, propone analizar etnográfica o históricamente los indicios que ofrecen los sujetos que estudiamos y poder preguntarnos *cuándo, dónde y quién* en relación a la diáspora. La indicación de Yelvington es homóloga a la que proponemos: desnaturalizar la noción de que allí donde hay color de piel u origen común hay siempre una cultura y una identidad compartida. Desligar cada uno de estos aspectos y separar las categorías de los actores de las analíticas.

Generación

De hecho, a pesar del mismo origen o color de piel, los cambios generacionales generan de manera clara y a veces vertiginosa esas distancias culturales. Esto es clave, ya que los análisis de las ciencias sociales no han logrado hasta ahora revertir la persistencia de los adultos, a veces risueña, a veces dramática, en presuponer que sus actos o mensajes serán decodificados en la clave en que son enviados. Recordemos esa escena del film *Babel*: un rifle,

entregado como ofrenda de agradecimiento por un turista japonés a un campesino marroquí que hizo las veces de acompañante del cazador transnacional, es vendido a otro marroquí, de sectores rurales, quien, a su vez, se lo entrega a sus dos hijos para que vayan de caza. El padre imagina que el objeto sólo puede tener la función que él define, ya que esa es la función que ha tenido en su propia historia. Pero sus hijos son ávidos consumidores de otros textos, hollywoodenses, de acción y de guerra, y prueban puntería como en un juego contra un ómnibus repleto de turistas americanos, hiriendo gravemente a una mujer. Su acto es reinterpretado por la sociedad adulta como un atentado terrorista. *Babel*, como no podía ser de otra manera, ofrece múltiples líneas interpretativas, pero podemos abordar una sugerencia: quizás detrás de actos que nosotros estamos dispuestos a clasificar de manera veloz y reductiva, inclusive actos trágicos, se encuentren solamente babeles, lenguajes aparentemente inconmensurables, al menos si no estamos dispuestos a asumir y pensar esa diferencia cultural.

No es casual que una analogía haya aparecido en la película realizada por once directores de distintas zonas del planeta titulada *11-09-01*. Un grupo de adolescentes de Burkina Faso, atravesando las necesidades más básicas, se encuentran en la tapa del diario local con la recompensa ofrecida a cambio de la captura de Bin Laden. Minutos después ellos *ven a Bin Laden* caminando por su ciudad y deciden perseguirlo para hacerse del dinero. La ilusionada persecución del cuerpo que los niños significan como Bin Laden habla justamente de esa intersección entre lo lúdico, los medios masivos, el terrorismo y la interculturalidad. Más dramáticamente lo expone el film iraní sobre los refugiados afganos, preguntándonos cómo puede una maestra lograr que se comprenda el atentado a las torres gemelas por parte de niños que nacieron y viven en casas de adobe, el único tipo de vivienda que conocen. Simple y desglobalizador.

8. Yelvington, Kevin, «Dislocando la diáspora: la reacción al conflicto italo-etiope en el Caribe, 1935-1941», *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Vol. 17 Nro. 52, 2003, pp. 555-77.

En la medida en que se pensaba la cultura como perteneciente a una comunidad territorial, la diversidad cultural era imaginada como algo distribuido en el espacio. Percibir las heterogeneidades de cada sociedad, pensar las pertenencias jurídicas disociadas de las pertenencias culturales, los derechos ciudadanos de los sentimientos de identificación, permite comprender cómo la diversidad se hace presente en cada espacio. Muchas veces se trata de extranjeros en el sentido de no tener acceso a las redes estratégicas. A veces, se trata de diferencias de poder que se culturalizan, en el sentido de que a esas desigualdades se les adhieren características educativas, de origen, de generación, étnicas, de género o las que fueran. Otras veces, efectivamente, se trata de extranjeros que no comprenden los lenguajes locales o hegemónicos, sean el inglés, el castellano, el digital, y esas diferencias culturales se politizan, especialmente cuando tienden a producir sedimentaciones, tipologías persistentes.

Esas dos variantes de la extranjería se imbrican. Unos no hablan la lengua local porque estructuralmente han quedado confinados al gueto. No tienen condiciones para escoger aprender otras lenguas. Nunca sabrán que sus recursos escasos, que los hacen pronunciar de modos peculiares por los que son socialmente estigmatizados, a la vez resultan estetizados en *best sellers* académicos como políglotas o encarnaciones de la multiculturalidad. Si pudieran escoger quizás preferirían ser ignorados por ensayistas que los objetualizan y contar con posibilidades efectivas de acceder a otros universos culturales. Con posibilidades, como dice John Berger, de «saber que se puede ser uno mismo y ser aceptado por los demás».

En este caso la extranjería no deja de ser angustia. Pero también la extranjería puede ser placer. Lo conocido, ya se trate del barrio pequeño, de la lengua materna o del mundo letrado, constituyen refugios para otros, fugas respecto de lo que es vivido como inaccesible.

Un niño pequeño le enseña a otro un juego colgado de la red: se trata, para ellos, de pintar de rojo o verde un cuerpo usando distintos instrumentos. Los niños adoran pintar. Los padres, en cambio, ven otros significados en la pantalla: pistolas, sierras eléctricas, sogas. Al disparar el cuerpo queda salpicado de sangre y si posteriormente se lo agita las partes más dañadas se van desprendiendo de a poco. Así es este juego llamado «Torture Game 2».⁹ ¿Cuántas estructuras de significación están presentes en esa escena y cuántas otras podemos imaginar? Esa diferencia generacional se hace presente en cada proceso de interacción y si deseamos evitar el adulto-centrismo habrá que comprender los otros puntos de vista que están en juego. Sin relativismos éticos.

En las vinculaciones de las nuevas generaciones con las tecnologías se procesan vivencias, imágenes y creencias vinculadas a la cultura y la identidad. En Buenos Aires sucesivas intervenciones privadas transformaron el barrio de Palermo Viejo. La movida de los *designers*, la explosión gastronómica, los intereses inmobiliarios, las empresas de comunicación y algunos grupos de vecinos fueron edificando marcaciones donde el barrio se adjetivaba como Soho, Hollywood, Queens o Arlington. También otros más locales como «Chacalermo» (la extensión parlemítana en Chacarita) o ironías políticas recientes como «Palermo Soja». Entre esas tipificaciones polisémicas nadie imaginó que nuevos capítulos de las redes telemáticas terminarían en la creación de Palermo Valley. Creación imaginaria y transversal a los Palermos, es el encuentro para pensar y hacer juntos, enredados cara a cara, de unos quinientos emprendedores informáticos ubicados en esta zona de la ciudad. Es un encuentro generacional, que genera una identidad presuponiendo una cultura: códigos compartidos que provienen de la ciudad y una de sus zonas de innovación, de una historia informática empresarial y de una generación que percibe el *networking* como práctica cotidiana crucial para escoger entre los futuros.

9. <http://www.newgrounds.com/portal/view/439144>

Linajes y metáforas

Las teorías antropológicas de la identidad tuvieron como referencia y fuente de inspiración un proceso central. Desde fines de los cincuenta hasta la actualidad una dimensión clave de los análisis, conceptualizaciones y debates acerca de la identidad bebe de la etnicidad y las relaciones interétnicas. Esto no significa que se creyera que las identidades juveniles, nacionales o de los movimientos sociales funcionan, siempre, como identidades étnicas. Se trata de un proceso metafórico de construcción teórica por el cual el modelo de lo interétnico permite generalizar y trascenderse casuísticamente. Puede resultar difícil para aquel que no es antropólogo comprender qué relación podría haber entre la etnicidad y los movimientos sociales no étnicos. En realidad, la pregunta no debería formularse de ese modo. Se trata de una relación entre perspectivas acerca de la instrumentalidad, la supuesta esencialidad, la relación entre identidad, comunicación y organización social, los procesos fronterizos y contrastivos. Se trata de la relación entre esos conceptos que fueron pensados en relación con la etnicidad y que, aunque cambien drásticamente, también pueden ser pensados para otros procesos.

Considero que para repensar la noción de cultura es necesario realizar una operación metafórica con el concepto de nación. La nación ha sido uno de los objetos más debatidos y analizados por la antropología y la historia en las últimas tres décadas. Fue pensada ya desde el siglo XIX por el esencialismo, el constructivismo, el deconstructivismo, el nacionalismo, el internacionalismo y el globalismo. Al mismo tiempo, tiene una peculiaridad empírica: constituye una unidad de alta complejidad porque en ella siempre se hace presente, de algún modo, una heterogeneidad que la define. Es decir, la nación es quizás la unidad que contiene la máxima heterogeneidad posible en su interior. Habrá que dilucidar la naturaleza de esa «unidad» y de esa «heterogeneidad».

En América Latina, un capítulo clave de la construcción de la antropología se realizó sobre la base de las relaciones interétnicas, con fuerte influencia de la «teoría de la fricción interétnica». Cardoso de Oliveira definía así la situación de fricción interétnica: «situação de contato entre duas populações “dialecticamente unificadas” através de interesses diametralmente opostos, ainda que interdependentes».¹⁰ En esta perspectiva, que buscaba la especificidad del conflicto interétnico en relación a conflicto de clases, los intereses definían al colectivo y su identidad histórica y relacional. Los culturalismos, al presuponer que las identidades emergían de particulares perspectivas del mundo, no contribuían, sino todo lo contrario, a comprender las lógicas de los intereses.

El gran aporte de este enfoque ha sido desvincular cultura de identidad. En la medida en que las identidades son construidas, inventadas, manipulables, pueden *postular* la existencia de fronteras culturales que no siempre son empíricamente verificables. El caso más claro que permitió observar esto es el nacionalismo que, en sus reclamos de homogeneidad cultural, afirma fronteras que cualquier antropólogo principiante puede mostrar que no tienen correspondencia empírica. Este argumento después se extendió a grupos étnicos de diferentes dimensiones, llevando hasta el extremo los argumentos barthianos.

Generalmente, desde esta perspectiva las identidades son el resultado de intereses y procesos políticos (a veces imbricados con intereses económicos). Si bien esta visión ha contribuido a desustancializar las identidades y a desacoplarlas de la cultura, en las últimas décadas resultó claro que se menospreciaba su papel. Su énfasis en lo político, en la conflictividad y en los intereses chocó con los límites de su anticulturalismo. Se producía así otro capítulo frustrado de la relación entre cultura y política.¹¹ Relación que desde otras perspectivas latinoamericanas, también en diálogo crítico con

10. Cardoso de Oliveira, Roberto, *Etnicidad y estructura social*, México, CIESAS, 1992.

11. Así, por ejemplo, Pacheco de Oliveira —formado en la corriente crítica del culturalismo— intentaba en 1998 analizar a los «indios mixturados» del nordeste brasileño, explorando diálogos teóricos con Hannerz y Gracia Canclini.

el marxismo, se procesaba a partir de otros linajes, más asociados a Gramsci, Bourdieu o Williams. Pensar la cuestión de la emergencia de lo «internacional-popular» (Ortiz) evidentemente daba cuenta de una referencia clásica para analizar el cambio. Analizar la comunicación desde las mediaciones de la cultura (Martín Barbero) y en relación a las hegemonías marcaba explícitamente linajes fuertes. Proponer la noción de culturas híbridas (García Canclini) para cambiar el punto de vista desde el cual se pensaba la modernidad, el Estado nación y la globalización no sólo se inscribía en la tradición que busca explicar la centralidad de lo simbólico en cuestiones sociales y políticas. También implicaba señalar fuertemente que la cultura necesitaba recuperar su lugar sacudiéndose los viejos esencialismos promovidos por el Estado o los actores sociales.

Si se pretende intentar avanzar con la comprensión de la naturaleza de las fronteras contemporáneas, especialmente, acerca de la relación entre las fronteras de las culturas y las fronteras de las identidades, resulta necesario buscar articulaciones de ambas tradiciones.

Exploremos si es posible pensar metafóricamente la relación entre cultura y nación. El concepto tradicional de cultura, así como la idea antigua de nación, presuponían homogeneidad. En una cultura y en una nación las personas creían en un dios, hablaban una lengua, cocinaban ciertos animales y no otros, practicaban ciertos ritos. Resulta claro que las naciones que hoy conocemos no responden a ese estereotipo. Una gran parte de las naciones son multilingües, plurirreligiosas, pluriétnicas, etc. Lo que resulta interesante es que muchas veces pretende conservarse intacto el concepto de cultura, como si hablara de unidades homogéneas exclusivamente, y de ello deriva la idea de que «todas las naciones son multiculturales». En esa formulación se equipara la cultura con grupo étnico. Por este motivo, «multicultural» y «multiétnico» parecen sinónimos. Esto es problemático, porque muchas otras heterogeneidades son excluidas de esa conceptualización. Si «identi-

dad» bebió suficientemente de etnicidad, ya es hora de que cultura lo haga del concepto contemporáneo de nación.

El principal problema de la restricción de cultura para aludir a unidades homogéneas es que cuando observamos más de cerca esas mismas unidades resultan evidentes las heterogeneidades. En el mundo contemporáneo la distancia cultural intergeneracional se amplía; se procesan de nuevos modos las diferencias de género; las migraciones tornan visible y cotidiano al Tercer Mundo en los países centrales, y las conexiones mediáticas plantean nuevos paisajes de la translocalidad. Estos distintos modos de interconectarse también alimentan la heterogeneidad en el grupo.

Ahí emerge entonces otro camino, profundamente simplificador. Consiste en proponer que no pensemos más en esas unidades o en esos marcos. Se afirma y decreta que todas las fronteras han desaparecido, que lo único que hay frente a nosotros es porosidad, que hay mucha gente interconectada entre distintas zonas del mundo y así sucesivamente.

Desde mi punto de vista, se trata de una rendición incondicional ante la complejidad. Como el mundo es heterogéneo, complejo y dinámico decimos que toda catalogación, unidad o marco es una ficción del antropólogo. Cuando pensamos detenidamente en estas afirmaciones percibimos sus riesgos. El mundo es complejo pero los japoneses siguen sin hablar francés ni ruso en los primeros años de vida; los mexicanos no escucharon músicas rumanas en su infancia y no consideran como «propio» el cordero cocinado al estilo de Argelia.

Salvo excepciones, claro está, pero esta cuestión de tratar de guardar las proporciones no es menor en el debate. La mayoría de la gente no migra, la mayoría de la gente no es bilingüe, la mayoría de la gente no tiene Internet, las lenguas primeras siguen siendo relevantes, la ubicación geográfica sigue siendo relevante. Y lo seguirán siendo en el futuro.

El mundo ha cambiado, claro está. Pero seguimos intentando comprender a seres humanos que con recursos muy distintos despliegan su vida en

regiones distintas del planeta y se comunican de modos diversos.

Debemos prestar un poco menos de atención a las modas académicas y un poco más de atención a los modos como las personas reales, de carne y hueso, vivencian estos fenómenos que estamos discutiendo. Una minoría —cuantitativamente irrelevante— se siente «ciudadano del mundo». Las mayorías sienten que habitan lugares, en países, en culturas y piensan «clásicamente» o sea «etnocéntricamente» en «los otros». Cuando los ciudadanos del mundo no comprenden esto también piensan y actúan etnocéntricamente.

Si pensamos hasta qué punto las culturas son o no coextensivas con las fronteras nacionales, la distinción entre heterogeneidad cultural más o menos visible y el sentimiento de pertenencia más o menos poderoso se torna muy relevante.¹² Si no fuera así habría que concluir en una ley general antropológica que afirmase que toda sociedad multiétnica y multiétnica tiene un sentimiento nacional de pertenencia más débil que una sociedad monolingüe y con rasgos étnicos homogéneos. O sea que mayor uniformidad implicaría más identidad y viceversa. Las cosas serían simples.

Sabemos que esto no es así y las sociedades nacionales ofrecen ejemplos diversos y complejos. Pero también estas desarticulaciones entre cultura e identificación suceden en (al menos) algunos grupos étnicos. No se trata aquí de reintroducir una perspectiva individualista que siempre interroga acerca de si no hay algún individuo distinto en cualquier grupo. Es obvio que en cualquier grupo hay múltiples diferencias: cuando hablamos de cultura pretendemos decir que cada grupo significa, valora, jerarquiza sus propias diferencias de maneras distintas. Es posible que existan tantas diferencias relevantes en grupos relativamente pequeños como en grupos, por ejemplo, que se constituyen en étnicos en un proceso migratorio específico.

Así como dentro de fronteras identitarias instituidas por agenciamientos políticos hay una cierta heterogeneidad cultural, puede suceder exactamente lo contrario, como es frecuente en América Latina. Y en zonas de Europa, como la frontera entre España y Francia: grupos que hablan la misma lengua, celebran las mismas festividades, usan ropas parecidas, en fin, grupos que tienen algo así como aspectos culturales muy similares, terminan adscribiendo con el paso del tiempo a nacionalidades distintas y, a veces, en conflicto. Tanto para la perspectiva nacionalista como para la perspectiva romántica o populista, la desarticulación entre cultura e identificación constituye una anomalía que debe ser corregida. Los nacionalistas clásicos buscarán que no sólo la población se identifique con su patria sino que adopte sus «pautas culturales». La multiculturalidad y heterogeneidad son visualizadas como un obstáculo para los intereses nacionales. En cambio, los románticos consideran la identificación étnica analógicamente como los marxistas pensaban la clase en sí y la clase para sí. La cultura es clase étnica objetivamente existente y la ausencia de etnicidad política sólo indica «falsa conciencia». La conciencia étnica es un deber ser que si no se expresa es porque existe de manera invisible o existirá inevitablemente en el futuro. En cualquier caso el futuro no tendrá anomalías: en la utopía, cultura e identidad se reencontrarán.

Categorías, pertenencia y configuraciones

Quisiéramos en estas páginas finales retomar varias de las críticas y dilemas que hemos analizado para intentar una enunciación breve de cómo entendemos que podrían distinguirse los conceptos de cultura e identidad.

Según nuestro parecer resulta necesario acotar las acepciones de identidad, en referencia exclusi-

12. Sobre esta cuestión se produjo uno de los debates teóricos más interesantes de la antropología brasileña, que no podremos comentar aquí en detalle, entre Joao Pacheco de Oliveira y Eduardo Viveiros de Castro.

vamente a las clasificaciones de grupos sociales y a los sentimientos de pertenencia a un determinado colectivo. Toda sociedad, como hace tiempo mostraban Durkheim y Mauss,¹³ produce innumerables clasificaciones. La más fundamental de esas clasificaciones se refiere a las divisiones y a los agrupamientos de la propia sociedad y de las sociedades vecinas o significativas. A lo largo de su historia, clasificaciones sociales, políticas, territoriales, ideológicas, estéticas, étnicas, de género, de generación emergen, tienen mayor o menor relevancia social y sedimentan. Porteño, tucumano, correntino, federal, peronista, gorila, comunista, hippie, rockero, punk, mapuche, boliviano, son hoy categorías que en la Argentina tienen sentido. Así, en un contexto histórico específico una sociedad tiene una *caja de herramientas identitarias*, un conjunto de clasificaciones disponibles con las cuales sus miembros pueden identificarse a sí mismos e identificar a los otros. Algunas de esas categorías son antiguas, otras son emergentes, algunas fueron fabricadas en su interior, otras han viajado desde lugares remotos.

Las características de esa caja de herramientas identitarias ofrece un panorama acerca de cómo una sociedad se piensa a sí misma y cómo sus miembros actúan en relación a otros. Las categorías disponibles tienen distinta relevancia social. No se trata simplemente de que un término sea lingüísticamente comprensible, sino de que tenga potencia identificatoria. Así, por ejemplo, en el castellano que se habla en Argentina existen las palabras «mulato» o «mestizo», pero ninguna de ellas tiene relevancia clasificatoria comparable al lugar que tiene el primer término en la «caja brasileña» o el segundo en la mexicana o peruana. Esas clasificaciones hablan, así, de una historia social, cultural y política incorporada en el sentido común. De manera análoga, en otros países de lengua castellana «gorila» alude específicamente a un animal, mientras que en Argentina adquiere sentido político, como antiperonista.

En una sociedad las clasificaciones son más compartidas que los sentidos de esas clasificaciones. Así, «porteño» o «boliviano» puede adquirir sentidos negativos o positivos para distintos miembros de la sociedad y, como ha establecido la investigación antropológica, los sentidos negativos pueden desglosarse en diferentes tipos que van desde el racismo y el clasismo, hasta el fundamentalismo cultural, u otros. Por ello, una parte decisiva de los conflictos sociales es una disputa acerca del sentido de las categorías clasificatorias. Hay movimientos sociales y culturales que buscan invertir sentidos estigmatizantes, como el célebre «black is beautiful». En otros contextos, los movimientos pueden considerar que los sentidos peyorativos se encuentran tan sedimentados que la lucha por el significado debe implicar al propio significante. Así, reemplazar «black» por «afro».

Por otra parte, conviene reservar la noción de identificación para aludir específicamente al sentimiento de pertenencia que las personas tienen respecto de un colectivo, siempre cristalizado en una categoría disponible. Como mostramos, los aspectos ligados a los atributos sociales y a las relaciones entre las personas no tienen vinculación causal alguna con sus sentimientos de pertenencia. En ese sentido, consideramos que la identificación es siempre una definición de los actores sociales y no una conclusión objetivista del investigador.

Las categorías identitarias, ciertamente, no sólo se usan para establecer una descripción de la sociedad o para aludir a la relación del hablante con su pertenencia. También, las personas las utilizan para referirse a sus interlocutores, situación clave de reconocimiento, aceptación o rechazo. Como siempre es posible que exista una diferencia entre los modos en que una persona es considerada por las otras y cómo se considera a sí misma, para aludir a los modos en que se refiere a las alteridades conviene reservar la noción de interpelación. Utilizando la caja de herramientas identitarias un

13. Durkheim, E., *Formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Shapire, 1968.

miembro de una sociedad se identifica, es interpelado e interpela a los otros. Se afilia, desafilia, estigmatiza, es estigmatizado, contraestigmatiza.

En ese proceso de circulación social de categorías y clasificaciones humanas, se disputan sentidos, desigualdades y jerarquías. Esas disputas son factibles porque se comparten las categorías, porque los significantes se anudan a algún significado, aunque no necesariamente al mismo.

Ese compartir un territorio de diferencia, de conflicto, una arena que es histórica, está vinculado a la noción de cultura. Frente a las visiones de que cada cultura es homogénea y a las propuestas que inferen del hecho de que esa homogeneidad no se verifica que el concepto de cultura debe ser desechado, necesitamos un concepto que explique por qué «chapaco», «paisa», «boricua», tienen sentido en un espacio social y no en otro. También un concepto que distinga dos fenómenos: a) que en toda sociedad las principales categorías son polisémicas y contestadas; b) que en otras sociedades esas disputas no existen o son completamente diferentes, como sucede con «mestizo», «mulato», «gorila».

Hay tres elementos constitutivos de toda cultura que, sin embargo, no forman parte de las definiciones antropológicas clásicas de cultura: la heterogeneidad, la conflictividad y la historicidad. Algunas de las respuestas ante los posmodernos, como la de Brumann, mostraron que los clásicos no negaban aquellas características. Sin embargo, resulta claro que tampoco estaban presentes en sus conceptualizaciones, no sólo del término, sino de los análisis de las sociedades que estudiaban. Podría ofrecerse una lista de excepciones, que en algún aspecto podría incluir a la mayoría de los clásicos. Sin embargo, se trata más de intentar actualizar el proyecto teórico de Leach en *Sistemas políticos de Alta Birmania* que de creer que ese u otro libro hace mucho que ha resuelto todos nuestros dilemas teóricos.

¿Cuáles son los conceptos que las teorías históricas y antropológicas de las naciones pueden ofrecernos para pensar la cultura? A mi entender,

el carácter imaginado de la comunidad se ha expandido al pensamiento sobre las identidades. Del mismo modo, la historicidad de lo social se ha incorporado a todas las dimensiones de la teoría. El hecho de que las naciones o que las culturas sean históricas simplemente significa que son humanas. El problema no radica en el cambio, sino en eventuales préstamos, apropiaciones o híbridos que el cambio introduce.

El mayor desafío que plantea la noción de cultura se refiere a que, al igual que las naciones, si existe, es un fenómeno de alta complejidad. La complejidad radica en que si observamos cualquier región del mundo encontraremos, incluso en espacios restringidos, múltiples prácticas curatorias, concepciones contrastantes de juventud, usos diferentes de tecnologías, invocaciones a dioses cambiantes, amor y repulsión hacia la carne de cerdo o de caballo, percepciones disímiles acerca del futuro de la humanidad.

La pregunta es si existen fronteras. No sólo líneas demarcatorias de pertenencias. Fronteras de significados, lugares reales o virtuales donde un santo o una virgen, un color de piel o un beso entre varones, un estilo de vestir o de caminar, cambian drásticamente de significado. Nos preguntamos si hay un límite que separa no sólo significados, sino, más bien, regímenes de articulación de significados. Si existen, dentro de esos marcos culturales, hay diversidad. Pero esa heterogeneidad necesariamente estaría organizada de un modo contingente. Si no estuviera articulada, la noción de marco cultural sería ociosa.

Es sobre esta cuestión crucial que las teorías de nación han realizado aportes decisivos. Chatterjee sostuvo que la nación tiene temporalidades heterogéneas y que, aunque sea proyectada como utopía, la nación es una heterotopía. Segato construyó la noción de formaciones nacionales de diversidad aludiendo a las modalidades históricas que en cada espacio nacional instituyeron formas específicas de interrelación entre las partes.

Retomando la idea de Segato puede haber naciones en las cuales los criterios étnicos, sociales o po-

líticos tengan mayor o menor relevancia, producto de procesos históricos de formación del Estado, de la construcción de los sentidos de identidad y de la fabricación de alteridades. De manera similar, Briones propuso la noción de formaciones nacionales de alteridad para dar cuenta de estas lógicas políticas de la desigualdad y de la heterogeneidad.

La cuestión es que en el espacio de la nación, al igual que en cualquier cultura, no sólo hay diversidad o heterogeneidad, sino una lógica instituida de interrelación entre las partes, que implica una noción acerca de qué es una «parte» y qué no puede ser enunciado como parte. En una investigación reciente que buscaba comparar la Argentina con Brasil preguntamos a más de doscientos mediadores socioculturales de seis ciudades argentinas y brasileñas cómo se divide la gente en su país. No sólo encontramos criterios diferentes de clasificación de las partes, sino también significados contrastantes acerca de qué significa «dividir» en un país y otro. Dicho de un modo simplificado, mientras que en Brasil se divide para integrar cada parte en su lugar, en Argentina la división se vincula a confrontación (Semán y Merenson).

Los conflictos sociales generalmente tienden a desarrollarse en esa lengua compartida, utilizando las categorías identitarias sedimentadas en función de posiciones de sujeto autorizadas o alentadas. También hay conflictos sociales que disputan la propia lógica de la interrelación, generando posiciones imprevistas. En este caso, se trata de movimientos que trabajan sobre la propia frontera: no sólo sobre el sentido de una identidad o de una posición, sino sobre la propia cultura, sobre el sentido de todas las interrelaciones.

Las heterogeneidades que se articulan no deben ser comprendidas sólo o principalmente como identidades y menos aún como etnicidades. En sus críticas a los abolicionistas del concepto de cultura Brumann sostiene que los rasgos culturales no son homogéneos en cada grupo y contrastantes con el grupo vecino, que tampoco se encuentran distribuidos de forma aleatoria por el mundo como si hubiera alguien nacido en Bali que habla

japonés, baila tango, practica el umbanda y defiende la soberanía de los pueblos originarios del mundo andino. Aun cuando esa persona fuera hoy factible, sería ridículo pensar los dilemas del mundo contemporáneo a través de ese caso. Brumann defiende una perspectiva distributiva de la cultura, señalando que una persona podrá no tener un rasgo determinado (hay argentinos vegetarianos y brasileños que detestan el carnaval), pero que esas características no son azarosas.

Brumann tiene razón, pero necesitamos agregar algunos elementos relevantes. Un lenguaje simbólico compartido implica que no es lo mismo no comer carne de vaca en Argentina que en otras regiones, porque la persona vegetariana sabe el lugar que ocupa la carne en el conjunto de las prácticas cotidianas del lugar en el que habita. No significa lo mismo «huir del carnaval» en Río o en Buenos Aires (nadie huye de un fenómeno menor), porque «carnaval» significa cosas completamente divergentes, y eso lo saben sus practicantes y los sectores altos que en algunos casos se deleitan diferenciándose de «la masa», una masa que no existe en París. Esa es la primera cuestión: las personas que habitan una cultura y no comparten uno u otro rasgo frecuente a su alrededor, significan de un modo distinto ese rasgo y esa diferencia que alguien que habita otra cultura. O sea, hay fronteras.

La segunda cuestión es que las culturas no son sumatorias diferentes de rasgos, como podría malinterpretarse de la propuesta de Brumann. Son combinatorias distintas, articulaciones específicas, estructuras (contingentes, históricas) de elementos que adquieren significado en la trama relacional.

Por eso, la presencia de un televisor o de una laptop en una tribu indígena, de un muñeco del Pato Donald en un cargamento con ofrendas a la Virgen de Urkupiña, de cualquier proceso de incorporación de un símbolo, práctica o elemento que viaja desde otros lugares reales o virtuales, implica un nuevo lugar en esa combinatoria. Por lo tanto es un cierto trastocamiento de la articulación ante-

rior, un cambio cultural menor o mayor. La incorporación del mismo signo a diversas articulaciones sólo puede comprenderse como homogeneización si se considera que las culturas son sumatorias de características con significados transcontextuales y que, por lo tanto, no hay marcos de articulación de las heterogeneidades.

Algunos problemas para concluir

Una cultura, como configuración, se encuentra conformada por innumerables elementos de diferente tipo que guardan entre sí relaciones de oposición, complementariedad, jerarquía. Una identidad, como sentimiento de pertenencia asociado a una categoría, es un elemento clave de una cultura. La relación de una configuración cultural con una categoría de identificación es de extrema complejidad.

Para terminar conviene señalar al menos dos problemas de esa complejidad. En primer lugar, cultura e identidad son categorías de la práctica y del análisis. Esto se podría resolver con una postura nominalista, pero lo cierto es que las categorías son convencionales. Nuestra propuesta es doble: aunque podemos considerar conveniente hablar de configuraciones culturales más que de culturas para especificar la conceptualización actual, así como de sentimientos de pertenencia o, en otros casos, de categorías de identificación más que de identidades, también creemos que es factible continuar usando los términos con linaje, pero especificando cómo los comprendemos.

El segundo problema es que siendo procesos diferenciables y que no se vinculan mecánicamente, sí están muy entrelazados en un sinnúmero de escenarios y de procesos relevantes. O sea, este trabajo de ninguna manera pretende negar que los cambios culturales puedan implicar fuertemente cambios identitarios y viceversa. Por ejemplo, en la medida en que los líderes sociales postulan que la pertenencia a una categoría implica una serie de reglas cotidianas o rituales, hay un entrelazamiento relevante. De la misma manera, para dar un

ejemplo extremo, si un grupo humano es sometido y obligado a abandonar su lengua, podrá resistir en mayor o menor grado, pero nuevamente habrá cambios en ambos niveles.

El punto clave es que las fronteras no siempre son coincidentes, aunque los discursos identitarios postulen que sí. En ciertos contextos una categoría se pretende coincidente con una configuración ya construida o incluso proyectada. En la construcción de un sentido hegemónico de esa categoría identitaria los actores exploran elementos presentes y a la vez polisémicos de la configuración cultural para asociarlos directamente al sentido que pretenden otorgarle de la identidad. Hay elementos históricamente asociados, mientras que una enorme porción de elementos de la configuración se encuentran tan naturalizados que, aunque puedan ser contextualmente distintivos de un grupo, no son enfatizados o ni siquiera son visibilizados, o a veces incluso se los niega.

Cultura e identidad aluden a aspectos analíticamente diferenciables de los procesos sociales y la relación entre estos dos aspectos no puede presuponerse y generalizarse para todos los casos. Podremos encontrar casos en los cuales en un grupo crece o decrecen juntas las fronteras culturales y las fronteras identitarias, así como podremos encontrar todas las combinaciones posibles entre ambos términos. Lo que resulta indispensable es analizar por separado los aspectos de la cultura y los de la identidad, así como asumir que las respuestas sólo se encuentran en cada caso empírico.

Referencias bibliográficas

- Abu-Lughod, Lila, «La interpretación de las culturas después de la televisión», en *Etnografías contemporáneas*, Nro. 1.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1991.
- Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México, Ediciones Trilce-FCE, 2001.

- Barth, Fredrik, «Introducción», *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, 1976, pp. 9-49.
- Briones, Claudia, «Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías», en *Tabula Rasa*, junio de 2006.
- , «Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales», en Briones, C. (ed.): *Cartografías argentinas*, Buenos Aires, Antropofagia, 2005, pp. 11-44.
- Brubaker y Cooper, «Más allá de identidad», en *Apuntes de investigación* Nro. 7, Buenos Aires, 2002.
- Brumann, Christoph *et al.*, «Writing for Culture: Why a Successful Concept Should Not Be Discarded», en *Current Anthropology*, vol. 40, febrero 1999, pp. 1-41.
- Cardoso de Oliveira, Roberto, *Etnicidad y estructura social*, México, CIESAS, 1992.
- Chackabarty, D., *Provincializing Europe*, Princeton University Press, 2000.
- Chatterjee, Partha, «Nación y nacionalismo», en *La nación en tiempo heterogéneo*, Lima, IEP-CLACSO, 2007, pp. 53-120.
- Clifford, James, *Itinerarios transculturales*, Barcelona, Gedisa.
- Durkheim, E., *Formas elementales de la vida religiosa*, Buenos Aires, Schapire, 1968.
- Elías, Norbert, *Os Alemaes*, Río de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- Evans-Pritchard, E.E., *Los nuer*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Gordon, Edmund, *Disparate Diasporas*, Austin, Texas University Press, 1998.
- Grimson, A., «Introducción», en Grimson, A. (comp.): *Pasiones nacionales*, Buenos Aires, Edhasa, 2007, pp. 13-48.
- Hall, Stuart, «Introducción: ¿quién necesita "identidad"?», en Hall, S. y du Gay, P. (comp.): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 13-38.
- Harvey, David, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998.
- Leach, Edmund, *Sistemas políticos de la Alta Birmania*, Barcelona, Anagrama, 1977.
- Lomnitz, Claudio, *Idea de la muerte en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Ortiz, Renato, *A moderna tradição brasileira*, Río de Janeiro, Brasiliense, 1986.
- Ortner, «Introduction», en *The Fate of 'Culture. Geertz and Beyond*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- Pacheco de Oliveira, Joao, «¿Una etnología de los "indios misturados"? Situación colonial, territorialización y flujos culturales», en Grimson, A.; Ribeiro, G.L. y Semán, P.: *La antropología brasileña contemporánea*, Buenos Aires, Prometeo, 2004.
- Said, Edward, *Orientalismo*, Buenos Aires, 2004.
- Segato, Rita, *La nación y sus Otros*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- Semán, Pablo y Merenson, Silvina. «¿Cómo se dividen brasileños y argentinos?», en Grimson, A. (comp.): *Pasiones nacionales*, Buenos Aires, Edhasa, 2007, pp. 189-210.
- Viveiros de Castro, Eduardo, 1999 «Etnología Brasileira», en Miceli Sergio (org): *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*, *Antropologia (Volume I)*, Sao Paulo Editora Sumaré: ANPOCS-Brasilia DF:CAPES, pp. 109-223.
- Yelvington, Kevin, «Dislocando la diáspora: la reacción al conflicto italo-etíope en el Caribe, 1935-1941», *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Vol. 17 Nro. 52, 2003, pp. 555-77.

EXTRANJEROS DIGITALES Y MEDIÁTICOS: EL EXTRAÑAMIENTO EN LA COMUNICACIÓN

Rosalía Winocur

Nativos e inmigrantes en el mundo digital

Un universo que se ha vuelto central para denotar una nueva clase de extranjería, es el digital. Se trata de un universo de competencias, de lenguajes y de códigos propios que encierran las computadoras e Internet, inaccesible aún para la mayoría, que además de las consabidas desigualdades históricas que condicionan el acceso de los más pobres y marginados social, económica y culturalmente, ha inaugurado una nueva clase de alteridad que se expresa de manera generacional.

Para los adultos Internet representa una experiencia de alteridad, independientemente de las habilidades que hayan desarrollado; para los jóvenes constituye su *alter ego*. La diferencia está en la manera en que los *unos* y los *otros* asumen los retos y desafíos que plantean las nuevas tecnologías de información y comunicación (TIC). Mientras los jóvenes se *fundan* con ellas, estableciendo un *continuum* entre el mundo *offline* y *online*, los adultos se enfrentan en una batalla de alteridades contra las «máquinas»:

Como tres veces borré toda mi información, y lloré, y lloré, y juré que no volvería a

tomar ese aparato, pero es obvio que el ego no me dejó, cómo un aparatejo iba a ser más inteligente que yo. [...] No creo que me haya ganado, pero sí creo que me va ganando, es un proceso muy lento para poder entender algo con lo que te tienes que familiarizar de golpe. (Guadalupe. 51 años. Directora de secundaria.)¹

El acceso al *vecindario virtual* depende de ciertas habilidades y recursos simbólicos que trascienden en mucho la capacidad de leer y escribir, o la escolaridad de los usuarios. Podríamos decir que la cultura letrada constituye una condición necesaria pero no suficiente, y aquí el «suficiente» encierra un universo de sentido marcado por competencias culturales y generacionales que no se incorporan por el simple hecho de adquirir una computadora, conectarse a Internet o utilizar un teléfono celular.

La incorporación de las TIC planteó a los adultos desafíos epistemológicos que excedían su experiencia vivida y heredada de relación con otras tecnologías de la información y de la comunicación. La historia de la relación de los adultos con los medios de comunicación comienza con la posibilidad del manejo completo de la tecnología disponible para hacerlos funcionar. Esta se limitaba básica-

1. Cita tomada de la investigación sobre «Las diferencias generacionales en la apropiación de las nuevas tecnologías de información y comunicación en diversos sectores sociales y culturales», realizada en la Ciudad de México en el año 2006. Ver: Winocur, Rosalía «Los *unos* y los *otros*: migrantes y nativos en el mundo de las TIC». Anuario de Antropología 2006. Universidad de Brasilia, 2007.

mente al encendido y apagado de la radio, de la televisión, de la videocasetera y con marcar los números consecutivamente en el caso del teléfono. Pero el encendido y apagado de la computadora ni siquiera garantiza que ésta se ponga en marcha. Las cosas se salieron del horizonte tecnológico manejable con la llegada de la computadora, de Internet y del teléfono celular, que igualmente la mayoría sigue usando para la función básica de comunicarse, haciendo caso omiso de todas sus posibilidades digitales e informáticas:

Haciendo memoria, creo que todo empezó cuando yo era chico y nos pusieron en casa el teléfono fijo [...]. Era un aparato gris, de plástico duro, con un disco transparente de diez agujeros que ronroneaban al girar, y que básicamente servía para hablar y escuchar [...] En aquella época los teléfonos servían para comunicarse. Y punto. Apelando a un cálculo elemental yo en ese entonces usaba el cien por ciento de la tecnología disponible en comunicaciones. Pero ese áureo punto de equilibrio empezó a resquebrajarse, poco a poco y para siempre. [...] Ahora quizá todo esté perdido. De un lado del abismo habitarán, en su burbuja tecnocrática y confortable, los que usen el «bluetooth» y el infrarrojo, el manos libres y el «I-Pod» incorporado, las Aplicaciones Java y el Music DJ. Del otro lado, en cambio, quedarán los millones de excluidos del consumo por la pobreza económica, a los que se sumarán todos aquellos que la brecha tecnológica dejó atrás por pereza mental o subdesarrollo manual. Será una larga fila doliente que se comunicará por señas, y desde la que tal vez veremos correr a nuestros hijos y a nuestros nietos: veloces, interconectados, inalcanzables.²

En este universo digital, los rezagados, incómodos y extranjeros, son los adultos y los padres. Tal vez la metáfora más adecuada para explicar estas diferencias sea la del extranjero en la tierra de los nativos.³ El aterrizaje en el mundo virtual es equiparable a la llegada del inmigrante a una nueva tierra: aprenderá a hablar una lengua que no dominará del todo, se adaptará al entorno para poder sobrevivir, pero nunca se moverá con la soltura de los nativos, porque siempre su presencia tendrá algo de extraño y de forzado. Está claro que los inmigrantes ricos en capital cultural y simbólico resuelven mucho mejor sus condiciones de existencia que los inmigrantes pobres, pero el proceso de pertenecer, de ser parte de la nueva cultura, es algo que recién sus hijos o nietos podrán resolver de manera más satisfactoria.

Los adultos, obligados por requerimientos laborales y amenazados por un fuerte sentimiento de exclusión, tienen que lidiar en un mundo que no fue concebido por ellos ni para ellos, que no reconoce sus tradiciones ni sus habilidades previas en el manejo práctico y simbólico del lenguaje, y que escapa al control de la experiencia tecnológica anterior.⁴ Por su parte los jóvenes, que llegaron muy pequeños a este mundo virtual, o los adolescentes que prácticamente nacieron en él, se mueven con la soltura y la naturalidad de los nativos y les resulta difícil comprender y tolerar algo que para ellos es autoevidente. En el *comic* norteamericano, *Zits*, la madre le pregunta al hijo adolescente: —¡Jeremy! ¿Cómo puedes ver la tele, hablar por teléfono, leer y escuchar música al mismo tiempo?, y el hijo le contesta— ¿Cómo NO puedes hacerlo tú?⁵

Al igual que el inmigrante, cuando entra en relación con los nativos, los adultos son estigmatizados por los jóvenes y adolescentes por sus dificultades para integrarse y aceptar las reglas del mundo según Internet, y estos, a su vez, estigmati-

2. Camou, Antonio, «Elegía de la brecha tecnológica» Diario HOY, La Plata, 18 de marzo de 2006, p. 17.

3. Prensky, Marc, «Digital natives, Digital Immigrants». From *On the Horizon*. NCB University Press, Vol. 9, N.º 5, 2001. Disponible en www.marcprensky.com

4. Winocur, *op. cit.*

5. Scott, Jerry y Borgman, Jim, *Zits*. Volumen I, Editorial Norma, 2000, p. 25.

zan a los «nativos» por su negativa y rechazo a hacerles el mundo más amable. Por ejemplo, incorporando unas sencillas instrucciones escritas que vayan indicando lo que se debe hacer desde el «principio hasta el final», de «arriba hacia abajo» y de «derecha a izquierda». En lugar de eso deben enfrentarse a un mundo iconográfico que despliega en una pantalla decenas de posibilidades, que sólo las habilidades digitales desarrolladas por los adolescentes y por los jóvenes permiten organizar las partes en un todo, cuyo sentido no proviene de las dos dimensiones del papel sino de las múltiples entradas y salidas que habilita el hipertexto.

Las habilidades informáticas de los hijos *versus* las dificultades de los padres generan nuevas formas de extrañamiento en la vida familiar. En la mayoría de los casos, la iniciación de los adultos mayores de cuarenta años en Internet fue propiciada por los hijos, a quienes recurren permanentemente para solicitar ayuda y «paciencia». Este fenómeno de inversión de la autoridad, que también es habitual en las escuelas,⁶ provoca conflictos inéditos en las relaciones filiales y una reorganización simbólica del poder dentro del hogar que no sólo afecta el lugar del conocimiento sino también los códigos morales y normativos que regulaban la comunicación doméstica.

Para los hijos, que por lo general muestran al principio buena disposición para iniciar o auxiliar a sus padres en el manejo de la computadora e Internet, la demanda constante de ayuda termina provocándoles fastidio. Este fastidio no sólo se explica por la falta de pericia de los padres y de los maestros en aprender algo que para ellos resulta tan obvio, sino porque coloca a los adultos en un lugar de extrema dependencia en la relación, que emocionalmente les resulta difícil de procesar. De repente los padres se infantilizan, se vuelven demandantes y tienen muy poca capacidad de frus-

tración. Y esto se traduce —según manifiestan los jóvenes— en que no hacen ningún esfuerzo por aprender o resolver las cosas por sí mismos:

Entonces decidí enfrentarme a este aparato mortal e intentar entender al menos las funciones básicas, pero ahora creo que debí buscar unos maestros más pacientes que mis hijos, sé que ellos tenían toda la intención de ayudarme con mis cosas, pero sí creo que algo que no tiene esta generación es paciencia con los adultos, y no entienden que los que estamos atrás, también en estos tiempos necesitamos estar cerca de estos aparatos. (Guadalupe, cincuenta y un años, Psicóloga, directora de Secundaria Técnica).⁷

La autoridad tradicional de los padres se asentaba en la incuestionabilidad de lo que sabían y valoraban, que provenía de las tradiciones familiares y comunitarias, o de la cultura oral y libresca. Pero la incorporación de las nuevas tecnologías en el hogar contribuye subjetivamente a erosionar las fuentes de legitimación de esos saberes. Este poder tradicional de administración del saber se ejercía en la selección de los relatos y se reforzaba simbólicamente con la compra de diccionarios, enciclopedias, libros de arte, de cocina, de oficios, de literatura, para los hijos —aunque los padres nunca los leyeran—, y, también, en la designación de espacios y tiempos para hacer las tareas, mirar la televisión, jugar o convivir con la familia. En este esquema de poder la escuela era una aliada incondicional, porque mucho de este capital simbólico estaba vinculado a la educación como reproducción del *status quo*, o como estrategia de movilidad social.

En cuanto al tiempo libre, los padres ejercían un control mucho mayor de las relaciones sociales, de

6. Según Gros Salvat las causas generadoras de las actitudes negativas de los maestros, son las deficiencias en el conocimiento de las herramientas, la falta de tiempo y de medios para incorporarlas, el miedo a evidenciar carencias ante los alumnos, y la idea de que la computadora puede sustituirlos. Ver en Gros Salvat, B., *El ordenador invisible: hacia la apropiación del ordenador en la enseñanza*. Barcelona, Gedisa, 2000.

7. *Ibid* nota 1.

las actividades y de los tiempos dedicados al ocio y al estudio de sus hijos, donde los momentos de soledad eran poco admitidos. También podían hacer valer su autoridad sobre los contenidos de la radio, del cine y de la televisión, censurando programas y horarios, jerarquizando o catalogando lo bueno y lo malo. Cuando las TIC son incorporadas al hogar, los padres al mismo tiempo que reconocen sus ventajas, se sienten inseguros y amenazados, porque a sus ojos Internet y el teléfono celular aparecen como mundos autorreferentes que no necesitan de su intervención para adquirir significados para los jóvenes. Allí están todas las preguntas y las respuestas, también están todos los puntos de vista y las opciones de aprendizaje. Ya no sólo no pueden calibrar ni controlar la calidad y la cantidad de lo que ven sus hijos, sino fundamentalmente no pueden inculcar ni dominar el sentido de la experiencia. Las TIC también producen reticencias porque introducen «extraños» en el hogar, que escapan al control de los padres. Tener al hijo en casa ya no es garantía de que efectivamente esté en casa, con su familia y seguro. Estos extraños (conocidos o desconocidos) que están en la red en espacios y tiempos inaccesibles, provocan recelos, fantasías de exclusión y sensación de invasión de la intimidad familiar.

La mayoría de estos nuevos extranjeros digitales asumen —en menor o mayor grado— sus dificultades, y luchan —con menor o mayor éxito— por superarlas. Pero algunos, como el escritor Javier Marías, se resisten a migrar porque no aceptan ser tuertos en el mundo del hipertexto después de haber reinado en el mundo del texto lineal. Y se atrincheran orgulosamente en sus fortalezas de culturas letradas, en el límite de la subsistencia analógica:

Yo me blindo lo más que puedo: para empezar; continuo sin móvil; el contestador está siempre puesto; como a veces eso no

basta, desconecto teléfono y fax durante horas; en cuanto puedo me largo a una ciudad recóndita, a un refugio en el que no hay nada de eso ni recibo correo ordinario; y por supuesto no he dejado entrar a mi casa un ordenador, con su agobiante e-mail incorporado. [...] Ya digo, carezco de mail y de móvil y no tengo experiencia con ellos.⁸

Pero a diferencia de los *otros distantes*,⁹ inmigrantes, delincuentes, pandillas juveniles, o indígenas, las computadoras no parecen conmoverse cuando las estigmatizamos. Podemos discriminarlas de nuestras vidas, de lo cual se enorgullece el escritor Javier Marías, pero eso no impedirá que sigan afectando el núcleo vital de nuestra existencia contemporánea.

El celular, artefacto ritual para exorcizar la otredad

A diferencia de Internet, el celular se ha popularizado enormemente entre diversos sectores sociales y culturales y no precisamente por las posibilidades multimedia que ofrecen sus numerosas aplicaciones, sino por la función básica de comunicar instantáneamente a cualquier persona con sus redes de pertenencia en cualquier lugar del planeta. Estar comunicados a todas horas y en todos los lugares se ha vuelto un acto perentorio e indispensable. Sin dejar de reconocer el papel del mercado, la publicidad y de la propia tecnología en la generación de esta necesidad, sostenemos que lo que explica la adhesión inusitada, es la refuncionalización simbólica que ha sufrido en el uso cotidiano, en el sentido de trascender su función básica de tecnología para comunicarse, y comportarse como artefacto ritual para controlar la incertidumbre y exorcizar los fantasmas de la *otredad*.¹⁰

8. Marías, Javier, «Adicción e incontinencia», El País Semanal, Nro. 1569, domingo 22 de octubre de 2006.

9. Duby, Georges, *Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1995, p. 60.

10. Winocur, Rosalía, «El móvil, artefacto ritual para controlar la incertidumbre», Revista *Alambre*, N.º 1, Marzo, 2008. www.revistaalambre.com

En la vida cotidiana la incertidumbre se expresa como una conciencia «implícita» de los peligros que sufrimos, que los medios de comunicación se encargan de actualizar permanentemente en la nota roja. La *otredad* la constituyen todos aquellos que amenazan real e imaginariamente nuestras certezas, y ésta a menudo se disfraza de extranjero, inmigrante, delincuente, chavo banda, indígena, o nuevas tecnologías, porque ellos encarnan todo lo que tememos: quedarnos sin casa o sin trabajo, vivir lejos de nuestras familias, perder los afectos, sufrir el desarraigo, quedar excluidos del universo digital o extraviar la brújula de nuestras frágiles identidades.

La *otredad* está permanentemente alimentada por la incertidumbre de no poder controlar las coordenadas cotidianas. En la mañana temprano toda la familia se desplaza a su trabajo o a sus actividades, en muchos casos también la madre que se ha incorporado plenamente al mercado laboral. La única certeza cotidiana es el momento de salir de la casa, pero de ahí en adelante, real y fantasmagóricamente, cualquier cosa puede ocurrir. El tráfico, la inseguridad que se ha instalado como una sombra siempre acechando nuestros pasos; y el aumento de los tiempos requeridos para trasladarse, provocan una sensación de desamparo e incertidumbre en las familias. El tiempo de espera está fuera de control, no sólo porque ha aumentado considerablemente y transcurre en escenarios cambiantes y amenazadores, sino también porque se ha vuelto caprichoso e imprevisible.

En estas condiciones de desasosiego provocadas por *los otros* que pueblan de fantasmas nuestras incertidumbres, el celular constituye un bálsamo tranquilizador que nos permite amarrar a los *nuestros* en tribus de pertenencia constituidas en redes de familias, amigos, empleados, compañeros de trabajo, clientes, alumnos o pacientes, y también es un mecanismo de afirmación de la identidad individual, familiar y grupal a través de las conversaciones, referencias y complicidades que sólo hacen sentido entre los miembros de cada tribu.

Nativos de lo global, extranjeros de lo local

Algo de la condición de ser un extraño en la propia casa, en el propio barrio y en el propio país, ha devenido en sentimiento compartido para que la cantante Shakira compusiera una canción que incluye esta estrofa:

«Y aunque hayas sido un extranjero hasta en tu propio país, si yo te digo ¿cómo dices tú? Aún dices ¿qué decís? Y lloras de emoción oyendo un bandoneón» (Día de enero)

Claro, ya sabemos que Shakira tiene un novio argentino, hijo del ex presidente Fernando de la Rúa, pero también sabemos que las circunstancias privadas de los famosos se vuelven públicas cuando le hacen sentido a la mayoría de sus seguidores.

El extrañamiento también puede ser un sentimiento experimentado en la familia, con los vecinos o con los compañeros de trabajo. Ya señalamos más arriba cómo la incorporación de Internet en el hogar provoca recelos, sentimientos de exclusión y de invasión de la privacidad. Por su parte, la globalización ha naturalizado ciertos códigos estéticos y culturales, que hacen posible, sobre todo entre los jóvenes, que se encuentren entre los suyos en cualquier ciudad del mundo. Cierta forma de vestirse, de conectarse, de moverse en los antros, de manipular el móvil y el IPOD, los vuelve reconocibles y familiares. Se juntan y deambulan, de a pie, en metro o en bicicleta, en las plazas, en los recitales, en los trenes, en los mercados de artesanías, en los cibercafé, en los centros comerciales, en los *fast-food*, y si tienen necesidad de comunicarse lo hacen en el inglés que aprendieron en Internet, jugando juegos de estrategia *online*, usando el traductor de *Google*, chateando con rusos, coreanos y chicanos, o participando de una comunidad de *comics* japoneses.

Asimismo, la globalización de las culturas locales produce espacios de pertenencia imaginarios y fenómenos interesantes de reinvencción de la iden-

tividad en los inmigrantes. Una residente boliviana en Vancouver me relató cómo había redescubierto y valorizado sus raíces indígenas aymaras con la ayuda de los medios de comunicación cuando había migrado a Canadá. Me contó que en Bolivia se negaba a hablar la lengua de sus padres y a utilizar ciertas prendas para vestir e ingredientes para cocinar, para poder ser aceptada dentro de la cultura mestiza. Cuando llegó a Canadá, y comenzó a frecuentar el círculo de sus paisanos, descubrió en las películas y en los documentales que pasaban en el cine y en la televisión, generalmente producciones europeas y canadienses, un universo cultural aymara estilizado, sin contradicciones ni conflictos, lleno de referencias folk, al que le gusta pertenecer, mucho más que al mundo mestizo de la Paz, o al anglosajón de Vancouver: «Una cuando vive en Bolivia no se da cuenta de la realidad, porque allá los medios no nos dicen las cosas como son, hay que salir fuera para darse cuenta del valor de nuestras culturas indígenas» (Yola, cuarenta y cinco años, residente en Vancouver desde hace más de tres lustros). De esta forma, también lo cotidiano, familiar y cercano puede volverse una fuente de extrañamiento, y lo distante y extranjero, un lugar, real o imaginario, de reencuentro con las raíces o de recomposición de la identidad.

El extranjero de la nota roja vs el extranjero Discovery Channel

El extranjero más amable que nos habita cotidianamente es el *salvaje* en estado puro que nos presenta *Discovery Channel* en sus programas sobre grupos indígenas y culturas africanas, orientales o asiáticas, exóticas, lejanas, inaccesibles, incontaminadas. Éste es el único extranjero con el que compartimos a gusto la mesa y la sala donde miramos televisión.

El *otro* distante, «el invasor absoluto, que engendra más temor que el vecino que agrede» (Duby, 1995:60), se ha desmarcado de sus nichos habituales en las narrativas mediáticas para transitar

de la categoría del «buen salvaje» que nos proyectaba Discovery Channel en sus programas sobre culturas exóticas, al peligroso inmigrante de la nota roja. Éste dejó de ser el *buen salvaje* desde que abandonó los confines de su mundo de danzas rituales y de conjuros mágicos y se convirtió en un *mal salvaje*, un incivilizado en medio de nuestras sociedades occidentales. Aunque en Estados Unidos y en Europa sean una realidad concreta, lo que los vuelve amenazadores no es su presencia en las calles, sino su inquietante visita en la pantalla de nuestro hogar.

Los medios de comunicación no hacen más que confirmar lo que imaginamos y damos por cierto acerca de las motivaciones y comportamientos de estos inmigrantes; o a la inversa, en un juego de espejismos, ratificamos lo que dicen los medios porque, cual profecía autocumplida, siempre sabemos de alguien que vio o escuchó que un extranjero, *mal salvaje*, le robó el móvil, el IPOD o la billetera, al primo de la cuñada del vecino de enfrente.

Pero también, como bien lo expresa Silverstone, los medios pueden ayudar a asimilar a los *otros* mediante el borramiento de sus identidades, volviéndolos aceptables en nuestros propios marcos culturales de comprensión de las diferencias:

La tecnología puede aniquilar la distancia del modo contrario. Puede acercar demasiado al otro, a tal punto que nos impida reconocer la diferencia. El entrelazamiento de imágenes globales; la apropiación de las culturas para nuestros propios planes [...] la expectativa de que si tuviera la más mínima oportunidad, el mundo sería exactamente igual a nosotros [...] Y aun las imágenes documentales de otros mundos tienen que ajustarse a nuestros preconceptos. [...] La familiaridad tecnológicamente inducida tal vez no alimente el desprecio, pero es posible que nutra la indiferencia. Si las cosas están demasiado cerca no las vemos. En ese aspecto la tecnología también puede aislar

y aniquilar al Otro. Y sin el Otro estamos perdidos.¹¹

Los turistas, antes de ser extranjeros en las tierras que visitan, fueron nativos que aprendieron a desear a los extranjeros que aparecen en el despliegue publicitario de las agencias de turismo y de las compañías de aviación en los medios de comunicación. Cuando salen fuera de su fronteras van buscando que el guía turístico les confirme esas imágenes de extranjeros «hechos a medida» que vieron en la tele, en los folletos publicitarios y en Internet. Se desplazan en grupos para afirmar su pertenencia de origen, afuera son extranjeros pero siguen siendo nativos, difícilmente se aventuren más allá de los circuitos turísticos o de las rutas del *turibus*. Cuando regresan de viaje, la experiencia de haber sido extranjero por un breve lapso no es algo que se capitalice simbólicamente en una mayor apertura hacia los otros, sino como un nuevo símbolo de distinción entre los propios.

Últimamente ha aparecido otro espacio interesante para denotar lo extranjero en los medios electrónicos, impresos y digitales. En países con fuertes procesos de inmigración, como España e Italia, el marketing publicitario ha descubierto que los inmigrantes son un nicho de mercado muy rentable, pero para poder ser incorporados, necesitan tener un estatus legal, de ahí que se haya emprendido una campaña de *ciudadanización* de los inmigrantes, produciendo una publicidad específicamente dirigida a ellos. La más llamativa es la de telefonía móvil con tarifas bajas para llamar a sus países de origen. A diferencia del extranjero *mal salvaje de la nota roja*, y del *buen salvaje del Discovery Channel*, el extranjero de los anuncios aparece en una versión plural y ciudadana. Se lo muestra

caminando por la calle, bien vestido y aseado, sonriendo y hablando con sus parientes en su lengua. Los escenarios para mostrar a los extranjeros no son sus enclaves étnicos, donde viven hacinados y marginados, sino la calle que le pertenece a todos, el espacio público y multicultural por excelencia. La publicidad ha conseguido proyectar a unos extranjeros que en su versión de consumidores se han vuelto ciudadanos aceptables.

Nuevas y viejas extranjerías convergentes

La comprensión del significado de cualquier versión de extranjero que abordemos, en sentido real o metafórico, requiere de los escenarios convergentes de los medios electrónicos y de las nuevas tecnologías de información y comunicación. El fenómeno de la inmigración es indudable, pero no tanto por su densidad estadística,¹² sino por la denotación mediática que ha adquirido. Todas las narrativas sobre lo extranjero están constituidas por algún género mediático. La crónica, la ficción, la nota roja, el documental, la publicidad, nos presentan diversas versiones de los viejos y de los nuevos extranjeros, que al mismo tiempo tienen capacidad performativa de muchas modalidades de interacción e integración en el mundo *offline* y *online*. Y en este fluir ininterrumpido de relatos e imágenes entre medios electrónicos, digitales e impresos, los viejos y los nuevos extranjeros circulan a veces de forma paralela, y en otras ocasiones confluyen resignificados por nuevas experiencias de inclusión y de exclusión social.

En un sentido, estos escenarios convergentes reproducen los estereotipos sobre la *otredad*, pero en otro, ayudan a elaborar en los imaginarios co-

11. Silverstone, Roger, *¿Por qué estudiar los medios?*, Buenos aires, Amorrortu, 2004.

12. Según un Informe de la Comisión sobre Población y Desarrollo de la ONU de 2006, que registra 191 millones de inmigrantes, más que una década antes, pero apenas 3% de la población mundial: «el planeta nómada», afirma la demógrafa Gildas Simon, «sobre el cual uno se desplaza y circula efectivamente cada vez más rápido, con un costo globalmente decreciente, está de hecho poblado por sedentarios, y la imagen de un mundo atravesado por olas migratorias incontrolables está destinada a la gran tienda de los clichés». (Simon, 1999: 43, citado por Néstor García Canclini en una primera versión del texto introductorio de este libro).

lectivos nuevas miradas sobre lo ajeno. Lo extranjero, o más precisamente el sentido común sobre lo extranjero, al igual que otros relatos de la *otredad*, se aprehenden a partir de imágenes fragmentadas y distorsionadas de las realidades sociales y culturales de los inmigrantes, donde en su versión mediática se separan cada vez más de los dramas humanos que los encarnan para constituirse en metáforas de todo lo que nos amenaza. De ahí que la elaboración del sentido individual y colectivo para relacionarse con ellos, en algunos casos se resuelva construyendo una cohesión imaginaria alrededor del hogar, de la familia y de los amigos, con sus extensiones virtuales en el teléfono móvil e Internet; y en otros, generando nuevas formas de convivencia y de tolerancia con los tradicionales inmigrantes que arroja el océano y el desierto cada día, y, también, con los «nuevos» inmigrantes en el mundo digital, que no, por *extranjeros*, dejan de ser nuestros padres, vecinos o compañeros de trabajo, dolientes en las filas del seguro social, sufridores en el tráfico, o cómplices de deseos y ensueños frente a la pantalla del cine, del televisor o de la computadora.

Pero lo extranjero también se ha instalado como un sentimiento de extrañamiento en la vida cotidiana respecto a los objetos y las relaciones que tradicionalmente nos daban certeza y garantizaban *los como si* de la vida diaria. Internet y la computadora rompen con la capacidad que habían demostrado la radio y la televisión de domesticarse y mimetizarse con la vida familiar acompañando y reforzando los rituales domésticos, afectivos e íntimos. Por una parte nos obligan a redefinir de manera constante los ámbitos públicos y privados, creando fuera de la casa extensiones virtuales del hogar en el teléfono celular y en Internet; por otra, el hogar ya no es una garantía de privacidad ni un espacio exclusivamente reservado a la familia. Se amplían los horarios de trabajo, y los otros irrumpen permanentemente en las ventanitas virtuales que nos anuncian que fulano de tal se acaba de conectar y está disponible para chatear.

En la perspectiva planteada el hogar tampoco puede asegurar la reproducción simbólica del *habitus* familiar. El conjunto de sobreentendidos y disposiciones que aseguraban los términos de la convivencia y los márgenes del conflicto, está siendo continuamente cuestionado por una parte, por los procesos de transformación que sufre la familia tradicional, afectada por la dispersión y la mudanza de sus miembros, la erosión de la autoridad parental y la deslocalización del ámbito doméstico; y por otra, por la incorporación de las nuevas tecnologías de comunicación e información en el hogar. Nunca antes la inclusión de una nueva tecnología en el seno familiar había encerrado como condición de existencia previos universos tan distintos de experiencia con respecto al tiempo, el espacio, la sociabilidad, la afectividad, el conocimiento y las formas de inclusión social; ni había requerido tal nivel de explicación y de traducción de códigos operativos y simbólicos para poder ser socializada y compartida entre dos generaciones. Pero a la vez, nunca antes una tecnología de comunicación había evidenciado tal nivel de dependencia e interacción, ni había tendido tantos puentes cognoscitivos, afectivos y lúdicos, ni había generado tanta necesidad de estar comunicados, localizables y disponibles los *unos* con los *otros*.

Referencias bibliográficas

- Bárbulo Tomás, «El sueño de Alioune» en *El País Semanal*, Nro. 1563, domingo 10 de septiembre de 2006.
- Duby, Georges, *Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1995.
- Cambra Lali, «Tres mil surafricanos se medican contra el sida con ayuda de los mensajes SMS» *El País*, 5 de abril, 2007, p. 30.
- Camou, Antonio, «Elegía de la brecha tecnológica» *Diario HOY*, La Plata, 18 de marzo de 2006.
- García Canclini, Néstor, «Introducción» en García Canclini, Néstor (coordinador) *Extranjeros en la*

- tecnología y en la cultura*, Madrid, Editorial Ariel/Fundación Telefónica, 2008.
- Gros Salvat, B., *El ordenador invisible: hacia la apropiación del ordenador en la enseñanza*. Barcelona, Gedisa, 2000.
- Marías, Javier, «Adicción e incontinencia», *El País Semanal*, Nro. 1569, domingo 22 de octubre de 2006.
- Prensky, Marc, «Digital natives, Digital Immigrants». From *On the Horizon*. NCB University Press, Vol. 9, Nro. 5, 2001. Disponible en www.marcprensky.com
- Scott, Jerry y Borgman, Jim, *Zits*. Volumen I, Editorial Norma, 2000.
- Silverstone, Roger, *¿Por qué estudiar los medios?*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004.
- Simon, Gildas, «Les mouvements de population aujourd'hui», en Philippe Dewitte, *Immigration et intégration l'état des savoirs*, París, La Découverte, 1999.
- Winocur, Rosalía, «Los unos y los otros: migrantes y nativos en el mundo de las TIC». Anuario de Antropología 2006. Universidad de Brasilia, 2007.
- , «El móvil, artefacto ritual para controlar la incertidumbre», *Revista Alambre*, Nro. 1, Marzo, 2008. www.revistaalambre.com

2. POÉTICAS DE LA EXTRANJERÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

EXTRANJERÍA Y NUEVAS PERTENENCIAS EN LAS ARTES VISUALES

Andrea Giunta

La condición de extranjero da cuenta de una serie de situaciones y experiencias que durante los últimos años han hecho estallar el sentido habitual del término —quien se radica en un lugar, pero proviene de otro; quien manifiesta su diferencia cultural respecto de una cultura en la que vive pero de la cual no proviene—. Distintas formas de entender el término extranjero y una amplia variedad de comportamientos han permeado los circuitos y las prácticas del arte hasta tal punto que muchos de los instrumentos que antes usábamos para analizar su dinámica han perdido sus posibilidades de estudiar esta nueva condición, haciendo necesario delinear nuevas herramientas. Mucho de lo que voy a exponer en este texto tiene todavía un carácter descriptivo. Como señalaba Susan Sontag en su ensayo sobre el *camp*, escrito cuando el *camp* emergía: «Muchas cosas en el mundo carecen de nombre; y hay muchas cosas que, aun cuando posean nombre, nunca han sido descritas». ¹ En este caso se trata de volver a describir la noción de extranjero a partir de las múltiples reinscripciones que tal condición tuvo en el contexto de la globalización.

La noción de extranjero que voy a considerar es una construcción situacional, diferenciada de aquella que correspondía al análisis del proceso

inmigratorio, pero no completamente distinta. Un objeto de estudio más complejo, pautado por inflexiones y matices que hacen necesarias nuevas miradas, nuevos instrumentos de análisis. Hoy tenemos que pensar la extranjería como una condición relacional cuyos formatos historiables se inscriben tanto en la experiencia del exilio (político o económico) como en la opción nunca anclada, nunca definitiva, de moverse por distintas partes del mundo persiguiendo distintos propósitos (la decisión de viajar gestada en la curiosidad por conocer otros lugares, otras culturas, o en la necesidad de concretar un negocio o desarrollar un proyecto). El viaje se ha generalizado hasta tal punto que, en determinados sectores sociales, es más extraño no viajar que hacerlo.

El propósito de este texto es analizar cuáles son los cambios que se han producido en el campo del arte en relación con la noción de extranjería y considerar hasta qué punto la práctica de convertirse en extranjero inscribe nuevas poéticas, nuevas formas de socialización, interviene en las políticas curatoriales, incide en los sistemas de formación artística o genera formas activas de intervención a partir de la puesta en funcionamiento de estrategias de diferenciación o de integración. Desde la

1. Sontag, Susan, «Notas sobre lo *camp*», *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 355.

perspectiva que quiero proponer, la condición de extranjero habría mutado su rango: en lugar de estar marcada por el tono de una pérdida podría considerarse una práctica de intervención activa.

El humor de los viajeros

Los viajes motivados por el exilio, por el deseo de ampliar los horizontes de conocimiento (más general o más especializado), o por la necesidad (el viaje que hacemos por razones familiares o laborales) se asocian con estados de ánimo particulares. Siempre implican una desestructuración cultural de distinto grado que se asocia a la melancolía (la del exiliado), a la excitación (el viajero turista), al interés o a la tensión (quien viaja por negocios o para realizar un proyecto). Estos estados no sólo afectan la situación particular del individuo, sino también sus formas de relacionarse. Los abundantes relatos del exilio nos describen los problemas de integración, la necesidad de aprender lenguas completamente desconocidas, el valor de los sabores vinculados a determinadas costumbres del país que dejaron (para un argentino, el mate, el dulce de leche, el amargo serrano, la carne), las redes de solidaridad que articulan estas experiencias. La novela de la uruguaya Marisa Silva Schultze, *Apenas diez*, desagrega con cuidado los sentimientos del exilio de una familia en la que cada uno siente el acoso de sus propios recuerdos, de las culpas que se originan cuando llegan noticias de muertes y torturas, al mismo tiempo que logran, lentamente, una integración en la que, extrañamente y no sin recriminárselo, encuentran momentos de felicidad. En tanto los hijos escuchan los relatos de sus padres, que tratan de condensarles el pasado para que siempre lo lleven como una diferencia, ellos crecen y diseñan el futuro ignorando estos legados y condicionamientos.

Apenas diez expone cómo la vida del exilio rediseñó identidades y hasta qué punto existen al menos dos formas completamente distintas de ser

extranjeros. Por un lado la de los padres, extranjeros forzados, acosados por los recuerdos, las culpas, por temas que no han quedado resueltos, por los afectos del país que dejaron. Junto a ellos arrastran a su hijo menor, Fernando, que se ve trasladado al Uruguay con sus padres, donde pasa a ser «el sueco». Por otra parte la hija mayor, Andrea, quien decide no atarse a ese pasado que, le cuentan, es tan importante para ella, pero que no recuerda y no quiere recordar. Su familia regresa a Uruguay y quiere que ella también se radique en su país de origen. Pero ella prefiere pensar sólo en el presente, cuya relevancia puede constatar y suscribir para diseñar un futuro con el que sueña junto a su novio, Sergio, hijo de un chileno, quien también vive en Suecia. Ella, que ha recibido una educación distinta a la de sus padres, puede pensar que da lo mismo vivir en Estocolmo, en Viena o en Londres, y que no habría razón para quedarse en Montevideo: «...no tenía nada especial en contra del Uruguay, ni en contra ni a favor, sólo que no le encontraba sentido a vivir acá. Tampoco sentía que debía vivir en Suecia siempre, se entendían tan bien en esto con Sergio. Lo que les importaba a ambos eran sus proyectos, era cumplir sus sueños; los países, las ciudades del mundo eran espacios de posibilidades, eran lugares donde podían o no seguir estudiando, integrarse a orquestas, investigar. Pronto, si Suecia se incorporaba más al resto de Europa hasta podrían tener pasaporte europeo, y tal vez, por ejemplo, podrían radicarse un tiempo en Italia y dedicarse a la música italiana de los siglos XVII y XVIII o radicarse unos años en Viena y tomar clases con algunos maestros u obtener una beca para Londres».²

Para ella el lugar ha perdido relevancia en términos de recuerdos e identidades. Sólo cuenta en tanto le permite desarrollar nuevos proyectos, estudiar, formarse. Su relación principal es con su profesión.

No importa cómo sea la ciudad ni quienes estén allí, su familia no determina su lugar de residencia,

2. Silva Schultze, Marisa, *Apenas diez*, Uruguay, Alfaguara, 2006.

sino las condiciones que esa ciudad brinde a sus intereses. Es otro tipo de extranjero, que deja el lugar de origen por intereses culturales o profesionales, que opta y que puede volver cuando quiere. Su posición es activa, incluso puede intervenir en el nuevo espacio en el que ha decidido insertarse para modificarlo. Es probable que esta experiencia de extranjería vinculada a la cultura, a las profesiones artísticas, vuelva en un momento difícil saber adónde volver porque a ningún lugar se pertenece.

La novela cubre gran parte de los matices de nuestros conocimientos acerca del desarraigo, la melancolía, el olvido, los problemas de integración, las formas de negociación para ser admitido en esa sociedad tan extraña a un uruguayo como puede ser la sueca. No sólo repone la experiencia del exilio, sino también la del *insilio*, lo que experimentan aquellos que regresan al Uruguay y que, como Gonzalo, preferirían haberse quedado en donde estaban porque ahora tampoco logran reconocerse en su propio país, que también les resulta extraño. Desde Montevideo, Gonzalo recuerda la lenta integración en Suecia y los momentos de felicidad, como el simple hecho de que la familia que allí había formado era su familia, en tanto el retorno le impuso otra, fragmentó la que él mismo había construido, armada a su vez a partir de fragmentos, de hilachas de afectos y de recuerdos, pero finalmente instalada en un presente, en un lugar donde llegó a pensar en el futuro. Aun partiendo de una situación no planificada, no elegida, había constituido un lugar desde el cual podía proyectar e incluso sentir felicidad.

Existen cientos de relatos de la extranjería ligada al exilio. Siempre se asocian al desajuste no buscado, a la situación de desarraigo forzado, de desamparo, de víctima. Se describen imposibilidades, cambios no deseados, terapias o políticas de integración.

En el mismo registro podemos ubicar a los extranjeros por razones económicas. Quienes dejan a sus familias en el lugar de origen para buscar mejores condiciones económicas que les permitan enviar dinero y eventualmente volver. Extran-

jeros que son expulsados por las leyes de migración o que quedan dentro de países extraños, al margen de la ley, en una situación de clandestinidad, de imposibilidad de integrarse al sistema institucional.

Exilios políticos y exilios económicos crean condiciones particulares, un punto de partida no elegido, condicionado. Para estos extranjeros las opciones de integración están pautadas por el desajuste.

Distinta es la posición del extranjero por opción, aquel que aun cuando no deja de experimentar diferencias, se inserta desde una posición activa, incluso de una planificada intervención sobre el nuevo espacio en el que ha decidido insertarse. El extrañamiento, la verificación de los contrastes, son parte positiva de esta experiencia. Algo que se estaba buscando y que se convierte en material del viaje. Esa experiencia de estar en un lugar intermedio, transitorio, tan estereotipado como los gigantescos hoteles en los que se realizan negocios o conferencias profesionales, y en los que se traman pequeñas, intensas y efímeras relaciones de amistad, pasión, e incluso amor. La experiencia afectiva del estar fuera de lugar que tan bien plantea la película *Lost in translation* de Sofía Coppola.

El viaje constituye uno de los eslabones del proceso de transnacionalización que ha transformado el campo artístico e intelectual de los últimos años. Para un artista la ciudad se asocia a un proyecto, a una residencia; para un intelectual, a un seminario, a una conferencia. Incluso no se habla de ciudades, sino de *workshops* o de experiencias de trabajo colectivo en una playa o de residencias como visitantes en un campus generalmente aislado de las grandes ciudades. Viajamos tras experiencias de crecimiento profesional sin que importen los lugares en los que se realizan. La experiencia del viaje como destino turístico es desplazada por la biopolítica del encuentro con otros con los que compartimos un mundo de saberes o de intereses. Son formas de socialización ad hoc cuya continuidad depende del deseo de quienes participaron de ellas de mantenerlas en el tiempo, más que de políticas vinculadas a instituciones y a Estados. Ha-

ber participado de una residencia deja una marca distinta que haber compartido años en una academia o en una universidad ¿Las playas y los hoteles han reemplazado a las aulas de las academias? Seminarios intensos en términos de debate intelectual o de investigación artística pueden transcurrir entre la sala de debates y las *caipirinhas*.

Extranjeros situacionales

Aunque cada forma de extranjería comparta rasgos, modalidades o comportamientos, las percepciones son diferentes. Toda experiencia de extranjería genera una producción cultural desajustada, no homogénea, que se instala como una máquina continua de negociación de diferencias, ya sea para neutralizarlas o para radicalizarlas.

La extranjería es, en un sentido amplio, la experiencia duradera o breve de ser otro y se pone en evidencia en conductas clasificatorias mínimas. La percepción se origina en la mirada clasificatoria que ejercemos sobre los otros o en la de estos sobre nosotros, cuando rasgos externos o formas de hablar ponen en funcionamiento una percepción archivística, un fichero mental que proporciona datos automáticos sobre el otro. Un dispositivo que se vuelve más evidente cuando dos personas de apariencia muy distinta están juntas e, inmediatamente, activan una máquina de clasificación social que puede trastocar sus nacionalidades y profesiones hasta que se incrusten en la estructura de posibilidades que esa sociedad puede ordenar. Podemos referirnos así a *extranjeros situacionales*, cuya clasificación no depende de sus pasados, de sus legados o de sus culturas, sino de su aspecto y de a quién tienen al lado. En términos generales, las diferencias físicas activan imprevisibles fantasías de exotismo que trastocan la clase, la cultura de origen, las profesiones.

La extranjería es, también, una situación cultural que sobrepasa las tradiciones culturales ligadas al lugar de origen o a la nación. Una forma de marcar diferencias que se instala al interior de

una familia cuando uno de sus integrantes se desmarca de los patrones establecidos y se vuelve otro, un extranjero. Las nuevas tecnologías han generalizado estos casos de extranjería marcando la distancia entre padres e hijos que inscriben sus prácticas cotidianas en niveles tecnológicos diferentes. En una propaganda de teléfonos celulares, el hijo le explica a su padre, diminuto y acodado en el brazo del gran sillón en el que su hijo está sentado, las posibilidades que ofrece un nuevo modelo de teléfono. Para esto adopta el mismo tono paciente y didáctico que usan los padres para explicar a sus hijos más pequeños. El padre se va, agradecido, con un gran cuaderno bajo el brazo, mientras el hijo, con una mirada de orgullo y de ternura dice a la cámara: «¿no son lindos?». El comercial trastoca el lugar del padre y del hijo, subvertido por las tecnologías respecto de las cuales los mayores son extranjeros, o se vuelven niños, o hijos de sus hijos. Es común que un padre exprese, no sin resignación, que su hijo entiende mucho más de computadoras que él mismo. Las nuevas tecnologías ponen a prueba nuestra capacidad de integración. Redefinen nuestro lugar como nativos o extranjeros.

En este contexto surge la potencialidad de la instrumentalización de la extranjería como un dispositivo de intervención. Aquella situación en la que se opta por enfatizar la diferencia, por trasladarse de contexto, por intervenir en tramas culturales que apenas se conocen. Podemos pensar los ejemplos más instrumentales en el campo de los negocios, de las inversiones, y los más poéticos en el terreno del arte. Existen artistas que hacen de ese descentramiento un instrumento para captar desde una mirada intuitiva, la zona problemática de una cultura, una simple diferencia. Este es el caso de Alfredo Jaar, quien emplea esa mirada como una forma de diagnóstico del que surge la obra. Cuando Jaar recibe un encargo, investiga el sitio y propone una obra que vuelva visible el problema que él diagnostica. Así percibe que la ciudad de Skoghall, en Suecia, una pequeña comunidad ligada a la producción de papel, no tiene

museo. Propone construir un museo de papel que, convertido en efímero espacio de exhibición, es devorado por las llamas cuando termina el encuentro. También cuando coloca un sistema de luces en la cúpula del *Marché Bonsecours*, monumento central en la ciudad de Montreal, que se enciende cada vez que un *homeless* ingresa a uno de los refugios existentes en la ciudad volviendo evidente el número de personas que viven en la calle. Miles de pasaportes ubicados en pilas, ligeramente alterados en sus medidas —lo que impide que puedan utilizarse como documentos auténticos—, sirven como reflexión irónica sobre el nacionalismo restrictivo de Finlandia, el país con menor número de inmigrantes y refugiados de Europa. Jaar remueve sus obras respecto de su lugar de origen, Santiago de Chile, y las relocaliza en función de contextos diversos. Concibe sus intervenciones como proyectos que se producen en cualquier lugar. Recurre a dispositivos que pueden encontrarse en todas partes —tecnologías, construcciones, armados—, para volver visibles problemáticas locales. Sus obras quieren revelar y poetizar el conflicto. En este sentido, el artista se autorrepresenta como liberador. De su mano, la zona y su conflicto adquieren visibilidad. Aunque la obra no sea ajena a la información que proviene de una investigación sociológica, sus formas de representación son distintas. El acierto radica en su capacidad para plasmar sus conclusiones en imágenes pregnantes, en las que compacta materiales e investigaciones —pienso en instalaciones como *Lamento de las imágenes* (2003), o en *La nube*, que realizó para inSite 2000, con 3.000 globos que liberaba mientras la música se interpretaba en vivo a ambos lados de la valla que divide la frontera entre México y los Estados Unidos.³

En un sentido semejante podríamos considerar la obra de Santiago Sierra cuando en 2002 grabó el sonido de un cacerolazo en Buenos Aires, los distintos ritmos y los insultos que se sucedían. Sierra

acelera, aleja y acerca el sonido y lo distribuye en Londres, Frankfurt, Ginebra, Viena, Madrid y Nueva York, registrando esa diferencia como un extranjero y difundiéndola en un sentido global. Su situación de extrañeza ante ese contexto crítico no lo ubicaba en el lugar de un marginado sino en una situación de poder desde la que instrumentaba esa realidad en función de su propia obra. Esta dimensión de la extranjería se aleja de toda la narrativa del exilio, la migración o la dificultad de integración. Coloca, en este caso a los artistas, en un lugar de poder, en tanto es desde su diferencia desde la que lanzan una mirada configuradora sobre los otros. Esta mirada activa puede aproximarse mucho a un instrumento colonial, al saqueo temático en función de la inserción en el circuito global del arte.

Esta situación ha permeado hasta tal punto las prácticas y los circuitos culturales que los artistas borran su lugar de origen en sus biografías (Alfredo Jaar solo hace constar el lugar en el que vive, sin mencionar la ciudad en la que nació)⁴ o en ciertos dispositivos curatoriales. Por ejemplo, la colección del Museo Blanton de la Universidad de Texas en Austin, eliminó el concepto de ciudadanía en las cédulas de obra, dejando sólo constancia de las ciudades en las que los artistas vivieron. Es una forma de dar a entender que no es el concepto de nación el que interviene en la poética de un artista (como se postuló en los tan transitados debates sobre arte y nacionalismo), sino los lugares en los que vivió, las ciudades.

El viaje artístico entre la modernidad y la globalización

Estas nuevas formas de extranjería permean las formas de producción y de formación artística que se rediseñan permanentemente a partir de la incidencia de la globalización en los circuitos del arte.

3. www.insite05.org/legacy/artistfinal/Jaar/more.html

4. En la biografía que incluye en su sitio en Internet ni siquiera señala que nació en Chile. Alcanza con puntualizar: «He is an artist, architect and filmmaker, who lives and works in New York.» (www.alfredojaar.net)

Los viajes de los artistas consolidan una larga tradición de la cultura moderna. Particularmente los viajes de los latinoamericanos que iban principalmente a París, pero también a España o a Italia, para aprender en Europa las claves del arte moderno. Ellos funcionaban como acumuladores de experiencias artísticas, como aprendices de los lenguajes y de las formas de sociabilidad de la modernidad. Sabemos hoy que los motivos del viaje eran variados y que llegaban con recursos diferentes y conocimientos previos distintos, pero que en casi todos los casos el objetivo final era regresar y transmitir lo aprendido en el interior de su propia comunidad cultural. El viaje era un mecanismo central de la máquina de la modernidad. Pero no puede entenderse como el traspaso de un lugar a otro del conocimiento adquirido en los círculos de París a los de Buenos Aires, San Pablo o Montevideo. El viaje tenía como engranaje central la travesía, ese tiempo entre un espacio y otro en el que se rediseñaban los recuerdos del lugar al que se llegaba y desde el que se partía. En el desplazamiento surgían espacios intermedios, de negociación de experiencias y recuerdos que nunca se ajustaban completamente al lugar de origen ni al de destino. Una dinámica de espejos deformantes que enriquecía cada espacio cultural con imágenes que no correspondían, estrictamente, a ningún lugar preciso, que se nutría de recuerdos y expectativas. Una zona intermedia diseñada en el largo trayecto en barco.

Así se articulaba el viaje a la máquina de la modernidad en Buenos Aires, pero también en ciudades como Rosario, donde artistas como Cochet o Schiavoni, después de vivir en ciudades de Europa, regresaban a Rosario para constituir esa particular «sociedad de los artistas». El viaje podía servir para aprender, para acumular experiencias o para intentar integrarse a los más distinguidos circuitos del arte internacional.

Con el avión esta dinámica se transforma. Los artistas de los años sesenta también viajaban para

aprender y comprender la dinámica de las grandes metrópolis del arte. Después del hiato que impusieron los años de la Segunda Guerra Mundial, los artistas volvieron a Europa —pensemos en Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Marta Minujin o Kosice, entre muchos otros, que viajaban para conocer y para integrarse a las escenas de la vanguardia— y luego, a mediados de los sesenta, empezaron a viajar a Nueva York. Más allá de las razones que impulsó la dictadura, forzando exilios obligatorios, muchos de los artistas que se fueron y se insertaron en el medio artístico de otro país —pienso en Leandro Katz, en Eduardo Costa—, volvieron para radicarse nuevamente en Argentina. Es destacable que para ellos el viaje haya significado una larga residencia en el exterior, pensando incluso en integrarse no ya como extranjeros, como latinoamericanos en Nueva York, sino como artistas internacionales.

En los últimos años se han consolidado nuevas formas de itinerario que ya no importan esa idea de integrarse a otro medio artístico o de traer novedades a las ciudades de origen. La figura más reciente es la de un derrotero permanente, sin comienzo ni fin, cuyos lugares de contacto están determinados por los proyectos o por los eventos en los que se va a participar. Cuando leemos los antecedentes de un artista que ingresó a la escena del arte contemporáneo después de los años noventa nos encontramos ante un mapa de ciudades cercanas o distantes, muy diferente de aquella biografía tradicional que informaba la fecha y el lugar de nacimiento y un destino posterior que el artista mantenía por el resto de su vida.⁵

Desde los años noventa fue cada vez más evidente que la circulación internacional de las obras creaba condiciones nuevas de producción. La multiplicación de eventos bienales, en muchos casos con una temática convocante —pienso, por ejemplo, en los encuentros de InSite, en la frontera entre México y los Estados Unidos—, hace que los artistas que forman parte de estos circuitos elabo-

5. Claro que esta descripción no comprende a todos los artistas, ni siquiera al número más representativo de artistas, sino a aquellos que han ingresado a la dinámica global del mundo del arte.

ren sus obras de acuerdo a determinados parámetros que hacen posible la realización. A diferencia de los requerimientos que tienen la pintura o la escultura tradicionales, de embalaje, transporte y seguros, que hacen cada vez más difícil la organización de exposiciones internacionales, la obra es ahora concebida como el resultado de un proyecto que se arma en el lugar. Los talleres de producción artística se organizan ad hoc, con una estructura en ciertos aspectos comparable a la de una maquiladora. En un encuentro de artistas como InSite, estos viajan con anticipación para investigar y elaborar su proyecto y luego lo arman con trabajadores y materiales del lugar. Dicho proyecto se materializa en una intervención que puede repetirse, pero que no es indispensable transportar. Como una obra de teatro, puede ser montada en otra parte, incluso en una versión diferente, corregida o modificada porque debe adaptarse a un espacio diferente. Incluso, más que la obra, circularán las fotos de su presentación inaugural. Por ejemplo, *La nube* de Alfredo Jaar no tendría mucho sentido fuera de un sitio de frontera. Con posterioridad, la obra circuló en formato fotográfico.

El artista ha adquirido una nueva competencia, una nueva capacidad para actuar en el contexto de exhibición de la globalización. Trabaja en proyectos y es él y no la obra quien viaja para montarlos. Los videos, las fotografías, las instalaciones, son materiales adaptables y transportables a cualquier contexto. Incluso los archivos, antes asociados a espacios de acceso restringido, se han convertido en materiales que pueden desplegarse en las paredes. Por ejemplo, el archivo de *Tucumán Arde*, montado sobre las paredes de la Documenta, o la obra de Alberto Baraya en la última Bienal de San Pablo, que presentaba su archivo de especies vegetales, asimilado a la exploración y recolección de un botánico. El viaje, por lo tanto, se ha incorporado como condición de producción en los circuitos globales del arte. Ya no es la migración o el exilio como resultado de condiciones políticas, sociales o religiosas, tampoco es posible referirse a procesos de transculturación o aculturación. El

viaje ni siquiera es un tema, sino condición necesaria para la existencia de la obra.

En algunas oportunidades, el viaje del artista más contemporáneo es semejante al de aquel dibujante que integraba las misiones científicas. Recorre geografías y contextos recolectando datos que luego compacta a la manera de un informe visual, buscando compensar información con composición, mezclando materiales y recursos, las técnicas más básicas del arte —el dibujo, la talla, la pintura, la impresión— con la tecnología avanzada, pinturas con animaciones. Tal desmarque es equivalente al descalce de la nacionalidad y al de la condición de extranjero.

Así como las marcas de la globalización se constatan en las formas de producción del arte, también se perciben en la formación de los artistas. Hoy podemos reconocer dos sistemas de formación artística que funcionan en paralelo: por un lado la enseñanza formal de las academias, que persiste con programas apenas renovados. Carreras que siguen enseñando técnicas de larga historia pero con deficiencias de diversa índole: profesores desactualizados, conocimientos técnicos insuficientes, falta de materiales y de insumos, ausencia de información y de estímulo.

En forma paralela se articulan los talleres itinerantes que se pliegan a la dinámica del viaje de dos maneras: una es la que resulta de una institución que promueve y financia parcialmente la realización de estos talleres en distintas ciudades del mundo. Así sucede con los *workshops* organizados por Robert Loder desde Londres, con el programa *Triangle Arts Trust* que organiza con apoyo del British Council y de las comunidades de las ciudades en las que se instala el *workshop*. Estos *workshops* consisten en residencias de un mes en las que un grupo de artistas (generalmente no más de quince) conviven y trabajan juntos, en alguna ciudad del mundo. Participan artistas locales con artistas internacionales, se promueve la realización de un proyecto que se analiza en forma conjunta antes de su presentación final, se incentiva el uso no sólo de nuevas tecnologías sino también de formatos

nuevos para pensar las obras. En la comunidad que los aloja —pueden estar en Bolivia o en Sri Lanka— producen un *shock* actualizador, en tanto introducen formatos de producción artística más versátiles. Al mismo tiempo estos talleres logran una visibilidad distinta: es frecuente que los visiten curadores o artistas invitados, que jamás visitarían una escuela tradicional de arte y que no tienen tiempo de recorrer talleres. No es extraño encontrar que los artistas de los países no centrales invitados a las bienales, hayan pasado por estos *workshops* y que allí los hayan conocido los curadores. La itinerancia o extranjería es múltiple: los fondos, los artistas, los curadores, provienen de distintas partes del planeta y se ponen en contacto en función de esa única y precisa experiencia.

La otra forma en la que talleres e itinerarios se vinculan es en las iniciativas que resultan de formas de autogestión de los artistas y que se asientan en un espacio, en una ciudad que recibe periódicamente a artistas de distintas partes del mundo. Nada más lejano que el taller del artista europeo al que los latinoamericanos asistían para aprender el oficio y los secretos de la modernidad. Los artistas que viajan a estos talleres de nuevo rango, que se multiplican en las ciudades más diversas del planeta, lo hacen para conocer un nuevo contexto, nutrirse de otras experiencias, compartir el día y la creación artística durante un tiempo. Transcurrido éste, exponen los resultados e invitan a artistas, críticos y curadores locales. En los últimos años Buenos Aires ha incrementado notablemente su carácter «internacional». No sólo la visitan los turistas tradicionales, sino también artistas, curadores y estudiantes de historia del arte de universidades norteamericanas que vienen a la ciudad por un semestre *abroad*. Estos talleres son puntos de encuentro entre la comunidad artística local y los visitantes. Al turismo tradicional se suma una nueva forma de turismo cultural que no se promociona por agencias de viajes sino por medio de sitios de Internet, becas locales e internacionales, subsidios de los países de origen de los artistas visitantes.

Estos talleres surgieron en Argentina como una forma de respuesta a la falta de integración local a la escena internacional y como un modo de autogestión frente a la estratificación y falta de movilidad de las instituciones locales. Un buen ejemplo lo proporciona El Basilisco, un trabajo colaborativo entre Esteban Álvarez, Tamara Stuby y Cristina Schiavi, que probablemente sea el primero de este tipo de talleres que se haya organizado en Buenos Aires. Durante varios años Robert Loder buscó, sin lograrlo, hacer de esta ciudad una de las sedes de su proyecto de *workshops*. Recién con la iniciativa de El Basilisco se organizó un programa de residencias cuya sede permanente está en Buenos Aires. Álvarez y Stuby, con la colaboración de otros artistas, seleccionan propuestas y eligen a sus residentes, gestionan fondos locales (Proa, el Fondo Nacional de las Artes) o internacionales (la Fundación Ibero Camargo o el *Triangle Art Trust*) y organizan las distintas actividades de la residencia ubicada en Avellaneda, al sur, muy cerca de la Capital. Durante uno o dos meses los artistas residen y trabajan en una antigua casa chorizo, se organizan fiestas que combinan la exhibición de los trabajos con empanadas, música y torneos de fútbol de mesa o metegol. Más allá de la dinámica que han sabido imprimir a su proyecto y que se traduce en el alto grado de convocatoria que logran en sus periódicos encuentros, me importa señalar que esta iniciativa surge de la insatisfacción, tanto con el sistema de enseñanza artística tradicional como con la ausencia de políticas de intercambio por parte de las instituciones locales.

Respecto del primer señalamiento, es necesario destacar que ya desde los años ochenta la Fundación Antorchas generó políticas de actualización nacional a partir de las clínicas que organizaba en distintas ciudades del país y que constituían una activa red de intercambios. Estas clínicas (espacios de actualización y de análisis de obras) sirvieron para dinamizar la vieja y estática estructura que centraliza toda la actividad artística en Buenos Aires. Artistas, historiadores, críticos, curadores, se reunían en un taller o en un espacio institucional

para analizar en forma conjunta las producciones de los artistas. Este sistema hizo posible que se conociera a muchos artistas completamente ausentes del circuito porteño, que luego eran invitados a exhibiciones en Buenos Aires. La red de clínicas estableció un sistema de circulación de artistas y modificó la tradicional tensión entre Buenos Aires y el abstracto e indefinido «interior».

Junto a la insatisfacción con el tradicional sistema de enseñanza, estaba aquella que provenía del aislamiento internacional y de la indiferencia o falta de apoyo de las instituciones oficiales del arte. A estas condiciones se sumaron aquellas que derivaron de la crisis de 2001, que dejó en completo desamparo institucional a la sociedad y a los artistas como parte de ella.

Ya a fines de los años noventa el artista Oscar Bony explicaba que frente a la inoperancia de las instituciones había que responder con la autogestión. Llevando sus observaciones al grado de intervención, Bony se autoinvitaba a exposiciones en las que no había sido incluido (por ejemplo cuando voloteó en la Fundación Banco Patricios atacando a su director por haberlo excluido de la exposición sobre los años sesenta y noventa por razones personales, o cuando hizo una performance en la Bienal de Venecia de 1998 a la que tampoco había sido invitado). De distintas formas, por diferentes razones, los artistas fueron convocados a la autogestión como la única forma de incidir en un circuito inmóvil y estratificado.

Esta tensión se acentuó y tomó diversas formas durante la crisis post-2001. Los artistas se unieron en colectivos y buscaron formas de visibilidad tanto nacional como internacional. Prueba de ello es la representación de colectivos como Etcétera o el GAAC en exhibiciones internacionales como la Bienal de Venecia de 2002, o en exposiciones realizadas en Alemania o en Barcelona (ExArgentina). Tal representación probaba que la crisis también vende. Los curadores internacionales que visitaban el país querían exhibir sus consecuencias en

el campo de las producciones artísticas. Un turismo de la pobreza —o las vacaciones en la miseria de los otros— se estableció durante dos o tres años en los que los académicos que visitaban el país para un congreso estaban al tanto de los horarios para asistir a alguna asamblea o los ómnibus llevaban a los turistas a ver a los piqueteros en Plaza de Mayo. Una forma de turismo que Brasil ya explotaba cuando promocionaba con folletos en los hoteles cinco estrellas los tours para «avistar» favelas desde miradores seguros.

En la exploración de formas de autogestión se inscriben experiencias como El Basilisco, El Levante en Rosario, Casa 13 en Córdoba, Espacio y Vox de Bahía Blanca, La Baulera y El Ingenio en Tucumán, La Calera en Olavarría, Viceversa o Belleza y Felicidad de Buenos Aires —este último organizado antes de que la crisis estallara—. Entre estos centros hoy se han trazado redes y formas de colaboración. Cuando llega un artista a exponer en Buenos Aires inmediatamente es invitado a otros centros del país, tal como sucedió con Antoni Muntadas, que durante su exposición fue invitado a El Levante de Rosario.

En este mapa de descalces, en el que la identidad es permanentemente negociada, no quiero dejar de considerar el viaje que tiene como propósito no diferenciarse. Aquel viaje que el artista emprende para dejar de ser distinto y que encuentra destino en las grandes metrópolis en las que puede fundirse en la experiencia urbana. Al respecto explica el artista Maximiliano Bellman: «Las metrópolis tienen esa cuestión de que uno puede ser un individuo fuera de las estructuras y eso es normal. Es normal que haya gente que está fuera de las estructuras. Hay un alto porcentaje de la población que puede (yo soy de Paraná, y me vine a estudiar Bellas Artes a Buenos Aires). Es mucho más difícil en una sociedad chica cumplir un rol que no está contemplado, en cambio habiendo más cantidad de gente pasamos más desapercibidos».⁶

Máximo Pedraza se refiere a la experiencia metropolitana en términos de efecto o impacto de su

6. Entrevista en la galería Daniel Abate, Buenos Aires, el 5 de marzo de 2008.

propio trabajo: «Yo siento la misma felicidad o no haciendo cosas acá o en Berlín. Lo otro tiene que ver con la repercusión, con hacer algo que se note, es decir, no pintar 400 acuarelas y mirarlas interminablemente [solo], sin nadie más. No siento que cambió lo que hago con lo que hacía tres años atrás, cuando estaba en Berlín. Sí cambió mi estado, el estar inmerso en un medio donde tengo amigos, donde digo algo y la gente más o menos me entiende».

Para algunos artistas sus obras se entienden en todas partes, para otros solo encuentran su público en sus lugares de origen. La experiencia de la extranjería, cuando ésta implica radicarse por un tiempo en otro lugar, con frecuencia se inscribe en un arco que va del entusiasmo al desencanto. Diana Aisenberg cuenta cómo dejó Buenos Aires para vivir en Jerusalén y, en determinado momento se dio cuenta de que estaba viviendo una historia que no le pertenecía y decidió regresar.

Extranjeros digitales en el campo del arte

Los artistas han trabajado sobre los aspectos más ricos y desafiantes de las nuevas tecnologías al incorporarlas en sus poéticas. En ocasiones las utilizan como instrumentos, como si se tratase de óleos y pinceles que les permiten abordar aquello que quieren decir de un modo distinto. En estos casos las obras deslumbran por las poéticas y por la magia de sus recursos. Pienso, por ejemplo, en los bellos libros de arena de Mariano Sardón. Las nuevas tecnologías, resulta evidente, no garantizan nada acerca de la calidad de la obra. Es la poética lo que les confiere su riqueza y su atractivo. Las posibilidades de incorporación que plantean son tan infinitas como los mensajes que se quiera transmitir con ellas.

En el caso de Sardón nos seducen por su belleza. Pero otros artistas las abordan para poner en esce-

na la problematicidad que importa el cambio tecnológico en el mundo contemporáneo. El colectivo Oligatega Numeric enfatiza este aspecto. Ellos explican que la primera exposición que hicieron, en 1999, que se llamaba *High Low / High Fi*, tenía que ver con el conectar tecnologías de diferente calidad, que no estaban hechas para ser conectadas. Trabajaron con televisores, video caseteras, parlantes y rayos láser. Todos aparatos hechos por separado, en diferentes épocas, que carecían de la expectativa tecnológica del otro mecanismo. Su tarea consistió en crear una conexión entre todos esos objetos tecnológicos para que funcionaran en una única imagen. Después de 2001 se encontraron con que ellos ya estaban trabajando con el reciclaje y esto generó, en el nuevo contexto de crisis, un interés adicional. Al haber desaparecido gran parte de los recursos que ya no era posible importar, había que conseguir insumos a precios razonables. «Nosotros trabajábamos mucho con materiales reciclados antes de la crisis porque éramos pobres antes del 2001», dicen Maximiliano Bellmann y Alfie Demestre. «No habíamos planteado una carrera, teníamos un poco de tecnología, habíamos empezado a grabar digitalmente y teníamos que bajar esa tecnología a VHS para poder editar porque no podíamos editar de una manera “pro”. Nunca usamos tecnología de punta y si la usábamos no se notaba. Nosotros ponemos el acento tecnológico no en los aparatos ni en el desarrollo industrial. Es una tecnología que tiene que ver con las personas no con la técnica mecánica. Es el uso de la técnica mecánica para una tecnología entre personas y esa técnica mecánica puede ser cualquiera, podemos usar un palo o una piedra o una computadora, pero la estamos usando para hacer otras cosas, es un medio, no un fin en sí mismo.»⁷

En este caso también comprobamos un uso instrumental de la diferencia. El trabajo no se centra en provocar deslumbramiento ante la transparencia tecnológica, sino en construir una poética des-

7. Maximiliano Bellmann y Alfie Demestre, entrevista en la galería Daniel Abate, 5 de marzo de 2008.

de la crisis que provoca el reemplazo de la tecnología. Superar esa crisis forzando el diálogo y la traducción, pasando de un sistema a otro, convirtiendo y generando un resultado poético a partir de los desajustes y los ruidos. Como *El enorme en el Colón*, la obra que presentó uno de sus integrantes, Leandro Tartaglia en el ciclo de música del Centro de Experimentación del Teatro Colón en 2004.

Pero los integrantes de Oligatega también descreen del poder de sus creaciones en relación con la dinámica de la globalización. Ellos ven en la globalización un instrumento de poder que también involucra a la creatividad artística en una forma cercana al saqueo. Maximiliano Bellmann expresa un cierto pesimismo respecto de la fluidez que postula la globalización en términos de poder: «yo tenía antes la idea de mirar a Europa y Estados Unidos pensando en que había que ir a ver lo que había que hacer para mostrar acá lo que venía. Tenía una idea de fluidez desde el centro a la periferia. Pero a partir de Internet y de todo el fenómeno de la globalización de los mercados empecé a ver que esos lugares se secaban, empezaron a estandarizarse las imágenes. Uno ve televisión en Alemania o en Japón y ve que es muy parecida, son semejantes los formatos y los diseños que utilizan, los programas para editar los contenidos, la tipografía. Entonces se hizo evidente el valor de las especificidades. Veo que ahora hay una búsqueda en todas partes de lo que no ha sido todavía usado. Y eso se encuentra en lo más local de lo local, que es producto de una adaptación a un lugar específico. Los mercados del arte hoy buscan todo lo que no está en el mercado del arte, hay como un ejército de buscadores de información cultural para incorporarla como una nueva sección del museo o para incorporarla directamente al mercado. El arte está funcionando como un lugar donde las industrias de medios se alimentan para poder seguir funcionando, porque si no se repiten las mismas imágenes. ¿De dónde vienen las ideas nuevas? Todos los publicistas y guionistas de cine van a ver arte, los diseñadores van a ver arte, los diseñadores de ropa van a ver arte, los ingenieros industriales van a ver arte, los arquitectos van a ver arte, porque

las ideas que se transmiten institucionalmente están limitadas. Los manuales son cada vez más chicos, entonces hace falta información para seguir alimentando ese monstruo que va cubriendo todo. Es imposible escaparse de eso. El problema no es del arte, el problema es que los medios de comunicación, en general, no intentan que las cosas cambien. Intentan que las cosas sigan como están. Y usan ese arte sacándole todo, lo neutralizan. Le sacan cualquier tipo de componente que pueda hacerle pensar en otra cosa y te lo ponen para que pienses en comprarte un teléfono o una computadora». Las facetas positivas de la globalización cultural desaparecen ante esta descripción del saqueo cultural, ante esta instrumentación de la creatividad por el mercado.

Integración y diferencia: el caso Buenos Aires

En ciudades como Buenos Aires, la idea de incorporarse a los circuitos internacionales ubicándose en el mismo rango que las grandes metrópolis del arte es un deseo permanentemente frustrado pero no por eso depuesto. Después de 2001, en el contexto de estrategias que permitieron superar la crisis, Buenos Aires logró ubicarse en un mapa turístico cultural nuevo.

La crisis de 2001 involucró intensamente la trama urbana y las formas de organización de la cultura. Además del proceso global, de gentrificación y de postfordismo, que rearticuló las formas de trabajo, las redes de la ciudad y también la actividad artística desde los años noventa, el momento específico de la crisis introdujo una intensificación de estas variables que colocó toda la escena social, política, económica y cultural al borde de un precipicio ante el cual la sociedad multiplicó creativas formas de respuesta. Existe, entonces, un conjunto de cambios comparables a los que se producen en muchas otras ciudades del mundo, y otros, más específicos, que se vinculan a la traumática experiencia de la crisis.

Cosmopolita y aislada, internacional y provinciana, Buenos Aires está atravesada por contradicciones que marcan su tiempo cultural. Querer «estar en el mundo», que nuestros artistas sean reconocidos en el exterior, que integren las colecciones de los más importantes museos internacionales, es una marca recurrente en el discurso de la cultura argentina. Sin embargo, parece que la necesidad de salir es equivalente a la de volver. Tal parece la fuerza más definitiva en todas las aventuras internacionalistas. ¿Una frustración, una imposibilidad o simplemente una necesidad, un deseo irrenunciable? Quizás sea cierto que nuestro trabajo genera más interés cuando se inserta en un conjunto de relaciones específicas, cercanas, queridas y que nuestra mejor manera de insertarnos en lo global consista en sumergirnos en lo local. Ésta fue la respuesta que muchos artistas de los años noventa elaboraron ante el residuo de los ochenta, cuando sintieron que el arte local se había abierto a una extranjerización que había liquidado la creatividad en función del deseo de conquista de un mercado internacional. La poética de los noventa busca, en gran parte, nutrirse de lo que está a la mano, al margen de las «modas» internacionales. Gestaron así un arte que no encajaba en ningún molde, que no era asimilable, y que, sin embargo, hoy comienza a incorporarse al coleccionismo local y a cierto coleccionismo internacional. Éste es un proceso cuyos desarrollos todavía tenemos que seguir. La relación entre lo local y lo global no deja de generar

debates que resultan productivos en relación con la gestación de poéticas que buscan cierta forma de resistencia.

Al mismo tiempo, las descripciones sobre la nueva extranjería muestran que ya no es posible analizar todos los procesos del arte en el contexto de legitimación que pautan las instituciones y las prácticas ligadas a un campo cultural específico. Esto no significa que aquellas redes hayan desaparecido, sino que lo que ahora tenemos que considerar es la coexistencia de sistemas: uno pautado por las instituciones y formas de legitimidad tradicionales, y un nuevo sistema de relaciones más fluctuantes, que se redefinen en cada caso específico y que demuestran gran capacidad de adaptación a los cambios y a los nuevos desafíos. El largo adiós del emigrado que se despedía para siempre de su familia en los puertos ha dejado lugar al tránsito veloz entre aeropuertos y a una negociación permanente entre espacios y culturas distantes, entre lo específico de cada lugar y la estandarización que regula, cada vez más, los espacios de circulación del arte contemporáneo.

Referencias bibliográficas

Sontag, Susan, «Notas sobre lo *camp*», *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 355.

Silva Schultze, Marisa, *Apenas diez*, Uruguay, Alfaguara, 2006.

JINETEANDO¹ AL DIABLO. ARTE CONTEMPORÁNEO, CULTURA Y (DES)EXTRANJERIZACIÓN

Gerardo Mosquera

Un padre en Cuba pregunta a su hijo qué quiere ser cuando crezca. El niño le responde sin titubeos: —¡Extranjero! Mi propósito aquí no es analizar la extranjería como liberación, ni siquiera su posible productividad, aunque comparto aquella frase de Italo Calvino: «el viajero reconoce lo poco que es suyo al descubrir lo mucho que no tiene y no tendrá». Voy a intentar esbozar cómo la galopante internacionalización de la circulación del arte en los últimos quince años podría verse, en cierto sentido, como un proceso de «extranjerización» del arte y «des-extranjerización» de los artistas, y anotar algunas implicaciones culturales.

Las relaciones entre arte contemporáneo, cultura e internacionalización se han revolucionado en los últimos tiempos. Hace sólo quince años vivíamos en otra época, y no sólo por lo limitados que eran entonces Internet y la telefonía celular. Además del auge de la información electrónica, del impacto de la tan llevada y traída globalización, del fin de la Guerra Fría y de la modernización —a veces galopante— en vastas regiones del planeta, el cambio en el arte ha sido detonado específicamente por una expansión geométrica en su práctica y circulación.

Hemos dejado atrás los tiempos de los ismos y los manifiestos. La cuestión crucial en el arte hoy día es el extraordinario incremento de su práctica y circulación regional e internacional a través de una variedad de espacios, eventos, circuitos, y por medio de comunicaciones electrónicas. Se calcula que debe haber ya cerca de doscientas bienales y otros eventos artísticos de periodicidad fija en todo el mundo, sólo por mencionar un aspecto del crecimiento de los circuitos del arte. En esta explosión participa una vasta multiplicidad de nuevos actores culturales y artísticos que circulan internacionalmente y que antes, o no existían, o quedaban reducidos al ámbito local. Pensemos, por ejemplo, en que varios países del Pacífico asiático han pasado de la cultura tradicional al arte contemporáneo saltándose el modernismo. En cierta medida, «aprendieron» el arte contemporáneo por Internet. Este salto ha detonado una fructífera proximidad entre tradición y contemporaneidad,² o, por el contrario, ha proveído al arte de la frescura, del atrevimiento, del candor y de la espontaneidad propios de quien no arrastra la cadena de una evolución histórica.³ Más allá de estos impactantes fenómenos, y como parte de ellos, pienso que la expansión del campo artístico que ha tenido lu-

1. En el habla popular cubana se llama «jinetear» a aprovecharse de los extranjeros, principalmente los turistas, prestándoles servicios que van de hacerles de guía a la prostitución y el timo.

2. Según vemos, por ejemplo, en artistas como Cai Guo-Quiang, Kuang-Yu Tsui y Xu Bing.

3. Pensemos, por ejemplo, en Jun Nguyen-Hatsushiba, Apichapong Weerasethakul y Xu Zhen.

gar, a pesar de su alcance y de las transformaciones que conlleva, no resulta tan importante hacia el futuro como su tendencia a traspasar sus propios límites —desdibujando sus fronteras—, por un lado hacia la vida personal y cotidiana, y, por otro, hacia la sociedad y la interacción urbana.

Junto al incremento de los circuitos internacionales hoy crecen nuevas energías artísticas y nuevas actividades que se llevan a cabo localmente en áreas donde, por razones históricas, económicas y sociales, uno no esperaría encontrar una producción valiosa. Mi trabajo en lugares como Centroamérica, la India, Palestina o Paraguay me ha hecho testigo no sólo de prácticas artísticas vigorosas y plausibles, sino de la fundación de grupos y espacios alternativos, estimulada por la ausencia de infraestructuras, y del surgimiento de acciones contra el arte comercial prevaleciente y el poder establecido, o ajenas a él.

Gran parte de esta actividad es «local»: resultado de reacciones personales y subjetivas de los artistas frente a sus contextos, o de su intención de causar un impacto —cultural, social, o incluso político— en ellos. Pero estos artistas suelen estar bien informados sobre otros contextos, sobre el arte hegemónico, o buscan una proyección internacional. A veces se mueven dentro, fuera y alrededor de espacios locales, regionales y globales. Usualmente su producción no está anclada a modernismos nacionalistas ni a lenguajes tradicionales, aun cuando basen su obra en las culturas vernáculas o en trasfondos específicos. Los contextos mismos han devenido globales a través de su interconexión con el mundo. Según Manray Hsu, todos somos hoy cosmopolitas porque ya no hay más «un mundo allá fuera»: el ser-en-el-mundo de Heidegger ha devenido un ser-en-el-planeta.⁴ Inclusive en medio de la guerra, como en Palestina, es posible descubrir obras con garra, que desafían nuestras preconcepciones y ratifican cuán descentralizadas están deviniendo las dinámicas artísticas.

El mundo del arte ha cambiado mucho desde 1986, cuando la II Bienal de La Habana realizó la primera exposición global de arte contemporáneo, reuniendo 2,400 obras de 690 artistas contemporáneos de 57⁵ países tres años antes de *Les Magiciens de la Terre* y sin incluir arte tradicional, inaugurando así la nueva era de internacionalización que vivimos hoy. Los discursos y prácticas multiculturalistas de los años noventa, que implicaban políticas de *correctness*, de cuotas o neo-exotismos, han perdido actualidad, al extremo de usarse ya como adjetivos descalificadores, que connotan un programatismo simplista. Hasta hace poco, se buscaba una pluralidad nacional balanceada en las muestras y eventos. Ahora el problema es opuesto: los curadores y las instituciones tenemos que responder a la vastedad global contemporánea. El desafío es poder mantenerse al día ante la eclosión de nuevos sujetos, energías e informaciones culturales que estallan por todos lados. Ya no resulta posible para un curador trabajar siguiendo el eje Nueva York-Londres-Alemania —según ocurría hasta hace poco—, y mirar desde arriba al resto enarcando las cejas.

Voy a intentar analizar la nueva situación artístico-cultural con la ayuda de una fábula. En 1994 escribí un ensayo sobre arte en América Latina para el catálogo de *Cocido y crudo*, la vasta exposición internacional curada por Dan Cameron para el Centro Reina Sofía en Madrid. Lo terminaba con un chiste gallego que solía contar mi madre, usándolo allí a manera de alegoría acerca de una posible estrategia para enfrentar la disyuntiva latinoamericana —y del orbe postcolonial y periférico— entre, por un lado, metacultura occidental hegemónica e internacionalización y, por otro, personalidad del contexto propio, tradiciones locales, modernidades irregulares, No Occidente:

Un campesino tenía que atravesar un puente en muy malas condiciones. Entró en

4. Hsu, Manray, «Networked Cosmopolitanism. On Cultural Exchange and International Exhibition», en Nicholas Tsoutas (editor), *Knowledge+Dialogue+Exchange. Remapping Cultural Globalisms from the South*, Sydney, Artspace Visual Arts Centre, 2004, p. 80.

5. Segunda Bienal de La Habana '86. Catálogo general, Centro Wifredo Lam, La Habana, 1986.

él atento, y mientras avanzaba con pies de plomo decía: «Dios es bueno, el Diablo no es malo; Dios es bueno, el Diablo no es malo...». El puente crujía y el campesino repetía la frase, hasta que finalmente alcanzó la otra orilla. Entonces exclamó: «¡Vayan al carajo los dos!». Y prosiguió su camino.⁶

Ahí concluía la fábula en aquel viejo texto, según fue publicado en el catálogo. Pero algo inesperado ocurrió entonces: el diablo se apareció al campesino. Este quedó inmóvil, presa del terror. El Diablo lo miró con calma y le dijo: «No te asustes, no soy rencoroso. Sólo quiero proponerte algo: sigue tu camino propio, por ti mismo, pero deja que

te acompañe; acéptame, y te abriré las puertas del mundo». Y el campesino, entre asustado, pragmático y ambicioso, accedió. Así, catorce años después, el «arte latinoamericano» ha proseguido su derrotero, pero dentro de las estrategias del diablo, quien, por otro lado, no es tan malvado como parece. Por suerte se mantuvo el *happy end* en la historia, aunque distinto: tanto el diablo como el campesino han quedado contentos con un pacto mutuamente beneficioso, y prosiguen su marcha juntos.

Como resultado, el arte latinoamericano ha dejado de serlo, y ha devenido más bien arte desde América Latina.⁷ Desde, y no tanto de, en y aquí, es hoy la palabra clave en la rearticulación de las cada



Wilfredo Prieto, *Apolítica*, 2001. Banderas del mundo a escala de grises, con diseños, dimensiones y tela oficial. Vista de la instalación 2006, Museo del Louvre, París. Cortesía de Kadist Art Foundation, París. Daros Latin América Collection, Zurich.

6. Mosquera, Gerardo, «Cocinando la identidad», en *Cocido y crudo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 32-37, 309-313.

7. Mosquera, Gerardo, «El arte latinoamericano deja de serlo», en *ARCO Latino*, Madrid, 1996, pp. 7-10.

vez más permeables polaridades local-internacional, contextual-global, centros-periferias, Occidente-No Occidente a las que refería la fábula. Demos un vistazo al contexto teórico de interacción artístico-cultural previo a la mutación, haciendo énfasis en una perspectiva latinoamericana.

El modernismo brasileño construyó el paradigma de la «antropofagia» para legitimar su apropiación crítica, selectiva y metabolizante de tendencias artísticas europeas. Esta noción ha sido usada extensamente para caracterizar la paradójica resistencia anticolonial de la cultura latinoamericana por vía de su inclinación a copiar —como es sabido, sólo los japoneses nos superan en esto—, así como para aludir a su relación con el Occidente hegemónico. El mismo carácter multi-sincrético de la cultura latinoamericana facilita la operación, pues resulta que los elementos abrazados no son del todo foráneos. Podríamos incluso decir que América Latina es el epítome de este tipo de dinámica cultural, dada su problemática relación de identidad y diferencia con Occidente y sus centros, en virtud de la especificidad de su etnogénesis y de su historia colonial. Así, la práctica de la antropofagia permitió al modernismo personificar y aun potenciar complejidades y contradicciones críticas en la cultura del Continente. Ahora bien, el paradigma va más allá de América Latina para señalar un procedimiento característico del arte subalterno en general.

Fue acuñado por el poeta Oswald de Andrade en 1928⁸ no en calidad de noción teórica sino a manera de un manifiesto poético y provocador. Resulta extraordinario su énfasis en la activa agresividad del sujeto dominado mediante el recurso de la apropiación, y su casi desfachatada negación de una idea conservadora, quietista, de la identidad. Andrade llega hasta afirmar, como hará mucho después el niño cubano del chiste: «Sólo me interesa lo que no es mío»,⁹ revirtiendo las políticas fundamentalistas de la autenticidad. A diferencia

de la noción de «*mimicry*» de Homi Bhabha,¹⁰ que plantea cómo el colonialismo impone una máscara ajena al subalterno, desde la que éste negocia su resistencia en medio de la ambivalencia, la antropofagia supone un ataque: tragarse voluntariamente la cultura dominante en beneficio propio. Y es que la noción se construye por el modernismo latinoamericano ya en, y desde, una situación postcolonial. Ella se corresponde además con la temprana inclinación internacional de la cultura brasileña, condicionada por el impulso modernizador de una burguesía ilustrada y cosmopolita. Los pensadores de la llamada «Santa Trinidad» de la teoría postcolonial (Bhabha, Edward Said y Gayatri Spivak), en cambio, basan su reflexión en las tensiones culturales bajo el régimen colonial, principalmente británico, y las secuelas de la descolonización después de la Segunda Guerra Mundial. La situación de América Latina es muy diferente debido a que los colonizadores se asentaron y acriollaron, el régimen colonial concluyó temprano en el siglo XIX, y los intentos de modernización y el modernismo tuvieron lugar tras una larga historia post y neocolonial. Por otro lado, es necesario señalar que el material de base de estos importantes pensadores y, en general, de la teoría postcolonial, procede en su casi totalidad del mundo de habla inglesa, ignorando todo lo demás, incluida América Latina entera.

A partir de su lanzamiento poético, la metáfora de la antropofagia ha sido desarrollada después por los críticos latinoamericanos como noción clave en la dinámica cultural del continente. Por un lado, describe una tendencia presente en América Latina desde los días iniciales de la colonización europea; por otro, plantea una estrategia de acción. Su línea no sólo ha sobrevivido al modernismo peleador de sus orígenes: se ha visto impulsada por el auge de las ideas postestructuralistas y postmodernas acerca de la apropiación, la resignificación y la validación de la copia. La antropofagia

8. de Andrade, Oswald, «Manifiesto antropófago», en *Revista de Antropofagia*, Sao Paulo, año 1, Nro. 1, mayo de 1928.

9. *Ibidem*.

10. Bhabha, Homi K., «Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse», en *October*, Nueva York, Nro. 28, 1984, pp. 125-133.

fue incluso el núcleo temático de la memorable XXIV Bienal de San Pablo, curada por Paulo Herkenhoff en 1998.

El énfasis en la apropiación de la cultura dominante como expediente de resistencia y afirmación de los sujetos subalternos se manifiesta también en el término «transculturación», acuñado por Fernando Ortiz en 1948 para destacar el intercambio bilateral implícito en toda «aculturación».¹¹ Aunque el papel activo del receptor de elementos exteriores —quien los selecciona, adapta y renueva— había sido señalado hace tiempo por la antropología, la proposición del nuevo término por Ortiz introducía un planteamiento ideológico: enfatizaba la energía de las culturas subalternas aun bajo condiciones extremas, como en el caso de los esclavos africanos en Brasil, Cuba y Haití. La noción establecía una reafirmación cultural de lo subalterno al nivel del vocablo mismo, y a la vez proponía una estrategia cultural desde su paradigma.

En realidad, todas las culturas son híbridas tanto en términos antropológicos como, según ha señalado Bhabha, lingüístico-lacanianos, debido a la falta de unidad y fijeza de sus signos.¹² Todas se «roban» siempre unas a otras, sea desde situaciones de dominio o de subordinación. La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales,¹³ aun cuando se encuentren sometidos bajo estrictas condiciones de dominio. Sus incorporaciones a me-

nudo no son «correctas». Pueden ser adquiridas «sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe».¹⁴ Es así como suele funcionar la apropiación intercultural, pues lo que interesa es la productividad del elemento tomado para los fines de quien lo apropia, no la reproducción de su uso en el medio de origen. Tales incorrecciones suelen estar en la base de la eficacia cultural de la apropiación, y a menudo abren un proceso de originalidad, como el uso absolutamente ignorante y bien efectivo que hizo el modernismo europeo de imagerías africanas, oceánicas y mesoamericanas. Por eso el crítico brasileño Paulo Emilio Sales Gómez, refiriéndose a la voluntad cosmopolita de los artistas del Brasil, con sus ojos puestos en la *mainstream* de los grandes centros del arte y desinteresados de la cultura popular, decía que su suerte era que copiaban mal,¹⁵ pues lo valioso en ellos es aquello que los personaliza dentro de un lenguaje internacional hablado con acento extranjero.

Si bien la apropiación es un proceso siempre presente en toda relación entre culturas, resulta más crítica en condiciones de subalternidad y postcolonialismo, cuando hay que lidiar de entrada con una cultura impuesta desde el poder. En este sentido, se ha llegado a afirmar que las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una «cultura de la resignificación»¹⁶ de los

11. Ortiz, Fernando, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, La Habana, 1940 (publicado en inglés en Nueva York por Alfred Knopf en 1947). Este neologismo fue saludado por Bronislaw Malinowski en su prólogo al libro de Ortiz, y por Melville J. Herskovits en *Man and his Works. The Science of Cultural Anthropology*, Nueva York, Alfred Knopf, 1948, aunque no fue adoptado debido a lo instalado que estaba el vocablo «aculturación» en el lenguaje de la antropología. El término disfruta hoy de un uso generalizado en castellano, y está entrando tardíamente al inglés por vía de los *cultural studies*, tomado de Ángel Rama, *Transculturación narrativa y novela latinoamericana*, México DF, 1982.

12. Bhabha, Homi K., «Cultural Diversity and Cultural Differences» (1988), en Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (editors), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 207-209.

13. Lowie, R. H., *An Introduction to Cultural Anthropology*, Nueva York, 1940.

14. Bernstein, Boris, «Algunas consideraciones en relación con el problema "arte y etnos"», *Criterios*, La Habana, Nro. 5-12, enero de 1983 – diciembre de 1984, p. 267.

15. Citado por Ana María de Moraes Belluzzo en conversación con el autor.

16. Richard, Nelly, «Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia», en *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989, p. 55.

repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales. Según señala Nelly Richard, las premisas autoritarias y colonizadoras son así desajustadas, reelaborando sentidos, «deformando el original (y por ende, cuestionando el dogma de su perfección), traficando reproducciones y de-generando versiones en el trance paródico de la copia».¹⁷ No se trata sólo de un desmontaje de las totalizaciones en el espíritu postmoderno, pues conlleva además la deconstrucción antieurocéntrica de la autorreferencia de los modelos dominantes¹⁸ y, más allá, de todo modelo cultural. Es interesante que a menudo los artistas latinos y latinoamericanos se han valido conscientemente en sus obras de las implicaciones contenidas en la cita y la expropiación transculturales —a veces complicándolas en extremo—, y en algunos casos han llegado a incorporarlas en calidad de componentes fundamentales de sus poéticas.¹⁹

No obstante, es necesario romper con la visión demasiado afirmativa que implican tanto la antropofagia como la transculturación y otras nociones basadas en la apropiación. Siguiendo la metáfora de la antropofagia, es necesario subrayar la batalla digestiva que la relación que aquella plantea lleva implícita: a veces las consecuencias son la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea. Según ha advertido Buarque de Hollanda, la antropofagia puede estereotipar un problemático concepto de una identidad nacional carnavalizante que siempre procesa en su beneficio todo lo que

«no es suyo».²⁰ Aunque la antropofagia refiere a una «deglución crítica», en palabras de Haroldo de Campos, hay que estar alerta frente a las dificultades de semejante programa pre-posmoderno, pues no se lleva adelante en un terreno neutral sino sometido, con una praxis que asume tácitamente las contradicciones de la dependencia. Hay que tener en cuenta también si el grado de transformación que experimenta el devorador al incorporar la cultura dominante apropiada no lo subsume dentro de esta. Además, la apropiación, vista del otro lado, satisface el deseo de la cultura dominante por un Otro reformado, reconocible, quien posee una diferencia en la semejanza —que en el caso de América Latina crea quizás la alteridad perfecta—, facilitando la relación de dominio sin quebrar la diferencia con un Otro «inferior» que permite establecer la identidad hegemónica.²¹ Pero este casi-Otro actúa a la vez como un espejo que fractura la identidad del sujeto dominante, rearticulando la presencia subalterna en términos de su otredad repudiada.²² Si la tensión del «¿quién come a quién?»²³ se encuentra más o menos presente en toda relación intercultural, es cierto también que «con frecuencia se plagia lo que uno se dispone a inventar», como ha dicho Ferguson,²⁴ situando el énfasis en la iniciativa que significa la selectividad volitiva del sujeto apropiador y en el uso tácticamente catacrésico del elemento apropiado en que ha insistido Spivak. Del mismo modo discursan la antropofagia y la transculturación desde la modernidad neocolonial, en contraposición con la más ambivalente *mimicry* colonial de Bhabha.

17. *Ibidem*.

18. Richard, Nelly, «Latinoamérica y la postmodernidad», en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Nro. 3, abril de 1991, p. 18.

19. Algunos, como Enrique Chagoya, Juan Dávila y Flavio Garcíandía, han dedicado una parte importante de sus obras a una exploración cínica de tales implicaciones.

20. Heloísa Buarque de Hollanda, «Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition», en Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob e Ivo Mesquita (editores): *American Visions. Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, Nueva York, 1994, p. 129.

21. «Cuando ya no hay esclavos tampoco hay señores», decía Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 281.

22. Bhabha, «Of Mimicry and Men...», *op. cit.*, p. 85.

23. Zita Nunes, «Os males do Brasil: Antropofagia e questao da raça», *Serie Papeles Avulsos*, Nro. 22, CIEC/UFRJ, Rio de Janeiro, 1990.

24. Citado por Paul Mercier, *Historia de la antropología*, Barcelona, Ediciones Península, 1969, p. 170.

Con respecto a la transculturación, el propio Ángel Rama había señalado ya hace tiempo que la noción «no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención».²⁵ De este modo, deja fuera las transformaciones culturales neológicas y las creaciones en respuesta a los nuevos y diferentes medios y situaciones históricas en los que las culturas transcontextualizadas tienen que desenvolverse. Por ejemplo, al analizar la dinámica cultural en el Caribe, se ha puesto el énfasis en la mezcla y el sincretismo, sin duda elementos cruciales en la región. Sin embargo, los procesos de acriollamiento de africanos, europeos y asiáticos —lo que Yulian Bromlei llama «separación etnogenética»—,²⁶ a través de los cuales las culturas desplazadas se transforman dentro de sí mismas en reacción a un nuevo contexto y sus conflictos, resultan de igual importancia para la etnógenes del Caribe. Más importante: se muestran muy productivos para comprender las actuales transiciones culturales que tienen lugar a escala global. Como ha dicho James Clifford, quizás «hoy todos somos caribeños en nuestros archipiélagos urbanos».²⁷

Antropofagia, transculturación y, en general, apropiación y resignificación se relacionan con otro grupo de nociones propuestas desde la modernidad para caracterizar las dinámicas culturales en América Latina, y que hasta han llegado a ser estereotipadas como rasgos-síntesis de la identidad latinoamericana: mestizaje, sincretismo e hibridación. Al igual que la apropiación, estas nociones responden a procesos muy relevantes en la interacción cultural de un ámbito tan complejamente diverso como América Latina, con sus contrastes de todo tipo, su variedad cultural y racial, su coexistencia de temporalidades múltiples, sus modernidades zigzagueantes... y han demostrado

ser muy productivas para analizar la cultura del continente y sus procesos. No obstante, resulta problemático usarlas como divisas generalizadas para particularizar a América Latina o el orbe poscolonial, pues, en realidad, no hay cultura que no sea híbrida. Esto no quiere decir que no posean una utilidad particular para analizar la cultura postcolonial, ya que debido a la vasta envergadura de las diferencias, asimetrías, contrastes y situaciones de poder involucradas en su formación en términos de etnia, cultura, raza y clase, los procesos de hibridación fueron especialmente importantes allí.

Ahora bien, un problema con las nociones basadas en la síntesis es que desdibujan los desbalances y tienden a borrar los conflictos. Peor: pueden ser usadas para crear la imagen de una fusión equitativa y armónica, disfrazando no sólo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desigualdades bajo el mito de una nación integrada, omniparticipativa, como tan a las claras se observa en México. Salah Hassan ha señalado cómo Fidel Castro, ante la pregunta por la ausencia de personas de raza negra en la estructura del poder en Cuba, o su presencia en calidad de *tokens* sin mayor ejecutividad, respondió una vez: «aquí todos somos negros».²⁸ Si bien la respuesta es cierta en términos culturales, no lo es en términos de racismo, diferencia y poder, usando la socorrida noción de mestizaje cultural para eludir la discusión del problema racial en Cuba.

Otra dificultad es que el modelo de la hibridación lleva a pensar los procesos interculturales a través de una operación de tipo matemático, mediante división y suma de elementos, cuyo resultado es un *tertium quid* fruto de la mezcla. Este tipo de modelos oscurece la creación cultural propia que no es necesariamente consecuencia de la

25. Rama, Ángel, *Ibidem*, p. 38.

26. Bromlei, Yulian, *Etnografía teórica*, Moscú, Editorial Nauta, 1986.

27. Clifford, James, *The Predicament of Culture*, Cambridge (Massachusetts) y Londres, Harvard University Press, 1988, p. 173.

28. Testimonio de Salah Hassan en respuesta a una pregunta del público tras su ponencia en el simposio internacional *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon*, organizado por la Bienal de Venecia y el Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti en el Palazzo Cavalli Franchetti, Venecia, 11 de diciembre de 2005.

amalgama, sino de la invención o del uso específico, diferente, de elementos no hibridados. Por otra parte, tiende a asumir todos los componentes culturales como abiertos a la mezcla, dejando de considerar aquellos que no se disuelven, y la resistencia a la hibridación fruto de asimetrías difíciles de compatibilizar. Estas no siempre responden a fundamentalismos conservadores ni son la consecuencia artificial de políticas de la autenticidad que imponen una vuelta a unos orígenes puros, esencializados. Más importante: Wilson Harris ha indicado que en toda asimilación de contrarios siempre queda un «vacío» que impide una síntesis plena,²⁹ creando lo que Bhabha ha llamado un «Tercer Espacio» donde las culturas pueden encontrarse en sus diferencias.³⁰

La cooptación amenaza a toda acción cultural basada en el sincretismo, a pesar de que éste, en menor o mayor grado, ha sido siempre una vía de resistencia y afirmación para los subalternos. La dificultad radica en que la fusión suele ocurrir en dirección al componente central o más poderoso, en una operación que simultáneamente contesta y reinscribe su autoridad. En nuestra época global y postcolonial, los procesos sincréticos se definen como negociación básica de las diferencias y el poder cultural.³¹ Pero aquellos no pueden ser asumidos de manera acomodaticia, cual solución armónica de las contradicciones postcoloniales. Tienen que conservar el filo crítico. No hay sincretismo real como unión de antagonismos no contradictorios, sino como estrategia de participación, resignificación y pluralización antihegemónicas. Néstor García Canclini ha señalado que el concepto de hi-

bridación «no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América Latina».³²

Otro problema es que los sujetos subalternos apropiadores reinscriben el modelo occidental del sujeto soberano de la Ilustración y la modernidad, sin que se discuta la falacia de estos sujetos centrados y, más aún, en qué medida los sujetos subalternos son ellos mismos un efecto del poder dominante y sus discursos. No quiere decir que se niegue su capacidad de acción, que los paradigmas apropiadores ponen en primera línea en un giro muy valioso en términos epistemológicos y políticos. Pero esta capacidad tampoco puede sobredimensionarse como una figura acomodaticia que resuelve los problemas de la subalternidad cultural por medio de una sencilla reversión. Es preciso transparentar la constitución de los sujetos subalternos y sus acciones, y analizar la apropiación de un modo más complejamente ambivalente.

Como paradoja, los paradigmas apropiadores, que se basan en la incorporación de diferencias, subrayan la oposición polar entre culturas hegemónicas y subalternas. Hoy parece más plausible ver el entramado del poder y las diferencias dentro de una relación dialógica, donde la cultura impuesta pueda sentirse como «propia-ajena», según decía Mijail Bajtín hablando del plurilingüismo literario,³³ es decir, asimilando lo extranjero como propio. Los elementos culturales hegemónicos no sólo se imponen, también se asumen,³⁴

29. Harris, Wilson, *Tradition, the Writer and Society*, Londres y Puerto de España, New Beacon, 1973, pp. 60-63.

30. Bhabha, «Cultural Diversity and Cultural Differences», *op. cit.*, pp. 208-209.

31. Becquer, Marcos, Gatti, José, «Elements of Vogue», en *Third Text*, Londres, Nro. 16-17, invierno de 1991, pp. 65-81. Para un análisis de la idea del sincretismo con respecto a la religión y la cultura en Brasil consultar Sérgio Figueiredo Ferreti, *Repensando o sincretismo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

32. García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, DF, Editorial Grijalbo, 2001, p. 11.

33. Bajtín, Mijail M., «De la prehistoria de la palabra de la novela», en sus *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, pp. 490-491. Sobre toda la cuestión ver Gerardo Mosquera, *Global Islands*, en Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash y Octavio Zaya (editores), *Créolité and Creolization. Documenta 11_Platform 3*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2003, pp. 87-92.

34. Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, 1987, p. 76.



José Damasceno, *Solilóquio*, 1995. Madera y concreto, 150 × 240 × 180 cm. Colección Gilberto Chateaubriand, Río de Janeiro, Brasil. Foto: Vicente Mello.

confrontando el esquema de poder mediante la confiscación de los instrumentos de dominación, y a la vez mutando de forma ambivalente al sujeto apropiador hacia lo apropiado, sus sentidos y discursos. Así, por ejemplo, el sincretismo en América de dioses africanos con santos y vírgenes católicos, hecho por los esclavos cristianizados a la fuerza, no fue sólo una estrategia para disfrazar a los primeros tras los segundos —para continuar adorándolos en forma travestida—, ni siquiera una mezcla sintética: implicó la instalación de todos a la vez en un sistema inclusivo de muchas capas, aunque de estructura africana.

Más allá de estas interpretaciones de los procesos culturales, persiste un problema quizás más arduo: el flujo no puede quedar siempre en la misma dirección Norte-Sur, según dicta la estructura de poder. No importa cuán plausibles sean las estrategias apropiadoras, implican una acción de rebote que reproduce aquella estructura hegemónica aunque la contesten. Es necesario también

invertir la corriente. No por darle la vuelta a un esquema binario de transferencia, desafiando su poder, ni por establecer una «repetición en la ruptura», según diría Spivak, que mantendría los antagonismos bipolares, sino para pluralizar dentro de una participación activa múltiple, enriqueciendo la circulación internacional. Puede apreciarse que no hablo de un pluralismo neutral, «multiculturalista», donde las diferencias permanecen neutralizadas dentro de una suerte de banustanes, relativizadas en relación con las culturas hegemónicas, ni tampoco en calidad de un surtido de opciones disponibles, intercambiables, listas para ser consumidas. Me refiero a una pluralidad como toma de acción internacional por una diversidad de sujetos culturales, quienes, al actuar desde sus propias agendas, diversifican productivamente, para todos, la dinámica cultural. Por supuesto, esta toma de acción se ve limitada o manipulada por las estructuras de poder establecidas y sus circuitos y mercados. Pero también

puede, por un lado, valerse de ellos para intereses y fines propios, mientras que, por el otro, establece una presión general hacia el cambio.

Condicionados por toda esta constelación de procesos y situaciones, hoy se están produciendo reajustes en las ecuaciones entre arte, cultura e internacionalización, y estas, a su vez, contribuyen a aquellos movimientos. En un proceso lleno de contradicciones, el salto geométrico en la práctica y la circulación del arte contemporáneo por todos lados está empezando a transformar el *status quo*. Los artistas lo están haciendo sin programa o manifiesto alguno, sólo al crear obra fresca, al introducir nuevas problemáticas y significados provenientes de sus experiencias diversas, y al infiltrar sus diferencias en circuitos artísticos más amplios y hasta cierto punto más verdaderamente globalizados. El viejo paradigma de la antropofagia y las estrategias culturales de la apropiación y del sincretismo están siendo reemplazados cada vez más por una nueva noción, que podríamos llamar el paradigma del «*desde aquí*». En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, los artistas están *haciendo* activamente esa metacultura en primera instancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas. Esta transformación epistemológica en la base de los discursos artísticos consiste en el cambio de una operación de incorporación creativa (teorizada por la apropiación) a otra de construcción internacional directa *desde* una variedad de sujetos, experiencias y culturas.

En general, la obra de muchos artistas de hoy, más que nombrar, describir, analizar, expresar o construir contextos, es hecha *desde* sus contextos —personales, históricos, culturales y sociales— en términos internacionales. El contexto deja así de ser un *locus* «cerrado», relacionado con un concep-

to reductor de lo local, para proyectarse como un espacio desde donde se construye naturalmente la cultura internacional. Esta cultura no se articula a manera de un mosaico de diferencias explícitas en diálogo dentro de un marco que las reúne y proyecta, sino como modo específico de recrear un *set* de códigos y metodologías establecidos hegemónicamente en forma de metacultura global. Es decir, la globalización cultural configura multilateralmente una codificación internacional, no una estructura multifacética de celdillas diferenciadas. Aquella codificación actúa como un «inglés» que permite la comunicación y que es forzado, descalabrado, reinventado por una diversidad de nuevos sujetos que acceden a redes internacionales en franca expansión. Charles Esche ha hablado de una combinación de semejanza y singularidad no consciente ni concentrada en sí misma en el arte actual.³⁵ Muchos artistas trabajan, como decían Gilles Deleuze y Félix Guattari acerca de la «literatura menor», «encontrando su propio punto de subdesarrollo, su propio *patois*, su propio tercer mundo, su propio desierto»,³⁶ dentro del lenguaje «mayor».

La diferencia es construida en forma creciente a través de modos específicos plurales de crear los textos artísticos dentro de un conjunto de lenguajes y prácticas internacionales que se va transformando en el proceso, y no por el expediente de representar elementos culturales o históricos característicos de contextos particulares. Es decir, radica más en la acción que en la representación. Esta inclinación abre una perspectiva diferente que confronta el cliché de un arte «universal» en los centros, expresiones derivativas en las periferias, y un múltiple, «auténtico» ámbito de la «otredad» en la cultura tradicional. Obviamente, la polaridad misma de centro y periferia ha sido fuertemente confrontada en estos tiempos poro-

35. Esche, Charles, «Making Sameness», en Arjan van Helmond & Stani Michiels. *Jakarta Megalopolis. Horizontal and Vertical Observations*, Amsterdam, 2007, p. 27.

36. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, «What is a Minor Literature?», en Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West (editores): *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, The New Museum of Contemporary Art y MIT Press, Nueva York, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1990, p. 61.

sos de migraciones, comunicaciones, químicas transculturales y rearticulaciones de poder.

Los artistas están cada vez menos interesados en mostrar sus pasaportes. Se «des-extranjerizan» en cuanto ciudadanos del «país» cosmopolita de los circuitos internacionales, cuyo lenguaje hablan, y que es para ellos propio y compartido. A la vez, «extranjerizan» ese espacio y lenguaje al diversificarlos desde sus diferencias contextuales de origen, experiencia y posicionamiento. Esto no significa que no puedan reconocerse ciertos rasgos comunes a algunos países o áreas. Lo crucial es que estas identidades comienzan a manifestarse más por sus rasgos como práctica artística que por su empleo de elementos identificativos tomados del folclore, la religión, el ambiente físico o la historia. Este procedimiento conlleva una praxis del arte mismo, en cuanto arte, que establece constantes identificables al construir tipología cultural en el proceso mismo de hacer arte. Así, hay prácticas artísticas identificables más por la manera de hacer sus textos que de proyectar sus contextos. Podemos reconocer una instalación hecha por un artista brasileño no porque se base en el *candomblé*, sino por la manera específica, procedente del neoconcretismo, de trabajar su morfología, y por su intimidad única con el material. Los artistas brasileños han introducido expresividad, sensualidad, juego y a la vez rigor y estructuración en el postminimalismo y en el postconceptualismo.

«Caminar con el diablo» es una estrategia plausible en el mundo globalizado, postcolonial, postguerra fría y pre-chino-céntrico de hoy. Naturalmente, no se trata de una marcha sin obstáculos, y muchos retos y contradicciones permanecen. Más importantes que la internacionalización cuantitativa que conlleva el hecho de que artistas provenientes de las cuatro esquinas del planeta exhiban hoy globalmente, resultan los alcances cualitativos de la nueva situación: cuánto están contribuyendo los artistas, críticos y curadores a transfor-

mar la situación hegemónica y restrictiva anterior en una pluralidad activa, en vez de ser digeridos por ella. Un pluralismo abstracto o controlado, como vemos en algunas bienales y otras exposiciones «globales», puede tejer un laberinto de indeterminación que confina las posibilidades de una diversificación real, activa.

Si bien el arte se enriquece debido a la participación de artistas de todo el mundo que circulan y ejercen influencia en el plano internacional, por otro lado se simplifica, al tener que expresarse todos ellos en una *lingua franca* construida y establecida hegemónicamente. Además, toda *lingua franca*, antes que una lengua de todos es una lengua de alguien, cuyo poder le ha permitido imponerla. Hace posible la comunicación intercontextual, pero a la par consolida indirectamente la estructura de poder establecida. Ahora bien, la activa construcción diversificada del arte contemporáneo y su lenguaje internacional por una multitud de sujetos desde sus «extranjerías» (diferencias, contextos, culturas, experiencias, subjetividades, agendas e intereses propios), como señalamos, supone no sólo una apropiación de ese lenguaje, sino su transformación desde divergencias en la convergencia. El lenguaje se pluraliza así dentro de sí mismo, aun cuando se encuentre ampliamente instituido por las orientaciones de la *mainstream*. Esto resulta crucial, pues controlar el lenguaje y las representaciones también implica el poder de controlar el sentido.³⁷ Por supuesto, esta dinámica se produce dentro de un pulsar poroso entre renovación y *establishment*, donde las estructuras hegemónicas ostentan su peso.

La generalización entre artistas de todo el orbe de un lenguaje internacional del arte establecido por la *mainstream* occidental significa, de hecho, la legitimación de este lenguaje como vehículo de la contemporaneidad artística, aceptando la autoridad de las historias, de los valores, de las poéticas, de las metodologías y de los códigos que lo

37. Fisher, Jean y Mosquera, Gerardo, «Introduction», en *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*, Nueva York, Cambridge (Massachusetts) y Londres, New Museum of Contemporary Art y The MIT Press, 2004, p. 5.

constituyeron. Naturalmente, todos estos elementos constitutivos, si bien aceptados de entrada, van siendo transformados desde dentro en el proceso de internacionalización diversificadora que tiene lugar, a la vez que otras invenciones son introducidas. Ahora bien, mientras este proceso ocurre, las manifestaciones artísticas que no hablan los códigos prevalecientes quedan excluidas más allá de sus contextos, marginadas en circuitos y mercados gueto. Esta exclusión es aún más radical si pensamos que el lenguaje internacional del arte ha incautado para sí la condición de contemporaneidad, relegando lo que no entra en él, cuando mejor, a la esfera de la tradición, y, cuando peor, considerándolo no actualizado o definitivamente malo. Es cierto que hay mucho arte redundante que no construye sentido, como tanto modernismo epigonal nacionalista, tantas obras derivativas superficiales y, en fin, tanto arte puramente comercial. Pero el problema está en la posible exclusión, reducción a guetos o subvaloración de poéticas significativas, simplemente por no responder a los códigos legitimados a escala internacional. En realidad, con contadas excepciones, no existe ni siquiera una conciencia del problema entre los curadores, los críticos y las instituciones internacionales.

Los paradigmas apropiadores reproducían la situación de dominio al depender de una cultura impuesta: el caníbal sólo es tal si tiene a alguien a quien devorar. El paradigma del «desde aquí», si bien no indica una emancipación y confirma la autoridad hegemónica, simultáneamente ha mutado el ping-pong de oposiciones y apropiaciones y la extranjería del sujeto subalterno hacia una nueva biología artístico-cultural donde éste está dentro de la producción central desde fuera.

¿Ha sido útil el Diablo? O, ¿habremos vendido nuestras almas? Cualquiera sea la respuesta, el arte de todo el orbe ha salido fuera de la «otredad» del gueto de los circuitos y mercados específicos gracias a la galopante expansión en la circulación internacional del arte así como a la inclinación de los artistas hacia prácticas y proyecciones por

completo internacionales. Quizás el Diablo seamos ahora nosotros.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail M., «De la prehistoria de la palabra de la novela» en sus *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, pp. 490-491.
- Becquer, Marcos; Gatti, José, «Elements of Vogue», en *Third Text*, Londres, Nro. 16-17, invierno de 1991, pp. 65-81.
- Bernstein, Boris, «Algunas consideraciones en relación con el problema "arte y etnos"», en *Criterios*, La Habana, Nro. 5-12, enero de 1983 – diciembre de 1984, p. 267.
- Bhabha, Homi K, «Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse», en *October*, Nueva York, Nro. 28, 1984, pp. 125-133.
- , «Cultural Diversity and Cultural Differences» (1988), en Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (editors), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 207-209.
- Bromlei, Yulian, *Etnografía teórica*, Moscú, Editorial Nauta, 1986.
- Buarque de Hollanda, Heloísa, «Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition», en Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob e Ivo Mesquita (editores): *American Visions. Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, Nueva York, 1994, p. 129.
- Clifford, James, *The Predicament of Culture*, Cambridge (Massachusetts) y Londres, Harvard University Press, 1988, p. 173.
- de Andrade, Oswald, «Manifiesto antropófago», en *Revista de Antropofagia*, Sao Paulo, año 1, Nro. 1, mayo de 1928.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, «What is a Minor Literature?», en Russell Ferguson, Martha Geever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West (ed.): *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, The New Museum of Contemporary Art

- y MIT Press, Nueva York, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1990, p. 61.
- Esche, Charles, «Making Sameness», en Arjan van Helmond & Stani Michiels. *Jakarta Megalopolis. Horizontal and Vertical Observations*, Amsterdam, 2007, p. 27.
- Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, 1987, p. 76.
- Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 281.
- Figueiredo Ferreti, Sérgio, *Repensando o sincretismo*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- Fisher, Jean; Mosquera, Gerardo, «Introduction», en *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*, Nueva York, Cambridge (Massachusetts) y Londres, New Museum of Contemporary Art y The MIT Press, 2004, p. 5.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, DF, Editorial Grijalbo, 2001.
- Harris, Wilson, *Tradition, the Writer and Society*, Londres y Puerto de España, New Beacon, 1973, pp. 60-63.
- Hsu, Manray, «Networked Cosmopolitanism. On Cultural Exchange and International Exhibition», en Nicholas Tsoutas (editor), *Knowledge+Dialogue+Exchange. Remapping Cultural Globalisms from the South*, Sydney, Artspace Visual Arts Centre, 2004, p. 80.
- Lowie, R. H., *An Introduction to Cultural Anthropology*, Nueva York, 1940.
- Mercier, Paul, *Historia de la antropología*, Barcelona, Ediciones Península, 1969, p. 170.
- Mosquera, Gerardo, «El arte latinoamericano deja de serlo», en *ARCO Latino*, Madrid, 1996, pp. 7-10.
- , «Cocinando la identidad», en *Cocido y crudo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 32-37, 309-313.
- , *Global Islands*, en Okwui Enwezor, Carlos Sualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash y Octavio Zaya (ed.), *Créolité and Creolization. Documenta 11_Platform 3*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2003, pp. 87-92.
- Nunes, Zita, «Os males do Brasil: Antropofagia e questao da raça», Serie *Papeles Avulsos*, Nro. 22, CIEC/UFRJ, Río de Janeiro, 1990.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa y novela latinoamericana*, México DF, 1982.
- Richard, Nelly, «Latinoamérica y la postmodernidad», en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Nro. 3, abril de 1991, p. 18.
- , *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989, p. 55.

ELOGIO DE LA DISTANCIA. POÉTICAS DEL DESARRAIGO EN EL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Graciela Speranza

Como en un montaje paralelo de insospechados alcances simbólicos, el exilio reúne a dos figuras centrales en la historia del arte moderno. En mayo de 1940, ante la inminencia de la ocupación nazi, Marcel Duchamp abandona París hacia una playa del sur de Francia, Arcachon, para trasladarse un mes más tarde a Sanary-sur-Mer, un pequeño pueblo vecino a Marsella. Desde entonces y durante los dos años de residencia obligada en la costa francesa mediterránea, trabaja en una obra ambiciosa e inclasificable iniciada en 1935, una caja-valija en la que reunirá sesenta y nueve reproducciones miniaturizadas de su obra pasada. Mientras gestiona la visa para emigrar a los Estados Unidos, urde una estrategia ingeniosa para conseguir los materiales necesarios para la empresa: en 1941, auxiliado por un amigo dueño de un almacén en Les Halles, atraviesa la frontera nazi varias veces para llegar a París, haciéndose pasar por un comerciante de quesos. En las valijas supuestamente cargadas de queso, transporta los materiales para completar el pequeño museo portátil serializado durante las tres décadas siguientes, la *Boîte-en-valise*.

También Walter Benjamin abandona París en mayo de 1940. Perseguido en la Alemania nazi, exiliado en París desde 1933 y luego amenazado por la Gestapo, huye hacia el sur de Francia donde espera obtener una visa de emergencia para los Estados Unidos con ayuda de Max Horkheimer. Desa-

lentado por la espera infructuosa en Marsella, viaja a la frontera española y decide atravesarla clandestinamente con un pequeño grupo de refugiados. El final de la historia es bien conocido y desgarradoramente trágico: a pesar de su endeble salud y sin permitir que nadie lo ayude a cargar la valija en la que dice llevar «un nuevo manuscrito» más importante que él mismo, Benjamin logra atravesar los Pirineos a pie, pero no consigue entrar en España. Ante la perspectiva de ser deportado nuevamente a Francia, se suicida en una pieza de hotel en Portbou con una sobredosis de morfina. El contenido total de la valija es incierto, pero el «nuevo manuscrito» es un borrador de las «Tesis sobre la filosofía de la historia», según se especula más tarde, o una nueva versión de las memorias de infancia que prepara desde 1933, «Crónica de Berlín», publicadas de manera póstuma bajo el título de «Infancia en Berlín hacia 1900».

La coincidencia histórica señala espectacularmente dos respuestas del arte y el pensamiento modernos a la errancia del exilio político, resumidas en dos escenas que el historiador del arte T. J. Demos reconstruye en detalle y confronta en *The Exiles of Duchamp*: «La historia del intento desesperado de Benjamin de escapar de las garras del nazismo como judío alemán contrasta dramáticamente con la mascarada juguetona de Duchamp, disfrazado de comerciante de quesos en la frontera nazi. El desplazamiento era para Duchamp una

condición deseada e incluso productiva, una prescripción incluso para una vida aventurera y solitaria. “El artista debería estar solo consigo mismo, como en un naufragio.” Para Benjamin en cambio, más refugiado que exiliado, era una sentencia traumática, involuntaria, dictada como una amenaza de muerte».¹

Si las dos historias condensan experiencias del exilio en algún sentido opuestas, las valijas, azarosas sinécdoques del arte del desarraigo, presentan dos formas complementarias de volver al pasado, respuestas dispares a los deseos imposibles de hogar en un tiempo de *homelessness* y posesiones perdidas. La *Boîte-en-valise* de Duchamp, pequeño museo portátil, crea un dispositivo original, fundado en la reproducción, la colección y la miniatura, adaptable en su misma estructura material al desplazamiento geográfico, y por lo tanto capaz de reunir la obra pasada, autonomizándose del dominio fascista y las instituciones del arte. La colección miniaturizada de la obra propia responde a la existencia transitoria del sujeto en el exilio y se opone al arraigo connatural al capitalismo. Representa, en realidad, uno de los proyectos duchampianos más abarcadores, versión ampliada y perfeccionada de dos obras portátiles anteriores concebidas en 1918, durante sus nueve meses de exilio en Buenos Aires: *La escultura de viaje*, una pieza extensible hecha con tiras de goma, susceptible de ser recreada con formas variables en cualquier escala y en cualquier parte, y el *Readymade infeliz*, un insidioso regalo de bodas para su hermana, apenas una serie de instrucciones para crear la obra en el balcón de su casa en París, un «*readymade* a distancia». A la probada potencia disruptora de la institución artística del *readymade*, Duchamp le agrega durante la Primera Guerra una inflexión geopolítica en el exilio argentino: no sólo es posible hacer arte sin arte sino que la obra misma puede trasladarse junto con el artista y transformarse *ad libitum*

en otro contexto y otro espacio físico, o montarse incluso a distancia, sin la presencia del artista. El mismo «espíritu del expatriado» del que Duchamp hablará mucho más tarde anima las tres obras: «Era en parte una posibilidad de “salir” en el sentido más tradicional de la palabra: apartarme de mi nacimiento, mi infancia, mis hábitos, mi fabricación totalmente francesa. El hecho de ser trasplantado a algo completamente nuevo desde el punto de vista del entorno, ofrece una posibilidad de florecer de otro modo».²

También Benjamin recupera el pasado en el manuscrito que guarda con celo durante el éxodo, como una prenda de futuro en tiempos sin esperanza. La «Crónica de Berlín» que lleva en la valija, desrealiza el objeto de la memoria a través de la escritura mediante otro tipo de colección autorreferencial, un montaje dislocado, fragmentario, distanciado, de las escenas de infancia. «El lenguaje muestra claramente que la memoria no es un instrumento para explorar el pasado sino su teatro», escribe ahí mismo, y hay un eco claro de sus reflexiones contemporáneas sobre la fotografía y el cine, dos medios que han abierto la posibilidad de una experiencia estética postaurática, también distanciada, independizada del arraigo al lugar de exhibición de la obra original.³

La coincidencia de las historias y las iluminaciones estéticas que irradian no es azarosa. Aunque Walter Benjamin y Duchamp se encontraron sólo una vez por casualidad en un café de París en 1937 y queda apenas un lacónico registro del encuentro, la sintonía de intereses centrados en el impacto de los nuevos medios de reproducción en el arte y la cultura del siglo parece haberlos atraído como una fuerza magnética que reúne piezas dispersas y complementarias. «Vi a Duchamp esta mañana en el mismo Café del Boulevard Saint Germain», escribe Benjamin en su diario. «Me mostró su *Desnudo bajando una escalera* en formato reducido, coloreado a mano en *pochoir*, de una belleza que deja sin

1. Demos, T.J., *The Exiles of Duchamp*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2007, p. 17.

2. Citado por Demos, T.J., op. cit., p. 90.

3. Benjamin, Walter, «A Berlin Chronicle», en *Reflections*, ed. Peter Demetz, Nueva York, Schocken, 1978, p.25.

aliento, quizás debería mencionarlo.»⁴ Duchamp ya había emprendido la reproducción seriada de sus obras, incluido el *Desnudo* que le muestra a Benjamin, para reunir las en su museo portátil, y Benjamin había publicado ya «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», un ensayo centrado en la fotografía y el cine pero en el que señalaba la importancia del arte dadá como primer intento real de destruir el valor cultural del arte y conmover al espectador por otras vías.

No es la única coincidencia de intereses notable. Mientras Benjamin reflexiona sobre la tarea siempre incompleta y virtualmente inacabada del traductor en otro ensayo seminal, «La tarea del traductor», también Duchamp, a su modo, busca una forma de la traducción que reúna palabra e imagen y alcance la «transmutación» o «transustanciación» que persigue Benjamin. Mediante una serie de notas que acompañan la ejecución de *El Gran vidrio*, aspira a borrar los límites entre lo visual y lo verbal mediante una continuidad ideal entre visión, palabra y pensamiento, que prefigura la centralidad de la batalla entre visión y logos, imagen y texto, representación visual y verbal en el arte y el pensamiento del siglo xx. En tiempos de desplazamientos forzados, es evidente, Duchamp y Benjamin buscan formas de atravesar las fronteras convencionales que imponen la política, la identidad, los medios, las lenguas y los lenguajes, mediante el extrañamiento, la reproducción y la «traducción», estrategias capitales en la creación de un arte del desarraigo.

No sorprende entonces que una de las primeras conceptualizaciones claras de las relaciones entre exilio, desestabilización de la identidad, antinacionalismo y vanguardia, provenga de otro exiliado, Roman Jakobson, en un ensayo que sin nombrarlos los alcanza. En «Dada», escrito en 1921 a poco de llegar a París desde Moscú, Jakobson describe el nuevo *Zeitgeist* europeo —la cultura emergente de la

relatividad, la atomización de las naciones europeas, el avance de las comunicaciones, pero también el resurgimiento del nacionalismo y la xenofobia—, y encuentra ahí la condición de posibilidad de una apertura al extranjero, una identidad más dada al devenir que al ser, capaz de promover el cambio a partir del encuentro con el otro. Insuflado por ese espíritu antinacionalista y desarraigado, el movimiento Dadá, congregado no casualmente en la Zurich neutral, concibe una estética del exilio (una «rebelión estética asistemática», según la fórmula de Jakobson) con una potencia radical equiparable a la del marinero, que sin el «hogar» del hogar, se siente «en casa en cualquier parte».⁵ El desplazamiento geopolítico y luego estructural del movimiento (que empieza con el mismo nombre, «dadá», una palabra sin significado fijo que cifra el énfasis del grupo en la circulación, lo aleatorio y lo contextual) es clave en su credo estético.

Los alcances de la constelación Dadá redefinen hoy la densidad poética y política del movimiento. Reconsiderado como punto de coincidencia entre Duchamp y Benjamin, reevaluado a partir de su herencia en un inclasificable conjunto de prácticas artísticas contemporáneas, Dadá se aparta de ese lugar subsidiario de precursor díscolo de un movimiento más maduro y más codificado —el surrealismo—, para revelarse como el propulsor de una serie de prácticas estéticas (el collage, el *assemblage*, el montaje, la incorporación del azar, el *ready-made*) que no sólo redefinen el arte y el «trabajo» del artista, sino también la relación entre anti-arte, estrategia conceptual y desarraigo.

Extranjeros, refugiados, *outsiders*

No faltan en las artes y la literatura del siglo xx figuraciones dramáticas de la experiencia de la

4. Walter Benjamin, citado en Ecke Bonk, «Delay Included», en Paul Winkler y Anne d' Harnoncourt (eds.), *Joseph Cornell/Marcel Duchamp... en Resonance*, Houston, Menil Foundation, 1998. Para un análisis extendido de la conexión Benjamin-Duchamp véase mi *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.

5. Roman Jakobson, «Dada», en *Language in Literature*, ed. Krrystina Pomorska, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987, pp. 34-38.

diáspora, el desplazamiento y el exilio. En un tiempo signado por las deportaciones masivas, las migraciones forzadas y las desposesiones colectivas, artistas y pensadores han alumbrado grandes obras rumiando las pérdidas, intentando mitigar el dolor del alejamiento o suturar las heridas de la distancia. Pero la inadecuación forzada del *emigré* o el *outsider*, su condición marginal y excéntrica, como lo demuestran Duchamp o los dadaístas exiliados, pueden convertirse en ocasión de una inesperada libertad que cambia el signo de la experiencia y trastoca la pérdida en insospechada ganancia.

Dos figuras ya clásicas del pensamiento del siglo, alumbradas con casi cien años de distancia, caracterizan bien la condición del desarraigado entendida como punto de mira singular, siempre doble y cambiante: «el extranjero» de Georg Simmel y «el refugiado» de Giorgio Agamben. Nómada en potencia que «llega hoy y se queda mañana», el extranjero no pertenece al grupo social en el que habita y por lo tanto entabla con él una forma de interacción específica, que Simmel caracteriza como una combinación única de proximidad y distancia; su movilidad potencial le permite una forma particular de participación, que aúna la indiferencia y el compromiso.⁶ Hacia el fin del siglo y en términos más claramente políticos, Agamben encuentra una potencia análoga en la figura del «refugiado», única categoría pensable de pueblo y figura central de nuestra historia política, en el proceso de disolución de la vieja trinidad Estado-nación-territorio. La «vida desnuda» de la criatura humana, opuesta a la vida política, ha pasado a ocupar hoy el primer plano.⁷ En lugar de Estados nacionales separados por fronteras inciertas y amenazadoras, se impone hoy pensar en comunidades en situación de mutuo éxodo, articuladas entre ellas por una serie de extraterritorialidades

recíprocas, en las que el concepto guía no sería ya el *ius* del ciudadano, sino el *refugium* del individuo. La Europa imposible de las naciones podría pensarse así como un espacio ateritorial o extraterritorial en el que todos los residentes de los Estados europeos (ciudadanos y no ciudadanos) estarían en situación de éxodo o de refugio. «Este espacio», escribe Agamben, «no coincidiría con ningún territorio nacional homogéneo ni con su suma topográfica, sino que actuaría sobre todos ellos, horadándolos y articulándolos topológicamente como en una botella de Leyden o una cinta de Moebius, donde interior y exterior se hacen indeterminados.»⁸

Ese «estar-en-éxodo» que es condición de supervivencia política de Europa para Agamben puede entenderse también como la asunción voluntaria de una extraterritorialidad que transforma la visión y nutre las creaciones del arte. Basta pensar en la corriente de energía que tres exiliados de orígenes muy diversos encontraron fuera de su lugar y llevaron al pensamiento y las artes, una intensidad que se desplaza en un flujo móvil de espacio y tiempo, y avanza en continuas migraciones y nuevos comienzos. George Steiner, hijo de vieneses judíos exiliado en Francia, Estados Unidos y Gran Bretaña, resume esa ateritorialidad consustancial al hombre con una frase de su padre: «Los árboles tienen raíces; los hombres, dos piernas, para no arraigarse.»⁹ La polisemia, la imaginación ampliada o la traducción interiorizada caracterizan para Steiner la obra del escritor «sin casa» y se condicen con la visión extendida y extrañada del políglota.

También Edward Said, palestino de origen, mediador por vocación entre el mundo árabe y la cultura occidental, hizo del exilio un espacio liminar de resistencia entre la cultura dominante y la conciencia individual, que se nutre de «híbridos de contraenergía», torbellinos de corrientes encon-

6. Simmel, Georg, «The Stranger», en *The Sociology of Georg Simmel*, Nueva York, Free Press, 1950, pp.402-408.

7. Agamben, Giorgio, «Más allá de los derechos del hombre», en *Medios sin fin*. Notas sobre la política, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 27.

8. Agamben, Giorgio, op. cit., p. 29.

9. Steiner, George, en mi *Razones intensas*, Buenos Aires, Perfil, 1999, pág. 12. Véase su «Extraterritorial», en *Extraterritorial*, Barcelona, Barral, 1971.

tradas que en su mejor expresión no requieren conciliación ni armonía. La doble identidad no promueve falsas reconciliaciones sino la captación más profunda de las diferencias a partir de una noción central en su teoría de la cultura, el contrapunto, que ilumina la figura sombría del emigrado, no ya la «mente en invierno» que nombró Wallace Stevens, sino el «hombre perfecto para quien el mundo entero es un lugar extraño», según el ideal del monje sajón del siglo XII Hugo de St. Victor.¹⁰

Porque el exilio puede ser también una elección voluntaria. Alejado por decisión propia de la casa familiar, la academia, la comunidad literaria y la patria, el inglés John Berger hizo de la inadecuación a los límites de la propia cultura una naturaleza que se corresponde con una diletancia deliberada entre el ensayo, la ficción, el dibujo, el cine, la poesía, el drama, como si en la tensión entre imaginación y razón, imagen o palabra, hubiese buscado un territorio más libre, no amojonado por los límites precisos de los medios y los géneros convencionales. Como muchos emigrados de sus ficciones y ensayos, Berger ha perfeccionado con el tiempo la mirada siempre doble del *outsider*, amparada quizás en una idea del espacio propio de Mircea Eliade que a menudo recuerda: el hogar como el punto en que se cruzan una línea horizontal y una línea vertical, la línea de los intercambios del mundo con la de lo metafísico y lo eterno.¹¹ Es posible crear moradas donde ya han habitado otros, en lugar de atarse a raíces exclusivas y excluyentes.

Distanciados o interrumpidos los lazos familiares, biológicos o culturales, el extranjero ofrece la posibilidad de la desafiliación o la afiliación voluntaria a otras culturas, otras familias y otras tradiciones, o al menos una neutralidad afirmativa que se traduce en la suspensión de las elecciones forzadas, las intimaciones, las demandas de posición, los dogmas. Liberado el lastre de la tradición única,

el emigrado renueva el equipaje y se entrega al azar de los encuentros; camina más liviano y más suelto, se vuelve más poroso. Y si bien la distancia no asegura la autonomía estética capaz de extrañar la mirada, la otredad del extranjero puede ayudar a interiorizar lo propio y matizarlo con un aire ajeno, un acento, que vuelve la identidad más oblicua, menos enfática. El extrañamiento puede inspirar la creación de mezclas inesperadas, híbridos, mixturas, espacios discontinuos o sintéticos, lenguas impuras o depuradas, mediante una readección de los materiales y las formas que, en sintonía con la experiencia desestabilizadora del exilio, atraviesan los límites ya probados. Y es que el *émigré* y el *outsider* son creadores privilegiados de *relatos espaciales* (la expresión es de Michel de Certeau) que tienden puentes y transforman las fronteras en pasajes, transgreden la ley del lugar y traicionan un orden.¹²

Basta un ejemplo conocido y próximo para calibrar la potencia estética que la experiencia intersticial y contingente del exilio puede convertir en forma renovadora. Al modo del museo portátil duchampiano y seguramente en su estela, el argentino Julio Cortázar concibió en *Rayuela*, su primera novela escrita en París, un ingenioso dispositivo narrativo que mediante el desplazamiento, la discontinuidad y el azar de la combinatoria permite unir París y Buenos Aires. Los epígrafes que anteceden cada parte de la novela —«Nada mata más al hombre que la obligación de representar un país», una frase de Jacques Vaché en «Del lado de allá» y un verso de Apollinaire, «Hay que viajar lejos sin dejar de amar la casa» en «Del lado de acá»— resumen bien la filosofía de la empresa. Perfecto artefacto *homeless*, *Rayuela* es una eficaz versión performativa del pasaje entre dos culturas, dos espacios y dos tiempos discontinuos, que Cortázar sólo había resuelto hasta entonces mediante el salto fantástico. La solución conceptual abre un

10. Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 511 y 514.

11. Véase «John Berger: Una cierta intensidad», en mi *Razones intensas*, op.cit., pp. 126-143, y John Berger en diálogo con Matías Serra Bradford, «Composición de lugar», en *Boulevard Central*, Buenos Aires, Edhasa, 2007, p. 51.

12. de Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 115-130.

pasaje «realista» que mediante un nuevo dispositivo de lectura (cifrado en el «Tablero de dirección» que abre la novela) y una biblioteca portátil miniaturizada en los capítulos prescindibles, permite desplazarse físicamente de una ciudad a otra en el relato, de una cita de Musil o Malcom Lowry a otra de Lezama Lima o Cambaceres, de unos versos en francés de Artaud a otros en inglés de Ferlinghetti, o de la letra de un tema de Ellington a un comentario anónimo sobre un concierto de Alban Berg. El dispositivo del tablero no sólo *realiza* el sueño que inspira la novela (la continuidad del espacio entre la casa de infancia en Banfield y el departamento de París) sino también la ambición cultural borgiana que precede a la literatura de Cortázar («nuestro patrimonio es el universo»), actualizada con una enciclopedia ampliada de la tradición universal, que expande el espectro de medios estéticos y estratos culturales con voracidad cosmopolita desatada. El «lector cómplice» es invitado a soltar amarras y perderse en el descalabro espacial, temporal y cultural que, en la peripecia o en la biblioteca, lo lleva de aquí para allá, y a poner en acto durante la lectura la contingencia de la nacionalidad y a identidad. Para un argentino nacido en Bélgica, criado en Banfield, transterrado a París y convertido en traductor profesional, el mundo entero es un lugar extraño y la máquina deseante de *Rayuela* es un intento desaforado de representarlo.¹³

Desde la revolución cortazariana, otros experimentadores han encontrado formas renovadoras de figurar el desarraigo en la novela latinoamericana: la autoficción nómada-diatriba del colombiano Fernando Vallejo, las sagas cruzadas del chileno Roberto Bolaño, la lengua ilocalizable y los espacios sintéticamente fantásticos del argentino Marcelo Cohen, o la autobiografía distanciada y desviada por otros imaginarios y otras identidades del mexicano Mario Bellatin. Pero es quizás Juan José Saer, otro argentino exiliado en París hasta su

muerte, quien encontró la formulación poética más ajustada del vaivén liberador del extranjero, cifrado en el hipérbaton y la sintaxis quebrada: «De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rasgos se sumergen o se aniquilan, y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal.»¹⁴

Poéticas y políticas del desarraigo

Agobiado por la exigencia de sobreactuar su identidad local, desconfiado de las celebraciones optimistas de la globalización y descreído de la pureza de los medios convencionales, también el arte latinoamericano contemporáneo encontró formas de desdibujar las fronteras geográficas y los límites conocidos de las prácticas y los lenguajes, aunando visión, pensamiento y palabra en la estela duchampiana. La mirada del extranjero que concilia la proximidad y la distancia inspiró estrategias conceptuales muy diversas para figurar un espacio ateritorial que «perfora y deforma los estados», y los articula de otro modo. Apartándose no sólo de las concepciones románticas de la movilidad y del viaje que caracterizaron al «nomadismo lírico» de los años noventa, sino también de la extrema complejidad conceptual de cierto «nomadismo crítico», algunos artistas latinoamericanos han compuesto —literal o metafóricamente— nuevos mapas globales y han encontrado por distintas vías formas a la vez poéticas y críticas de atravesar las fronteras geopolíticas.¹⁵ La excentricidad de las capitales latinoamericanas, el nomadismo voluntario o el exilio obligado inspira poéticas del desarraigo que, auxiliadas por la reproducción, la copia y la intervención, recrean la geografía y desestiman la especificidad de los soportes tradicionales.

Aunque desde fines de los ochenta el mapa es un material central en la obra de Guillermo Kuitca

13. Para una lectura más detallada de *Rayuela* y la poética cortazariana, véase mi *Fuera de campo*, op. cit.

14. Saer, Juan José, «En el extranjero», en *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 148.

15. La caracterización corresponde a James Meyer, en su «Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art», *Parkett* 49, mayo 1997, pp. 205-214.

(que nunca abandonó Buenos Aires, su lugar de origen), la serie *Orden Global* iniciada a fines de los noventa y los *Everything* del 2004 ilustran bien nuevos usos poético-políticos de la cartografía en su pintura. Ya en sus primeros mapas Kuitca se había apartado claramente del uso clásico de la cartografía en la pintura como fuente de saber e información sobre el mundo, desarticulando la representación geográfica mediante recortes parciales, conjeturales o arbitrarios que limitaban la referencialidad sin anularla. La arbitrariedad del mundo representado según criterios de selección diversos y azarosos fue configurando una cartografía personal, caprichosa, discretamente fantástica, típicamente argentina en el sentido borgiano: aunque su mapas y sus hojas de rutas pueden cubrir «todo el universo», la selección elude deliberadamente, salvo raras excepciones, los mapas nacionales. No es la única alteración calculada de su geografía privada. Si en algunos mapas repite infinitamente el nombre de una ciudad hasta convertir el recorrido por las rutas que conectan esas ciudades deslocalizadas en un viaje pesadillezco por un laberinto plano, en otros deja que la profusión de nombres cubra todo el plano, como si se tratara de un poema concreto más dispuesto a reunir la pura visualidad de la pintura con la pura textualidad de la poesía que a atender a alguna referencialidad geográfica. También su instalación de «camitas» del 89 (colchones de tamaño reducido apoyados sobre somieres de cuatro patas sobre los que se han pintado hojas de rutas) fue variando las referencias en sucesivas instalaciones, como un rompecabezas virtual que recompone el mundo en una cartografía modular arbitraria, hasta llegar al plano hiperbólico y distante de la versión de 2003 (54 colchones colgados en la pared, formando un rectángulo de grandes dimensiones), en la que el entramado de rutas y nombres de ciudades se amalgamaba en un cuadro/atlas monumental, sin fronteras ni puntos cardinales que pudieran orientar el rumbo, materialización textual y

visual de un nuevo mapa «mundializado», puro flujo babélico de lenguas y rutas que disuelve las distinciones tradicionales entre Norte y Sur, Occidente y Oriente, espacios locales, nacionales y globales, y diluye al mismo tiempo los límites convencionales entre texto e imagen. El efecto último de su cartografía fantástica es claro: los mapas pierden las connotaciones típicas de poder, conquista y control para sumir al espectador en un limbo espacial y temporal que desestabiliza su propia geografía.¹⁶

En esa misma dirección pero con cierto humor corrosivo y efectos más claramente geopolíticos, la serie *Orden Global* incorpora y desvía mapas estadísticos que recomponen el mundo según órdenes muy variados, desde los índices de ingreso per cápita o de pobreza, a los de cantidad de abortos, reinas de belleza o cirugías estéticas. Aunque la sola reconfiguración del planisferio según esos índices produce representaciones insospechadas del globo que relativizan los órdenes geopolíticos convencionales, Kuitca acentúa el extrañamiento con intervenciones pictóricas de otra naturaleza (códigos de plantas arquitectónicas, texturas o tratamientos variados) o técnicas de descomposición de la imagen que literalmente deconstruyen los órdenes establecidos, los vuelven absurdos o relativos. En una serie de obras más recientes, los *Everything*, Kuitca recurre a la técnica serigráfica para componer enormes telas con fragmentos de hojas de rutas de los Estados Unidos, combinados al modo de los empapelados de Warhol. Perdido todo valor referencial, las rutas del mapa simulan una suerte de encaje desmesurado, una filigrana resaltada por los colores netos de los fondos. La vibración política de la serie se insinúa en la economía del título: los Estados Unidos lo son *todo* (*everything*) en el nuevo marco geopolítico. El propio Kuitca, renuente a las lecturas políticas reductoras de su obra, reconoce el sentido evidente de la serie: «Los *Everything*, hechos con mapas de carreteras de los Estados Unidos armados y desarma-

16. Huyssen, Andreas, «Guillermo Kuitca, Painter of Space», mimeo.

dos, ya no refieren a una totalidad abstracta sino más bien a los Estados Unidos en una determinada circunstancia histórica. El título surgió en un momento en el que empezamos a repensar el totalitarismo no a partir de un dictador sino a partir del imperio». ¹⁷ Pero es quizás en dos obras de 2001, *Terminal* y *Trauerspiel*, donde Kuitca concibió su imagen más literalmente dramática del viaje y del desplazamiento contemporáneo, dándole estatura escultórica, icónica si se quiere, a una cinta transportadora de equipaje de aeropuerto, completamente vacía y desolada, como arrancada de la escenografía de un drama beckettiano.

También el mexicano Gabriel Orozco ha encontrado nuevas inflexiones poético-políticas en la extendida cinta de Moebius de recorridos por el mundo que su obra registra con extraordinaria sutileza conceptual y formal en toda suerte de intervenciones irreductibles a un espacio, una identidad o un medio específico. Paseante urbano incansable, recolector voraz, coleccionista, fotógrafo, escultor, instalador, constructor, artesano, Orozco ha derribado, desde sus primeras obras de los años ochenta, las fronteras geográficas y culturales, los límites de los medios y las paredes del estudio, llevando el arte literalmente a la calle, alterando el paisaje cotidiano con intervenciones muy variadas, pequeños gestos, huecos e intersticios, para crear nuevas relaciones entre los objetos y activar espacios, conexiones y sentidos que extrañan la percepción que la costumbre ha anestesiado. Extremando la movilidad *readymade* del arte duchampiano, ha reemplazado la localización fija del estudio del artista por el vaivén entre sus casas estudio de Nueva York, París y la ciudad de México, para emprender desde allí una serie de prácticas *in situ*, con resonancias claras de su cultura pero sin ningún apego folclórico al legado de la tradición propia. «La exigencia de afiliar la obra de Orozco a un país», anota Néstor García Canclini,

«ha perdido sentido. Pero eso no lo convierte en un nómada indiferente a los lugares donde acontece la experiencia [...] dedicado a ir circulando simplemente por ciudades y países, sino a tener "casas abiertas", como "lugares íntimos" y receptivos, privados y experimentales.» ¹⁸ Orozco lo confirma a su modo: «No me gustan las paredes. No me gustan los cuartos oscuros y no me gustan las vitrinas». Y también: «El hecho de no tener un estudio me obliga a enfrentar situaciones de improvisación, de concientización, de respuestas a los efectos correspondientes a la vida cotidiana, que exploro sin ninguna herramienta en particular». ¹⁹ Su obra, de hecho, se acerca a la cultura mexicana tan pronto como se aparta de ella con genuina vocación cosmopolita, en busca de objetos que trasciendan la tensión entre lo local y lo universal, el regionalismo y el internacionalismo, la artesanía y el modelo tecnoindustrial de la escultura, como esa pelota de plastilina construida con su propio peso, *Piedra que cede*, «definitivamente inacabada», siempre *in situ* y en proceso, curioso autorretrato móvil con ecos de la cultura maya que es también correlato estético de un recorrido abierto por el mundo que no impone sino que recibe y cede, que no quiere ocultar las diferencias sino que las alberga. Con otras estrategias y otros medios, la movilidad ha inspirado una serie de obras con vehículos (*La DS*, *Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla*, *La Vespa*) que no sólo resumen o documentan su *flaneurie* descentrada y cosmopolita, sino que ironizan sobre la identidad nacional en la escultura contemporánea, a través de vehículos característicos de sus respectivos países de origen, extrañados en sus contextos habituales por la mirada del extranjero.

Dos proyectos más recientes dan un nuevo giro dialéctico a la tensión entre arraigo y desarraigo, *homeness* y *homelessness*, estasis y movimiento, en piezas y proyectos que juegan con la escala y el

17. Kuitca, Guillermo, en conversación con la autora, 26 de diciembre de 2007.

18. García Canclini, Néstor, «¿Qué se necesita para no ser un artista mexicano?», en *Exit book*, Nro. 5, 2006.

19. Orozco, Gabriel, en Briony Fer, «Crazy about Saturn», en Gabriel Orozco, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, Turner, 2006, p. 51.

desplazamiento. Los límites del espacio figurado en su obra se amplían hasta abarcar el cosmos en *Galaxy Pot 2* (2002), un miniobservatorio en el que se han grabado una serie de marcas que evocan el movimiento celeste. La pequeña escultura cobra dimensión arquitectónica en la «casa observatorio» que Orozco empezó a construir en 2006 en un lugar de la costa mexicana del Pacífico asociado a sus vacaciones de infancia, Oaxaca, que se inspira y reproduce el observatorio de Jantar Mantar de Nueva Delhi, una construcción abandonada del siglo XVIII que Orozco visitó en 1997. «Transporto el edificio a otro contexto, de alguna manera», dice Orozco. «Es un experimento. Es un observatorio, un instrumento, un lugar de trabajo, y también será mi casa, fuera del mundo del arte, inserta en la vida cotidiana y fuera del mundo cooptado por el museo. Es escultura con complejidad de arquitectura.»²⁰ La obra resume bien la ambición de derribar fronteras múltiples. El carácter doble e inestable de las tensiones que la animan —emplazamiento-desplazamiento, casa-observatorio, Oaxaca-Nueva Delhi, mundo-cosmos, escultura-arquitectura—, se corresponde con la movilidad de la obra de Orozco dentro y fuera de los espacios institucionalizados del arte, su inespecificidad genérica, y su identidad estética lábil. Una monumental obra privada y autorreferencial que acuerda con su «desterritorialización del estilo», en términos de galaxia: «El estilo de un artista o el mundo de un artista», explica Orozco, «se puede convertir en un territorio único y fijo, con un cierto tipo de trabajo de estilo o de marca. El estilo del trabajo se vuelve un tipo de fortaleza y no creo en eso. No quiero marcar un territorio. La constelación del mundo que el artista genera, que yo quiero generar, está en constante movimiento.»²¹ La cinta de Moebius de las réplicas y los desplazamientos, en efecto, no se cierra. En su última muestra en la galería Marian Goodman en mayo

de 2008, Orozco incluyó un banco de madera, réplica de otro banco «original» construido en diciembre de 2007 en Oaxaca, con restos de madera de la construcción de la casa-observatorio. De la India a México a Nueva York, de la tierra al cosmos, de la escultura a la arquitectura y otra vez a la escultura, del espacio privado al espacio público, del descarte de madera al objeto cotidiano al objeto de exhibición pública, la obra de Orozco avanza a fuerza de una «dialéctica de reificación total y nostalgia cósmica», según la caracterización precisa de Benjamin Buchloh que parece dar forma artística al vaticinio duchampiano: «Algún día en un futuro próximo, toda la galaxia de objetos se convertirán en *readymades*».²²

De modo todavía más literal, el artista belga-mexicano Francis Alÿs ha hecho del «paseo» y la trashumancia el principio constructivo de su arte. Dobles inmateriales de su propia biografía de transterrado (Alÿs llegó a México en 1987 como arquitecto de un programa francés de asistencia al gobierno mexicano, se vinculó a los artistas locales del Salón de los Aztecas, abandonó su Bélgica natal y emprendió su primer «paseo» arrastrando un perrito magnético sobre ruedas por las calles de la ciudad de México en 1991), sus recorridos abrevan en la *flaneurie* baudelairiana y la deriva situacionista, pero adquieren sentidos menos nostálgicos y a menudo más dramáticos en la escala ampliada del mundo globalizado, sin perder por eso la cualidad poético-irónica que moviliza cada trayecto, sus «máximos esfuerzos con mínimos resultados» en los que «A veces hacer algo poético puede volverse político y a veces hacer algo político puede volverse poético», para usar lemas de dos de sus obras más ambiciosas, *Cuando la fe mueve montañas* (2002) y *La línea verde* (2004). En la primera, «exacerbación patafísica de la realidad del trabajo», desafío lúdico a la inmutabilidad de la precisión cartográfica, consiguió que quinientos

20. Orozco, Gabriel, en Briony Fer, op.cit., p. 132

21. Orozco, Gabriel, en Briony Fer, op.cit., p. 137.

22. Benajamin Buchloh y Marcel Duchamp, citados por Briony Fer, en su sugerente análisis de la obra reciente de Orozco, «Sculpture's Orbit», *Artforum*, noviembre de 2006.

paleadores voluntarios desplazaran una duna de las afueras de Lima unos centímetros, cargando paladas de arena durante una jornada completa.²³ En la segunda, replicando geopolíticamente una obra suya de 1995 (*The Leak*), en la que había recorrido las calles de San Pablo chorreando una línea de pintura azul, caminó durante dos días por las calles de Jerusalén, chorreando una línea de pintura verde en este caso, en alusión al límite que Moshe Dayan dibujó con lápiz verde en un mapa hacia el fin de la Guerra de Independencia de Israel en 1948. En el desplazamiento de San Pablo al epicentro simbólico del conflicto árabe-israelí y en su economía muda, *La línea verde*, doble ambiguo y errátil del límite de Dayan pero también del nuevo muro, Alÿs politiza la deriva paulista sin perder la gratuidad absurda del gesto, hasta volver todas las líneas y los límites absurdos, auspiciosamente lábiles en algún futuro utópico, como la línea de pintura que el viento, la lluvia y los pasos de otros desdibujarían muy pronto.²⁴ Mucho antes, en 1997, Alÿs había «atravesado» otra frontera candente (entre Tijuana y San Diego), movido por la misma dialéctica de economía y exceso. En *The Loop*, su participación en la muestra anual que se organiza en ambas ciudades, *inSite*, eludió el cruce de la frontera que las separa mediante un viaje de treinta y cinco días con breves escalas en Ciudad de México, Panamá, Auckland, Sydney, Singapur, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shanghai, Seúl, Anchorage, Vancouver y Los Angeles, un viaje global que no sólo señalaba metafóricamente la complejidad real del tránsito en la frontera, sino que ironizaba al mismo tiempo sobre el «exceso nomádico» de los artistas de los noventa. «A esta altura,» escribe Alÿs desde Shanghai en uno de los e-mails que envía periódicamente a uno de los curadores de la muestra, Olivier Debrouse, «tanto si viajo hacia el este o hacia el oeste, me llevaría una semana llegar a casa (*homeland*). A medida que me voy vol-

viendo incapaz de interpretar los códigos locales, pierdo felizmente el conocimiento de mí mismo. A la noche, caigo rendido, vacío.» La desestabilización y el descentramiento voluntario de *The Loop*, está claro, no solo vuelve arbitrarias todas las fronteras políticas, si no también la identidad raigal del *homeland*, felizmente abandonada como un lastre en el «puro presente» del viaje.

En un proyecto más reciente, *Bridge-Puente* (2006), la cualidad poética de la obra es todavía más inescindible de su potencia política. Basta ver las fotos que registran el «milagro profano» que hizo posible que ciudadanos americanos y cubanos «caminaran» sobre las aguas que separan Key West de La Habana: una serpenteante línea de barquitos de colores se extiende sobre las aguas turquesas del Caribe hasta perderse de vista en la línea del horizonte. Para la «construcción» del «puente», Alÿs alistó una flota de barcos de pesca en cada puerto (unos 150 en total) y pidió a sus dueños que los dispusieran uno junto a otro formando una línea en dirección a la otra ciudad, para que luego pescadores de ambas comunidades caminaran de un barco a otro hasta llegar al último. La línea poéticamente abierta entre los dos países pero irrealizable en su extensión completa y políticamente inviable entre los Estados enfrentados, condensa bien la fragilidad asumida de la empresa, relato espacial fantástico más que utopía de la *realpolitik*, cifrado en las dos palabras homónimas del título, *Bridge-puente*, que el guión une y separa en una distancia lingüística (y luego cultural y política) en algún punto insalvable. Durante un tiempo fugaz como el del relato, sin embargo, dos pueblos tradicionalmente enfrentados «caminaron sobre el agua» (la literalidad del milagro es crucial) para acercarse. La poesía de Alÿs, como la música de esa orquesta de jóvenes israelíes y árabes creada por Daniel Barenboim y Edward Said, materializa la imposibilidad en el logro inmaterial del arte.

23. La caracterización es de Marcelo Cohen, en «Milpalabras», Otra parte 5, otoño de 2005, pág. 48. Para una documentación y análisis exhaustivo de la obra, véase Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina, *Cuando la fe mueve montañas*, Madrid, Turner, 2005.

24. Para un análisis detallado de ésta y otras obras de Alÿs, véase Mark Godfrey, «Walking the Line», en *Artforum*, mayo de 2006. Véase también, Carlos Basualdo, «Head to toes: Francis Alÿs's paths of resistance», en *Artforum*, marzo/abril, 1999.

En todas las latitudes, pero quizás con más convicción y variedad en el arte latinoamericano actual, fructifica un arte *homeless*, hecho de nuevas cartografías fantásticas, réplicas, múltiples, y lenguaje mixtos. Ahí están los *paintants* del rosarino radicado en USA desde hace más de veinte años, Fabián Marcaccio, obras monumentales que combinan en compuestos inestables de pintura, fotografía y escultura, fragmentos de ciudades distantes, atravesando los límites de la galería o desplegándose en el espacio público. O los *loops* de otro trashumante, el mexicano Carlos Amoraless, que más allá de su obra propia ha conformado un grupo virtual, Nuevos Ricos, con el que sale y entra de los circuitos discográficos legales de la red con ediciones de bandas de rock de México, Holanda, Rusia, Colonia y Alemania, que se nutren a su vez del feedback pirata. O los mapas intervenidos, los collages o los objetos inclasificables del porteño Jorge Macchi, que extrañan los recorridos turísticos estereotipados por las ciudades o miniaturizan el mundo en nuevos órdenes arbitrarios. O las instalaciones de Diego Bianchi, que atesora formas informes del remiendo, la acumulación, la chapuza, el display callejero o el bricolage casero, que hoy son formas universales de los suburbios, para alimentar sus condensados entrópicos del espacio chatarra de las ciudades.

La lista podría continuar en sucesivos fragmentos de la galaxia completa de objetos liberados de sus lazos territoriales y atávicos, convertidos en *readymades* según la profecía duchampiana, un arte portátil que se nutre de la entropía del desarraigo. Porque efectivamente allí, en el «espíritu de expatriado» de Duchamp, motor de una de las grandes revoluciones del arte contemporáneo, parece radicar la matriz ética y estética de un verdadero arte *homeless*, distante del nomadismo turístico o mercantilizado y de las bondades engañosas de la globalización y el multiculturalismo adoceado.

«Parto mañana por un año o dos sin ningún objetivo y sin conocer un alma por allá», le escribe Duchamp a Francis Picabia y a su mujer en agosto de 1918 antes de embarcarse a Buenos Aires. «Vengan los dos, si nos aburrimos nos buscaremos una isla. Lo bueno es que es muy lejos.» Exiliado por partida triple de París, Nueva York y la pintura, sólo lleva en el equipaje la *Escultura de viaje* y las notas para el *Gran vidrio*. En septiembre de 1940, desde el exilio provisional en Sanary-sur-Mer, Francia, le escribe en una postal a su amigo Waler Arensberg: «Volví a casa».²⁵

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio, «Más allá de los derechos del hombre», en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 27.
- Alÿs, Francis; Medina, Cuahtémoc, *Cuando la fe mueve montañas*, Madrid, Turner, 2005.
- Basualdo, Carlos, «Head to toes: Francis Alÿs's paths of resistance», en *Artforum*, marzo/abril, 1999.
- Benjamin, Walter, «A Berlin Chronicle», en *Reflections*, ed. Peter Demetz, Nueva York, Schocken, 1978, p. 25.
- Berger, John; Harvey, David *Boulevard Central*, Buenos Aires, Edhasa, 2007, p. 51.
- Bonk, Ecke, «Delay Included», en Paul Winkler y Anne d' Harnoncourt (eds.), *Joseph Cornell/ Marcel Duchamp... en Resonance*, Houston, Menil Foundation, 1998.
- de Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 115-130.
- Demos, T. J., *The Exiles of Duchamp*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2007, p. 17.
- Fer, Briony, «Crazy about Saturn», en *Gabriel Orozco*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA, Turner, 2006, p. 51.

25. Marcel Duchamp, en Naumann, Francis M. y Obalkm Hector (eds.), *Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Londres, Thames & Hudson, 2000, pp. 59 y 224.

- , «Sculpture's Orbit», *Artforum*, noviembre de 2006.
- García Canclini, Néstor, «¿Qué se necesita para no ser un artista mexicano?», en *Exit book*, núm. 5, 2006.
- Godfrey, Marc, «Walking the Line», en *Artforum*, mayo de 2006.
- Jakobson, Roman, «Dada», en *Language in Literature*, ed. Krrystina Pomorska, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987, pp. 34-38.
- Meyer, James, «Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art», *Parkett* 49, mayo 1997, pp. 205-214.
- Naumann, Francis M.; Obalk, Héctor (eds.), *Affect. Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Londres, Thames & Hudson, 2000, pp. 59 y 224.
- Saer, Juan José, *La mayor*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 148.
- Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 511 y 514.
- Simmel, Georg, «The Stranger», en *The Sociology of Georg Simmel*, Nueva York, Free Press, 1950, pp. 402-408.
- Speranza, Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- , *Razones intensas*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p. 12.
- Steiner, George, *Extraterritorial*, Barcelona, Barral, 1971.

3. EL ARCHIVO, EL AZAR Y LA EXTRANJERÍA

EXTRANJERÍA COMO CONTEXTO. INTERCULTURALIDAD Y ARTE DIGITAL IBEROAMERICANO

Pat Badani

Hibridación y nuevos medios artísticos

Habiendo radicado, estudiado y producido el cuerpo de mi obra artística en varios países desde la década de 1970, pertenezco a un linaje de artistas emigrados, y como tal sostengo opiniones particulares acerca de cómo nociones de alteridad, de foráneo, y de híbrido, participan en el proceso creativo. Mi experiencia interdisciplinaria y transcultural me condujo hacia los nuevos medios de expresión digital, porque es aquí donde mis ideas han podido convergir. Este ensayo se basa en las preguntas y respuestas que han surgido durante una búsqueda de posición histórico-cultural para analizar mi propia obra. Empleo el conocimiento adquirido como plataforma para hacer un comentario a partir de un contexto más amplio que el propio. Mi propósito aquí no es replantear las ideas convencionales del arte iberoamericano y su relación con la historia del arte contemporáneo internacional, sino más bien ampliarlas, matizarlas, y añadir opciones, con el fin de minimizar la brecha que existe entre la mirada regional y la global en la naciente historia del arte de nuevos medios tecnológicos. Considero que si hay algo nuevo en estas nuevas

formas artísticas —además de lo exclusivamente tecnológico—, esto se manifiesta precisamente en una nueva actitud frente a la noción misma de «extranjería»,¹ donde el ejercicio de producción y de análisis artístico pide dejar la puerta abierta a influjos interdisciplinarios con múltiples focos; es decir, íntima situaciones donde lo foráneo y lo familiar se desplazan para crear convergencias, cohabitaciones, y combinaciones nuevas y sorprendentes.

Si prestamos atención al discurso actual sobre arte digital iberoamericano, notaremos tensiones similares a las experimentadas por el arte iberoamericano del siglo XX en su enlace con el mundo del arte internacional. Efectivamente, las disertaciones acerca de lo que significa ser un artista visual iberoamericano contemporáneo tuvieron su auge en la década de 1990, cuando muchos artistas irrumpieron en la escena internacional. Fue en ese momento que se establecieron comparaciones, relaciones, similitudes y diferencias con los OTROS. Esto sucedió como resultado de las múltiples exposiciones en museos internacionales de obra iberoamericana en la década de 1980 acompañadas de catálogos y de textos que introdujeron estos traba-

1. El significado que le doy a «extranjería» es: *exterior a la cosa, su naturaleza esencial, o su carácter original / el originar fuera de una fracción, o el actuar en la fracción afectando el todo.*

jos y su genealogía en la conciencia artística internacional; década en la que también vimos publicaciones en inglés dedicadas a una historia del arte contemporáneo iberoamericano, que llegaron a un público más amplio, así como revistas de arte y cultura como «Third Text» y «Art Nexus», que sirvieron de escaparate para dicha producción. Hoy en día, este tema cobra un nuevo matiz, dado que sucede un proceso similar con el discurso del arte digital iberoamericano en relación a una historiografía global.

¿Hay un lenguaje de arte digital propiamente iberoamericano?

En un texto analizando mi exposición individual digital reciente, el Dr. Martin Patrick recalca: «El uso que le da Badani a los medios tecnológicos evoca tanto un Realismo Mágico como un (neo-) Conceptualismo computarizado. Su uso persistente de discontinuidades intencionales, desplazamiento de perspectivas, y atmósferas quiméricas deben mucho a un acercamiento indisolublemente ligado con el contexto creativo de Latinoamérica». ² De hecho, este comentario va al centro de mis cuestionamientos durante los años setenta, sin responderlos de manera decisiva o satisfactoria. En aquellos tiempos, cuando me encontré por primera vez creando obra en territorio cultural foráneo (en Canadá), me preguntaba: *¿Que significa para una artista iberoamericana el dejar su cultura originaria, e interactuar y comunicar en el plano artístico con otras culturas? ¿Hay acaso similitudes en el arte iberoamericano que trascienden lazos geográficos y lingüísticos. Hay acaso algo más allá de lo concerniente a la cultura popular, o al «indigenismo»; o algo más allá de construcciones coloniales y poscoloniales?* Hoy en día, parecería que la pregunta persiste en cuanto al arte digital, con argumentos alimentados por las múltiples propues-

tas posmodernas profundizando sobre estas cuestiones ontológicas.

En cuanto al arte digital actual, ¿existe realmente un «acercamiento indisolublemente ligado con el contexto creativo de Latinoamérica» (*ibid.*)? Desde que comencé a explorar medios electrónicos a partir de los años noventa, me he preguntado frecuentemente *¿bajo qué lupa colocar estas nuevas producciones digitales a fin de analizarlas adecuadamente? ¿Se distingue acaso un «lenguaje» particularmente iberoamericano, un «estilo» característico en estas obras hechas en un medio propenso a borrar trazos de autor individuales? ¿Acaso se distingue una «estética importada», o una «estética nativa», o acaso deberíamos incluir estas obras en el discurso naciente del arte digital con definición amplia e internacional?*

Hacia una historiografía de arte digital

Hasta el momento, la pregunta de si existe o no una influencia intercultural en la definición del nuevo arte digital no ha sido respondida con certeza, pues su historiografía está en pleno desarrollo. Es decir, la historia del arte digital y una metodología que permita investigar áreas pertinentes: autores, fuentes, genealogía, acercamiento, interpretación, e influencias; están en pleno proceso de elaboración. En tal situación, el arte digital tiende a ocupar una posición marginal, una posición de «sub-genero» dentro de la historia del arte y se le podría considerar como el «otro», el «foráneo», el «extraño» dentro del discurso generalizado de arte contemporáneo.

Archivos y publicaciones dedicados a compilar, examinar y evaluar material internacional proveniente de exposiciones de nuevos medios, de festivales, de simposios, y de centros de investigación y producción digital, emergen tan sólo reciente-

2. Nota que aparece en la introducción del catálogo de la exposición individual de la autora: [in time time] en el Table Art Center, EE.UU. 2008. (Martin Patrick, PhD. University of Kent, Canterbury, UK. Senior Lecturer in Critical Studies, Massey University, NZ.)

mente, y es comprensible que estén llenos de omisiones y de exclusiones, lo cual revela la necesidad de una profunda tarea de investigación, clasificación y publicación. Creados con el ánimo de instaurar una historiografía de arte digital puramente iberoamericano, contamos con algunos ejemplares de archivos *online* puestos en pie gracias a organismos internacionales interesados en colaborar con los investigadores: Leonardo/ISAST; Experimenta-Mesh 19; UNESCO Digit-Arts Portal Project; Daniel Langlois Foundation; Netartreview; Media Art History, por mencionar algunos. No obstante, estos archivos especializados están fragmentados e incompletos, y pienso que sería fructífero reexaminarlos con el fin de compilar, de completar, y de actualizar la información, remediando omisiones y exclusiones. Si tomamos en cuenta la ausencia de una historia (o historias) de arte digital, me pregunto *¿cómo sería la historia de este género escrita desde una perspectiva iberoamericana?* Pienso que la tarea sería complicada y estaría llena de contradicciones. De hecho, acabaríamos con *varias historias*, por lo extenso del territorio en cuestión, tradicionalmente marcado por desplazamientos tanto internos como externos; con artistas que emigran, o que simplemente se mueven de aquí para allá para estudiar o para producir obra. Definir lo iberoamericano a partir de una idea «central» carecería de sentido dado lo vasto y lo diverso del tema, y también la condición de globalización.

En lo personal, me interesaría re-pensar el método de investigación, de documentación, y de curación que reuniría a estos artistas de arte digital conectados por ciertas afinidades, pero distintos los unos de los otros. Estimo que las confluencias más satisfactorias registrarían la obra a través de lentes prismáticos, invistiendo cualidades translocales e interculturales, negociando perspectivas locales, regionales, y globales.

Un archivo electrónico de arte digital

Pienso que podríamos compilar trabajos de arte digital iberoamericano en una enciclopedia electrónica —un archivo vivo, elástico, expansible, descentralizado, y fácil de editar—, con contribuciones provenientes de una comunidad de arte digital global. Este archivo podría usar *Wikipedia*³ como prototipo de *open source* dando a intelectuales en el mundo entero la posibilidad de contribuir y colaborar en una plataforma abierta. La abundancia de dicho archivo —recaudada en poco tiempo— proporcionaría material más que suficiente para estudios y publicaciones suplementarios.

El banco de datos registraría información básica así como: autor, autora o autores (en caso de colaboraciones); país y año de producción; especificaciones técnicas; una descripción de la obra; un análisis contextual; una bibliografía; y enlaces hipertexto pertinentes. Esta información sería accesible a partir de categorías entrecruzadas proporcionado múltiples conexiones. Dicha red permitiría relaciones complejas que respetarían la diversidad del tema. Los trabajos con elementos en común podrían ser agrupados de acuerdo a ciertas concordancias, como por ejemplo: por disciplina, «Música Electroacústica», «Animación», «Interactividad», «net.art», etc.; por concepto, con ensayos teóricos interdisciplinarios cubriendo temas como: «Trabajos que conectan diferentes especies (naturales y artificiales)»; «La influencia de actitudes locales hacia el uso de herramientas y tecnologías aplicadas en la producción artística»; «Estrategias de reclamación y conservación de historias locales... de recursos naturales (como la biodiversidad)»; y «Extranjería como contexto»; por sugerir algunas categorías y temas dentro de un gran abanico de posibilidades. Considero que este prototipo de archivo sería el más adecuado para reflejar la complejidad

3. Wikipedia (lanzada en 2001 por Jimmy Wales y Larry Sanger) ha introducido un nuevo modo de colaboración entre intelectuales a nivel mundial. Comenzó hace siete años y tiene ahora millones de artículos en aproximadamente diez idiomas. Lo sorprendente es que un proyecto abierto (*open source*) como este, haya funcionado y producido información valiosa. Está por demás decir que uno debe sopesar los beneficios contra los artificios de un sistema que ofrece tal apertura a perspectivas múltiples.

contextual del arte digital iberoamericano, y facilitaría la búsqueda y la actualización de información a investigadores, educadores, curadores y organismos internacionales.

El arte digital y la alteridad

El auge de la producción de arte digital parece ser sincrónico con la globalización, manifestación que ha facilitado los viajes y las migraciones, físicas y virtuales. Existe el fenómeno de artistas que absorben información que se desplaza a través de los medios de comunicación masiva, pero también existe una mayor movilización de artistas que se desarrollan en el campo internacional, especialmente en el caso de artistas digitales que buscan recursos y apoyos financieros adecuados para el desarrollo de sus trabajos, y quienes transportan ideas, marcas, y trazos culturales que influyen y son influenciados, examinados y reemplazados, abandonados o mezclados con nuevos elementos foráneos y «extranjeros», con la resultante hibridación. Dicho proceso involucra, por necesidad, un ejercicio de interculturalidad y traducción.⁴ Impregnado por este estado de «extranjería», el arte digital puede ser visto como EL OTRO (medio artístico, práctica, sub-cultura) en una era en la cual la cuestión del OTRO se ha convertido en un discurso trascendental en cuanto al tema de la globalización.

Sin duda como resultado de una mayor movilidad y visibilidad de artistas provenientes de Iberoamérica, una tendencia que ha ganado importancia en el mundo del arte en los últimos años involucra la creación de encuentros provocativos y contrastantes que desafían el pensamiento euro-

centrista inculcado. Estos favorecen un mejor entendimiento y apreciación de diversas culturas e historias. Como secuela de múltiples expresiones artísticas en la década de 1980 y de 1990, afirmando una cultura y una identidad propias, hoy en día existe una mayor conciencia sobre la existencia del OTRO (artista, práctica o medio de expresión). La idea de lo «glocal»,⁵ es decir, el fenómeno del arte *contemporáneo global e intercultural*, impregna la mayor parte de cualquier discurso artístico de importancia —tanto en arte digital como en arte analógico—. En la condición «glocal», los artistas, sus culturas, sus ideas, sus conocimientos, y sus metodologías, emigran de varias formas y se entrecruzan, fertilizándose en estados de «extranjería», convirtiendo dicho estado en el propio contexto de la obra creada. La idea de «extranjería» como contexto de producción artística es un portal fecundo para una discusión sobre el arte digital contemporáneo. Mi intención en los párrafos siguientes es la de discutir obras ejemplares sirviéndome de este concepto base como una lente (dentro de una estela de posibilidades alternativas interesantes) a través de la cual se puede llevar a cabo una lectura de obras digitales. En este estado o fenómeno de «extranjería» al que me refiero, distingo al menos tres características que me parecen sugestivas para esta discusión:

- a) obras que incorporan una marca, trazo, o referencia cultural de Iberoamérica;
- b) obras en las que se observa una migración y traducción de lo analógico a lo digital;
- c) obras en las que se distingue un fenómeno de desplazamiento del espacio y del tiempo, donde realidades y espacios que se dan en el pa-

4. El significado que le doy a la palabra traducción es: *llevar a través / traer a través / el intento de transferir, trasponer, interpretar, reproducir, imitar, reorganizar, o recodificar el sentido.*

5. Thomas Friedman denomina la habilidad de «GLOCALIZAR» como la saludable habilidad de una cultura, al encontrarse con OTRAS culturas fuertes, de absorber influencias que caben naturalmente dentro de la propia y que pueden enriquecerla; de resistir aquellas cosas que le son alienantes; y de poner en perspectiva y servirse de aquellas cosas que, a pesar de su diferencia, pueden no obstante ser gozadas y celebradas como diferentes. Todo el propósito de «glocalizar» es el de poder asimilar aspectos de globalización dentro de su propio país y cultura de manera tal de agregar crecimiento y diversidad, sin por lo tanto abrumarla. (Thomas L. Friedman, «The Lexus and the Olive Tree. Understanding Globalization.» New York: Anchor Books, Random House, 2000. p.259)

sado comentan sobre realidades y espacios diferentes en el presente.

Extranjería como contexto

Con el fin de ilustrar lo que acabo de exponer en cuanto a un examen de obras digitales a través de la lente de: «extranjería como contexto», he seleccionado trabajos de artistas involucrados en arte y tecnología, que también comparten las siguientes similitudes: obras de artistas emigrados; que implican algún tipo de interactividad; que son instalaciones en espacios públicos (físicos o virtuales); y que se sirven de lo telemático o de estructuras de red. Por lo demás, las obras tienen rasgos muy diferentes.

«**Rara Avis**». Obra realizada en 1995 por Eduardo Kac⁶ (Radicado en EE.UU.)

Habitualmente el trabajo de Kac contiene varias preocupaciones y niveles tanto conceptuales como tecnológicos. «Rara Avis», una instalación de hace más de una década, es un buen ejemplo de extranjería como contexto. El trabajo se desarrolla alrededor de un signo cultural de Iberoamérica que migra a Norteamérica: un facsímil de un pájaro exótico común en Brasil al igual que en otros países iberoamericanos. Gracias a la tecnología electrónica, la obra transfiere y reorganiza la experiencia de alteridad del participante. Se trata de una obra interactiva que usa la telepresencia para involucrar a participantes locales y remotos, quienes se confrontan con una gran pajarera con más de 30 pájaros. Mediante un receptor de realidad virtual logran verlos a través de los ojos de uno de ellos: un Macao tele-robótico. El artista quiso proyectar al participante

dentro del cuerpo de este raro loro encaramado dentro de la gran pajarera. El loro era el único en su tipo, y se distinguía del resto de los pájaros, en escala, color, y comportamiento. Por lo tanto, se podía considerar al Macao como el «otro», el «diferente», el «extraño», una característica acentuada gracias a la función telemática de la obra, dentro de la cual el participante ocupaba transitoriamente el punto de vista del loro, observando el entorno a través de los ojos del «otro» como una metáfora significativa, tal vez un tanto autobiográfica. Kac explica lo siguiente: «La obra puede ser vista como una crítica a la noción de “exotismo”, un concepto que revela más acerca de la relatividad de contextos y el conocimiento del observador, que acerca del estado cultural del objeto observado».⁷ En este trabajo Kac se sirve de un signo cultural de Iberoamérica; y gracias a nuevos medios de comunicación, logra crear un híbrido entre lo analógico y lo digital a fin de hacer resaltar un desplazamiento y una transformación de nociones de identidad.

«**Emperadores Desplazados**». Obra realizada en 1997 por Rafael Lozano Hemmer⁸ (Radicado en Canadá y en España).

«Emperadores Desplazados» fue una gran instalación pública interactiva integrando el desplazamiento de marcas culturales a fin de subrayar aspectos de extranjería, migración y colonización. Lozano Hemmer se sirvió de nuevas tecnologías para yuxtaponer representaciones virtuales y físicas del poder de los Habsburgo: el castillo Habsburgo en Linz, Austria; y la residencia Habsburgo en México, el Castillo de Chapultepec. Durante su reinado, entre 1864 y 1867, el Emperador Maximiliano y la Emperatriz Carlota, posición que adquirieron

6. Eduardo Kac es un artista internacionalmente reconocido por sus instalaciones interactivas en red y su arte biológico. Nació en Brasil y está radicado en los Estados Unidos, donde es Profesor en el Departamento de Arte y Tecnología del «School of the Art Institute of Chicago». Pionero del arte que integra tecnologías de telecomunicación anterior a la Web de los años ochenta, Kac emerge a principios de los años noventa con su obra radical de telepresencia y arte biotelemático. <http://www.ekac.org/>

7. Extracto de un texto escrito por Kac: <http://www.ekac.org/raraavis.html>

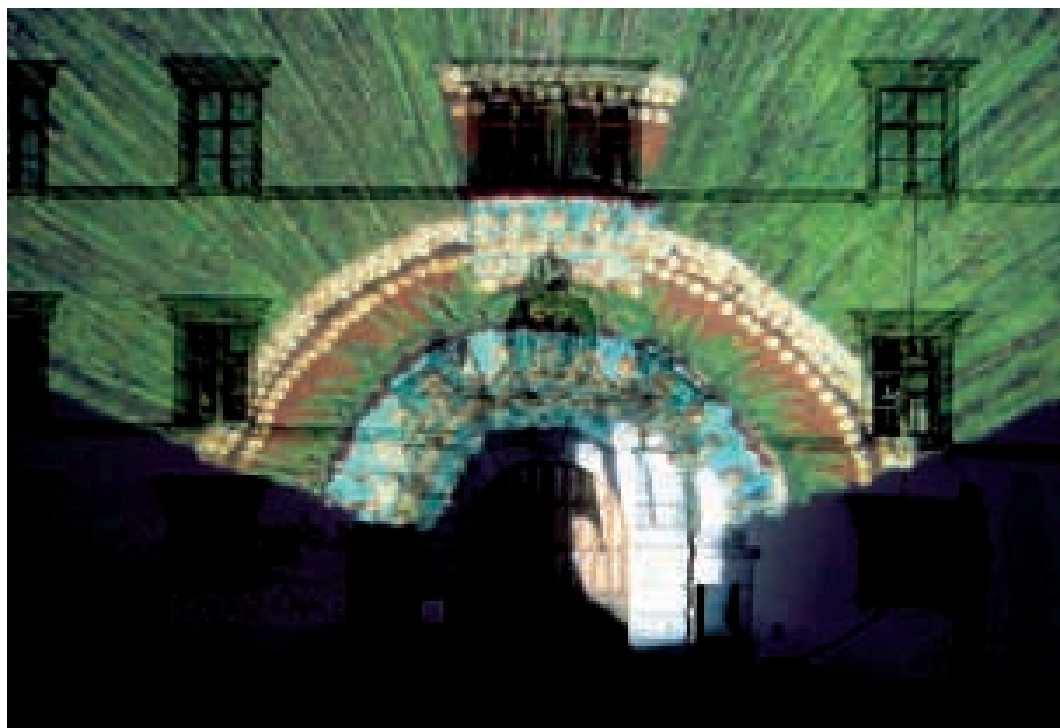
8. Rafael Lozano Hemmer se graduó con un B.Sc. de Física Química de la Universidad de Concordia en Montreal en 1989. Artista electrónico nacido en México, realiza intervenciones interactivas en espacios públicos, normalmente usando nuevas tecnologías e interfaces hechos a medida. Utilizando robótica, proyecciones, sonido, conexiones de Internet y celular, sensores y otros artilugios, sus instalaciones intentan crear «antimonumentos de agenciación alienígena». <http://www.lozano-hemmer.com>



Eduardo Kac, *Rara Avis*. Obra interactiva de telepresencia, 1996. (detalle). ©Eduardo Kac.

con ayuda de Napoleón III, transformaron el castillo de Chapultepec duplicando la apariencia del palacio de Miramar en Trieste, hecho que por sí solo es un ejercicio en «extranjería». En la instalación pública de Lozano Hemmer en Linz, los paseantes delante del castillo tenían la posibilidad de manipular una mano virtual proyectada sobre su fachada. A través de una caricia simulada, el participante podía recorrer la superficie del castillo en Linz, activando proyecciones del interior del castillo de Chapultepec en México, así como sonidos y música de la época. Aparte, en una instancia suplementaria de migración de signos culturales, el visitante podía presionar un «botón Moctezuma», y con esto activar una enorme proyección que abarcaba casi toda la fachada. Se trata del «Penacho de Moctezuma» hecho de plumas del extinto pájaro Quetzal, y signo

del más alto poder político y religioso en México precolombino. El Penacho, después de haber sido desplazado de México, pasó de mano en mano por Europa, para terminar en el Museo Etnográfico de Viena. Este hecho causó mucho debate, con los mexicanos reclamando que el Penacho fuera repatriado. No nos sorprende que Lozano Hemmer, con la ayuda de los participantes, haya provocado una reversión colonizante, haciendo que el Penacho dominara el castillo Habsburgo en Linz. El artista opina que: «El “botón Moctezuma” es una parodia acerca de lo arbitrarios que son los conceptos de herencia cultural».⁹ En esta obra, vemos otra instancia en la que un artista iberoamericano mezcla una serie de referencias culturales creando híbridos entre lo analógico y lo digital. Aquí Lozano Hemmer experimenta con toda una serie de traducciones,



Rafael Lozano-Hemmer, *Emperadores desplazados*. Proyecto interactivo de arquitectura relacional, 1997. (detalle). ©Rafael Lozano-Hemmer.

9. Extracto de un texto escrito por Rafael Lozano Hemmer: http://www.aec.at/en/archiv_files/1997/1/1997_336.pdf

transferencias, transposiciones, reproducciones, y recreaciones. Gracias a la integración de nuevos medios tecnológicos, vemos una reorganización y re-codificación de realidades, tiempos y espacios.

«**La verdad sobre las Antipodas**». Obra realizada en 2000 por Santiago Ortiz Herrera¹⁰ (Radicado en Portugal).

Hay un famoso mapa de América del Sur dibujado por el artista uruguayo Joaquín Torres-García en 1943 titulado «Nuestro Norte es el Sur», en el cual el Polo Sur está al revés y aparece en lo alto de la página, en vez de lo habitual. Esta representación geográfica invertida se convirtió en pieza central señalando la importancia histórica de Latinoamérica en relación a su presencia en el mundo como una «escuela del sur», un lugar de experimentación que podía rivalizar con París o Nueva York. Sin duda como comentario sobre el tema, y respondiendo a cuestiones de competencia entre países por ganar importancia local en un mudo globalizado, la reciente obra interactiva de Santiago Ortiz, presentada en plataforma Internet con el título de «La verdad sobre las Antipodas», confronta al espectador con un globo terráqueo representado en azul, rojo y blanco (los colores de la bandera de los Estados Unidos), que gira furiosa e incesantemente sobre un fondo blanco, como uno de esos globos inflables de plástico que da vueltas sin rumbo en una piscina un día de viento. Los participantes pueden interactuar con la obra y logran modificar la rapidez con la que gira el globo, estabilizándolo ligeramente, pero sin poder jamás fijarlo en una posición permanente. Sin duda el artista quiso aludir a la vertiginosa expansión del fenómeno de «americanización», y a los efectos ineludiblemente homogéneos de una cultura global. Esta es una instancia en la cual nociones de cartografía y la forma de visualización geopolítica desde un ángulo iberoamericano han

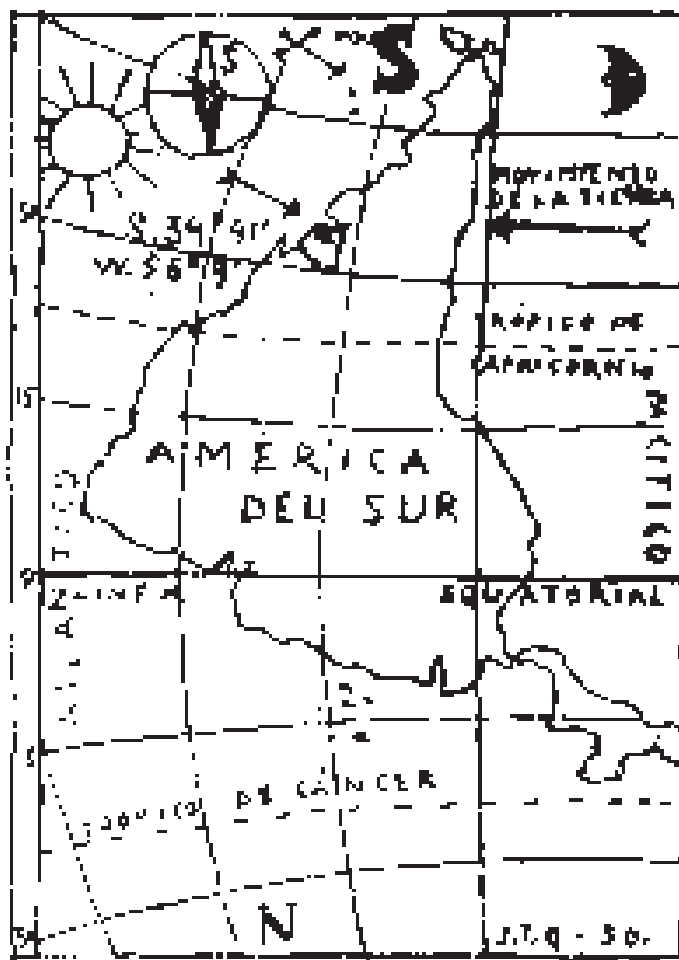
migrado de un soporte y de un género a otro —de un mapa bidimensional dibujado a mano con tinta sobre papel, a un mapa digital en cuarta dimensión, presentado en Internet, interactivo y accesible globalmente—. El lenguaje y el soporte utilizado por Ortiz, con sus traducciones, transferencias y recodificaciones, es particularmente apropiado para señalar una condición geopolítica actual.

«**Q + G**», es un trabajo en colaboración de cuatro artistas y un grupo científico, Ortiz entre ellos.¹¹

Q (de QUIASMA) y G (de GENOM), son piezas temáticamente diferentes pero estructuralmente similares que cohabitan en el mismo espacio de la instalación. Los dos elementos, responden a las preguntas: *¿Cómo se puede narrar el espacio?* y, *¿Cómo se pueden entrelazar y visualizar dos realidades completamente diferentes?* La respuesta se encontró en un acercamiento a sistemas de tratamiento de la información y a sus aspectos relacionales lo cual permite entretener lo sociocultural con lo biológico. Los dos elementos (Quiasma y GNOM) comparten interfaces digitales similares y comportamiento interactivo. La información es traducida y reorganizada en un ambiente electrónico, creando una forma híbrida que nos brinda un nuevo punto de vista para comprender realidades complejas. **Quiasma** muestra documentos de ritos de celebración captados durante un largo viaje a través de Colombia, un país fracturado por la violencia. Una mezcla de medios tradicionales (foto y video) son traducidos y codificados electrónicamente. **GNOM** revela la red genética de interacciones en la bacteria *Escherichia Coli*. Lo que ambas piezas comparten, es su estructura, dado el hecho de que tanto Quiasma como GNOM comparten *Paisaje* y *Oráculo* como sistemas de interfase y visualización. El trabajo explora cómo las redes de comunicación electrónica proveen una base común que logra unir sistemas complejos completamente diferentes, describiéndolos y anali-

10. Santiago Ortiz Herrera es un artista nacido en Colombia; matemático e investigador en temas de arte, ciencia y espacios de representación. Se desempeña como colaborador y como profesor en seminarios y talleres en España, Portugal y países de Latinoamérica. <http://moebio.com>

11. (Grupo Quiasma) está compuesto por cuatro artistas colombianos: Clemencia Echeverri, Bárbara Santos, Andrés Burbano, y Santiago Ortiz.



Joaquín Torres-García, *Mapa invertido*, 1943. ©Cecilia Torres / Joaquín Torres-García.

zándolos. Entrelazando lo mitológico con lo científico; lo cultural con lo biológico; y lo subjetivo con lo objetivo, la obra muestra yuxtaposiciones paradójicas; el desplazamiento de información y de traducción; una migración de significados; y una reinterpretación, una reorganización, y una recodificación del sentido.

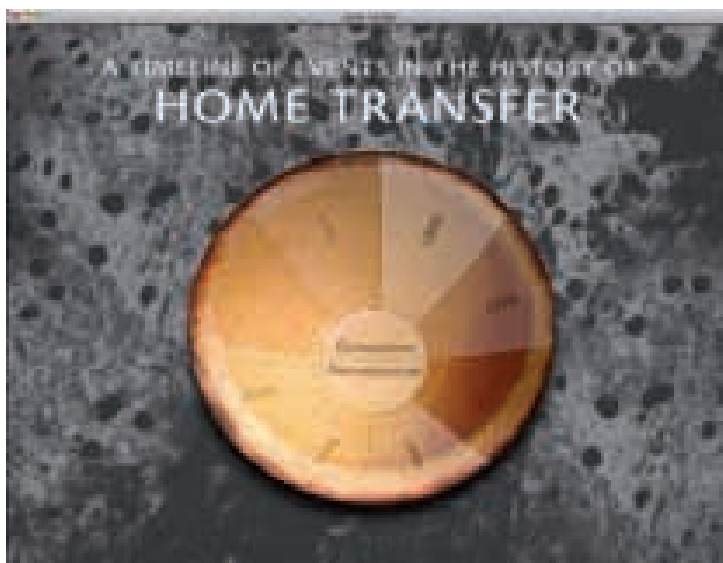
«Home Transfer». Obra realizada en 2002 por Pat Badani.¹² (Radicada en EE.UU.).

Por último analizaré mi proyecto «Home Transfer». Elaborado entre 2000 y 2002 este proyecto dinámico, interactivo y participativo «habita» el espacio virtual (en la red) para investigar nuevas definiciones del término «hogar» (Home). Dirijo la

12. Pat Badani es una artista interdisciplinaria y de nuevos medios. Recibió el «Masters in Fine Arts» del *School of the Art Institute of Chicago* y actualmente es profesora de «Integrated Media» en *Illinois State University*. Ha participado en exposiciones, coloquios y simposios sobre arte electrónico y cultura en múltiples contextos internacionales. Nació en Argentina, residió en varios países y actualmente vive en Chicago, EE.UU. <http://www.ibiblio.org/pbadani/>

mirada hacia el nomadismo, la arquitectura y las nuevas tecnologías contemporáneas que impactan nociones de identidad, así como el sentido de «habitación» y de lugar propio. Utilizo estructuras de red, un trasfondo de código electrónico, y un escenario icónico y textual, para presentar una serie de metáforas que exploran el nuevo significado de la expresión «estar en casa». En una primera instancia metafórica, me sirvo de un tazón hecho de pan (agua y harina en vez de agua y arcilla). Este ícono tiene aspecto de vasija o vestigio arqueológico y, por su material, es representativo de una gran transición tecnológica en la historia de la humanidad: el pasaje de la etapa nómada a la etapa sedentaria marcada por el inicio de la agricultura y por las primeras fabricaciones domésticas. Mi intención ha sido señalar el proceso inverso actual donde experimentamos nuevas formas de nomadismo introducidas por la navegación virtual en Internet. Adicionalmente, el tazón de pan ha sido invadido por parásitos: una colonia de gorgojos penetran su interior y lo habitan, consumiéndolo. Me sirvo de esta segunda instancia metafórica para indicar la porosidad cada vez mayor entre los ambientes físicos y

virtuales; así como las metáforas biológicas que se aferran a Internet, siendo las más tenaces lo «viral» o lo «parasítico». De acuerdo a dichas metáforas, establezco una serie de relaciones entre *Anfitrión*, *Huésped* y *Parásito* y saco a relucir nuevas formas de extranjería digital. La obra esta organizada en 3 capítulos o «recipientes» (para continuar con la metáfora del tazón) y sus contenidos. Se trata de 3 módulos interactivos y participativos denominados: *Huésped*; *Anfitrión* y *Parásito*. El módulo *Huésped* usa como modelo el estilo de «revista de arquitectura» que se publica en soporte Internet, y muestra videos de arquitectos que discuten un paradigma cultural donde nuevas arquitecturas tecnológicas afectan aspectos de la vida doméstica. El capítulo *Parásito* se inicia con un texto animado e interactivo que retoma algunas nociones biológicas acerca de las relaciones entre anfitrión y parásito, y lo aplica a Internet y al hogar. Como modelo uso de manera irónica los nuevos juegos interactivos que premian al usuario como resultado de acciones violentas. Se trata de un juego que ofrece al participante las alternativas de «matar», de «contener» o de «propagar» al parásito (el gorgojo), denunciando



Pat Badani, *Home Transfer*. Obra interactiva y participativa en soporte Internet, 2002. (detalle). ©Pat Badani.

metafóricamente la abundancia de información mediática que se infiltra en nuestros hogares y lo ineficaz que resulta combatir dicha invasión. Por ejemplo, al escoger el juego de «matanza del gorgojo parasítico» el asesino es recompensado con mensajes apropiados: «¡Ouch! ¡obviamente piensas que tienes el control!»; «¡Ouch! esto de matar gorgojos es un pasatiempo peliagudo»; «Continúa, deshazte de la basura a ver si encuentras información rentable». El humor abunda en esta sección. El capítulo del *Anfitrión* también contiene un juego con íconos y textos interactivos que recompensan al participante con citas sobre intercambios sensoriales entre un cuerpo y otro respondiendo a la pregunta: «¿Cómo puedo hacerte sentir en casa?» y esbozando, a través de doce respuestas que aparecen al azar, la traslación de sensaciones físicas al mundo virtual: «Revelando la generosidad de tu cuerpo»; «Dejándote sellar mis cicatrices alfabéticamente». Adicionalmente, el módulo *Anfitrión* contiene un espacio participativo donde los visitantes en línea pueden responder a la pregunta: «¿Qué te da la sensación de estar en casa?». El archivo contiene actualmente (en 2008) unos 95 capítulos con aproximadamente 800 comentarios vernáculos en varios idiomas.¹³

«Home Transfer» entreteje códigos y metáforas para investigar nuevas formas de extranjería digital a través de marcas o trazos culturales que se desplazan a otros lugares, idiomas, apoyos y géneros ajenos y extraños; y saca a relucir la transformación del sentido que se genera como resultado del desplazamiento de textos, imágenes e imaginario a través de soportes y arquitecturas mediáticas.

Conclusión

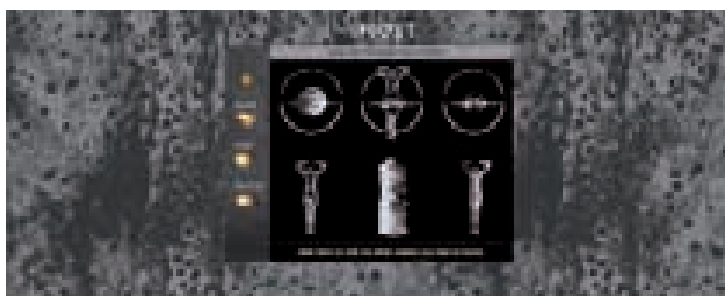
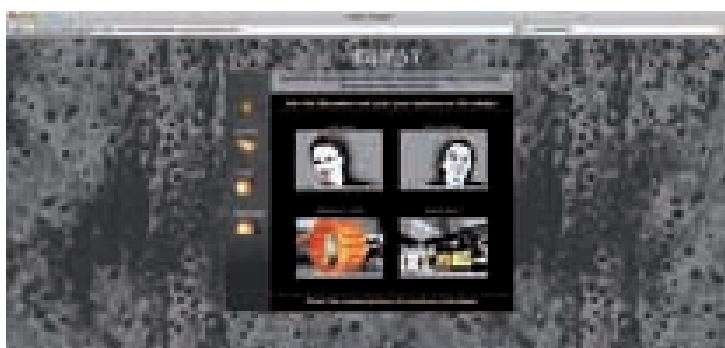
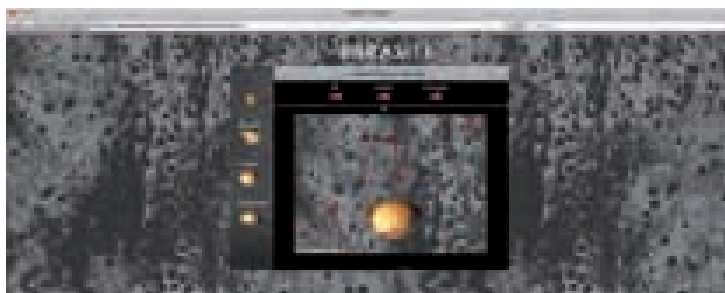
Aprender del pasado es importante para una mejor ubicación del presente, por lo que es imprescindible mantener una memoria activa y viva de la producción del arte digital iberoamericano en una base de

datos que refleje su diversidad, aunque montar esto represente un enorme desafío. Considero que es importante crear una mejor conciencia de la producción iberoamericana para que esta sea incluida en la historia del arte digital internacional que se está escribiendo. Es también necesario mantener una presencia fuerte en las discusiones internacionales que investigan influencias interculturales en la definición del arte digital,¹⁴ y contribuir con un punto de vista y una metodología apropiados para investigar autores, fuentes, genealogía, audiencias y modelos de interpretación de arte digital iberoamericano. Este punto de vista no sería a partir de las nociones tradicionales de «origen», sino en función de los nuevos espacios de negociación entre lo local y lo global. Dados los desplazamientos tanto físicos como virtuales propios del medio electrónico, éste es el espacio en el que operan la mayor parte de los artistas de arte digital hoy en día, y el espacio más indicado para examinarlos.

Con este texto, mi intención ha sido introducir mi punto de vista en cuanto a la mejor manera de tratar este tema heterogéneo. Propongo una óptica en la que entren en juego nociones translocales e interculturales; y en la que cohabiten estados de extranjería y de familiaridad con el propósito de reducir la brecha entre lo local, lo regional y lo global. He discutido la obra de artistas emigrados no porque piense que sea la categoría más interesante o importante, sino porque es la categoría con la cual me identifico y la que me ha servido para ejemplificar mis reflexiones sobre estados de extranjería. Considero que este contexto es fértil para analizar un sinfín de obras contemporáneas marcadas por una estética de desplazamiento entre disciplinas, y de convergencias entre sujetos y tiempos históricos; obras que se desarrollan en espacios liminales; espacios caracterizados por la ambigüedad, la apertura, y la indeterminación. Estas obras son típicamente híbridas; incorporan sabiduría tradicional y sabiduría nueva; historias y puntos de vista diver-

13. El archivo «Host» (Anfitrión) sigue abierto, y sigue recibiendo contenido en la siguiente dirección: <http://www.hometransfer.org>

14. *Re-fresh / Re-place / Re-live*: Serie de conferencias organizadas por «Histories of Media Art, Science and Technology» promoviendo el intercambio cultural de artes mediáticas entre los hemisferios norte y sur: <http://www.mediaarthistory.org/>



Pat Badani, *Home Transfer*. Obra interactiva y participativa en soporte Internet, 2002. (detalle). ©Pat Badani.

sos; e ideas provenientes de los mundos artísticos, tecnológicos, matemáticos, sociológicos, etc. En virtud de dichas cualidades, este tipo de obras crea experiencias que llevan a un mejor entendimiento del mundo complejo en el que vivimos y en el que todos somos, de cierta manera, extranjeros en alguna de sus dimensiones.

Referencias bibliográficas

- Patrick, Martin, catalogo de la exposición [in time time] en el Tarble Art Center, EE.UU., 2008.
- Friedman, Thomas, The Lexus and the Olive Tree. Understanding Globalization, New York, Anchor Books, Random House, 2000. p. 259

AZAR Y EXTRAÑAMIENTO: HACIA UNA ECUACIÓN PERSONAL

Mariana Castillo Deball

El presente texto trata de unir una serie de ideas en torno a la relación entre el azar, el extrañamiento y el papel del individuo en sistemas complejos. Comúnmente se piensa que el determinismo excluye cualquier pensamiento sobre el azar, sin embargo, los conceptos de aleatoriedad, probabilidad y azar surgen precisamente en un punto de la historia en el que se fortalecen los modelos mecánicos. Lejos de impedir una investigación sobre el azar, el determinismo mecánico es su acompañamiento.

En mi trabajo, me interesa cómo el azar gana espacio en el interior de estructuras ordenadas (instituciones, programas, archivos, esquemas, la historia, etc.); cómo coexisten el orden y el caos creando, por así decirlo, sus zonas de influencia. Y cómo nuestras vidas (sus narrativas, sus archivos) oscilan entre estos extremos como péndulos.

Después de una breve introducción, presento tres proyectos que desarrollé en los últimos años.

Azar, inteligencia y humor es una entrevista con el portero italiano Gianluigi Buffon; el *Instituto del Azar* da testimonio de una acción realizada por el anarquista Jan Huygens para salvar una serie de documentos provenientes del Instituto Internacional de Estudios Sociales en Amsterdam; y por último *Interludio* es una intervención de textos parásitos en las bibliotecas públicas de Berlín, París y Nueva York. Cada proyecto trata de construir

una *ecuación personal*, una *máquina espasmódica* que, como diría Italo Calvino, «...actúa a través del autor, es la verdadera responsable de la obra; pero esa máquina no funcionaría sin los espasmos de un yo inmerso en un tiempo histórico, sin su reactividad, sin su hilaridad convulsa».¹

*Alguien inventó un artefacto para acercar el espectro de objetos distantes. Observó una entidad cósmica que atrapó su atención por años, sin encontrar ningún punto de comparación con lo que podía ver a través de la lente. Era colorido y cambiaba rápidamente dependiendo de las alteraciones lumínicas. Hizo un mapeo minucioso del objeto, describiendo y nombrando océanos, montañas y tormentas eléctricas. Su descubrimiento era tan preciado que no dejaba a nadie tocar el instrumento, temeroso de que sus imágenes fueran robadas. Una noche, mientras sus ojos se cerraban por el cansancio, un colega curioso entró sigilosamente en el laboratorio y miró a través del instrumento. El intruso se dio cuenta de que el científico no estaba mirando una remota entidad en el espacio sideral; el objeto en cuestión se encontraba más cerca de lo que se hubiera imaginado, se trataba de la imagen magnificada de su propio iris en la lente.*²

1. Calvino, Italo, «La máquina espasmódica» en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona, Tusquets, 1995.

2. Mariana Castillo Deball, *Blackboxing*, 2007.

En los observatorios astronómicos, como parte de la rutina de mediciones se determina el momento en el que un planeta o una estrella cruza el meridiano. Los investigadores al hacer observaciones simultáneas del mismo objeto, difieren sistemáticamente en sus mediciones, incluso el mismo observador puede dar resultados distintos dependiendo de la concentración y del hábito de realizar determinada medición. La diferencia puede ser mínima pero significativa al momento de realizar cálculos mayores. Esto se representa con lo que se conoce en astronomía como la *ecuación personal*, un elemento de corrección que se añade a las mediciones realizadas por un determinado individuo. Cada individuo se define con una curva que representa su proceso personal de ajuste a la medición, su margen de error diseñado a medida.

El establecimiento en el siglo XIX de una metodología para incluir la *ecuación personal* como una variable más dentro de las observaciones fue importante en la astronomía, pero fue también uno de los primeros métodos en los que el azar, la probabilidad y la medición sistemática se unieron para crear consenso. No obstante, fue en el campo de la psicología experimental donde la *ecuación personal* cambió radicalmente el esquema, contribuyendo a una concepción distinta del sujeto.

Alrededor de 1850 el brillante y extraño Gustav Fechner, uno de los pioneros en la psicología experimental, Fechner, uno de los pioneros en la psicología experimental, se preguntaba, tan simple como suena, qué tan bien una persona puede distinguir objetos de pesos ligeramente distintos. En sus experimentos, utilizó un método de acierto y error. El sujeto, generalmente el mismo Fechner, recibía dos cajas, una más pesada que otra y tenía que elegir en una serie de pruebas la más pesada. La diferencia de peso y la proporción de juicios correctos, indicaban la sensibilidad a la diferencia de peso. ¿Pero existía una regla general para la habilidad personal de un sujeto para discriminar? En efecto, se trataba de una curva de probabilidad similar a la *ecuación personal*.

En otros experimentos, se interesó por las postimágenes (imágenes que seguimos viendo después de apartar la vista de una forma bien iluminada). Fechner creía que era más confiable utilizar su propio cuerpo como objeto de estudio ya que conocía de cerca sus reacciones y podía distinguir con precisión las variaciones más sutiles; mirando el sol directamente durante horas trataba de estudiar el comportamiento de la imagen fantasma, la postimagen que se crea cuando ya no se mira la fuente de luz directamente. A través de estos experimentos comprobó que el contraste de imágenes colaterales depende del sujeto y no de las propiedades lumínicas del objeto como se pensaba antes. Asimismo, se dio cuenta —en carne propia— de que las postimágenes son resultado de fatiga retinal después de estimulaciones prolongadas. Estos experimentos llevaron a Fechner a un colapso nervioso, exacerbado por una lesión ocular que le ocasionó ceguera temporal. Recluido durante tres años en una habitación a oscuras, con una máscara de papel en la cara, Fechner comenzó a escribir sus elucubraciones metafísicas en torno a la relación entre mente y cuerpo.

Dentro de la historia de la subjetividad se pueden observar dos corrientes opuestas, por un lado a lo largo del siglo XIX se trató de hacer objetiva la experimentación; esto significa entre otras cosas la retirada del científico como sujeto: una vez que un experimento se estandariza, instrumentos mecánicos o automáticos deben ser responsables de hacer las mediciones, asegurando así la objetividad.

Explorando un territorio completamente distinto, la auto-experimentación y los métodos introspectivos diluyen la frontera entre sujeto y objeto, cuerpo y mente, experimento científico y experiencia personal. El objeto y el sujeto comparten así un proceso de generación, que termina en su diferenciación. Como Fechner, los auto-experimentadores corrieron el riesgo de ser excluidos de la academia ya que su práctica cuestionaba las bases del método científico.

Además de Fechner, investigadores como Moreau de Tours y William James cruzaron constante-

mente las fronteras de la subjetividad. Es importante señalar que a pesar del sesgo poético o subjetivista que se puede deducir de estas investigaciones, la intención de Fechner por ejemplo, no era exacerbar los detalles de su individualidad; por el contrario, para poder controlarla, trató de medir y de calcular la variabilidad en las reacciones de un individuo ante determinada circunstancia. La autoexperimentación puso sobre la mesa una nueva concepción de sujeto, en la que el sujeto y su objeto de estudio se transforman recíprocamente.

Fechner atacó el problema con un espejo astronómico, pero en lugar de dirigirlo hacia las estrellas se concentró en sus propias reacciones, tanto es así que logró volverse extraño ante sí mismo; al observar los procesos internos y perceptivos con minuciosidad, los elementos más familiares se vuelven súbitamente ajenos, la atención cruza la frontera de lo conocido, accediendo a un nuevo territorio en el que el sujeto disuelve las membranas que lo distinguen del mundo exterior.

La noción de extranjero se refiere a un individuo que ha pasado por un proceso de exclusión y es diferente o ajeno a determinada circunstancia. Por el contrario, la noción de extrañamiento nos remite a una mirada que se diluye en un territorio indiferenciado, inmersa en un momento en el que la cohesión del individuo se desvanece.

El extrañamiento es entonces resultado de una mirada minuciosa ante las cosas, descubriendo factores nunca antes vistos. En este sentido, el extrañamiento no implica una actitud distante, sino una observación continua y activa del entorno.

Carlo Ginzburg en su ensayo sobre el extrañamiento dice: «Tolstoi miraba las convenciones y las instituciones humanas con la mirada de un caballo o de un niño: como fenómenos extraños y opacos vaciados de los significados que generalmente se les atribuye. A sus ojos, al tiempo apasionados y distanciados, las cosas se desvelaban *como realmente son*».³

3. Ginzburg, Carlo, *Ojazos de madera: Nueve reflexiones sobre la distancia*. Editorial Península, Barcelona, 2000.

4. *On the dark side of history*. Carlo Ginzburg talks to Trygve Riiser Gundersen. Online version. <http://www.eurozine.com/articles/2003-07-11-ginzburg-en.html>

El extrañamiento en relación a la práctica artística, la investigación científica e incluso la construcción de la historia está estrechamente ligado al azar. Hay un punto en el que el observador, al tratar de borrar todas sus concepciones premeditadas, de llevar el extrañamiento a sus últimas consecuencias se encuentra ante un mundo carente de categorías, una colección de material azaroso.

En una entrevista, Ginzburg habla de su método de trabajo: «Todo empezó de manera azarosa —al igual que los otros descubrimientos que he hecho en mi carrera de historiador—. Creo que en ciertas encrucijadas del proceso de investigación uno se debe permitir ser estúpido —simplemente permanecer en un estado de no entendimiento—. Esto te permite estar abierto a ocurrencias azarosas de donde provienen los descubrimientos inesperados.»

«Sin embargo, ¿no es cierto que todo esta conectado con todo lo demás? Estoy convencido de que así es. Esta aseveración no es tan ridícula como parece, pero debemos estar conscientes de no formular esta idea como respuesta. Como respuesta es totalmente trivial, un camino sin salida. Si la convertimos en una pregunta, es sólo un comienzo.»⁴

La construcción de la identidad no es un proceso lineal y sencillo, es un proceso epiléptico, en el que las membranas del individuo y el tráfico de elementos propios y ajenos se negocia continuamente. Italo Calvino se refiere a este movimiento cuando habla del autor como una *máquina espasmódica* que trata de conciliar en el mismo mecanismo el azar y el determinismo, un sistema de relación entre las cosas que aspira a un mapa, o catálogo o enciclopedia de lo posible, remontándose a una genealogía de causas y concausas, aspirando a enlazar todas las historias en una, en el intento heroico de librarse de la espesura de los hechos, oponiendo a ellos la construcción de una *maraña cognoscitiva*, de una *ecuación personal*.

El extrañamiento se convierte entonces en una herramienta dentro del proceso creativo que implica un vaivén entre el entendimiento y el no entendimiento; haciéndonos conscientes de la manera como creamos narrativas, discursos e historias; nos alerta de la oposición entre el carácter fragmentario del conocimiento y su tendencia inherente para completar.

Ginzburg, en la misma entrevista citada anteriormente cuenta:

«Comencé a utilizar esta manera de ensamblar material, cuando de joven leí un ensayo de Luigi Einaudi, distinguido economista y posteriormente presidente de Italia. El ensayo está construido a partir de una serie de párrafos numerados —un sistema que me remitió a mi propia fascinación con el cine y el montaje—. El montaje corresponde a lo que considero el elemento constructivo en los estudios históricos: hace evidente que nuestro conocimiento es fragmentario y que deriva de un proceso abierto. Siempre ha sido mi ambición que la vacilación del proceso de investigación sea visible en lo que escribo —trato de retratar mi propia incertidumbre, para permitir que el lector construya su propio juicio—. La escritura de la historia debe aspirar a ser democrática, lo que quiero decir es que debe ser posible revisar nuestros postulados desde fuera, de manera que el lector sea parte, no nada más de las conclusiones, sino también del proceso que llevé a ellas.»⁵

La escritura de la historia que propone Ginzburg es un proceso abierto en el que el lector puede seguir la trayectoria del autor para llegar a ciertas ideas. En este recorrido abierto en el que se hacen evidentes las bifurcaciones, las omisiones y los saltos deliberados de tiempo, el papel del montaje como herramienta combinatoria es esencial, ya que implica una mezcla de estilos, influencias y voces que confluyen en el texto generando una polifonía. De alguna manera lo que Ginzburg propone es poner sus cartas sobre la

mesa e incitar al lector a participar en su juego. Los surrealistas emprendieron un experimento similar al crear un repertorio de sus conceptos favoritos, con el fin de crear nuevas narrativas a través del azar.

«En 1940 inventaron el Juego Surrealista de Marsella, una baraja de Tarot. Creada por algunos miembros del grupo (Victor Brauner, André Breton, Oscar Domínguez, Max Ernst, Jaques Herold, Wilfredo Lam, Jacqueline Lamba, y André Masson) reproduce en los cuatro palos que sustituyen los tradicionales —corazones, tréboles, diamantes y picas— cuatro conceptos ideales del surrealismo: el Amor, el Sueño, el Conocimiento y la Revolución. Asimismo la monarquía cartomántica es sustituida por caracteres más democráticos y más cercanos a la orientación onírica del surrealismo: el Genio, la Sirena y el Mago de cada uno de los palos mencionados. Entre estos figuran Freud, como el Mago del Sueño; Baudelaire, como Genio del Amor; Hegel, como Genio del Conocimiento; la Alicia de Carroll como Sirena del Sueño y otros igualmente sugestivos; en el lugar del comodín aparece la figura de Ubú, el bizarro monarca imaginado por Jarry. La estampa del mago de la Revolución está representada por Pancho Villa, poniendo énfasis en la estrecha relación que los surrealistas tuvieron con México a lo largo del movimiento.»⁶

La baraja, simulando ser la caja de herramientas identitarias del Surrealismo, une sus conceptos básicos y los amalgama a través de un juego de azar.

«El azar, esa oscura deidad que tan misteriosamente irrumpe en nuestra existencia, en ocasiones para cambiar su cauce radicalmente, era preocupación de los surrealistas aun antes de la constitución del grupo. La aventura, en el lenguaje, en la calle o en el sueño, viene a romper el inmenso muro del hastío de las situaciones previsibles y de la rutina cotidiana. Por la brecha abierta a partir del choque con la fortuna, puede surgir el enfrentamiento con

5. *Ibid.*

6. Andrade, Lourdes, *Villa en la Baraja Surrealista*, en *Artes de México*, el *Arte de la Suerte*, Nro. 13, 1997.

lo maravilloso, y hay que recordar que, para los surrealistas, “sólo lo maravilloso es bello”.»

«Vinculada a la concurrencia con lo extraordinario, la noción de azar adquiere en el surrealismo características muy especiales. El concepto de “azar objetivo”, asociado a Hegel y a Engels, remite a una situación en la que se esclarecen, según Breton, las relaciones que existen entre la “necesidad natural” (fenomenológica) y la “necesidad humana” (psicológica). De manera que, súbitamente (y “a decir verdad pocas veces”) vemos coincidir, como por arte de magia, hechos cuya superposición resulta sorprendente y de la cual se desprende un fulgor inusitado.»⁷

Aunque el diseño de la baraja fue hecho por varios miembros del grupo, los dibujos de las cartas carecen de firma o de autor, enfatizando la fuerza de la creación colectiva y polifónica. Resulta difícil saber qué tanto la baraja fue utilizada por los surrealistas para moldear sus acciones a través del azar. Los surrealistas utilizaron el azar como un catalizador poético, una herramienta que comanda y determina el acto creativo, pero se deslinda de la vida cotidiana.

Esta visión del azar, generó una fuerte discusión entre André Breton y Roger Caillois. La confrontación nació cuando descubrieron en México los frijoles saltarines: frijoles que subitamente se mueven y brincan en el aire. Caillois conjeturó que había una larva o algún animal que los hacía moverse. Breton se opuso a esta teoría culpando a Caillois de ser un positivista cerrado que negaba lo maravilloso y poético al tratar de encontrar explicaciones racionales. Para Breton, el azar objetivo o absoluto borraba las fronteras de la racionalidad, otorgando un universo caótico y estimulante: la belleza convulsiva. Caillois escribió una carta de ruptura a Breton declarando que su búsqueda intentaba conciliar la investigación con la belleza. Caillois pretendía examinar lo irracional, el caos y el azar con el fin de encontrar un patrón semejante a la estructura del

coral. Esta estructura debería combinar en un mismo sistema todo lo que hasta hoy ha sido excluido sistemáticamente, con el fin de construir un modelo de la realidad aún incompleto.

La postura de Caillois se acerca a lo que definimos al principio de este texto como la *ecuación personal*, un modelo de pensamiento que trata de integrar las convulsiones generadas por lo indeterminado, junto con una estructura racional.

En el cuento *La Lotería de Babilonia*, Jorge Luis Borges imagina un estado controlado por el azar en el que sus habitantes ven moldeado su destino de acuerdo a una lotería secreta y general. El personaje principal, sumido en la incertidumbre, afirma: «Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad».⁸ Este mareo se debe a la constante transmutación del destino de sus ciudadanos:

«Como todos los hombres de Babilonia, he sido próconsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles. Miren: a mi mano derecha le falta el índice. Miren: por este desgarrón de la capa se ve en mi estómago un tatuaje bermejo: es el segundo símbolo, Beth. Esta letra, en las noches de luna llena, me confiere poder sobre los hombres cuya marca es Ghimel, pero me subordina a los de Aleph, que en las noches sin luna deben obediencia a los Ghimel. En el crepúsculo del alba, en un sótano, he yugulado ante una piedra negra toros sagrados. Durante un año de la luna, he sido declarado invisible: gritaba y no me respondían, robaba el pan y no me decapitaban. He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre.»⁹

En la *Lotería de Babilonia*, ningún individuo tiene una identidad fija, ya que la lotería cambia constantemente los roles sociales de cada persona. Podríamos pensar que este modelo generado a partir del caos y la probabilidad, genera un mundo más equitativo en el que cada individuo experimenta en carne propia el destino de todos los ac-

7. Andrade, Lourdes, *Villa en la Baraja Surrealista*, en Artes de México, el Arte de la Suerte, Nro. 13, 1997.

8. Borges, Jorge Luis, *La Lotería de Babilonia*.

9. *Ibid.*

tores sociales. Esta combinatoria de identidades implica una noción de subjetividad distinta, en la que el individuo se define no a través de sus pertenencias o de sus exclusiones, sino de la secuencia de transformaciones que lo llevan de un momento a otro. Aunque el cuento parece una pesadilla futurista, resulta fácil encontrar paralelismos con la sociedad contemporánea, en la medida que la construcción de la identidad se ha convertido en un proceso inestable, el mismo individuo puede ser extranjero en distintos lugares y momentos.

El cuento comienza describiendo el uso «primitivo» de la lotería, que funciona sólo como un juego de azar: «Naturalmente, esas “loterías” fracasaron. Su virtud moral era nula. No se dirigían a todas las facultades del hombre: únicamente a su esperanza».¹⁰ La lotería de Borges se va sofisticando hasta convertirse en un mecanismo secreto que maneja todos los aspectos de la vida de los hombres que viven bajo su influjo sin saberlo.

Además de Borges, otros autores han jugado con la idea de un azar absoluto y las posibilidades adivinatorias de la novela. *El hombre en el castillo* de Philip Dick, fue escrita a partir del *I Ching*, tirando las monedas a cada paso para definir el destino de los personajes. Italo Calvino escribió *El Castillo de los destinos cruzados* imaginando que un grupo de sobrevivientes queda mudo después de pasar por algún peligro innominado y debe contar su historia a través de un mazo de cartas de tarot. El tarot le sirve a Calvino por sus posibilidades combinatorias, porque encierra en sus imágenes un inconsciente colectivo, compuesto de imágenes que cada individuo puede utilizar para trazar su historia.

La idea de una sociedad gobernada por un azar secreto, hace resonancia con las reflexiones de Suely Rolnik en su texto *Nuevas figuras del caos: mutaciones de la sociedad contemporánea*. Para Rolnik, «La palabra “caos” es de las más pronunciadas en la actualidad. Tema *cult* de congresos, libros de divulgación científica, artículos periodísticos e

incluso programas de televisión, se habla de caos en todos los campos de la cultura. De hecho no se trata de un mero modismo sino de una exigencia que la realidad contemporánea nos impone: enfrentar el caos, repensarlo, reposicionarse ante él, aunque algunas veces la constante evocación de esa palabra evite el enfrentamiento de conjurar el pavor que el caos genera. ¿Qué cambios están operando actualmente en las subjetividades, que llevan a revisar el concepto de caos y orden, así como la relación entre ambos?»

«Todo ambiente sociocultural esta hecho de un conjunto dinámico de universos. Tales universos afectan las subjetividades, traduciéndose en sensaciones que involucran deseos en distintos grados e intensidades. Estas sensaciones hacen vibrar la subjetividad a cada momento, formando constelaciones de fuerzas cambiantes. El contorno de una subjetividad se delinea a partir de una composición singular de fuerzas, un cierto mapa de sensaciones. A cada nuevo universo que se incorpora, nuevas sensaciones entran en escena y un nuevo mapa de relaciones se establece. La subjetividad tiende entonces a ser tomada por una inquietud que tiende a volverse otra.»¹¹

La noción de subjetividad planteada por Rolnik parece llevarnos a un callejón sin salida en el que el azar se convierte en una figura dogmática, un torbellino de acontecimientos que obligan al sujeto a transformarse continuamente de manera aleatoria. Pero ¿podemos pensar en una subjetividad capaz de generar sentido incluyendo el azar?

Monsieur Teste, es uno de los personaje literarios que navega a través del azar con una precisión matemática. Su tarea consiste en seguir la trayectoria de sus pensamientos, los esquemas que se generan de la interacción entre su atención minuciosa y el mundo. Para Teste, el universo es contingente por naturaleza, ni siquiera sus deseos más profundos o sus certezas básicas son permanentes, su mundo es un mundo de patrones efímeros.

10. *Ibid.*

11. Rolnik, Suely, *Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea*, versión en línea: <http://www.caosmose.net>. La traducción es mía.

«Es imposible recibir la “verdad” de sí mismo. Cuando se la siente formarse (es una impresión), formamos al mismo tiempo un *otro yo desacomodado*... del que estamos orgullosos, del que estamos celosos...»¹²

Este *yo desacomodado*, nos remite a la noción de extrañamiento utilizada al principio de este texto. El extrañamiento se encarna en una subjetividad que incluye todas sus singularidades y su posible transformación. El sujeto es extraño ante sí mismo, ante el lugar que le tocó vivir y ante sus formas de relacionarse con el entorno. El extrañamiento hospeda el azar dentro de sus premisas como una herramienta crítica, un mecanismo de distanciamiento.

«Es lo que llevo de desconocido en mí lo que me hace ser yo.

Es lo que tengo de inhábil, de incierto, lo que es yo mismo.

Mi debilidad, mi fragilidad...

Las lagunas son mi punto de partida. Mi impotencia y mi origen.

Mi fuerza sale de ustedes. Mi movimiento va de mi debilidad a mi fuerza.

Mi desenlace real engendra una riqueza imaginaria; y yo soy esa simetría; yo soy el acto que anula mis deseos.

Hay en mí alguna facultad, más o menos ejercitada, de considerar —y aun de deber considerar— mis gustos y mis disgustos como puramente accidentales.

Si supiera más de ello, tal vez vería yo una necesidad, en lugar de este azar. Pero ver esta necesidad, eso ya es distinto... Lo que me constriñe no es yo.»¹²

Monsieur Teste describe a través de su *ecuación personal* cómo el azar gana espacio en el interior de estructuras ordenadas, cómo coexisten el orden y el caos creando, por así decirlo, sus zonas de influencia. Y cómo nuestras vidas (sus narrativas, sus archivos) oscilan entre estos extremos como péndulos. Tomando el papel creativo del azar dentro de los procesos de subjetivización, ser extranjero se convierte en una ecuación dinámica.

«La mirada ajena sobre las cosas, esa mirada de un hombre que *no reconoce*, que está fuera de este mundo, ojo frontera entre el ser y el no ser, es la que pertenece al *pensador*. Y es también una mirada de agonizante, de hombre que pierde el reconocimiento. Por lo que un pensador es un agonizante o un Lázaro facultativo. No tan facultativo.»¹²



Azar, inteligencia y humor

Gianni Buffon es único, su talento lo lanzó a los mejores equipos de fútbol de Italia, mientras que su personalidad se caracteriza por sus testimonios enigmáticos a la prensa, su fiereza en el campo, y las maniobras aparentemente suicidas para detener el balón a los pies de jugadores audaces. Buffon nació en Carrara, Italia, en el seno de una familia de atletas. Su madre, María Estela, fue lanzadora de disco, en tanto que su padre, Adriano,

12. Valéry, Paul, *Monsieur Teste*. Editorial Montesinos, 1980.

levantador de pesas; sus dos hermanas juegan al voleibol y su tío juega al baloncesto. Buffon comenzó su carrera como mediocampista pero decidió cambiar de posición a la de arquero después de que perdió la voluntad de correr, lo cual fue una buena decisión, ya que Buffon es uno de los mejores porteros del mundo.

¿Como empezaste tu carrera de portero?

Entré en mi profesión por accidente, por una serie de coincidencias geográficas, personales y legales. Una mezcla de aburrimiento, curiosidad y vanidad.

¿Consideras el fútbol como un pasatiempo o es tu obsesión principal?

Sabes, el pasto es siempre más verde del otro lado. Tengo una inmensa curiosidad sobre todas las cosas. Mis intereses varían y tengo la sensación de que nunca seré capaz de responder a todas las preguntas que la vida me pone. Cuando me obsesiono por algo, inmediatamente me doy cuenta de que lo que realmente me interesa es algo completamente distinto, o por el contrario no algo específico sino todo lo que no entra dentro de lo que había considerado anteriormente... la relación entre una cosa y todas sus posible variantes... todo lo que puede pasar en el tiempo y en el espacio. Mi aproximación al conocimiento es lúdica. Soy un maestro en partículas, experto en nada. Si escogiera una profesión el encanto desaparecería, ya que escoger una, implica rechazar las demás. Por encima de todo, respeto mi ignorancia, de otra manera sería imposible mantener mi sentido del humor. Para mí, la inteligencia siempre está ligada a la ironía, de otra manera se vuelve monótona y aburrida. Para resolver este dilema, traté de limitar las posibilidades, de encontrar una actividad en la que pudiera conservar la sorpresa, el placer, pero con reglas específicas, de manera que no que-

dara distraído por todo a mi alrededor. Al optar por el fútbol, maté dos pájaros de un tiro. En el fútbol, mis pensamientos, mis opiniones no son inmediatamente visibles; se evidencian a través de gestos, reacciones y reflejos. Dependen también de una situación específica ante la que tengo que reaccionar en un momento particular, no hay tiempo para dudar. A fin de cuentas, todo juego es un juego de lenguaje, de tal manera que estoy llevando mi actividad mental al nivel mas abstracto y a la vez absurdo posible.



¿Qué es el público para ti?

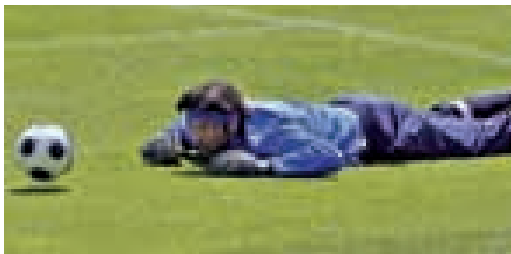
Por un lado, el comportamiento del público es siempre predecible: gritan, cantan, arrojan objetos, pero nunca se sabe exactamente qué va a pasar y con qué grado de intensidad; es como una montaña de arena, hecha de un número infinito de partículas. De manera espontánea, estos sistemas alcanzan un estado crítico. Si lanzas granos de arena en una pila, ésta crece y crece hasta que eventualmente empiezan a ocurrir avalanchas. Este comportamiento es independiente del tamaño y de la forma de los granos de arena, y en general es imposible sacar conclusiones de la construcción a partir del comportamiento. En otras palabras, la escala y el tiempo de las avalanchas no dependen del tamaño o de la forma de los granos de arena.

Los espectadores de un partido de fútbol pueden tener distintos caracteres o temperamentos, y pueden estar dispersos en distintos espacios, situaciones y países. Algunos van al estadio, pero por lo

general ven el partido por televisión, lo escuchan por la radio o leen el periódico. Esto también depende de la distribución de la información, en las transmisiones en vivo la secuencia se transforma constantemente por el trabajo de cámara, la edición y la narración simultánea fabricada a partir de una secuencia de números, nombres, direcciones y estrategias. Posee un vocabulario específico y un ritmo lleno de frases prefabricadas, que se adaptan a la situación con distinta intensidad.

¿Qué piensas de la recepción que tienen los medios de comunicación de tu actividad?

Soy responsable de interceptar la pelota en el momento crucial; puedo cantar victoria o fallar en el intento. El registro de mis acciones es mínimo —repeticiones de los momentos climáticos, ya sean logros o errores—. Tengo la idea de que aunque la vida de un hombre se componga de miles y miles de momentos, puede ser reducida a uno solo. Del mismo modo, mi imagen en los medios consiste precisamente de los momentos en los que trato de detener la pelota. Son fragmentos congelados de decisiones instantáneas. A fin de cuentas, es una colección de imágenes en las que siempre aparezco en el aire, volando. Me gusta el hecho de que el registro de mis acciones sea siempre en el aire.



Todavía me sorprende al ver mi imagen en el momento en el que trato de detener la pelota. Yo trato de atrapar el balón y los medios tratan de atrapar mi imagen; la diferencia es que ellos me

bombardean con sus cámaras y yo sólo tengo una oportunidad; ellos siempre me capturarán, yo siempre puedo fallar. Inmediatamente después, el mismo instante es transmitido desde diversos ángulos a diferentes velocidades: cámara lenta, imagen detenida, en reversa y para adelante. Al mismo tiempo el narrador enriquece la imagen; hablan de mi carrera, de mis errores y virtudes comunes, de las estadísticas en torno a mis movimientos, cuántas pelotas he parado, cuántas he dejado pasar.

¿Porqué crees que el fútbol es tan popular?

El fútbol es un encantamiento. Durante una hora y media, el mundo se detiene porque un balón es perseguido, creando una temporalidad específica, capturando la atención tanto de los jugadores como del público, generando así su propia historia. Un jugador es halagado, mientras que se culpa a otro, salen las apuestas. Después, todo vuelve a la normalidad, el encanto se evapora. El interés del juego radica no en la trama o el argumento, sino en los cambios y en las microhistorias. Me recuerda al relato del anillo de Fastrada, ¿lo conoce? Aquel en el que el emperador Carlomagno se enamora perdidamente de Fastrada. Los barones de la corte están extremadamente preocupados al ver que Carlomagno descuida los asuntos del Estado. Cuando la chica muere súbitamente, los barones se sienten aliviados —pero no por mucho tiempo ya que el amor de Carlomagno no muere con ella—. El emperador lleva el cuerpo a su dormitorio y se niega a separarse de él. El arzobispo Turpín sospecha un hechizo e insiste en inspeccionar el cadáver. Escondido debajo de la lengua de Fastrada encuentra un anillo. En el momento en el que el anillo llega a las manos de Turpín, Carlomagno se enamora del arzobispo y ordena que entierren a Fastrada. Para escapar de la situación, Turpín sumerge el anillo en el lago Constanza. Carlomagno se obsesiona entonces con el lago y se queda a sus orillas para siempre. El verdadero protagonista de

la historia es el anillo mágico, porque son los movimientos del anillo los que determinan las acciones de los personajes y establecen las relaciones entre ellos. Alrededor del objeto mágico se crea una especie de campo de fuerza, el cual es el territorio mismo de la historia. Podemos decir que el objeto mágico es un signo visible que define las conexiones entre los personajes y los eventos.

Para mí, el balón juega el papel de este objeto mágico que por un período de tiempo es perseguido por los jugadores, mientras millones de espectadores siguen su ruta. Tal vez sea estúpido ponerlo en estos términos, pero es como una brújula en movimiento. Recuerdo que cuando era niño hicimos un experimento en la escuela en el que construimos nuestra propia brújula, fijando una aguja magnetizada a un corcho. Si la pones en un recipiente con agua, la aguja funciona como brújula apuntando al norte. El problema es que el corcho nunca se queda quieto y su posición es frágil y sensible al más mínimo movimiento del agua. Me gusta la idea de un objeto frágil e improvisado que sin embargo mantiene obstinado una regla.



Mucha gente habla del fútbol como un circo, y encuentro curioso que tu nombre —Buffon— significa payaso o bufón. ¿Qué piensas de esta extraña coincidencia?

Me gusta pensar que soy un payaso, un bufón, encargado de entretener a la gente. Frecuente-

mente se me culpa de jugar sucio, como por ejemplo cuando empiezo a patear el balón fuera del área olvidando mi posición en la portería. Ser un bufón implica también jugar con las reglas. Al alterar las reglas, te conviertes en un payaso o en un criminal, pero de alguna manera alteras los códigos. Mucha gente no está de acuerdo con mi manera de jugar; piensan que sobreactuó, que grito demasiado, tratando de ganar la atención de las cámaras, pero lo hago intencionalmente para mantener presente la noción de que cualquier deporte es un circo. En fin, perro que ladra no muerde.

Existe una creencia popular de que los jugadores de fútbol son estúpidos e ignorantes, que solamente saben mover las piernas, ¿qué piensas de eso?

Para mí, la inteligencia no se relaciona con el conocimiento, se trata más bien de una actividad relacionada con el humor, el placer y la curiosidad. Tomo placer estético en una idea; admiro su forma y comportamiento, más que su capacidad de fosilizarse en una serie de argumentos irrefutables. Probablemente me refiero a un tipo especial de inteligencia que no depende de la escritura, se relaciona más bien con conversaciones entre amigos o con las cosas que pasan por mi mente mientras viajo de una ciudad a otra. Tiene que ver con estar alerta; una respuesta instantánea, un chiste, un truco, un cambio de sentido que te hace reír. Es entonces cuando se abre un espacio detrás de mi mente. A veces pienso que las cosas interesantes están detrás de conexiones sin sentido, permanecen ahí escondidas porque la gente es demasiado seria y no se atreve a jugar con la verdad.

Es un error común pensar que somos ignorantes de algo porque somos incapaces de definirlo. Por el contrario, somos capaces de acercarnos a la definición de algo cuando no sabemos nada de

ello. Probablemente la mente humana tenga una tendencia natural a evadir argumentos. Los argumentos no convencen a nadie cuando son presentados como tales. Nadie ha ganado un argumento y aquel que lo cree vive en un mundo de fantasía. Los pesamos, los observamos, los volteamos de cabeza y decidimos en su contra. Pero cuando algo es dicho así nada más —aún mejor—, señalado de lejos, hay una especie de hospitalidad en nuestra imaginación y estamos preparados a aceptarlo. Creo que los juegos son una manera de abrir este espacio en la imaginación.

¿Cuál es el papel del azar en el juego?

Creo que, en general, los juegos implican una tensión entre el azar y las reglas que los delimitan, eso es lo que mantiene la atención: el deseo o la posibilidad de romper las reglas, de tener suerte o de ver algo inesperado. Tal vez en el caso del fútbol, esta situación sea más evidente para los espectadores. De cualquier manera, cada vez que empiezo a jugar no se qué va a pasar, especialmente porque mi posición de portero tiene mucho de observar, esperar y reaccionar en el momento indicado. No importa qué tanto practique, soy incapaz de controlar la situación y disfruto del elemento de incertidumbre en mi trabajo.

¿Como deportista, tienes una disciplina rigurosa?

A fin de cuentas, soy una persona perezosa. Me gusta pensar en todo al mismo tiempo pero no tengo paciencia para detenerme por mucho tiempo en un solo lugar. Escogí una profesión en la que tengo que tomar decisiones rápidas y precisas en situaciones complejas. Es una de las razones principales por las que escogí este atajo, si lo quieres llamar de esa manera. Como portero, mis horas de trabajo son muy cortas, cuando realmente necesito poner toda mi atención en lo que estoy haciendo.

¿Es cierto que existe un miedo del portero ante el penalti?

No creo que haya cometido todos los errores posibles —porque son innumerables— pero sí bastantes, y realmente disfruto el hecho de que la gente puede hablar de uno de ellos por semanas. Probablemente sea uno de los escasos momentos en los que pueden culpar a una persona, y ése soy yo.

«*El Instituto del Azar* tiene como misión trabajar dentro de otras instituciones para encontrar espacios gobernados por el azar. Espacios que acumulan material marginal, efímero, inservible o no identificado, resistiéndose a la tendencia de clasificarlo todo. Al concentrarse en lo que parece tangencial o fuera de lugar, estos espacios están siempre incompletos. Pueden considerarse como residuos de nuestros mecanismos de clasificación. *El Instituto del Azar* está interesado en espacios abiertos a la interpretación, espacios ficcionales.»



Instituto del Azar

El Instituto del Azar es una institución parásita que se encarga de buscar dentro de otras instituciones o estructuras espacios gobernados por el azar. En la primera edición trabajé en el Instituto Internacional de Estudios Sociales en Amsterdam, que resguarda entre otras cosas el archivo de docu-



Fotografías no identificadas encontradas en el archivo anarquista del Instituto Internacional de Estudios Sociales, en Amsterdam, Países Bajos.

mentos anarquistas más importante de Europa. La simple imagen de tanta anarquía archivada y organizada me pareció una paradoja. Dentro del archivo encontré una sección con fotografías no identificadas que han sido acumuladas a través de los años y que corresponden al material que no ha podido ser clasificado dentro de ninguna categoría. El *Instituto del Azar* hace uso de este material para generar su propio microsistema dentro de la estructura.

El proyecto documenta la acción realizada por el anarquista Jan Huygens, quien repartió su archivo por medio de un sistema aleatorio, una lotería en la ciudad de Amsterdam en abril de 2004. De un conjunto de 985 personas elegidas al azar, cada una recibió una carta firmada por Huygens explicando sus razones, un certificado y una selección de los documentos. Cada persona recibió una colección distinta, haciéndose acreedores a un conjunto parcial pero único de su colección personal.

INSTITUTE OF CHANCE

Amsterdam, 19 de Abril de 2004

A quien corresponda,

El otro día, mientras caminaba por la ciudad te vi entre una multitud de gente. Hiciste algo que me hizo saber que tenías que ser el destinatario de esta carta. El grupo se mantenía apretado, concentrado en algo que desde mi punto de vista no alcanzaba a ver. Parecía que estaban esperando a que algo pasara, o probablemente se preparaban para partir. La reunión tenía un aire de manifestación política, sin embargo no había agitación ni tumulto, ni gritos o discursos (de hecho no se hablaban entre ellos) y faltaban los panfletos y las pancartas que generalmente acompañan estos eventos. Es por eso que pude seguir la trayectoria de una hoja de papel que cayó al piso en tanto que la multitud la pateaba inadvertidamente en el pavimento. Fue entonces cuando vi que la recogiste, la pusiste en un sobre y seguiste de largo.

A mí también me gusta encontrar cosas —es por eso que camino por doquier—, verme atrapa-

do por detalles extraños que me llevan a lugares inesperados. Supongo que esto constituye un tipo de búsqueda. Tal vez seas como yo. Nunca me gustó hacer las cosas de manera sistemática, siempre seguí un método casual, fortuito y conforme pasan los años me convengo de que sólo se puede encontrar algo de esa manera —del mismo modo que un perro corre por el campo—. Si ves a un perro siguiendo su olfato, atraviesa un segmento de tierra de una manera completamente aleatoria, pero invariablemente encuentra lo que busca.

Debido a que esta carta implica cierta responsabilidad voy a explicar brevemente mis circunstancias actuales. Nadie me conoce por estos rumbos y no tengo mucho dinero. Los pocos objetos que guardo en mi maleta ni siquiera merecen ser mencionados (a excepción del sombrero que usaba al dar discursos públicos, que todavía posee cierto valor sentimental). De mis pocas pertenencias, los documentos son lo más importante para mí. Debería funcionar... tiene que funcionar. Si veo mis manos, mis dedos, mis uñas, nadie sospecharía.

Decidí ejecutar la maniobra desde aquí ya que está suficientemente cerca para regresar de vez en cuando y lo suficientemente lejos para permanecer en el anonimato. Me considero, o debería decir que me gusta pensarme, como una especie de camaleón. Tengo la tendencia a mezclarme, de hecho me fusiono de tal manera que con frecuencia me confunden con otra persona. Si me topo con un viejo conocido es muy raro que me reconozca, pero por otro lado es común que extraños me relacionen con gente que no conozco.

Alguien me dijo recientemente:

«Me recuerdas a uno de mis mejores amigos de la escuela, íbamos a acampar juntos, éramos como los Tres camaradas.»

Lo dicen como si quisieran pegarme a su pasado, como si fuera una partícula flotante de memoria que puede ser incluida en la órbita de sus recuerdos. Si me encuentro a alguien de mi propio pasado podría decir, como me encontré diciendo recientemente:

«¿Me recuerdas? Hace años me regalaste una máquina de escribir.»

La persona en cuestión me miró perpleja.

«¿Recuerdas?...», continué, «cuando gané un premio de periodismo de aficionados.» Justo antes de que el silencio se volviera intransitable, respondió:

«Ahora te recuerdo, ¡pero has cambiado tanto!»

Esta tendencia a la invisibilidad es extraña porque no me considero un adorno de papel tapiz, de hecho siempre me sentí obligado a dar mi opinión, especialmente al hablar frente a una multitud. Con frecuencia tenía la sensación de que había una gran bestia a mis espaldas —una especie de medusa que bailaba al ritmo de mis palabras— sentía que la medusa me convertiría en un bloque de piedra si paraba de hablar. Pero sabía que si continuaba hablando podía transformar el miedo en coraje. La gente me decía con frecuencia que tenía una mirada suspicaz al dirigirme a las masas —como si desconfiara de mí tanto como de la audiencia—. Había un momento en el que las palabras dejaban de pertenecerme, la voz individual se desintegraba en una constelación de partículas girando a mi alrededor, creando patrones y figuras.

Aun cuando dediqué mis años de juventud a la lucha política, me agoté muy pronto de los rituales y de las funciones que inevitablemente la rodean. Me tomó un tiempo sorpresivamente largo entender lo obvio; que el propósito de la lucha política es consolidar el poder para los que ya lo tienen. Era fácil perder la capacidad de actuar espontáneamente y convertirse en un obstáculo para la libre acción de los otros. Descubrí que los momentos decisivos, aquellos que estructuran la vida diaria, son fortuitos, inesperados: la unión feliz de gente que nunca esperaba cruzar caminos.

Mi atracción hacia los eventos inesperados era tan fuerte que dediqué gran parte de mi vida a lo que llamo la *fabricación de accidentes*. En un punto en el que mi vida se volvía cada vez más caótica me di cuenta de que aprendí a navegar a tra-

vés de eventos inesperados, respondiendo con velocidad a los caprichos del azar. En cuanto me adaptaba a determinada situación, me sentía obligado a escapar de mis propios talentos de navegación. Fue por esta época cuando empecé a buscar los documentos. Entré en la historia, hace demasiado tiempo, cuando algunos de los documentos fueron robados en París. Partes fueron enviadas después a Alemania y en septiembre de 1944 el resto fue enviado al este en un barco de carga. Parte de este cargamento fue descubierto dos años después en la zona británica. Fragmentos del material localizado en la zona soviética fueron encontrados diez años después.

Casi toda la información se perdió, pero a lo largo de los años conseguí recuperar los ítems más importantes. Uno de los problemas es que la colección cambia y crece continuamente. Podríamos compararla con los anillos de Saturno, que aunque los mejores telescopios observen tres anillos definidos, el sistema se compone de miles de pequeños anillos. No son sólidos, por el contrario, están hechos de partículas que van desde polvo cósmico hasta pedazos de iceberg del tamaño de una casa. Se desconoce el origen de los anillos, algunos dicen que se trata de derbis de lunas desintegradas por el constante impacto de los meteoritos, otros creen que los anillos son material residual que nunca se integró en cuerpos más grandes cuando Saturno y sus lunas se crearon.

El origen de los documentos es igualmente diverso —fue difícil encontrarlos e incluso comenzar a buscarlos—. De hecho su búsqueda implicaba una forma de contra-búsqueda —tenía que estar abierto a lo inesperado, a las fuerzas y flujos del azar—. La razón por la cual los documentos son tan codiciados es porque escapan a cualquier clasificación u orden. He cuidado de ellos por años, pero ahora que mi situación se ha tornado cada vez más frágil (estoy evitando la palabra débil) no los puedo conservar por más tiempo. Estoy seguro de que serían destruidos si cayeran en las manos equivocadas y resulta demasiado peligroso guar-

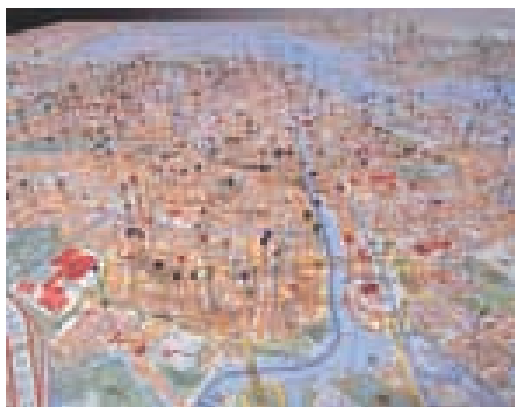
darlos juntos en el mismo lugar, es por eso que decidí distribuirlos azarosamente entre un gran grupo de personas. Simplemente te pido guardar tu parte del trato, reconociendo la secuela de sufrimiento que los ha llevado hasta tu puerta. Creo, independientemente de lo que suceda, que podemos incidir en el futuro. Este experimento fue hecho para captar y preservar fuerzas generadas por el azar, y mi parte en él ha sido a través de mi propia relación con el azar. En este sentido mi libertad es la libertad de todos nosotros.

Jan Huygens



Sistema de distribución a partir de la esquina izquierda del directorio telefónico de Amsterdam.

Las 985 personas que caben en ese espacio, recibieron una selección, todas las veces distinta, de los documentos de Huygens junto con la carta.



Mapa de expansión del archivo en la ciudad.

Interludio: los rastros de lector

Intervención en las bibliotecas públicas de Berlín, París y Nueva York.



La biblioteca nacional de Berlín es un ejemplo paradigmático de la arquitectura modernista, distribuida en diferentes niveles como plataformas flotantes, resulta fácil perderse en el espacio entre escaleras que conectan un nivel con el otro. Las salas de lectura se mezclan con los librerías de manera orgánica, borrando los límites entre catálogo, colección y lectura.

A la entrada, la gente tiene que vaciar sus bolsos y tomar sólo lo necesario. Las bolsas de plástico transparente disponibles a la entrada se utilizan para cargar materiales de trabajo y objetos diversos. Esta medida de seguridad tan simple vuelve de pronto visibles las pertenencias de los

visitantes. Hay un repertorio de objetos que se pueden observar a través de estas bolsas transparentes: computadoras, libros, cuadernos y una colección miscelánea de objetos que incluyen comida, teléfonos celulares, plumas, marcadores de colores, fotocopias, carteras, aspirinas, tapones de oído, lentes, etc. En las mesas, cada persona construye una isla temporal, un territorio donde es posible detectar las estrategias de lectura. El rango varía desde constelaciones sencillas hasta infraestructuras complejas para retener la información.

Hay una relación entre el lector y los libros, pero las bibliotecas también imponen una forma de leer, un espacio dedicado exclusivamente a esa actividad donde cualquier actividad distinta se vuelve visible inmediatamente. En ese sentido, es fácil distraerse con libros que no están relacionados con la búsqueda original, la gente pasando o el ruido más sutil. La acumulación de material junto con la posibilidad de deambular a través de los corredores, acentúa la sensación de que la selección original es sólo un fragmento entre la acumulación abrumadora de información. Frecuentemente, la historia termina con una mesa cubierta de libros y una hoja de papel repleta de notas heterogéneas. La forma de habitar el espacio en una biblioteca con respecto a la lectura son actividades opuestas basadas en la diferencia entre narrativa y archivo. Los catálogos organizan el mundo a partir de una lista nominal de objetos, mientras que la narrativa sigue una trayectoria de causa y efecto.

Es posible trazar las distintas maneras como una biblioteca ha organizado su material a través del tiempo, sin embargo resulta más difícil seguir la historia del uso cotidiano de la misma, la crónica de sus lectores. Aparte de las bases de datos que ofrecen un registro de los libros que cada persona ha utilizado, podríamos pensar en otra estrategia para seguir esta relación, una especie de proceso arqueológico que siga los restos de la lectura, a través de los vestigios materiales de esta actividad. Los libros disponibles en una biblioteca son públicos, lo que significa que distintas personas han leído la misma

copia, cada lector deja sus propios rastros y marcas: una hoja de papel para separar las páginas, una nota, un boleto de tren; estos rastros se convierten en textos sin resolver. Su descubrimiento crea un espacio intermedio, en el que excesos o residuos constituyen el registro de un evento que implica un déficit, una historia paralela, la laguna de un evento, el paso de una idea. Estas interrupciones suspenden la continua acumulación de información y nos obligan a entrar en un nuevo espacio. Por un momento, el catálogo de la biblioteca y la experiencia personal de lectura se juntan.

La relación entre las bibliotecas como espacios públicos y los rastros materiales dejados por los lectores fue el punto de partida del proyecto *Interludio*, planeado como una intervención en distintas bibliotecas públicas. En principio pude haber utilizado un procedimiento arqueológico, trazando, siguiendo y catalogando los rastros de lector encontrados en las bibliotecas; sin embargo, decidí hacer otro tipo de experimento, creando una serie de rastros de lector a la medida, que serían distribuidos en las bibliotecas públicas en Berlín, París y Nueva York. Le pedí a una serie de artistas, escritores y diseñadores gráficos que contribuyeran con un texto parásito, una página suelta que sería distribuida según sus instrucciones en el espacio de las bibliotecas. Cada participante era responsable de la estrategia de distribución de su texto, ya sea para una sección en particular, una selección de libros, una página específica, etc. Los textos parásitos fueron impresos en una edición de dos mil ejemplares y distribuidos según las instrucciones de los autores en las bibliotecas públicas de Berlín, París y Nueva York. El proyecto incluye diferentes piezas, que me permitieron, como la distribuidora oficial de los textos, explorar las bibliotecas, observando fenómenos que de otra manera hubieran pasado desapercibidos.

Harry Mathews hizo una carta de amor para insertarse en los *Principios de mecánica cuántica*; Peter Piller seleccionó una fotografía de un archivo de más de 15,000 imágenes en la que se observa la toma aérea de una casa, para insertarse en libros en torno a arquitectura, desarrollo urbano y

fenómenos paranormales; Darío Gamboni tomó tres notas relativas al azar, para ser distribuidas en las mesas de lectura; Ian Monk utilizó una de sus notas de traducción para ser insertada en la página número 45 de distintos libros; Enrique Vila-Matas escribió un texto acerca de un libro único e irrecuperable; Manuel Raeder usó papel fotográfico sin exponer para marcar el cuento de Jorge Luís Borges, *El libro de arena*; Steve Rushton escribió una historia adicional para *Las mil y una noches*; Raimundas Malasaukas escribió una lista aparentemente incoherente de agradecimientos; Paul Elliman creó marcadores de libro para insertarse en los libros donde la criatura de Frankenstein aprendió a leer, y por último Hubert Czerepok usó la última escena de la película *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni en un protector de pantalla que se instaló en las computadoras de las bibliotecas.

Después de distribuir los insertos en las bibliotecas, me di cuenta de que funcionaban a la inversa de las estrategias comunes de edición. En primer lugar, cada pieza es dependiente, en la medida que

está hecha para parasitar otros textos, pero al mismo tiempo, en el momento de colocarse en un libro, se vuelve única y no se puede encontrar excepto por casualidad. Este hecho pone el acento en los caminos que llevan al lector de una lectura a otra y en el azar que es responsable de estas conexiones.

Referencias bibliográficas

- Andrade, Lourdes, «Villa en la Baraja Surrealista», en *Artes de México, el Arte de la Suerte*, Nro. 13, 1997.
- Borges, Jorge Luis, «La Lotería de Babilonia». en *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1994.
- Ginzburg, Carlo, *Ojazos de madera: Nueve reflexiones sobre la distancia*. Barcelona, Ed. Península, 2000.
- Calvino, Italo, «La maquina espasmódica» en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona, Tusquets, 1995.
- Valery, Paul, *Monsieur Teste*. Barcelona, Editorial Montesinos, 1980.

4. AUDIOVISUAL Y DIGITAL: COMUNICACIÓN, FRONTERA Y TRADUCCIÓN

TODOS LOS FILMS SON EXTRANJEROS

Arlindo Machado

La palabra *extranjero* deriva del francés arcaico *estrangier*, que a su vez es una alteración del latín *extraneus* (extraño). Aunque literalmente los diccionarios definan *extranjero* como una persona o una cosa de otra nación, la connotación más fuerte es la de extrañamiento, algo o alguien que yo no puedo comprender. Hay una sutil diferencia entre la manera como empleamos la palabra *extranjero* y la palabra *exótico*, aunque sus significados semánticos sean bastante cercanos (*exótikós*, en el griego antiguo, significaba «lo que viene de otro país»). Pero *exótico* terminó por adquirir una connotación más positiva, es aquello que me fascina por lo diferente. Exótico es lo que me seduce de lo extranjero. Cuando viajo al exterior, compro piezas de la artesanía local que me encantan por su exotismo (ya que, para mí, esos objetos no tienen ningún valor cultural o sagrado). Hay gente a la que le gusta coleccionar objetos que provienen de países distantes y que producen una atracción justamente por su diferencia. No es por azar que los franceses llaman esas colecciones *chinoiserie*, aun cuando las piezas no provengan de la China. La palabra *extranjero*, sin embargo, carga connotaciones más asociadas con el miedo de aquello que es extraño. Extranjero es lo que yo no entiendo, lo que me incomoda y me amedrenta. En los videos de Montadas del proyecto *On Translation: Fear*, las personas

que viven cerca de la frontera entre México y los Estados Unidos (*Fear/Miedo*, 2005) o en los dos lados del Estrecho de Gibraltar, entre España y Marruecos (*Miedo* / *مخوف*, 2008), hablan de aquellos que viven del otro lado como algo amenazante, imprevisible, de lo que es preciso protegerse. Por otro lado, desde el punto de vista de aquel que está en la situación de extranjero, los sentimientos más comunes son los de aislamiento, discriminación y enfrentamiento con la hostilidad ajena.

Néstor García Canclini, en su texto *Los Otros Extranjeros*, propone que utilicemos la palabra *extranjero* en un sentido más amplio, tal vez hasta en un sentido metafórico, como forma de trato de las relaciones de extrañamiento, discriminación y amedrentamiento entre los sujetos sociales, sea fuera o dentro de una determinada región geográfica. Propone también que llamemos operaciones de *traducción* todas las tentativas de aproximación, de conciliación y de entendimiento entre los extraños o extranjeros. Por razones de concentración temática, mis observaciones sobre el texto de Canclini van a restringirse solamente a las cuestiones del extranjero y de la traducción en lo que se refiere a mi objeto de interés en este momento: el audiovisual contemporáneo.

Atom Egoyan y Ian Balfour, editores de *Subtitles: on the Foreignness of Film*, comienzan el libro con la

siguiente frase: «todo film es un film extranjero, por lo menos para algunos públicos —y no solamente en términos de lenguaje».¹ En realidad, existen diferentes grados de extranjería en un film. Los subtítulos y el doblaje expresan de manera más directa la forma como el audiovisual enfrenta las cuestiones de la diferencia, de la otredad y de la traducción. Pero es necesario observar que los dos recursos en sí mismos ya son extranjerismos en el lenguaje y en la estética del audiovisual. Es extraño que vayamos al cine para leer un texto; ¿no será más lógico quedarse en la casa y leer un libro? Igualmente hay gente que considera que los subtítulos cinematográficos distraen, quitándole la atención a aquello que es más importante en el cine: las imágenes y los sonidos. Muchas personas, sobre todo en las culturas norteamericanas y europeas, no logran leer los subtítulos en el cine. La costumbre de algunos países es la de doblar todas las películas extranjeras. Hay que considerar también las naciones que tienen aún un alto grado de analfabetismo y un público en edad preescolar, ambos con dificultades con los subtítulos. Aunque sean las formas de traducción menos invasivas en la estética del film, los subtítulos constituyen, la mayoría de las veces, una prótesis indeseable, aunque necesaria, en general ejecutada por profesionales ajenos al mundo cinematográfico y sin el conocimiento o el acompañamiento de los realizadores de la película.

Se pueden considerar los subtítulos como objetos extraños, una intrusión en el espacio fílmico. Ellos remiten a la propia materialidad de la película (de hecho, los subtítulos son impresos quemando físicamente la emulsión del soporte fílmico), comprometiendo el efecto de transparencia o la impresión de realidad que, según los críticos, siempre caracterizó la estética dominante del cine. La lectura de los subtítulos exige del espectador cierto esfuerzo intelectual, cierto alejamiento con re-

lación a la diégesis que, en cierta medida, puede entrar en conflicto con el placer de la experiencia cinematográfica. Es difícil entregarse enteramente a la fascinación de las imágenes y de los sonidos si hay mucho texto para leer. A lo largo de las dos horas de la duración estimada de una película, la lectura muy frecuente puede producir fatiga y volverse una distracción con relación a la trama que se desenvuelve en la pantalla.

Pero el doblaje puede ser una solución aún más equivocada, no importa si está bien o mal hecho. Nada puede ser más extraño que un samurai gritándole a sus adversarios en portugués con acento lusitano. O un *cangaceiro*² del nordeste brasileiro hablando inglés británico. No logro imaginar a los campesinos indígenas de Bolivia, de los films de Jorge Sanjinés, hablando otra lengua que no sea quechua; ni siquiera el español tendría sentido. Ciertas imágenes están asociadas a lenguas específicas, pero el doblaje disloca, desterritorializa esas imágenes. En un texto específico sobre (contra) el doblaje, Jorge Luis Borges observó que ese procedimiento para-cinematográfico es generador de monstruos. Greta Garbo —explica él— es mitad su imagen y mitad su voz. ¿Si podemos cambiar su voz por la de Aldonza Lorenzo, entonces por qué no podríamos cambiar su cara por la de Betty Boop? Garbo sin su voz es una mutilada, carga una prótesis en el lugar de las cuerdas vocales, o entonces puede ser comparada con un muñeco de ventrilocuo: ella mueve la boca, pero quien habla es otro.³ Una de las experiencias más perturbadoras que he tenido en cine fue la de haber visto en San Juan (capital de Puerto Rico, por lo tanto una ciudad donde se habla español) una exhibición del film *Tacones Lejanos* (1991), de Almodóvar, ¡doblada al inglés y con subtítulos en español! Si la traducción es justamente la operación que permite la aproximación de las culturas, aquello que nos posibilita

1. Egoyan, Atom & Balfour, Ian, ed.: *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Cambridge: The MIT Press/Alphabet City Media, 2004, p. 21.

2. Los «cangaceiros» eran miembros del «cangaço», ejercían una forma de bandidaje y de contestación política en el nordeste de Brasil, a comienzos de siglo XX. Eran como Robin Hood, robaban a los ricos para darles a los pobres, pero también tenían intereses políticos y económicos propios.

3. Borges, Jorge Luis y Cozarinsky, Edgardo, *Do Cinema*. Lisboa, Horizonte, 1983.

comprender al otro, ésta puede ser también —a través principalmente del doblaje— lo que aleja a esas culturas, lo que uniformiza las diferencias, a través principalmente de su banalización.

El doblaje cinematográfico es probablemente una invención de los japoneses. De hecho, en Japón nunca hubo realmente un cine *mudo*. Los japoneses inventaron la figura del *benshi*, que era una especie de doblador en vivo, ubicado detrás de la pantalla (por lo tanto, invisible al público) y que decía los diálogos de los personajes, imitando voces de todas las edades y sexos, además de buscar, siempre que fuera posible, una sincronización con los movimientos labiales de los actores. Además de eso, también tenía a su disposición un arsenal de herramientas que le permitía emitir ruidos en sincronía con los acontecimientos de la pantalla. El *benshi* creaba, por lo tanto, toda la banda sonora de la película, excepto la música, que quedaba a cargo de un pianista colocado del mismo lado del público. Los films japoneses del primer período eran realizados presuponiendo la intervención del *benshi* en la sala y, por lo tanto, las copias de esas películas venían acompañadas con un texto con los diálogos que deberían ser leídos en el momento de la proyección. Pero, con la generalización del procedimiento, de la misma manera las películas mudas extranjeras (esto quiere decir, no producidas en Japón) terminaban también ganando diálogos inventados en el momento por el *benshi*. En otras palabras, Chaplin nunca fue mudo en Japón; ya que allá siempre habló en japonés. La tradición del *benshi* existe hasta hoy, pues los films del período «mudo» necesitan de ese profesional para ser exhibidos.

Subtítulos y doblaje involucran el trabajo de muchas personas y generalmente sus nombres ni siquiera aparecen en los créditos de las películas. El primero de la lista es el profesional que transcribe al papel los diálogos de los personajes. La mayoría de las veces, ni el director, ni los actores, ni el editor respetan íntegramente los guiones: siempre hay

improvisación y adaptación a las contingencias de la filmación. Entonces es preciso hacer la transcripción de los diálogos que realmente aparecen en el montaje final de los films. Parece una cosa simple, pero es muy común que el «transcriptor» sea víctima de problemas que genéricamente podemos denominar *sordera* cinematográfica. El personaje dice una cosa y el «transcriptor» entiende otra. Henri Béhar⁴ cuenta que en el film *Drugstore Cowboy* (1989), un personaje dice «*no hat on the bed*», pero el «transcriptor» entendió «*and God made a bet*» y así fue. Hay películas en las que los personajes hablan con acentos muy fuertes y con vocabularios específicos que muchas veces el «transcriptor» no entiende. Los films del colombiano Víctor Gaviria, como *Rodrigo D* (1989), *La Vendedora de Rosas* (1998) y *Sumas y Restas* (2004), son hablados con un acento *paisa* fuertísimo de las comunas miserables y marginales de Medellín. Hasta los colombianos tienen una enorme dificultad para entender el español que se habla en estos films y el propio director admitió que muchas veces no entiende lo que dicen sus personajes, porque sus actores no profesionales, naturales de los lugares en donde sucede la acción, improvisan mucho e inventan textos que no están en los guiones. Existe también el caso de los personajes migrantes que hablan muy mal la lengua del país de destino. En casos así, el «transcriptor» anota lo que entiende o lo que supone que sea, en algunos casos no traduce nada, lo deja en blanco o entonces anota «*inaudible*». De cualquier forma, siempre termina habiendo un cierto grado de simplificación, de acomodamiento o de adulteración en la transcripción de los diálogos orales al papel. Además de ese trabajo de transcripción, ese profesional también anota el tamaño de cada diálogo, en términos de número de fotogramas, para orientar el trabajo de traducción.

Una vez que tiene los diálogos escritos, y muchas veces sin poder ver la película, el traductor entra en escena, para verter el texto de una lengua fuente a

4. Béhar, Henri, «Cultural Ventriloquism», en *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Atom Egoyan & Ian Balfour, ed. Cambridge: The MIT Press/Alphabet City Media, 2004, p.82.

una lengua de destino. En realidad, el complicado trabajo de este profesional no es solamente traducir, sino hacer «caber» el texto traducido en el mismo intervalo de tiempo del texto oral correspondiente en la otra lengua. En general el «subtitulador» y el «doblador» trabajan con reglas muy restrictas. Para los subtítulos, se debe obedecer a los preceptos de un carácter por cada dos fotogramas, máximo 40 caracteres por línea (incluyendo los espacios) y no más de dos líneas por subtítulo, teniendo además el cuidado de evitar truncar una frase para continuar en el subtítulo siguiente. Todo eso para permitir que el espectador pueda leer el texto confortablemente. El caso de los doblajes es aún más complicado, porque el texto traducido, al ser leído por los dobladores, debe coincidir lo mejor posible con el movimiento de la boca de los personajes del film original. Eso es una tarea extremadamente difícil, porque cada lengua tiene diferentes extensiones de palabras. Algunas lenguas, como el inglés o el chino, son extremadamente condensadas, con estructuras sintácticas muy simples y la mayoría de las palabras tienen una o dos sílabas solamente. Otras, como el alemán o el ruso, tienen estructuras sintácticas mucho más complejas (inclusive con declinaciones) y palabras muy extensas en cantidad de sílabas. Basta con observar que una expresión tan simple como «Hello, teacher», en inglés, se puede transformar en «Здравствуйте, преподавательница!», en ruso. Es imposible que quepa en el mismo número de fotogramas. En general, el traductor necesita condensar y traduce apenas el «¡Hello!».

La condensación (y en algunos casos también la expansión) son procedimientos rutinarios en el doblaje y en el subtitulado. La mayoría de las veces, los parlamentos de los actores originales no pueden ser traducidos completamente a la lengua de destino, porque no «caben» en el mismo número de fotogramas, o porque no corresponden a los mismos movimientos de la boca que se ven en la

imagen. Entonces, traducir, en el terreno del audiovisual, significa casi inventar otro texto. Además de eso, es necesario considerar que la lectura es siempre más lenta que escuchar el discurso oral, primero porque, en el audiovisual, es indispensable tener en cuenta la media de todos los lectores (unos leen más rápido, otros menos), pero también porque es preciso dar un tiempo para que el espectador, además de leer, pueda dirigir su mirada a la imagen. No nos olvidemos de que, en el cine, el texto permanece un tiempo en la pantalla y después desaparece. A diferencia del libro, no se puede volver hacia atrás para leer nuevamente. Veamos a continuación una comparación⁵ entre un diálogo original, tal como aparece en el *talk show Oprah Winfrey Show* (en el aire desde 1986), y los subtítulos que aparecen en la versión *closed caption* (versión subtitulada en la misma lengua del original, destinada a los espectadores sordos) del mismo programa de televisión:

Parlamento original: It's what I call the vicious cycle syndrome. You start with drug A and then they put you on drug B, and drug C, and pretty soon you are taking a handful of pills, all because of the first drug.

Subtítulo: It's a vicious cycle. You start with drug A, then drug B, then soon you are taking a handful of drugs.

El traductor como traidor

La traducción, no podemos olvidar, puede ser también un engaño. Las lenguas, así como las culturas, no son «intercambiables». Esto quiere decir que no hay una correspondencia exacta entre sus elementos cuando se pasa de una nación a otra. Las lenguas son el resultado de la imaginación colectiva de un pueblo a lo largo de un proceso histórico. Otros pueblos construyen otros imaginarios lingüísticos a lo largo de otras circunstancias históri-

5. Sinha, Amresh, «The Use and Abuse of Subtitles». *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Atom Egoyan & Ian Balfour, ed. Cambridge: The MIT Press/Alphabet City Media, 2004, p. 178.

cas. Ninguna palabra puede tener un equivalente exacto en otra lengua, sea desde el punto de vista semántico, sintáctico o pragmático. Ezra Pound explicó bien esta cuestión en su famosa máxima «*traduttore traditore*», que se podría (mal) traducir como «todo traductor es un traidor». De hecho, ningún doblaje o subtítulo podría traducir la densidad significativa, las ambigüedades y las imprecisiones de los diálogos de una película como *Ugetsu Monogatari* (Cuentos de la Luna Vaga, 1953), de Kenji Mizoguchi. El mismo título es intraducible: *ugetsu* es una palabra del vocabulario poético japonés y se refiere a una imagen particular de la luna, pálida, misteriosa y llena de presagios, que se puede vislumbrar en la niebla que se forma después de la lluvia. No tiene una correspondencia siquiera remota en ninguna otra lengua. La única cosa que podemos hacer son aproximaciones que no son siempre muy precisas (como *luna vaga*, en la traducción al español), como resultado del contacto entre dos o más culturas, pero siempre habrá un margen de intraducibilidad en todo acto lingüístico. Es por esto que nunca habrá, incluso con todo el avance de la informática, un *software* de traducción que sea mínimamente aprovechable.

Esta es una observación genérica sobre las traducciones en general, sean buenas o malas. En el caso de las traducciones hechas para el audiovisual, por el contrario, existe el agravante de que, en general, ese trabajo es mal remunerado y se realiza con plazos muy limitados, muchas veces a cargo de estudiantes de lenguas extranjeras. Hay grandes traducciones en el campo de la literatura, pero nadie puede esperar que el cine contrate a Octavio Paz o a José Saramago para subtítular una película. Béhar⁶ cuenta que, cuando estuvo en París, fue a ver el film norteamericano *Cross of Iron* (La Cruz de Hierro, 1977). Había una secuencia en la que un batallón del ejército alemán, protegido en sus trincheras, esperaba con mucha tensión la llegada del enemigo y el inicio de los combates.

De repente, el vigía ve algo a lo lejos y grita: «¡Tanks, tanks!». Al mismo tiempo, los subtítulos en francés traducían: «¡Merci, merci!». He aquí porque los subtítulos pueden generar incomprendimientos y extrañamiento entre las culturas.

Además, el hecho de que muchas veces el traductor no pueda ver el film que está traduciendo y trabaje solamente con el texto de la transcripción puede producir errores gravísimos. Las palabras y las expresiones tienen un vastísimo campo semántico y por eso es preciso conocer el contexto en el que éstas están siendo dichas para poder traducirlas correctamente. Un traductor confesó⁷ que, en la película *Boyz n the Hood* (1991), un personaje decía frecuentemente «*five thousands*», especialmente en los momentos de fuga. La expresión en sí era fácil de traducir, pero el traductor no lograba entender por qué esto era dicho en contextos en donde no habían expresiones numéricas. Un tiempo después, cuando pudo ir a ver el film, descubrió que el automóvil que usaba el personaje era un Audi 5000 y que siempre que éste tenía que huir pensaba inmediatamente en su vehículo.

Pero el problema de las traducciones, en el universo del audiovisual, no depende sólo de preceptos lingüísticos, de dificultades en el plano semántico o de limitaciones profesionales. La relación entre las lenguas es, en general, asimétrica y heterogénea y no es solamente por razones lingüísticas. Jergas, modismos, lenguajes especializados, palabras con significados específicos en determinadas comunidades, neologismos consecuentes de fusión o contaminación de culturas son muy difíciles de traducir, sea porque el traductor no pertenece a los grupos que los hablan y, por lo tanto, no domina sus códigos lingüísticos, sea porque tampoco hay los equivalentes exactos en la lengua de destino. En ciertas comunidades blancas de los Estados Unidos, llamar *nigger* a una persona blanca puede no ser ofensivo, como se podría imaginar a primera vista, sino más bien una forma cariñosa

6. Béhar, *op. cit.* p. 85.

7. Cfe. *Ibid.* p. 84.

para dirigirse a alguien como amigo o compañero. En algunas comunidades de Hispanoamérica, llamar *gordita* a una persona no es necesariamente un desaire, sino más bien un trato afectuoso. Veamos a continuación un diálogo lleno de jergas del citado film *La Vendedora de Rosas* y su posible traducción al español estándar:

Zarco: Hey, Enano, ¿esa gonorra por qué se encaleta? ¿Es que es el traído o es que viene enfierrado?

Traducción: Hey, Enano, ¿ese muchacho porque se esconde? ¿Se cree el regalo de Navidad o es que está armado?

Enano: No, es un chino que yo distingo desde hace tiempo.

Traducción: No, es un muchacho que yo conozco desde hace tiempo.

Zarco: Vamos a pillalo.

Traducción: Vamos a sacarlo del escondite.

Zarco: Hey, gonorra, ¿por qué te escondes? Vení, pirobo.

Traducción: Hey, muchacho, ¿por qué te escondes? Venga, hombre.

Enano: Raquetéalo a ver si tiene baretta.

Traducción: Busquemos a ver si tiene marihuana.

Zarco: Tómese el chorro de cuenta del chirete.

Traducción: Tómese un aguardiente de cuenta mía.

En general, esas expresiones de grupos particulares son expurgadas en las traducciones audiovisuales y reducidas al habla estándar, al habla homogenizada de una lengua oficial. Como consecuencia, los espectadores que no pueden tener acceso a la lengua o modo de hablar original terminan teniendo la impresión de que esos grupos marginales son, en realidad, muy «civilizados» y hablan un español ejemplar, casi erudito. Es por eso que Víctor Gaviria se rehúsa a poner subtítulos

en sus films, aunque sea muy criticado por esto. Traducir el acento y el vocabulario *paisa* marginal a un «buen» español significa despojar totalmente de carácter a sus personajes.

Además de eso, la traducción puede ser un recurso sutil para ejercer censura con relación a palabras muy ruidosas, agresivas o pornográficas. Films ambientados en comunidades periféricas, con bandas marginales, que transcurren en los bordes y en lugares violentos utilizan mucho «palabrotas» que se refieren con frecuencia a excrementos y a órganos o a prácticas sexuales. En inglés, por ejemplo, *fuck* y *shit* son las palabras más comunes entre personajes de esos grupos sociales y son también las palabras más expurgadas en la mayoría de las traducciones. Cuando el personaje Frank Booth en *Blue Velvet* (1986) grita a su mujer: «*Don't fuck look at me*», el subtítulo en portugués dice simplemente: «*Não me olhe*» (No me mires).

Es muy común que los subtítulos y doblajes sean utilizados para adaptar el texto original a reglas, preceptos e interdicciones de la cultura de destino. Durante la dictadura en Brasil, la película de Eisenstein *Aleksandr Nevskii* (1938) sólo pudo ser exhibida después de censurar todas las referencias a Rusia, país hostilizado por los militares: terminaron por referirse a los rusos como *eslavos*. Cuando se exhibió la película *Thérèse* (1986) en los Estados Unidos, los subtítulos en inglés fueron severamente criticados por los periódicos norteamericanos. Se supone que el personaje principal, que después sería Santa Teresa de Lisieux, conversa con Cristo y, en la traducción al inglés, se refiere a él como *he* o *thine*. La crítica argumentó que, siendo Cristo una figura sagrada, la grafía correcta debía ser *He* o *Thine*, pues de lo contrario la interpelación de la santa quedaba muy íntima y podría parecer que Thérèse estaba pretendiendo un *affair* con el hijo de Dios.⁸ Pero la realidad es que el film de Alain Cavalier trabaja con la ambigüedad del personaje, dividido entre lo sagrado y lo profano, y el subtítulo, en este caso excepcional, trata de preservarla. Como se ve,

8. *Op. cit.*, p. 85.

la traducción audiovisual, en muchos de los casos, puede ser un lugar de *domesticación* de la otredad. Es principalmente a través de ella que el ruido, la violencia y el extrañamiento del otro son borrados para el consumo interno de la cultura.

Muchas veces, el uso que se hace de las lenguas extranjeras en el cine es el resultado de un proceso de estereotipia. Cuando el extranjero es encarado con seriedad en el cine, se respeta su voz nativa, por lo tanto es necesario subtítular para traducir su discurso. Pero es más común que la voz del otro (o sea, la de aquel que no habla la misma lengua del film) sea simplemente remedada a través de ruidos guturales que mimetizan estereotipos del habla del otro. En algunos momentos de *The Great Dictator* (1940), cuando Chaplin hace el papel de Hitler y pronuncia discursos ante la multitud, él no habla realmente en alemán, sino en un estereotipo del alemán, con frecuencia basado en distorsiones orales que se generalizarán a través de chistes con trasfondo discriminador o racista. En gran parte de los westerns americanos, los personajes indios (en general interpretados por actores blancos) no hablan ningún idioma indígena, sino que producen gruñidos estereotipados correspondientes al modo como los blancos oyen (y reducen) la voz del otro. En *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984), los personajes principales que actúan en primer plano hablan realmente en inglés, pero los nativos hindúes que vemos al fondo producen solamente ruidos guturales que imitan el hindi o lo que los productores creen que es el hindi. En todos estos casos, la voz del otro no es traducida ni en subtítulos, ni en doblajes, inclusive para que quede claro que nada está siendo dicho de verdad y para que el estereotipo sea percibido con fines cómicos (en el caso de Chaplin) o de discriminación (en el caso de *Indiana Jones* y de los westerns norteamericanos).

En todos los casos, la vasta diversidad lingüística de un pueblo es reducida a clichés, lugares comunes y estereotipos que denuncian la intención oculta de los productores del audiovisual (o de los distribuidores locales) de confinar al otro dentro de moldes lingüísticos con trasfondo preconcebido, para re-

confirmar así su propia superioridad. En este sentido es muy instructiva la escena final del documental brasileño *Nelson Freire* (2003). La película, que trata sobre la trayectoria de uno de los más grandes pianistas del escenario erudito actual, termina con una escena en donde él da una entrevista para la televisión francesa. Pero al director de televisión no le gustó el modo como Nelson Freire hablaba, en un francés perfecto, porque había vivido mucho tiempo en París. En su opinión, un pianista brasileño debía hablar francés con un fuerte acento portugués, para que su origen quedara claro y para que todos supieran que no era francés. Por ese motivo descubrió que en el *staff* de televisión había un joven brasileño que hablaba muy mal francés. Entonces, en una escena con una clara arrogancia chauvinista, el pianista se vio obligado a oír la versión defectuosa de su propio discurso, hablada por el joven, y repetida tal cual, para que al público francés no le quedara ninguna duda sobre su identidad.

¿Qué es un film extranjero?

Evidentemente, las operaciones de traducción son necesarias en el audiovisual solamente para los llamados «films extranjeros». Con frecuencia me pregunto: ¿qué es un film extranjero? En los Estados Unidos, los establecimientos de alquiler y de venta de videos suelen clasificar los films en categorías fijas: comedia, drama, suspenso, horror, infantil, *western*, erótico etc. Pero esa clasificación sólo es válida para los films norteamericanos, obviamente hablados en inglés. Los films de otros países no participan en esta clasificación, pero terminan todos agrupados en la categoría genérica de «films extranjeros». Es comprensible que esto sea así en los Estados Unidos. No sé como será en Irán, en donde están prohibidos los films norteamericanos, ni en la India, que tiene una gigantesca cinematografía propia, pero lo más sorprendente es que en los demás países del mundo la clasificación norteamericana se mantiene. En Brasil o en Argentina, por ejemplo, los films se siguen clasificando como

«comedias», «dramas», «*westerns*», etc., pero solamente los films norteamericanos. Los films hechos en Brasil quedan en una categoría aparte, denominada «films brasileños», así como los films hechos en Argentina son clasificados, en Argentina, como «films argentinos». Los films producidos en los demás países del mundo son clasificados genéricamente como «films extranjeros». Es curioso que los films norteamericanos no sean considerados extranjeros en Brasil, en Argentina ni en el resto del mundo, ni siquiera en Cuba, que —sorprendentemente— mantiene la misma clasificación. Por otro lado, al ser clasificados en una categoría aparte, los films brasileños en Brasil y los argentinos en Argentina pueden ser considerados, en un cierto sentido, «extranjeros». Los films cómicos brasileños o argentinos jamás son considerados «comedias» como los otros, sino, respectivamente, «films brasileños» o «films argentinos». Es una manera de ser extranjero en su propio país.

En el área de la industria fonográfica, las cosas no suceden de forma diferente. Si entramos a una disquería, los productos que nos ofrecen aparecen clasificados en categorías tales como «jazz», «rock», «blues», «electrónica», etc. Pero solamente son considerados los discos norteamericanos (y también los británicos, pues en el área musical los británicos también son hegemónicos). La música de otros países es clasificada en la categoría genérica de *world music*, que es una manera más sutil de decir «música extranjera». Los norteamericanos nunca harán *world music*, aunque quieran, a excepción, tal vez, de los indios, los inmigrantes, los turistas, los locos y los presidiarios, que son los extranjeros en los Estados Unidos. La samba brasileña y el tango argentino serán siempre *world music*, excepto respectivamente en Brasil y en Argentina. Por otro lado, de manera contradictoria, el jazz, el rock o el blues no son considerados *world music* por los brasileños ni por los argentinos, aun cuando esa música sea interpretada por norteamericanos o por británicos. La *world music* es una especie de *chinoiserie* sonora, la música natural de los pueblos del mundo interpretada como *exotis-*

mo. Yo no estoy en contra de las personas que les gusta el *flamenco* de Andalucía, el *shakuhachi* del Japón, o la *raga* de la India. El problema comienza cuando ese gusto define solamente el interés consumista y coleccionista del amante de lo exótico y de la *chinoiserie*, ajeno, por lo tanto, a la fuerza y a la verdad que definen esas formas musicales como expresiones vivas de culturas específicas.

Con la internacionalización del cine, a partir de los años sesenta, los films comenzaron a ser producidos en dos versiones diferentes, en inglés para la distribución internacional y en la lengua local para la distribución nacional. El equipo, incluyendo a los actores, también solía ser internacional. Con esto, era posible burlar el estigma de «film extranjero», que en general restringía el mercado. En *Il Gattopardo* (El Gatopardo, 1963) de Luchino Visconti, Burt Lancaster habla en inglés durante el rodaje y después es doblado en la versión italiana. Por su parte, Claudia Cardinale habla en italiano durante la filmación y después es doblada en la versión inglesa. En realidad, en el momento de la grabación, los dos actores jamás dialogan, solamente leen sus parlamentos, cada uno en su propia lengua. Por lo tanto, no existe una versión original de *Il Gattopardo*. Todas las versiones son dobladas, el film es extranjero en cualquier país, inclusive en Italia, pero en los Estados Unidos compite por los premios Oscar a mejor film y no a mejor film extranjero; en los videoclubes se lo clasifica como «drama» y no como «film extranjero». En 1997, Luc Besson provocó un escándalo en la ultra-nacionalista Francia, al realizar la película *The Fifth Element* (El Quinto Elemento, 1997), con el título original en inglés y con actores británicos y norteamericanos hablando en inglés. El film fue exhibido con subtítulos en francés ¡en el propio país de origen! En la época del audiovisual globalizado, para no recibir el estigma de «film extranjero» y no quedarse confinado en el fondo de un estante del videoclub, es necesario que el film sea hablado en inglés y que tenga actores anglosajones como protagonistas principales.

Aunque pueda parecer como una tendencia de un cine más mercantilista, en realidad esa práctica

viene generalizándose en todas las esferas de la cultura, sobre todo en las más refinadas. Gran parte de los videoartistas de cualquier parte del mundo prácticamente adoptaron el inglés como idioma universal. En los festivales de video difícilmente se oye otra lengua en las salas de exhibición. Hasta los títulos originales de los videos son en inglés. Igualmente, los artistas en general, cuando hacen la documentación audiovisual de sus trabajos lo hacen directamente en inglés y ni siquiera consideran la posibilidad de subtítular los trabajos en cualquier otra lengua. Cuando vamos a Internet es casi inevitable que giremos nuestro botón lingüístico para el inglés, idioma oficial del ciberespacio. Utilizar cualquier otra lengua sería correr el riesgo de ser considerado un «navegante extranjero», que produce páginas con caracteres extraños en un «*site* extranjero». Significaría también correr el riesgo de ser incomprendido y de terminar condenado al ostracismo.

Es interesante analizar la perspectiva de aquellos que logran escapar al estigma de extranjero. Algunos cineastas —como el argentino Hector Babenco y el brasileño Fernando Meirelles— lograron llegar a Hollywood. Por cierto, Hollywood tiene la mayor concentración de directores extranjeros del mundo, sólo que, afortunadamente para ellos, lo que ellos hacen no es considerado «film extranjero». En música, algunos talentos aislados o grupos, algunas veces hasta adoptando seudónimos en inglés, logran penetrar en el circuito cerrado de las grandes productoras internacionales, pero siempre produciendo música «de mercado» (rock, jazz, blues, electrónica, etc.), y siempre cantando en inglés. Un caso particularmente interesante es el del excelente bandoneonista argentino Dino Saluzzi, que viene de una tradición musical de modernización del tango, como Astor Piazzolla, otro argentino que se universalizó. Saluzzi salió del ambiente musical argentino hace mucho tiempo, su música fue perdiendo el acento porteño para aproximarse cada vez más a la improvisación del jazz. La convivencia cotidiana, a lo largo de décadas, en un ambiente de jazz internacional hizo que

sus orígenes geográficos se fueran borrando cada vez más de su música, aunque el bandoneón haya estado siempre presente y haya preservado una cierta atmósfera de tango. Hoy en día, los discos de Saluzzi no se encuentran, en el mercado internacional, en la sección de «world music», sino en la de «jazz». La música de Saluzzi, por lo tanto, ya no es extranjera en ningún lugar del mundo, excepto tal vez en Argentina, país donde, paradójicamente, sus discos no solamente no son clasificados como «tango» o «música argentina», sino que ni siquiera se encuentran en las disquerías, ni en la sección de «jazz».

Siempre me incomodó el hecho de que toda una generación de geniales escritores y filósofos de la República Checa (Franz Kafka, Karel Kosik, Vilém Flusser, entre otros) escribiera la mayor parte de su obra en alemán, idioma oficial en la época en que el país estuvo políticamente subordinado a la monarquía de los Habsburgo de Viena. El checo era el idioma de las calles, servía para hacer compras en los supermercados o para dirigirse a los sirvientes. Pero la literatura y el pensamiento sólo podían ser construidos en alemán, ni se consideraba la posibilidad de usar el checo, lengua que, justamente por falta de uso, fue perdiendo la densidad significativa. La actual generalización del inglés me recuerda la generalización del alemán en el Imperio Austro-Húngaro. Nosotros nos volvimos extranjeros en nuestro propio país, nuestra lengua ya no nos sirve, nuestra cultura no nos expresa. El portugués y el español sólo sirven para hacer compras en el supermercado y para hablar con los sirvientes. Con el miedo de parecer extranjeros y de ser discriminados por esto, nos dejamos diluir en el caldo de una vaga universalidad, cuyo esperanto es el inglés. El pretexto es siempre la comunicabilidad, ¿pero tenemos algo que comunicar cuando no somos nadie?

Un cine con acento

El cine siempre fue considerado un arte universal, debido al presupuesto (un poco equivocado) de

que el lenguaje de las imágenes es universalmente entendido, pero esa supuesta universalidad desaparece cuando los personajes comienzan a hablar. De repente, a mediados de los años veinte, descubrimos que si el cine era *hablado*, tendría necesariamente que enfrentar la diversidad lingüística del planeta. Pero, aunque en la sala de cine gran parte de las lenguas que constituyen la glosolalia universal hayan tenido su manifestación en proporciones mayores o menores (en la televisión, siempre menores), la verdad es que el idioma oficial del cine es y siempre fue el *inglés*. Hollywood nos acostumbró a creer que, en el cine, los faraones egipcios, los gladiadores romanos, los zares rusos, los samuráis japoneses o los emires árabes siempre hablaban en inglés, así como en la época del apogeo de la ópera el indio brasileño Peri y la esclava etíope Aída cantaban siempre en italiano. En las series norteamericanas de ciencia ficción, cuando surge un ser de otro planeta, el personaje terrestre (esto es, norteamericano) siempre se dirige a «él» en inglés: «*Who are you? Where are you from?*». Ni siquiera pasa por la cabeza de un guionista de Hollywood la idea de que un marciano o un saturnino no hablen en inglés, o que no puedan ni siquiera hablar. En el cine convencional, todos hablan inglés, inclusive los que hacen el papel de indios, africanos o latinoamericanos, aunque eventualmente con un acento que identifica su diferencia étnico-geográfica.

Con el proceso de globalización, no obstante, pueblos y naciones antes encerrados en sus territorios comienzan a ganar mayor movilidad y visibilidad, al mismo tiempo que se generalizan por todas partes las diásporas y las comunidades en el exilio, por razones económicas y políticas. Surge entonces un cine que intenta dar cuenta de ese movimiento, o más que esto, un cine que es producido en el propio interior de ese movimiento, por gente que está viviendo la experiencia diaspórica. Hamid Naficy⁹ clasifica las películas producidas en esas comunidades en movimiento como *cine con*

acento (*accented cinema*). Si el cine *Hardcore* es considerado universal y sin acento (esto es, angloparlante), los films producidos por sujetos del exilio y de la diáspora son, al contrario, fuertemente acentuados. Este acento emana no simplemente del discurso de los personajes —aunque éste contribuya también en los resultados— sino del estado de desplazamiento de los realizadores y sus modos de producción artesanales, colectivos y extraños al mercado audiovisual. En ese sentido, el cine con acento es al mismo tiempo local y global: denuncia las prácticas de producción cinematográfica vigentes, a la vez que se beneficia de ellas, logrando entrar, muchas veces, en los circuitos oficiales de circulación (festivales internacionales de cine, salas de exhibición, distribución en DVD, etc.)

Gran parte de esos films con acento no son hablados en una lengua fuente principal, pues son producidos en los intersticios de varias culturas y lenguas al mismo tiempo. La característica glosolalia de esos films, o sea, el hecho de que estén hablados en muchas lenguas diferentes al mismo tiempo, mezcladas o no, hace prácticamente obligatoria una actividad de intenso subtítulo. El subtítulo pasa a formar parte intrínseca de la propia realización del film, hasta el punto de interferir muchas veces en el *diseño* del cuadro cinematográfico, transformándolo en una página caligráfica. El proyecto *On Translation: Fear*, de Muntadas, citado anteriormente, fue previsto para la exhibición simultánea en las televisiones de los países fronterizos con problemas de migración y represión. En el caso de *Fear/Miedo*, toda la parte hablada en español está subtitulada en inglés y la parte hablada en inglés está subtitulada en español. Lo mismo sucede en *Miedo* / ضف، en el que los parlamentos en español están subtitulados en árabe y viceversa. Lo importante para observar aquí es que los subtítulos son parte intrínseca de los videos. No existe una versión de los videos sin ellos y, además, los videos fueron concebidos en función de ellos. Igualmente, cuando

9. Naficy, Hamid, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2001.

los videos son exhibidos en cualquier otro país y necesitan ser subtítulados en una tercera lengua, los subtítulos originales se mantienen, pues en este caso la operación de traducción es parte del proceso de aproximación que el proyecto de *Muntadas* quiere promover.

Los subtítulos, en consecuencia, y en casos especiales, pueden estar estructuralmente integrados a las imágenes y a los sonidos, hasta el punto de producir un interesante contrapunto e introducir nuevas relaciones de sentido derivadas de la traducción. En esa perspectiva, es interesante el video de Simone Michelin *Lonesome* (2004), casi un videoclip sobre la canción *Are You Lonesome Tonight?*, de Elvis Presley, que muestra a una pareja de coreanos tomando fotos enfrente del World Trade Center, poco tiempo antes del desastre de septiembre de 2001. Una de las características de la lengua inglesa es que la mayoría de las palabras son neutras y, por lo tanto, no hacen distinción de sexo. Pero al traducir a una lengua latina, es preciso especificar un género para las palabras y para esto es necesario observar el contexto en el que están siendo usadas, principalmente saber a quién o a que se refieren. *My dear*, por ejemplo, puede ser traducido como *mi querido* o como *mi querida*, dependiendo del sexo de la persona a la que se refiere. Lo mismo sucede con *sweetheart* o *lonesome* y la mayoría de las expresiones de tratamiento. En el video de Michelin, los subtítulos en portugués (en francés, en la versión internacional) traducen correctamente la canción de Elvis Presley, pero de forma totalmente imprevisible, asumiendo que el destinatario de la canción es un hombre, por lo tanto poniendo en masculino todas las palabras neutras del inglés. Entonces, lo que era una canción romántica y heterosexual se transforma automáticamente en una vigorosa declaración de homosexualidad. Y así, sin alterar el sentido original de la canción, Michelin la interpreta desde una perspectiva enteramente inédita, sólo utilizando subtítulos que traducen de forma inesperada el habla original.

También en lo que dice Naficy,¹⁰ una de las características del cine con acento es su *epistolalidad*. Como las acciones ocurren en distintos países al mismo tiempo y envuelven intentos de contacto entre los que se van y los que se quedan, esos films aprovechan diversos recursos de comunicación epistolar (carta, teléfono, e-mail, etc.) que terminan por configurar la estructura básica de su construcción formal. Naficy considera que el exilio y la epistolalidad están constitutivamente ligados, porque ambos son conducidos por las nociones de distancia, separación, ausencia, pérdida y, al mismo tiempo, por el deseo de construir puentes entre esos innumerables fosos. En ese sentido es ejemplar el documental *Um Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut, que documenta el vía crucis de la propia realizadora para conseguir la nacionalidad húngara de sus abuelos, pasando por un proceso kafkiano de burocracias y prohibiciones. Exiliada en Francia, Kogut intenta tener un contacto con la embajada húngara y con las autoridades policiales de Hungría, además de estar llamando constantemente a sus familiares en el Brasil, para que le envíen sus documentos. Todo esto se hace a través del teléfono y de la excesiva utilización del contestador automático, que termina convirtiéndose en uno más de los «personajes» principales de la intriga. Al mismo tiempo, el film es hablado en francés, inglés, húngaro y portugués, demandando, por lo tanto, la utilización frecuente de subtítulos en diversas lenguas y muchas veces de traductores que acompañan a la realizadora en su odisea.

Una solución radical es no traducir y dejar que los diversos públicos experimenten las diferencias. Un programa de televisión de HBO llamado *Habla* (dirigido por Alberto Ferreiras y Trina Bardusco), y destinado a la comunidad latinoamericana en los Estados Unidos, encontró una solución inteligente al problema de los espectadores que tenían dificultades con el inglés o con el español: el programa está hablado en *spanGLISH* (mezcla del inglés

10. Naficy, *op. cit.*

con el español) y, por lo tanto, no tiene necesidad de traducción. Además, subtítularlo sería imposible, porque para eso sería necesario inventar una lengua inversa, algo así como un *englañol*. Una experiencia diferente fue la realizada por la misma Sandra Kogut en *Parabolic People* (1991). El video fue producido con declaraciones hechas en diferentes lugares del mundo, en donde todos los entrevistados, la mayoría migrantes, hablan en sus respectivas lenguas. En la edición, Kogut puso diversas «ventanas» superpuestas sobre la pantalla y dejó que las diferentes declaraciones se mezclaran unas con otras. No satisfecha con esto, también superpuso en las imágenes textos en diferentes lenguas. El resultado final es una Babel globalizada, donde todos hablan simultáneamente en lenguas diferentes y textos en inglés, portugués, español, francés, japonés y ruso recorren la pantalla todo el tiempo, algunas veces traduciéndose entre sí, otras veces dejándoles a los espectadores la tarea de leer y de oír lo que puedan de acuerdo a la competencia de cada uno. Un video de estos es imposible de subtítular, pues no habría espacio suficiente en la pantalla para tantas «traducciones» simultáneas.

A comienzos del siglo xx, los llamados *formalistas rusos*, sobre todo uno de ellos, Victor Chklóvski,¹¹ formularon la teoría del *extrañamiento* (*остранение*). Ellos defendían un conjunto de técnicas de construcción artística, cuya función sería la de perturbar nuestras percepciones rutinarias y forzar la sensibilidad a «extrañar» el orden simbólico que se nos presenta: el discurso difícil y tortuoso, el punto de vista no familiar deberían impedir el involucramiento inocente y exigir el empeño del lector/espectador para decodificar un «texto» aparentemente refractario y extraño. La idea era escribir libros y hacer films de forma extranjera, con estéticas que no fueran las del mercado, con técni-

cas que no fueran las de la «calidad», con lenguas que no fueran conocidas ni siquiera en sus lugares de origen. Hablar en lenguas extrañas, como los pentecostales, o como *Themroc* (1973), insólita película francesa de Claude Faraldo, en la cual el actor Michel Piccoli sale por las calles de París rugiendo como un animal salvaje y gritando palabras incomprensibles e intraducibles. O, al contrario, hacer films *mudos* en pleno corazón del sonoro, como hacía Jacques Tati, el único cineasta internacional *stricto sensu*, que no necesita de subtítulos o de doblaje, aunque sus films sigan siendo catalogados en la sección de «films extranjeros». Ser extraño o extranjero en la propia casa, en el propio país o en cualquier otro. Jamás exótico.

Referencias bibliográficas

- Béhar, Henri, «Cultural Ventriloquism». *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Atom Egoyan & Ian Balfour, ed. Cambridge, The MIT Press/Alphabet City Media, 2004.
- Borges, Jorge Luis y Cozarinsky, Edgardo, *Do Cinema*. Lisboa, Horizonte, 1983.
- Chklóvski, Victor. *Sur la théorie de la prose*. Paris, L'Age d'Homme, 1973.
- Egoyan, Atom & Ian Balfour, ed., *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Cambridge, The MIT Press/Alphabet City Media, 2004.
- García Canclini, Néstor. *Los Otros Extranjeros*. Inédito, 2007.
- Naficy, Hamid, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, Princeton Univ. Press, 2001.
- Sinha, Amresh, «The Use and Abuse of Subtitles». *Subtitles: on the Foreignness of Film*. Atom Egoyan & Ian Balfour, ed. Cambridge, The MIT Press/Alphabet City Media, 2004.

11. Chklóvski, Victor, *Sur la théorie de la prose*. Paris: L'Age d'Homme, 1973.

EXTRANJERO EN LAS ARTES Y LOS MEDIOS

Jorge La Ferla

*Me quedé pensando cómo
se traduciría outcast.
Veo que en el famoso relato de Conrad,
An Outcast of the Islands,
lo tradujeron como vagabundo.
Los diccionarios prefieren paria o desterrado.
Me encanta esto de que el outcast tenga una traducción
siempre desplazada,
en fin, outcast.
Ninguna palabra les viene bien a
esos tipos arrojados allá afuera.¹*

Los coloquios *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*² han planteado paradigmas significativos sobre las figuras de localía y extranjería que, aplicados al campo de las artes mediáticas, pueden resultar operativos para pensar cuestiones inherentes al campo audiovisual. Los atajos metafóricos propuestos que sostienen la idea de extranjería nos permiten considerar aspectos significativos para analizar territorios de conflicto —y confluencia— entre el audiovisual y el universo de las artes que hasta el momento no son permeables entre sí. En estos últimos años se han presentado diversas exposiciones alrededor del mundo³ donde, de manera sorprendente,

se manifiesta una renovada invasión del cine en el espacio museal, aunque expuesto a través de la tecnología electrónica y digital. Esta aparente novedad, para el *mainstream* de los teóricos del arte y del audiovisual, es parte de una extensa historia de más de medio siglo, en la que el cine ha encontrado diversos caminos expresivos invadiendo territorios que exceden el ámbito de la clásica exhibición cinematográfica de sala oscura y pantalla blanca al frente. Asimismo, sus manifestaciones, que sólo parecían fluctuar entre los supuestos géneros de la ficción y del documental, se han combinado bajo diversas formas en las que predomina una marcada autorrefe-

1. Russo, Eduardo, *Seminario de doctorado: Artes Visuales/Artes Audiovisuales: Algunas cuestiones presentes para su estudio en América Latina*, UNLP, Universidad Nacional de La Plata, 2008.

2. García Canclini, Néstor, «Extranjeros en la tecnología y la cultura», Buenos Aires, 2007/2008, www.espacioft.com.ar

3. *Future Cinema*, ZKM, Karlsruhe, 2002 (http://www.zkm.de/futurecinema/index_e.html); Bienal de Venecia, 2003/2005; *Douglas Gordon, Time Line*, Malba, Buenos Aires, 2007; Premios MAMbA/Telefónica, Buenos Aires, 2008 (<http://www.malba.org.ar/web/prensa2.php?id=78>); *Cinema Sim*, Itaú Cultural, San Pablo, 2008 (http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2831).

rencialidad en forma de ensayo. Estos significativos pasajes ocurren en momentos en que el cine, en su soporte y dispositivo, ha llegado a un corte definitivo con su especificidad tecnológica, el que ha llevado a cambios tajantes en su producción, distribución y exhibición. Estas variables redefinen el cine según la pérdida de sus soportes tradicionales en la imposición de tecnologías extranjeras que lo simulan y renuevan, sentando una praxis que cuestiona, definiendo otros territorios y creando nuevas fronteras. Asimismo, estas recientes exposiciones realizadas en diversas partes del mundo marcan un corte —y una continuidad— con la historia de los medios audiovisuales como espectáculo y un estatuto de artes audiovisuales que recobra sentido a partir de estos cruces de fronteras entre soportes, géneros, recursos expresivos y, en particular, los diversos espacios de exhibición/legitimación que se trasladan de la caja negra del teatro al cubo blanco de la galería.

Nos focalizaremos en una parte de la obra de Jean-Luc Godard, pues la consideramos extranjera al cine, y nos ofrece un discurso que se ha *desplazado* al campo de las artes, el cual se define en el uso combinado de los soportes del cine con el video, el multimedia y las instalaciones. En apariencia ajeno a cualquier problemática focalizada en América Latina, el pensamiento de Godard nos resulta apropiado, pues releva como ninguno las problemáticas que rompen con las categorías uniformes que aún rigen entre las artes y los medios audiovisuales en momentos particularmente críticos de preponderancia absoluta de la máquina digital en todo el mundo. El audiovisual mantuvo a lo largo de su historia una conflictiva relación entre sus diversos soportes y con el mundo de las artes. Estas diferencias, en apariencia irreconciliables, han sentado fronteras que unos pocos han transitado desde hace más de medio siglo. Como extranjero, Godard responde a esta idea de *outcast*

que rescata Eduardo Russo, pues circula por diversas regiones de las artes y los medios ofreciendo un sofisticado sistema de pensamiento sobre estos pasajes entre el cine y las artes. A lo largo de casi medio siglo de operatoria virtuosa con los diversos dispositivos audiovisuales, produce obras inclasificables, si nos remitimos a las categorías que imperan en el medio académico de los estudios visuales.

El fin último de la ética reside, por lo tanto, en la estética. El ideal es estético, la adopción deliberada del ideal y el empeño para alcanzarlo son éticos. La adopción del ideal y el empeño para realizarlo de manera deliberada expresan nuestra libertad en su más alto grado. Luego de enfrentar muchos dilemas, Peirce llegó a la conclusión de que el ideal de lo admirable está en el crecimiento de la razón creadora. El más alto grado de libertad del ser humano se encuentra, de este modo, en el empeño ético para la materialización creciente de la razón creadora en el mundo.⁴ Una razón que Godard ha definido, para el audiovisual, como formas que piensan.⁵

Ponemos en foco el caso de Godard, pues toda su obra trasciende estos espacios habituales en los que aún suele moverse un director de cine. A lo largo de su vida ha circulado por amplios territorios del arte, la academia, la cultura, los medios. Director de cine, video y multimedia, artista, crítico de cine, editor de libros, profesor, son los campos múltiples por los que se ha movido Godard. Fronteras porosas entre cuyos límites plantea un sistema de reflexión referencial sobre los dispositivos, los mecanismos y los espacios de producción del audiovisual tecnológico, frente a la banalidad imperante en los ámbitos artísticos, particularmente en las bienales, muestras y ex-

4. Santaella, Lucía, «De la cultura de los medios a la cibercultura», en La Ferla, Jorge (comp.), *El medio es el diseño audiovisual*, Universidad de Caldas, Manizales, 2007.

5. «Pienso, luego veo. Pienso, luego uso el video», Godard, Jean-Luc, *Historia(s) del Cine*, Francia, 1988-1998.

posiciones, en que el audiovisual ha invadido los museos y las galerías, donde vemos a directores de cine convertidos en artistas, tanto como a artistas operando con el audiovisual. La referencia de esta praxis es la obra de Godard que viene transitando hace décadas por los diversos medios audiovisuales y recientemente por los espacios expositivos museales.

Recordemos el video que Jean-Paul Fargier⁶ realizó con Philippe Sollers⁷ el cual trata sobre la película *Yo te saludo, María*.⁸ Fargier rompe con el clásico espacio televisivo al no permitir que ambos participantes compartan el mismo cuadro: a pesar de estar sentados el uno junto al otro, se los ve en dos ventanas diferentes. Puesta en escena que explicita la distancia irreconciliable entre ambos. Luego de un corte, el director retoma la grabación, y fuera de cuadro avisa: «Bueno, continuamos. Rodamos». Si bien se simula un set de televisión, y se graba en cinta magnética, Fargier utiliza el clásico término cinematográfico.⁹ Aquí, Godard interrumpe a Sollers: «¿Rodamos? ¿Cómo es posible que sigamos utilizando la palabra rodar? Cuando exista el registro digital, entonces será todavía mucho más ridículo decir rodar, porque ya no va a haber nada que dé vueltas. Con el video, todavía podemos decirlo porque hay una cinta que gira, ¿no?». Sollers, sorprendido, hace una alegoría de la palabra «rodar» y, desconcertado, retoma el tema de la emisión. Estas inferencias textuales son la marca Godard; más que una digresión, es un comentario trascendente sobre

el dispositivo de la televisión del momento, y de su futuro próximo.¹⁰

CD ROM(e)
C'est Rome.
C'est Rome toujours.
C'est toujours l'église romaine.
Ça aurait pu s'appeler autrement mais ça
s'appelle comme ça.¹¹

J-L. G.

Estas elocuciones son una constante en Godard, y van desde lo cinematográfico hacia otras regiones mediáticas, evidenciando siempre los dispositivos de las máquinas audiovisuales en su discurso y en una serie de recorridos de trabajo. Su concepción sobre las formas que piensan alude al cine, pero a través de otros soportes que lo fueron expandiendo. Habiendo sido Godard uno de los primeros en aproximarse al video, fue también significativa su temprana incursión en la imagen digital. La antológica serie *Historia(s) del cine*,¹² realizada a lo largo de una década, es la culminación de una lectura de lo cinematográfico que surge de la fragmentación de lo filmico, desde su soporte tecnológico, sus discursos e historia(s). Es el cierre de una cierta idea, una afirmación sobre el cine a partir de un aparato aún extranjero. Godard piensa el cine fuera del cine escribiendo una historia imposible de realizar con su dispositivo. Como en su momento lo había propuesto con sus videos, Godard vuelve a establecer, por *default*, un discurso paralelo al cine mismo.

6. Encuentro Fargier-Sollers, 21/11/1984, transcrito integralmente por *Art Press*, enero de 1985; *Portraits d'auteurs*, Jean-Paul Fargier, Francia, 1994; *Godard/Sollers: L'Entretien*, Francia, 2006.

7. La conversación ha sido editada recientemente en toda su duración: *Godard/Sollers: L'Entretien*, Jean-Paul Fargier, 75', Francia, 2006.

8. *Je vous salue, Marie*, Jean-Luc Godard, Francia, 1985.

9. Ese término, que se usa tanto en el cine (como «Luz, cámara, acción»), alude al hecho de que el rollo de película se pone a girar cuando el motor de la máquina empieza a funcionar.

10. «Many organizations that rely on massive amounts of video information are trying to make it available in digital form. For example the BBC, one of the world's biggest broadcasting companies, is planning to become "tapeless" for 2010, which means it will exclusively rely on information available on digital storage», Kallinikos, Jannis & Mariátegui, José Carlos, *The Life of Information*, 2007 (http://www.telos-eu.com/en/article/the_life_of_information).

11. «CD ROM(e). *Es Roma. Es siempre Roma. Es la iglesia romana. Se podría haber llamado de otra manera, pero se llama así no más.*» Henri Béhar, *Jean-Luc Godard Press Conference, Montreal Film Festival*, 1995 (<http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=2800>).

12. 1988-1998.

*El cine y el video son casi lo mismo. La mayor diferencia, quizás, sea la luz. Es la misma diferencia que hay entre la filosofía y la ciencia. La ciencia es el video y la filosofía es el cine. El cine tiene una vida casi humana; digamos unos cien años como máximo. Después necesitó tener hijos. Los tuvo: la televisión en lo cultural y lo político, y el video en lo técnico y lo estético. Estos hijos, en mi opinión, no han amado mucho al cine aunque sea su padre y su madre.*¹³

¿De qué manera Godard se desplaza desde hace décadas por dispositivos extranjeros al cine —el digital, la imagen electrónica y el video, las instalaciones— para construir un discurso conceptual sobre lo cinematográfico? ¿Cuál es la función de esos hijos audiovisuales que no quieren mucho a su padre? Godard comenzaría con los primeros cruces entre los dispositivos extracineamatográficos a principios de los años setenta. El video, que había surgido en el mercado a mediados de la década del cincuenta y que en los años sesenta se consolidaba como posibilidad de manipulación fuera de los canales de televisión, fue pronto materia de trabajo para Godard. Su obra en video es poco conocida en su totalidad en los ámbitos del cine y sigue circulando por circuitos ajenos a las multisalas y locadoras. La disyuntiva entre los sistemas clásicos de representación audiovisual y las vertientes experimentales del cine y del video se mantienen en Godard como dos historias cruzadas, con pocos antecedentes de directores que hayan incursionado significativamente en ambos sentidos. El cine ya tiene más de ciento diez años, y la televisión, considerando su génesis, estaría cumpliendo su primer siglo, teniendo en cuenta los primeros intentos de búsqueda del aparato televisivo, que datan de fines del siglo XIX. Cuando en 1927 se inventa la televisión y es patentada oficialmente en California

por la empresa CBS comienza una historia marcada por el uso corporativo, ajeno a cualquier experimentación con el medio. Así, la televisión crece durante décadas como un medio masivo, aunque sin artistas o realizadores, si la comparamos con aquellos albores de la historia del cine, entre 1895 y 1912, que buscaba diversas formas de expresión y de relato para un territorio propio, aún fuera de las salas teatrales. La referencia suele ser 1912, el año de *El nacimiento de una nación*. La película de Griffith sistematizó la estructura de una narrativa clásica, esencia de la representación cinematográfica hasta el presente, bajo un modelo de relato que establecería al largometraje como medida y forma de consumo masivo en el ámbito comercial del espectáculo.¹⁴ Pero, previamente, existieron 17 años de búsquedas e investigaciones. La televisión nunca pasaría por una experiencia parecida, pues rápidamente dependió de empresas comerciales y de corporaciones del Estado, según el país. Vender productos y propaganda política fue su rápida finalidad. Y, salvo honrosas excepciones, le quedó pendiente esa fundamental tarea de considerar sus amplias posibilidades creativas. El notable invento que permitió, por primera vez en la historia de las imágenes técnicas, transmitir imágenes y sonidos a distancia, de manera simultánea, en vivo y en directo, no pasaría por usos experimentales o artísticos. Tras la aparición de la videograbación, a mediados de los años cincuenta, se fue abandonando el uso del directo. Con el advenimiento de la posproducción surgieron nuevas formas de expresión, que la TV iba a utilizar para reforzar su flujo fragmentado.¹⁵ Salvo raras excepciones, el mundo del cine siempre se mantuvo alejado de la televisión. Este límite sólo fue transgredido, en algunas ocasiones, por Michelangelo Antonioni, Jean-Christophe Averty, Leonardo Favio, Rainer W. Fassbinder, Peter Greenaway, Alexander Kluge, David Lynch, Glauber Rocha, Raúl Ruiz y Jean-Luc

13. Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video*, Madrid, Serbal/RTVE, 1991.

14. El denominado MRI, modo de representación institucional.

15. Williams, Raymond, *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

Godard.¹⁶ Y cuando en los años sesenta aparece el video portátil, pocos realizadores toman a la imagen electrónica en su obra. Estos territorios estancos, que perduraron a lo largo del siglo XX, se mantienen actualmente en todo el audiovisual, que es procesado digitalmente. Godard, sin embargo, transgrede ese hábito incursionando en los ámbitos de la TV y del video y produciendo una larga serie de trabajos.

En la mitología que se ha generado alrededor de Godard como director de cine, este aspecto de su obra no consigue en la crítica, estudiosos y acólitos, la trascendencia de su labor fílmica, por más que ya tenga más de cuatro décadas. A fines de los años sesenta, Godard ya se apartaba de la narrativa tradicional del formato de 35 mm y del largometraje de ficción. Es cuando produce las películas militantes del grupo Dziga Vertov.¹⁷ Esta variable en el campo del cine ya testimoniaba el corrimiento que lo apartaba de lo documental, donde la idea de ensayo ya estaba latente, y que se afianzaría con *Ici et ailleurs*, de 1974, un proyecto fílmico que combinaba por primera vez en Godard la tecnología del video con el cine. La imagen electrónica era el intersticio, el entre-imágenes,¹⁸ que intervenía los vestigios de la mediatización del conflicto en Medio Oriente. Godard pone su voz para comentar en la banda de sonido su función como documentalista europeo. Un extraño en Palestina, pero también en el contexto de su propio país, que en ese momento era Francia. *Ici et ailleurs* mezclaba la imagen video con la fílmica, y ponía en cuadro la tipografía electrónica junto a *collages* de imágenes de fotografías y videos. Este discurso, apoyado en una combinatoria de imágenes técnicas diferentes, encontraba en la imagen electrónica aquello que le servía para considerar

lo real mediatizado, que excedía la situación de guerra, para concentrar su reflexión en las cláusulas que hacen a la construcción de sentido en el cine documental.

A este primer cruce del cine con el video le siguen dos propuestas específicamente televisivas. Las series *Six fois deux*¹⁹ y *France / Tour / Détour / Deux / Enfants*²⁰ se estructuran sobre la base de la palabra oral, sustentada en esta posibilidad electrónica de la simultaneidad, del registro en directo, del audio junto a la imagen. *Seis veces dos* propone once coloquios con diversos entrevistados, aunque el quinto, «*Nosotros tres*», son 52 minutos enteramente mudos. La opción en la puesta de Godard es el *mute*, un incordio para el directo televisivo. La señal de video, a diferencia del cine, permite la transmisión simultánea e instantánea de sonido e imagen, pero aquí Godard se desplaza de este uso normativo no poniendo información sonora. El síndrome de la TV, de ser una radio con imágenes, incapaz de generar un discurso diverso, se asienta en la posibilidad del sonido como parte dominante de su mensaje. El protagonista del capítulo está solo, y es acosado por la policía. En su cautiverio se comunica a través de la escritura. Es el texto sobre la memoria del otro distante, amado y cómplice en el delito. La separación provoca la necesidad de comunicación. Son dos contraplanos imposibles, por no estar los personajes en la misma locación. En el cine, podrían estar unidos por el montaje paralelo, pero no en este caso; la imagen electrónica combina las dos imágenes por el efecto *wipe* y superpone una carta, con una tipografía que simula la letra cursiva como valor de imagen. El resto de la serie propone diálogos y reportajes centrados en la palabra oral. Pero este capítulo sin sonido comentaba en la escena televisiva la cuestión del

16. «TV, una cuestión de repertorio» en Machado Arlindo, *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000; Machado, Arlindo *A Televisao levada a sério*, Senac, São Paulo, 2000.

17. *Viento del Este / Le Vent d'est* (1970), codirigido con Jean-Pierre Gorin; *Luchas en Italia / Lotte in Italia* (1970), codirigido con Jean-Pierre Gorin; *Sonidos ingleses / British Sounds* (1970), codirigido con Jean-Henri Roger.

18. Bellour, Raymond, *Entre imágenes*, Buenos Aires, Colihue, 2009. En prensa.

19. 1976.

20. 1977.

guión como instancia previa al rodaje, la acción de escritura como concreción de la primera estructura de la historia.

Estos pasos no eluden la propia tecnología, en su materialidad y programas. Godard solicitaria con elocuencia al dueño de la empresa Aaton, Jean-Pierre Beauviala, la construcción de una cámara especial. En ese momento, el mercado no ofrecía ninguna tecnología que considerara el planteo de J-L.G. en su necesidad de filmar con una cámara de cine profesional, pero liviana y portátil. Así surgió la primera versión de la *Aaton 35/8*, cámara que podía operar una sola persona y que pronto permitió la sincronización digital con el grabador de sonido *Nagra*. El cine, sólo visual en la etapa de registro, ya simulaba el sonido directo del video y la versatilidad de las *camcorders*, las pequeñas cámaras de video. Godard realiza el largometraje *Prénom Carmen*,²¹ película con escenas en locaciones muy pequeñas, en la que el cine se mimetiza con las posibilidades de los equipos de video. Aquellas discusiones de Godard con Beauviala son una pieza de retórica inédita en la historia de las tecnologías cinematográficas,²² que podemos recordar como un intercambio socrático entre dos discursos divergentes.

En la televisión nunca están delante de la pantalla.

Los que hablan tienen la imagen siempre detrás.

En la televisión no ven nada porque le dan la espalda a la imagen, que está por detrás.

Es la imagen que los ve a ellos. Son los que manipulan las imágenes quienes las ven y quienes se las dan por el culo a los que hablan.

Es así que nos dejamos joder.

Habría que acordarse de que el culo está por detrás, mientras que el sexo está delante.

*Ver es un trabajo.*²³

J.-L.G.

Durante los años ochenta, Godard continúa con estos pasajes entre el cine y el video iniciando una serie única en la historia del audiovisual. *Guión de la película Pasión*²⁴ es un video que realiza luego de finalizar su largometraje *Pasión*, para pensar sobre la concepción del film. Godard se pone en el cuadro, pero de espaldas a cámara y frente a una pantalla blanca. Esta elección hace que la cámara se dirija en el mismo sentido que la mirada de Godard. En profundidad de campo, pasan los textos, las imágenes y los sonidos que circundan aspectos de la realización del film, cuya temática principal es el problema de la representación de la pintura en el cine. El video vuelve sobre la cuestión en el largometraje, aplicando recursos de la escritura electrónica mediante la manipulación del cuadro en un nivel vertical. Los enlaces o vínculos se superponen en la pantalla simultáneamente, eludiendo el montaje clásico horizontal que determina el orden y la jerarquía de las tomas; por corte de toma ofrece una visión conceptual, más cercana a un hipertexto. Esta escritura se ofrece como un guión (en video) que desvía precisamente el sentido y la funcionalidad operativa del guión cinematográfico, así como ese género anecdótico de los *making off*. Esta rareza, sólo practicada hasta el momento por Godard con varias de sus películas, es un ensayo sobre el proceso de concepción y puesta en escena de un film. Una inédita puesta en abismo, a nivel diacrónico y sincrónico, en los procesos de construcción de una película.

Nacimiento de la imagen de una nación es el nombre de un *workshop* que hizo Godard con su productora *Sonimage* en Mozambique, durante el primer gobierno independiente. J-L.G. da un seminario en esa tierra arrasada que era la ex-colonia portuguesa, la cual debía comenzar a escribir su historia audiovisual como nación. Estas experiencias de Godard al frente de opciones de enseñanza son variadas, y es luego de la experiencia de sus cla-

21. 1982.

22. «Genesis of a Camera: Jean-Pierre Beauviala and Jean-Luc Godard», *Camera Obscura*, vol. 5, Nro. 13/14 (Spring-Summer 1985), pp. 163-193 (http://www.geocities.com/glen_norton/Genesis.html).

23. *Guión de la película Pasión / Scénario du film Passion*, Francia, 1982.

24. *Passion*, Francia, 1982.

ses en la Escuela de Cine de Montreal cuando ofrece una visión de la historia del cine comparada con sus propias películas, que sería uno de los orígenes de *Histoire(s) du cinéma*. A partir de la transcripción de esas conferencias, se publica el libro *Introducción a una (verdadera) historia del cine*,²⁵ una lectura alejada del recorrido cronológico y la visión enciclopédica. Las habituales digresiones atribuidas a la transcripción de las clases son el eje discursivo de Godard que se vincula luego con los ocho capítulos de sus *Historia(s) del cine*. Los innumerables fragmentos de largometrajes utilizados son intervenidos digitalmente, modificando su velocidad, textura y montaje originales. Estas combinatorias se basan en aquel proceso de incrustación que Godard había utilizado en su obra anterior. Esa superposición de imágenes constituía la diferencia expresiva, y conceptual, del corte lineal y la lógica argumentativa del montaje —dos características de la escritura cinematográfica clásica—, construyendo electrónicamente un *collage* que una vez más podemos pensar como un ensayo²⁶ que se acerca a la idea de un hipertexto, a pesar de no ofrecer interacción. En su forma final, las *Historia(s) del cine* son imposibles de concebir en celuloide. El soporte del cine se extraña a sí mismo cuando se trata de reconstruirlo en su historia e historia(s). Esta obra completa le lleva a Godard una década y desde hace poco tiempo comenzó a circular resumida, diez años después de terminada, en celuloide y como un largometraje a través del *transfer digital to film*.²⁷ El soporte digital vuelve al efecto cine por simulación, en lo que en

verdad es un híbrido tecnológico y discursivo. Primero fue el cine en su forma pura, cuando lo filmado iba al laboratorio, se positivaba, se montaba en moviola y se proyectaba. La paradoja del soporte digital, en los tiempos de la muerte del cine, es pretender prolongar este efecto.²⁸

Estos pasajes de Godard hacen referencia a esta modalidad de elaborar conceptos sobre el cine en soportes no cinematográficos desde los cuales se construye una máquina comparativa de la(s) historia(s) del cine.

Estos frecuentes corrimientos de Godard llegarían recientemente a otra zona de intervención en el ámbito del arte. La entelequia del término «artes audiovisuales» no alcanza a relevar la magnitud de estos campos enfrentados. Las exposiciones de Godard *Collages de Francia*²⁹ y *Viajes a la utopía*,³⁰ que tuvieron lugar en el Centro Pompidou de París, pusieron nuevamente en crisis los límites de una autorreflexión que se desplazaba ahora de la sala oscura a otros territorios de exhibición. La entrada de Godard al museo confronta los límites de ambos campos y la tendencia en la búsqueda de legitimidad en los espacios propios del arte. J-L. G. quería ofrecer un seminario en el *Collège de France* que vinculara la historia del cine con la historia del siglo XX. Esa propuesta, que no se concretó, se traslada nominal, semántica y corporativamente hacia la exposición *Collage(s) de Francia, Arqueología del cine según Jean-Luc Godard*,³¹ que se convierte, tras una serie de negociaciones, en «una exposición de cine» para la galería sur del Centro Pompidou.³² Los pri-

25. Godard, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Ed. Alphaville, 1980.

26. Weinrichter, Antonio (comp.), *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, De Vista, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

27. *Moments choisis des Histoire(s) du Cinéma*, Jean-Luc Godard, 90', Francia, 2004.

28. Cerchi Usai, Paolo, *La muerte del cine*, Barcelona, Laertes, 2005.

29. 2006.

30. 2008.

31. «Collège» (colegio) se convierte en «collage».

32. «Porque se trata efectivamente de un acontecimiento, con el carácter a la vez inédito y decisivo que esa palabra supone. Desde hace un siglo el cine flirtea con los museos, y al cine le gusta también filmar los museos por mil razones [...] Eso no impide que, en Francia, estemos dando un giro iniciado desde hace una quincena de años por un importante teórico y gestor cultural, Dominique Païni, que le dio un gran impulso a este movimiento desde el Louvre, la Cinemateca, el Beaubourg y a través de sus libros *Conserver, montrer*, de 1992 (Yellow Now) y, de manera especial, *Le Temps exposé* (Éditions Cahiers du cinéma, 2002)». Frodon, Jean-Michel, *Cinéma et musées*, Cahiers du cinéma, Nro. 611, abril de 2006, pp. 8-10.

meros croquis presentados generaron una maqueta proyectual, realizada a mano artesanalmente por J.-L.G., de nueve salas con diversos modelos de objetos, máquinas e instalaciones. Nuevamente, era el recorrido histórico por el cine y su memoria producido en el contexto de la galería. Cada una de esas nueve salas contenía un tópico que remitía a la ontología de la historia del cine, el mito (alegoría), la humanidad (la imagen), la cámara (metáfora), la(s) película(s) (deberes), la alianza (el inconsciente, tótem, tabú), los estúpidos (parábola), lo real (fantasía), el asesinato (sésamo, teorema, montaje), la tumba (fábula).³³ Dominique Païni, curador de esta muestra y pensador notable sobre los ámbitos del audiovisual y del museo, hacía referencia al proyecto de Henri Langlois para el museo del cine en el Palacio Chaillot de París, por haber combinado tempranamente el archivo y los objetos con la mítica sala de la Cinemateca Francesa. Un concepto sobre dos mundos distantes y extraños, cuya vecindad implicaba imaginar nuevas opciones que Godard concibe bajo la forma de instalaciones. Païni, propulsor de esta exposición y uno de los pocos pensadores sobre esta temática,³⁴ quedaría en una situación incómoda al no coincidir Godard con los criterios del montaje de su propuesta. Aquella primera versión de la exposición terminaría siendo desautorizada públicamente por Godard en su desarrollo final y se exhibiría inconclusa, debido a cuestiones de escala en el armado de las salas que no respondían a su idea original. Esta inédita muestra terminaría poniendo en la escena del museo la exposición fallida de un proyecto debido a problemas específicos de su montaje y, por ende, de las relaciones artista-curador-institución. Esta nueva frontera entre el cine y las artes plásticas, entre el productor y el curador, es recorrida por Godard, en apariencia de manera conflictiva, aunque este difiriendo hace referencia a los habituales desvíos que suelen ocurrir en los extensos derroteros proyectuales que hacen a una exposición de arte. Desde

su origen como maqueta, ese objeto que artesanalmente construye Godard se convirtió en testimonio de la transición que requieren los procesos de montaje. Ese pequeño modelo concentraba todas las combinaciones escenográficas y tecnológicas que no pudieron ser trasladadas a la escena de la galería como obra tridimensional conformada por diversos objetos, aparatos, pantallas. Godard se ubicaba con soltura como artista, alejándose de la tendencia de algunos directores de cine que ampliaban el universo de sus películas a simples formas de proyección en el espacio museal, ignorando la especificidad de las instalaciones como obras artísticas. Godard evita el dislate, que puede observarse con frecuencia en las galerías, en las bienales de arte, pensando una obra en forma de estas escenografías de objetos, pantallas y máquinas dispuestas en el espacio y el tiempo. El espectador fue testigo de esta primera versión del proyecto. La decisión de realizar igualmente la exposición —con rezagos apilados de los materiales, de su tecnología y de las piezas que no llegaron a construirse— redundó en la exhibición de un proceso acabado a medias del cual se ofrecían los vestigios. Las autoridades del Centro Pompidou y la crítica especializada se hicieron cargo de analizar el supuesto fracaso de este evento. Sin embargo, su estado incipiente, inacabado, interrumpido, era el aspecto más genuino que hacía referencia a las circunstancias, y a los atenuantes, de todo proceso de montaje artístico. *Voyages en utopie Jean-Luc Godard 1946-2006*, que se realiza dos años después, en 2008, siempre en la galería sur del Centro Pompidou, ya presentaba una versión mejorada de aquel proyecto, pero quizás perdiendo su elocuencia. Al ser un montaje terminado, y legitimado por todas las partes, quizás tergiversaba el eslogan para esta exposición: «Lo que se puede decir no se puede mostrar». Los pocos directores de cine que han cruzado esta frontera incursionando en el campo de las exposiciones artísticas han vinculado ambos campos con soluciones

33. Païni, Dominique «Jean-Luc Godard en el Centro Pompidou», 7/2/2006. (<http://www.zinema.com/textos/segunjlg.htm>), *Cahiers du Cinéma*, Nro. 611 (www.cahiersducinema.com).

34. Païni, Dominique, *Le temps exposé, Le Cinéma de la salle au musée*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2002.

estéticas virtuosas,³⁵ pero es Godard quien ha evidenciado estos cruces, poniendo en cuestión la legitimidad de las formas de exhibición artística y los diversos procesos para realizar una obra en el ámbito museal.

Desde hace medio siglo J-L. G. propone una discusión sobre la legitimidad y especificidad de las tecnologías, los lenguajes y las formas expresivas que sustentaron el audiovisual en su historia, y que ahora se presenta como un banal debate sobre la muerte del cine y los medios analógicos. En su anticipado tránsito crítico por los diversos soportes, Godard traspasó todas esas fronteras que hoy se presentan como una forzada novedad, básicamente entre el cine y el digital, y, sobre lo audiovisual, dentro del ámbito de las artes y del museo. Estas incursiones crearon una serie de géneros inéditos que interpretamos como ensayos sobre esos desplazamientos —desde y hacia el cine—, y que han dado como resultado una obra apartada de los territorios clásicos del relato de ficción y del documental que han marcado el cine en su historia. Estos ensayos autorreferenciales —donde confluyen dos cuestiones en apariencia extranjeras: las artes y el audiovisual— nos ofrecen conceptos que relacionamos con la idea que Godard ha definido del montaje, la creación metafórica que se obtiene por medio de una relación *lointaine et juste*.³⁶ Esta separación de ideas lejanas puestas en relación por mecanismos de asociación comprende el recurso en función de la figura retórica y remite con propiedad al estadio conceptual de extranjería, pues determina esas fronteras veladas que ha venido marcando el cine mismo tanto dentro del audiovisual como en su cruce e invasión del campo de las artes. Por eso la elección realizada de pensar

este discurso sobre estas extranjerías metafóricas que vienen sucediendo en el campo de las artes audiovisuales en el último medio siglo que concentramos en la figura del realizador suizo³⁷-francés. La experiencia de Godard presenta una conceptualización sobre estos traslados de la tecnología y sus dispositivos, tanto en el mundo de la cultura audiovisual como en sus inserciones conflictivas en el espacio de las artes, y particularmente en el terreno del museo.

En sus inicios el cine no tuvo establecido el hábitat para la exhibición pública. El invento de Edison y el de los hermanos Lumière, similares en la formación de la imagen a través de la cámara, no lo eran para la propuesta de su consumo. La cámara de los Lumière era también la máquina para exhibir el positivo. El haz del proyector atravesaba la película y la imagen se producía en el lugar en el que el rayo colisionaba con la tela o la pared blanca. Esta imagen, maquina a ultranza, encontraría más tarde su lugar definitivo en la sala de cine durante la segunda década del siglo xx. Un territorio exclusivo y cerrado como la sala oscura, la butaca con un espectador sentado, observando estático la pantalla blanca. Un rito que se mantiene hasta la actualidad. Esa proyección se desplazaría más tarde, en otro momento de la historia, hacia otro territorio extranjero, el espacio expositivo del museo. Citamos como referencia, aunque no fue la primera experiencia, cuando Nam June Paik, en los años sesenta, creó la obra *Zen for Film*.³⁸ Un proyector cargado con película 16 mm transparente, es decir, sin información, pasaba sin fin. El haz de luz terminaba sobre una pantalla en el ámbito de una galería. De esta obra a la instalación sólo le faltaba el videoproector, cuyo antecedente fue

35. Podemos mencionar a Chantal Akerman, Douglas Gordon, Peter Greenaway, Abbas Kiarostami, Chris Marker, Agnès Varda, Apichatpong Weerasethakul. En América Latina es significativa la obra de Lucas Bambozzi, Kiko Goifman, Cão Guimarães, Fabián Hofman, Mariana Rondón y Eder Santos, quienes vienen incursionando en el largometraje y en las instalaciones.

36. «Lejana y justa: cuanto más separados estén los elementos que se contrastan, más potencia tendrá la metáfora», Weinrichter, Antonio, «Hacia un cine de ensayo», en Weinrichter, Antonio, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, ob. cit.

37. «Godard: le plus con des suisses pro-chinois!» / «Godard: el más boludo de los suizos pro chinos», Guy Débord, Antoine Coppola, «Introduction au Cinéma de Guy Débord et de l'avant-garde situationiste», www.geocities.com/syncinema/GD3.doc

38. *Zen For Film*, Nam June Paik, 1962/1964, EE.UU.

cubierto por el monitor de TV portátil, que brindaba una imagen, no por proyección, sino por transiluminación.³⁹ Esa propuesta de Paik, relacionada con el concepto de ejecución del silencio de John Cage, constituye una referencia porque la obra incluye la proyección y la imagen de luz —la esencia del cine— y el mismo proyector en el espacio expositivo.⁴⁰ El desplazamiento de la imagen proyectada, de la sala teatral a la región del arte, es un antecedente histórico de un tipo de instalación que testimoniaba aquel incipiente cruce de fronteras entre el cine y el museo, por más que esta relación existiera desde tiempo antes. Fue en 1929 cuando Alfred Barr convocó desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York a Iris Barry para crear el departamento de cine del MoMA. Este llamado para formar una nueva área en el museo trascendía la creación de un archivo filmico, pues extendía la idea de conservación y curaduría. El acervo del cine era considerado como un arte para ser exhibido en el auditorio de la institución, como una programación periódica que debería responder a criterios concretos de lectura de la historia del cine a partir de la consideración de estilos y corrientes estéticas. Poco tiempo después, a mediados de los años treinta, Georges Franju y Henry Langlois creaban la Cinemateca Francesa. En 1948, Langlois, figura central de la historia del cine, funda el Musée Permanent du Cinéma en la avenida Messine, en París. Ambas instituciones convivirían luego largo tiempo, bajo la dirección de Langlois, en el Palacio Chaillot, para instalarse recientemente en su nuevo edificio de Bercy. La preocupación inicial por conservar el cine mudo, en peligro de desaparición frente a la imposición del cine sonoro, buscaba un concepto diverso en el mandato recibido por Barry y en la praxis que iba a establecer Langlois. La actitud corporativa de los museos de las metrópolis

en materia de conservación proponía una acción más selectiva de interpretación de trayectos estéticos. Esto era puesto en la escena de la exhibición en sala. La propuesta de programación era el resultado conceptual de la conservación⁴¹ en algo que podemos asociar al trabajo de un curador. Esa entrada del cine en el museo contemporáneo generó la creación de archivos, menús de proyección en sala y publicaciones que los justificaban. A partir de los años sesenta, esta inclusión del cine se amplía a los espacios expositivos del museo, incorporándose el audiovisual como obra de arte para ser exhibida fuera de la caja negra del auditorio. La imagen proyectada en toda su inmaterialidad se convertía en una pieza para ser «montada y colgada». ⁴² Las dos exposiciones de Godard en el Pompidou —*Collages de Francia* y *Viaje a la utopía*— reflexionaban sobre este traslado bajo la forma de instalaciones, evidenciando el corrimiento de un director de cine ahora conduciendo la construcción de una obra audiovisual en un espacio de arte. Si bien la forma de la instalación ya estaba incorporada en las exposiciones, esto no evita el dislate y los lugares comunes, que han llevado a propuestas banales, sin fundamento, que justifiquen con propiedad la elección de una instalación partiendo de sus potencialidades expresivas, distintas de la uniformidad predominante de un audiovisual sólidamente instalado en el ámbito del museo, de las galerías y de las bienales.

Sin duda una etapa nueva para Godard, pero relacionada con su praxis con los soportes audiovisuales. El cine mantiene dos opciones de fuerza en su historia, el documental y la ficción. Vimos cómo Godard los combina, creando un nuevo género —como lo es la forma de ensayo bajo la cual analiza la historia del cine, y la de sí mismo como realizador—, pero rechazando cualquier lógica de na-

39. En el tubo de rayos catódicos el haz de luz se origina detrás de la pantalla.

40. Exhibición en el Fluxhall, el *loft* de George Maciunas en la calle Canal de Nueva York, 1964.

41. Recordemos que Godard siempre ha reivindicado a la Cinemateca Francesa como su escuela, como el lugar donde aprendió cine.

42. Païni se refiere a esta acción con la expresión, difícil de traducir, «L'Appel des cimaises» (algo así como «el llamado de la exposición»): *cimaise* alude actualmente al dispositivo para colgar cuadros en una galería o museo y, por extensión, a la pared donde se cuelgan y también a un lugar destacado en ella.

rrativa cronológica o recorrido enciclopédico. Este desvío, «lejano y justo», sobre el cine y su persona se puede interpretar como una extranjería metafórica. Godard formula este discurso desde el video y el digital, convertidos en máquinas museográficas del cine y de sí mismo. La legitimidad y fidelidad al lenguaje y las tecnologías del cine son desplazadas por Godard. El cine es *revisitado* a través de otros soportes. Estos dispositivos extraños son los que permiten elaborar otra historia del cine.

Esto también nos enfrenta a una toma de posición frente a este estadio contemporáneo en el que se impone la completa digitalización del audiovisual. El traslado de lo analógico a bases de datos nos conduce, además, a la problemática de la interpretación de toda esa información. Los archivos ofrecen el desafío, aún poco encarado, de establecer programas de lecturas comparativas —la denominada *metadata*—, que Godard concibe como intermedios para considerar la historia del cine.

La televisión, el video, las nuevas tecnologías aún siguen siendo considerados medios ajenos al cine. Estos límites, marcados por el coto cerrado del film, fueron sin embargo atravesados por las otras tecnologías, aunque mediante una simulación: que parezca cine aun con los otros medios. Pero estos cruces no resultan significativos, puesto que se basan en la apropiación de otros aparatos pero con un resultado final que debe proyectarse en la sala o consumirse en un soporte cerrado como cine. Una de las excepciones la constituye precisamente Godard, quien desde hace décadas ya había incursionado por los diversos territorios de un cine expandido significativamente hacia el museo, elaborando un discurso premonitorio sobre las artes y los medios audiovisuales y cruzando las segregaciones establecidas en las fronteras del denominado séptimo arte. Esto ha ido produciendo un discurso subyacente, el cual resulta extranjero a cualquier clasificación, como artista y realizador audiovisual a partir de estrategias de creación que comentan la conflictiva confluencia y

los usos de los dispositivos de registro, exhibición y exposición que exceden el marco del cine. Recordemos que Godard ha sido excesivamente estudiado en estas décadas, pero este discurso uniforme es ya un cliché, pues continúa analizando y comentando su obra desde el campo «incontaminado» del cine, ignorando prácticamente la praxis que ha venido cruzando esas fronteras establecidas por «lo filmico». Esta práctica y este discurso desviado sobre el aparato de base del cine, la supuesta especificidad, sus códigos, géneros y lugar de exhibición, fueron derivando hacia otras zonas y entelequias que comentaban un nuevo estatus para las artes mediáticas audiovisuales. Esas fronteras más ambiguas que nos viene señalando Godard, con la miopía que las circunda, es la paradoja de un dislate del cual se viene diferenciando hace largo tiempo. Las permanentes barreras, geográficas e ideológicas, que el cine continúa produciendo, aun cuando haya desaparecido su soporte fundacional, siguen prevaleciendo como discurso hegemónico.

Referencias bibliográficas

- Beauviala, Jean-Pierre; Godard, Jean-Luc, «Genesis of a Camera: Jean-Pierre Beauviala and Jean-Luc Godard», *Camera Obscura*, vol. 5, Nro. 13/14 (Spring-Summer 1985), pp. 163-193
- Bellour, Raymond, *Entre imágenes*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Cerchi Usai, Paolo, *La muerte del cine*, Barcelona, Laertes, 2005.
- Frodon, Jean-Michel, *Cinéma et musées*, Cahiers du cinéma, Nro. 611, abril de 2006, pp. 8-10.
- Godard, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Ed. Alphaville, 1980.
- Machado Arlindo, *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000;
- , *A Televisao levada a sério*. São Paulo, Senac, 2000.

- Païni, Dominique, «Jean-Luc Godard en el Centro Pompidou», 7/2/2006. *Cahiers du Cinéma*, Nro. 611 (www.cahiersducinema.com).
- , *Le temps exposé, Le Cinéma de la salle au musée*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2002.
- Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video*, Madrid, Serbal/RTVE, 1991.
- Santaella, Lucía, «De la cultura de los medios a la cibercultura», en La Ferla, Jorge (comp.), *El medio es el diseño audiovisual*, Manizales, Universidad de Caldas, 2007.
- Weinrichter, Antonio (comp.), *La forma que piensa, tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, De Vista, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.
- Williams, Raymond, *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

5. IMPRESIONISMO, VELOCIDAD, AGITACIÓN Y DIVERGENCIA

Hervé Fischer

A pesar de lo que haya podido decir Galileo, cada uno se percibe como el centro del mundo, de su mundo familiar, que tiende a ampliar a la dimensión planetaria, si no universal. Claro que tenemos el sentimiento existencial de nuestra multitud y percibimos que somos todos un poco los mismos, pero también todos extraños unos a otros, y fundamentalmente todos únicos y diferentes. Esto en el sentido individual de Leibniz, cuando observaba que todas las hojas del mismo árbol son similares a primera vista, pero que en realidad todas son diferentes. Pero sobre todo en el sentido en que nos ubicamos e identificamos ante la heterogeneidad de los grupos sociales, ya sean de micro-proximidad familiar o de percepción global y distante. Y construimos en consecuencia vínculos y barreras entre nosotros y entre los grupos sociales, en función de la edad, del nivel social, de la lengua, de la religión, del color de la piel, etc. Muchos de nosotros incluso creemos espontáneamente que hay razas diferentes en la especie humana, aun cuando se haya probado científicamente que no tenemos ninguna diferencia genética que pueda justificar tal afirmación. Por cierto, se trata de percepciones íntimamente fundadoras de cada uno de nosotros, que calificaría de ideológicas. Puesto que la fenomenología no es solamente una psicología de la percepción. Hay que ampliarla a la diversidad de

las pertenencias identitarias y culturales y por lo tanto a la sociología de nuestras representaciones políticas.

Esta heterogeneidad social no es solamente una percepción. Se construye y activa en el nivel de los imaginarios colectivos, repercutiendo por lo tanto en cada imaginario individual. Nuestras identidades sociales se fundan en la diferencia de nuestras referencias míticas. Apelo entonces aquí al *mitoanálisis*,¹ que propone situar nuestra primera imagen del mundo, o cosmogonía, en la matriz familiar del recién nacido. El bebé está en relación biológica con la madre, con el padre y con el *otro*, es decir con el lenguaje social, sus estructuras y el imaginario que lo funda (Lacan). El mundo nace a él, no es él quien nace al mundo, contrariamente a la expresión habitual. Y construye su percepción imaginaria e instrumental según sus relaciones biológicas y familiares elementales. Estructura e interpreta ese mundo según sus deseos y sus miedos. Así pues, inscribirá individualmente su cosmogonía en las metáforas y los mitos del lenguaje colectivo.

De este modo el recién nacido construye intensamente su cerebro en esta matriz, que llegará a serle familiar, en la que piensa gozar de lo que más necesita para sobrevivir y asegurar su desarrollo post-natal: la seguridad biológica, alimenta-

1. Fischer, Hervé, *La société sur le divan – Éléments de mythanalyse*, ediciones VLB, Montreal, 2007.

ria y física. Más adelante denominará lo heterogéneo, lo extraño, lo que eventualmente tema, o quiera dominar, o con lo que quiera acordar, con respecto a esta familiaridad originaria que le da seguridad.

En la edad adulta verá a este extranjero según diversas declinaciones sociales, que mantendrá sin interrogarse demasiado, o que aprenderá a relativizar y hasta refutar radicalmente. Así el extranjero será:

- De otro grupo (miedo y segregación)
- De otra cultura (rural, indígena)
- De otro color de piel (racismo)
- De otra etnia (dominación y explotación)
- De otro país (inmigración legal o ilegal, turismo, exotismo)
- De otra religión (intolerancia, guerras de religión, inquisición)
- De otra orientación sexual (homosexuales, transsexuales)
- De otra educación (analfabetismo, elitismo)
- De otra clase social (alienación)
- De otra edad (choque intergeneracional)
- De otra tecnología (nativos e inmigrantes de lo digital)

De estas percepciones sociales heterogéneas resulta una sintaxis social compleja, enredada, discontinua, dramática, conflictiva o utópica, etc. Recordaremos aquí algunas posibilidades, que a menudo han sido analizadas:

- Alienaciones colectivas e individuales
- Choques
- Controles
- Fronteras, muros, barreras jurídicas
- Desequilibrios
- Movimientos racistas
- Nacionalismos, legítimos o arrogantes
- Prejuicios
- «Acomodamientos razonables» (un debate actual en Quebec a causa de las reivindicaciones de vestimenta o de comportamiento de los nue-

vos inmigrantes que tienen, por ejemplo, otras creencias religiosas)

- Nomadismo transnacional
- Asimilación
- Absorción (la postura de «ciudadano del mundo»)

Estas problemáticas no son necesariamente nuevas. Pero en el mundo actual han tomado una importancia mucho más acuciante. En efecto, están cuestionando el sacrosanto universalismo católico occidental, dándole un nuevo nombre, el de mundialización, así como la economía neoliberal, vinculada con el desarrollo de la televisión y sobre todo de Internet, de los transportes aéreos, del turismo, de los flujos de inmigración, pero también con los traumatismos de las guerras mundiales, de los genocidios, de la violencia económica y de múltiples desequilibrios. Aparecieron entonces nuevos conceptos. Los de cosmopolitismo o de transculturalidad tienden a absorber esas tensiones, incluso a valorizarlas, por más que sus contenidos sigan siendo extremadamente vagos. Y el de altermundialismo, relacionado con la afirmación de que *otro mundo es posible*, que reivindica la necesidad de una lucha antiimperialista internacional.

Nuestra atención debería dirigirse prioritariamente a la problemática de los inmigrantes empujados a dejar sus países de origen por tensiones económicas o políticas, que no tienen tranquilidad como para criticar sus cosmogonías. Para ellos la preocupación fundamental es la supervivencia. Aun cuando las instituciones internacionales evalúen su cantidad, según cifras que no dan cuenta de disparidades considerables según los continentes y los países, en solamente 2,9% de la población mundial para 2005. De hecho, somos cada vez más conscientes de esta problemática debido a la importancia mediática considerable que hoy se le otorga, pero no ha aumentado mucho recientemente puesto que esta proporción ya alcanzaba el 2,3% en 1965. En consecuencia se calculan al presente unos 200 millones de inmigrantes y los especialistas prevén que serán 230 millones en 2050.

Es verdad que actualmente las políticas restrictivas se multiplican y que continuarán. Sea como fuere, estos inmigrantes merecen toda nuestra atención, tanto por solidaridad como por su contribución involuntaria, pero determinante, a las mutaciones mundiales contemporáneas. Mi conclusión será para ellos.

Para tratar de orientarnos en este desorden de estructuras, de ideas y de valores, utilizaré primero herramientas conceptuales ofrecidas por la filosofía, las ciencias humanas y el arte. Que sean elitistas nada quita a su valor epistemológico y ético. Quisiera considerar aquí tres ideas, el impresionismo, la velocidad y la divergencia, basándome en el nuevo enfoque del *mitoanálisis*.

1. Una cosmogonía impresionista

Gracias a los aviones y a las redes digitales, o para beneficio de las multinacionales, muchos de nosotros hemos pasado a ser nómadas, lo que yo llamo cazadores de planetas. Hemos perdido sin duda la virtud del asombro, que el aviador y escritor Antoine de Saint-Exupéry otorgaba al Principito. Pero salvo que nos protejamos parando únicamente en los hoteles Holiday Inn y en los cafés Starbucks, nos enfrentamos a flujos dispares y fragmentarios de informaciones, que intentamos conciliar en vano. Creamos una cosmogonía cuyos dos polos imaginarios se sitúan entre una unidad irreal pero virtualmente necesaria (cosmos), y una heterogeneidad de percepciones (caos), tal como las múltiples pinceladas de los pintores impresionistas o divisionistas, en cuya superficie intentamos trazar un pensamiento lineal y arabescos para crear configuraciones locales coherentes que puedan darles un sentido. Yo propongo llamar a esto *impresionismo existencial y cognitivo*, reforzado hoy, por supuesto, por el *impresionismo digital*. La mayoría de las cuestiones significativas contemporáneas, astrofísica, epistemología, sociología, psicología, teoría de la comunicación, dependen de la toma de conciencia de esta nueva cosmogonía impresio-

nista. Es así como descubrimos regularmente, a medida que desarrollamos nuevos telescopios electrónicos, nuevos algoritmos en astrofísica, cuerpos celestes, exoplanetas, galaxias, quásares, que numeramos y agregamos unos a otros, como otros tantos fragmentos o códigos de barras de identificación de un rompecabezas supuestamente armable, pero cuya unidad se nos escapa. Intentamos inútilmente conciliar teorías inconciliables. Hablaremos aquí de *astrofísicas impresionistas*. La biología misma, la física atómica, la genética, la mecánica cuántica, vibran con flujos de informaciones inestables e infinitamente parcelarias, cuyos conjuntos supuestamente se organizan en teorías unificadoras todavía inaccesibles. Son *epistemologías impresionistas*. Desde el punto de vista de la psicología, nuestras identidades individuales no son más que impresiones, conciencias divisionistas que evolucionan entre el sentimiento necesario, pero virtual, de una personalidad psíquica coherente, y los múltiples roles sociales dispares y hasta contradictorios que asumimos según los momentos y los lugares de nuestra vida social. Y cada uno de nosotros puede aparecer frente a sí mismo y a los demás como un ensayo impresionista de hechos, gestos, pensamientos y sentimientos centrífugos, que nos esforzamos en reunir como configuración unitaria. Estamos ante un *impresionismo psicológico*. Nos pensamos únicos en el seno de masas sociales virtuales en las que sin embargo nos aglomeramos como otros tantos individuos más o menos semejantes, incluso intercambiables. En nuestras sociedades de clases medias tomamos conciencia de ser átomos de cuerpos sociales virtuales, que evolucionan según los mismos arabescos aleatorios que los bancos de peces en el agua o que las bandadas de loros en el aire. Cada individuo es único y aislado, como una pincelada dividida de energía en una masa cromática abigarrada en la que intentamos reconocer formas familiares. Estamos en la era del *impresionismo social*.

Mezclados en la nueva sociedad de la información, somos arrollados por oleadas truncas de in-

formaciones dispersas, descosidas, discontinuas aunque yuxtapuestas, cada una para sí misma, discordantes pero pertenecientes sin embargo a la misma superficie oceánica de los medios, tal como las pinceladas yuxtapuestas sobre la superficie de la tela de los pintores impresionistas. Recortadas y pegadas, estas informaciones están inmersas en la misma energía informacional, virtualmente coherente. Esto vale para la prensa y sus cápsulas tipográficas, para los programas de televisión que vemos haciendo zapping, para los breves informativos de los programas de radio, para los videoclips musicales tan rápidos como dislocados de nuestras pantallas; y la pantalla de la web, con sus múltiples hipervínculos puntuales, heteróclitos pero que reúnen virtualmente, se nos aparece como la metáfora misma de esta cosmogonía impresionista; a todos estos les llamaremos *medios impresionistas*. Y está, por supuesto, la materia misma de las imágenes en nuestras pantallas, el barrido electrónico de los corpúsculos luminosos sobre las superficies catódicas, la vibración de los píxeles de nuestras imágenes de síntesis, que han sido descritos con frecuencia como un *impresionismo digital*.

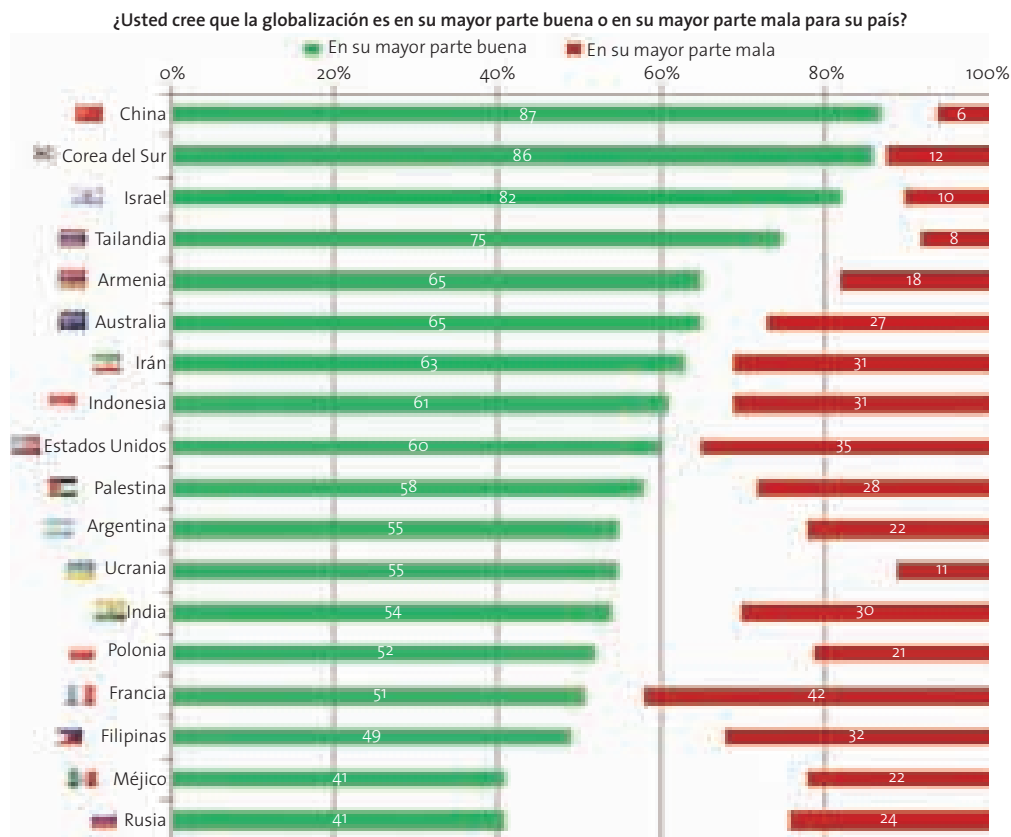
Incluso en una película se nos recomienda una lectura en 3D de las pinceladas febrilmente yuxtapuestas de los cuadros de Van Gogh. Hemos adoptado una *sensibilidad impresionista*. Decididamente, la visión de los pintores del siglo XIX era premonitoria, porque traducían una nueva concepción de la percepción sensorial, que también hacía eco a una nueva conciencia social. Esta técnica de pequeños trazos yuxtapuestos de color vivo es hoy globalmente válida para nuestra visión informacional y digital del mundo en el siglo XXI. La encontramos en todos los aspectos de nuestras teorías, de nuestros sentimientos y de nuestras percepciones, en ciencia, en arte y en educación. Nuestra cosmogonía se ha vuelto impresionista. Las artes digitales exploran esta nueva sensibilidad, que hace vibrar nuestra nueva imagen del universo.

Esta conciencia impresionista del mundo y de la humanidad se traduce en una curiosa relación de

pertenencia a las masas sociales, pero también de fragmentación, como una autonomía interrelacionada de cada individuo. Nuestra conciencia de la globalización se ha tornado impresionista. Ya no percibimos más que los detalles del mundo, sobre los que hacemos zoom y con los que hacemos zapping, y valorizamos la idea de diversidad cultural, lingüística y humana. De ello tomamos principalmente una conciencia de destrucción de la unidad humana, de atomización de los seres, de disolución de las referencias centralizadoras y de las formas legibles.

Esta idea de deconstrucción se ha generalizado a partir de la crisis posmoderna en las ciencias humanas y en el arte. Pasamos de una visión macrosocial, estructurada según formas dominantes y lineales, a una visión microsociedad, centrífuga, estallada, con la que intentamos reconstruir vínculos en el interior de un arabesco de detalles inestables. Es más, la noción de unidad de la humanidad es una petición de principios altamente voluntarista. Son las motivaciones imperialistas, económicas, filosóficas o éticas las que nos llevan a sobreafirmar la unidad del planeta, distanciándonos de nuestra experiencia existencial en realidad tan diversa y discontinua.

Desde luego que estos choques de culturas y estas disfunciones no son novedosos en sí. Las imágenes que han ilustrado la toma de posesión del Canadá por Jacques Cartier en nombre de la realeza francesa en 1534 nos muestran disparidades radicales entre las armas, la vestimenta, los comportamientos gestuales, entre los conquistadores y los amerindios. Lo mismo ocurrió en las conquistas de África, de América del Sur. Todas las crónicas coloniales nos describen las circunstancias y los estragos. Estas heterogeneidades se traducen en destrucciones terribles. Hoy en día no hemos evolucionado mucho al respecto, a tal punto todavía se multiplican las guerras, los genocidios, las violencias, incluso en nombre del neoliberalismo económico y de la mundialización, que no son más que inflexiones actualizadas de estas antiguas pulsiones occidentales de conquista.



Seguimos viviendo, tal vez más que nunca, en un mundo profundamente heterogéneo, hecho de yuxtaposiciones y de coexistencias, pero también de incomprendiones y de conflictos que parecen irremediables (pensemos solamente en los casos de la ex-Yugoslavia, del Líbano, o de Palestina e Israel). Percibimos estas disparidades, según los contextos, como exóticas, conflictivas o complementarias. Es interesante analizar el siguiente cuadro, que compara las respuestas de distintas poblaciones a la pregunta: ¿Usted cree que la globalización es más bien buena o más bien mala para su país?

Este gráfico refleja la evidencia de las diversidades políticas, económicas y culturales que relati-

zan esta noción abstracta de globalización, y que tienden a destruirla. Vemos que los chinos son los más favorables, casi el 87%, mientras que los rusos son los menos favorables. ¡Paradójicamente, sólo un 60% de los norteamericanos están a favor de la mundialización! Los intereses específicos en juego aparecen de inmediato, siendo muy contradictorios, como por ejemplo entre palestinos e israelíes. Este cuadro cuestiona por sí solo la naturaleza misma y los desafíos de la globalización. Esta diversidad y estas ambigüedades prueban una vez más, si hiciera falta, que la creencia en la globalización es un engaño planetario, que no corresponde a la realidad. La heterogeneidad del planeta sigue siendo una evidencia básica.

2. La velocidad y la agitación: nuevos conceptos epistemológicos y sociológicos

Sin embargo, en el mundo actual también observamos un fenómeno nuevo, el de la aceleración de los desfases entre los mitos y los valores de esas diversas coexistencias y entre los tiempos sociales. Ahora, por ejemplo, hay agencias de viajes que nos ofrecen ir a descubrir a los Pigmeos, que por su parte se dejan fotografiar con gusto junto a esos blancos grandes con cascos coloniales, que a cambio les ofrecen pequeños regalos. También usaría el caso de los Amish, en Pensilvania (Estados Unidos). En el corazón de una población norteamericana hiper-tecnologizada mantienen valores y comportamientos que se podrían juzgar como absolutamente arcaicos. Se apegan a sus ropas antiguas; prefieren sus lentos coches de caballos a los automóviles que los pasan peligrosamente en los caminos del campo; se prohíben usar la electricidad pública y prefieren producir ellos mismos su energía con molinos eólicos. Incluso rechazan el uso de nuestras bicicletas, que podrían alejarlos demasiado de sus familias y de sus granjas, para usar preferentemente monopatinés de grandes ruedas. Mantienen hacia y contra todo una diferenciación de valores y de costumbres, basada en sus creencias religiosas, absolutamente opuesta al *American way of life*. Y de tal modo, muy a su pesar, se convierten en objetos de curiosidad y de beneficios turísticos. Por más que declaren no querer ser fotografiados, moteles y restaurantes proliferan en torno de sus comunidades.

Es fundamental recordar aquí que no se podría oponer, o ni siquiera separar, cultura y tecnología. Las tecnologías son partes integrantes de nuestras culturas y a la recíproca. Lo que acontecía con los tocados de plumas de los amerindios tiene lugar hoy con las tecnologías digitales en las culturas occidentales actuales. Una mujer elegante que

lleve como aro en su oreja o como joya en su pecho un *pendrive* de computadora, nos pasa un mensaje claro y diferenciado de que ella es moderna y está dispuesta a comunicarse con cualquier iniciado de su comunidad virtual. Un teléfono celular decorado por un joyero de hoy bien equivale a un arco esculpido y pintado de antaño. Sin embargo, muchas poblaciones intentan preservar, e incluso desarrollar, sus propias culturas identitarias, adoptando para ello nuestras tecnologías occidentales más actuales. Por ejemplo los Inuit, que ya han reemplazado sus iglús por nuestros bungalows canadienses y que disponen de congeladores para conservar sus productos de caza y pesca, aunque en invierno sean menos fríos que la temperatura exterior. Es que estos forman parte del equipamiento moderno básico, junto con el aparato de televisión y la moto de nieve.

Quebec mismo ha conocido un choque generacional, pasando del catolicismo rural al desarrollo urbano e internacional, como lo subraya el sociólogo Fernand Dumont en un texto de 1970: «En Quebec, antes de la tranquila revolución de los años sesenta, no sabíamos nada, o muy poco, de nuestra realidad económica y social, de esos fenómenos de industrialización y de urbanización que nos habían hecho extranjeros al mundo y a nosotros mismos».

Alvin Toffler fue de los primeros en entender la importancia determinante de esta velocidad, que crea entre las generaciones un *choque del futuro*,² difícil de superar para las generaciones mayores, desprovistas y como alienadas por la aparición de las nuevas costumbres y de los nuevos valores de la posguerra. Esta situación se repite y se acentúa actualmente con el *choque de lo digital*, que ha reforzado esta alienación creando una especie de fosa intergeneracional entre los nativos y los inmigrantes del ciber mundo.³ Se estima ya en 1.000 millones la cantidad de computadoras en actividad en nuestro planeta, y en 3.300 millones la can-

2. Toffler, Alvin, *Future Shock*, Ramdon House, Nueva York, 1970.

3. Fischer, Hervé, *Le choc du numérique*, ediciones VLB, Montreal, 2001, versión en español: casa editorial UNTREF, Buenos Aires, 2002.

tividad de teléfonos celulares. Considerando que muchos usuarios privilegiados tienen dos, y hasta tres, y admitiendo que esta progresión continúe, esto significa que probablemente un tercio del planeta tenga o pronto tendrá uno o varios teléfonos celulares. La velocidad de estos cambios y el poder de su impacto no pueden pasar sin consecuencias considerables sobre nuestros valores y comportamientos. Corresponde entonces introducir aquí, entre los procesos de nuestra evolución, un concepto que hasta el presente a muchos intelectuales les ha parecido inabismable y trivial, o incluso detestable: el de la velocidad. Debemos admitir que la velocidad tiene a partir de ahora un estatus de concepto epistemológico, científico, sociológico, cultural, y por supuesto artístico (en videoarte, música, literatura y en artes digitales). En otras palabras, en la heterogeneidad de nuestra cosmogonía impresionista debemos considerar no sólo las imágenes instantáneas de nuestras percepciones, como hicieron los pintores impresionistas, sino también sus transformaciones incesantes, su inestabilidad, su agitación constante, esta especie de agitación browniana, de apariencia aleatoria, que los físicos han detectado en la materia y en la energía, y que se ha convertido en la nueva metáfora de nuestra cosmogonía. Con esto quiero decir que no consideramos la velocidad como la constitución de trayectorias lineales, del mismo modo que podríamos evocar una aceleración de la historia hegeliana. Estamos más bien ante una velocidad-agitación, cuyos arabescos se entremezclan. Se trata con seguridad de un concepto muy difícil de admitir y de operar desde el punto de vista epistemológico, ya que la velocidad y la agitación destruyen las formas y las categorías sociales. Diluyen las referencias estables, así como las clasificaciones aristotélicas. Aportan desorden a la localización de cada elemento, en las relaciones que mantienen con los demás, hasta en el posicionamiento social de cada uno de nosotros. Finalmente, tienden a destruir el racionalismo clásico, que

se basaba en una arquitectura estable como una ciudadela. Se podrá juzgar que la aparición de la velocidad en nuestro universo familiar aparece como un síntoma de crisis del conocimiento y de anarquía social, de inestabilidad fatal y de pérdida de identidad. Con seguridad este concepto de velocidad-agitación nos inquieta. Pero debemos admitir que ya está para siempre en el núcleo de nuestra realidad contemporánea y que eso exige que intentemos analizar sus modos operativos y sus consecuencias. El físico estadounidense David Nolte estudió lo que llama «la nerviosidad del ojo» y ha llegado a establecer que nuestras percepciones visuales en estado bruto son agitadas por este movimiento browniano discontinuo, y que el cerebro es el responsable de organizarlas y de estabilizarlas inscribiéndolas en formas familiares, que nos permiten establecer con nuestro entorno una relación estable adaptada a nuestra acción.⁴ El uso de drogas, por el contrario, puede bloquear este formateado cerebral, y hace que nuestras percepciones bailen en un movimiento de vibración y de confusión totales. Está permitido pensar que tenemos tendencia a apelar al mismo tipo de formateado, esta vez ideológico, ante la heterogeneidad social, por reflejo de seguridad o por hábito. Esta reacción biológica y utilitarista no nos hace negar el papel de la velocidad en nuestra cosmogonía impresionista, sino que al contrario, nos ayuda a explicar la naturaleza de nuestros vínculos sociales. Así como los pilotos de coches de carrera, como los pianistas, o como los niños que agitan sus dedos sobre los teclados de los juegos de video, aprendemos a dominar la velocidad y a obtener de ella nuevos placeres y nuevas ideas. La velocidad crea fricciones, choques, miedos y pérdidas de referencias, pero también crea nuevos encuentros, nuevas relaciones, hibridaciones, fusiones y nuevos equilibrios dinámicos. Es como el *melting pot* de los Estados Unidos, que supone el poder de los mitos fundadores atractivos, pero también la velocidad de una especie de movimiento browniano

4. Nolte, David D., *Mind at Light Speed*, The Free Press, Nueva York, 2001.

social, para que armenios, irlandeses, rusos, italianos, libaneses, mezclándose entre sí, produzcan a partir de la segunda generación a orgullosos norteamericanos dispuestos a conquistar el continente. Y pronto veremos también a los negros, descendientes de la esclavitud, tomar su lugar con derecho propio en esta dinámica. Será la verdadera prueba, que todos estamos todavía esperando, del éxito de esta concepción social extraña y de la fuerza mítica asimiladora del viejo mito del nuevo mundo. Su logro será determinante para la continuidad de nuestras ideas y de nuestros valores.

3. La digitalización descolonizadora

Hay otra prueba que nos preocupa extremadamente. La de la capacidad de las tecnologías digitales para promover la diversidad cultural y servir al desarrollo de todos los grupos sociales, incluso en sus divergencias. Por ejemplo, ante el enorme poder de la tecnociencia actual, qué estrategia elegirán pueblos indígenas que se identifican con culturas radicalmente diferentes y que intentan preservar su identidad: ¿rechazar nuestras tecnologías como los Amish? ¿Adoptar nuestras herramientas digitales para promover sus culturas y arriesgarse a una contaminación? ¿Cerrarse temerosamente a las presiones de la modernidad o servirse de nuestras tecnologías para intentar desarrollarse a sí mismos según sus propias dinámicas? ¿Cómo responder a esta doble tensión entre la fidelidad a su identidad y la presión tecnológica?

No se debe confundir, por cierto, progreso con desarrollo. En el caso de las tecnologías digitales el progreso es real, pero ¿implica automáticamente un desarrollo humano? Nada menos seguro. En principio se constata con claridad que la fractura digital abarca todavía, a pesar de lo que se diga, al 88% de la población mundial, y por lo tanto contribuye ampliamente a fortalecer el poder de los países desarrollados del norte con respecto a las so-

cialidades desposeídas del sur. ¿Pero es acaso una fatalidad con respecto al futuro? Con seguridad que no. Ya podemos observar que muchas organizaciones con fines humanitarios usan tecnologías digitales como una poderosa herramienta de desarrollo, ya sea para denunciar violaciones de los derechos humanos, o para consolidar microiniciativas económicas, ya sea para la prevención y la educación. Lo digital también ayuda a las agrupaciones locales para comunicarse por Internet cuando las infraestructuras de transporte son deficientes. He podido constatarlo personalmente en África, en particular en Ruanda, en el caso de redes de mujeres que se intercambian así información y que coordinan a distancia su acción en favor de las familias víctimas del genocidio.

Acabo de participar en Cuba, en el pueblo periférico de Gibara, en el *Festival de cine pobre*, iniciado por Humberto Solas, que reúne a productores y a directores de cine de ficción, documental y social de numerosos países, sobre todo de América Latina, que disponen de presupuestos modestos, pero que son finalmente capaces, gracias a la digitalización, de producir y difundir sus obras.⁵ También encontré allí a representantes de pueblos indígenas de Bolivia, de Perú y de Brasil, que ponen cámaras digitales en manos de los grupos autóctonos para promover sus propias culturas. Incluso con medios financieros mínimos, estas iniciativas permiten crear y hacer circular documentales de calidad. Es la virtud que tiene el cine digital. Sabemos que también en África existen acciones similares, realizadas sobre todo con camionetas equipadas por el *CNA – Cinéma numérique ambulante* (cine digital ambulante). También en Canadá, en 2004 el *Office National du Film* (Oficina Nacional de Cine) lanzó el proyecto Wikiponi móvil, a cargo de la realizadora Manon Barbeau, con un camión-estudio: jóvenes autóctonos producen documentales y cortometrajes de ficción sobre las culturas y la vida de los Attikameks y de los Algonquinos. De este modo reencuentran y revalorizan sus raí-

5. Fischer, Hervé, *Le déclin de l'empire hollywoodien*, ediciones VLB, Montreal, 2004.

ces identitarias. Como lo dice el cantante Florent Volland: «En una generación nosotros, los Inuit, hemos pasado de la raqueta a Internet».

En la *Cumbre mundial sobre la sociedad de la información*, reunida en Ginebra en 2003, se pudo observar un abuso de información al mencionarse los progresos extraordinariamente rápidos que habrían hecho los países del sur con respecto al uso de las tecnologías digitales. Recuerdo palabras de la primera ministra de Bangladesh, que pretendía hacernos creer que la población de ese país, pobre entre los pobres, disponía de un acceso cada vez más generalizado a Internet. También recuerdo, entre otros, un documental en el que pescadores senegaleses consultaban por Internet las cotizaciones mundiales de los mercados de pescado, desde sus embarcaciones que los llevaban hacia los puertos donde venderían su pesca en subasta. Ya casi no se escucha hablar del *Fondo de Solidaridad digital* lanzado oficialmente por el presidente Abdoulaye Wade, declarado «padre fundador de la solidaridad digital», en Ginebra, en 2005, con la presencia de varios jefes y hombres de Estado.

Pero más allá de gestos simbólicos, gracias a Internet se constituyen redes de solidaridad entre los organismos humanitarios, los grupos minoritarios, los pueblos autóctonos canadienses, chilenos, estadounidenses, etc. Modestamente, pero de modo evidente, los accesos a Internet se multiplican en las zonas alejadas, en los poblados de adobe. Animadores sociales, docentes, auxiliares médicos, pueden presentar en pantallas improvisadas documentales en DVD que les ayudan a hacer prevención y educación. Con imágenes en video pueden superar el obstáculo del analfabetismo. Además, los grupos más activos establecen intercambios regulares entre sí por medio de Internet. Gracias a lo digital, y en particular a la red, las poblaciones amerindias pueden en adelante producir no sólo su propio cine, sino también sus medios de información. Estamos ante una etapa esencial en la lucha de estas sociedades, marginadas por la colonización, para mantener con vida sus culturas, sus lenguas y sus identidades, y para hacer conocer sus

derechos fundamentales, tradicionalmente negados por los medios controlados por los poderes políticos y económicos centrales.

Es decir que asistimos a las primeras iniciativas de una revolución político-digital, que democratizará la información en general y permitirá, en particular a los grupos sociales minoritarios y periféricos, tomar la palabra en su propio nombre y asumir su desarrollo en una dinámica alternativa autónoma. Por ejemplo en Guatemala, Rigoberta Menchú, Premio Nobel de la Paz en 1992, lanzó el 23 de abril de 2008 una televisión indígena, TV Maya, que emite en las 23 lenguas mayas. Esta cadena —*luz, voz e imagen de los pueblos mayas*— solamente difunde por ahora tres programas diarios. Y su presupuesto anual de lanzamiento, limitado a \$264.000, no le permitiría existir sin las nuevas posibilidades que ofrecen las tecnologías digitales. *Cine y TV pobre* digitales permitirán a los pueblos colonizados retomar la palabra en su propio nombre. No he dejado de interrogarme sobre las intenciones de un escultor cubano, que en 2007



Escultura de un artista cubano, no identificado, madera pintada. *Lo digital descolonizador*.

presentaba una escultura de madera pintada de considerable tamaño representando a un indígena negro refrescándose con un abanico ante una computadora.

Paradójicamente, a pesar de que hasta hace poco lo digital era considerado como una poderosa herramienta del neoliberalismo y de la globalización en el sentido norteamericano, es factible pensar que también contribuirá a la descolonización y al desarrollo. ¡Lo digital puede ser descolonizador! Podemos esperar la aparición de un nuevo mundo en 3D: Diversidad, Desarrollo, Descolonización. Dicho en el nuevo inglés sintético todavía suena mejor: ¡Un mundo libre, en *free* D! No seamos inocentes. Nos limitaremos aquí a destacar el valor de esta opción y a recordar que sería por otra parte muy ingenuo demonizar las tecnologías digitales.

4. La ley de la divergencia

Para hacer frente a estas heterogeneidades impresionistas, para estabilizarlas o para evitar lo peor, hemos desarrollado y oficializado con la declaración de la UNESCO el concepto de «diversidad cultural», que parecería poder desdramatizar ese desorden, valorizándolo y absorbiéndolo dentro de un concepto englobante. A partir de ahora militamos por la diversidad cultural invocando el concepto de diversidad biológica, cuyo valor no podría ser refutado. Para nosotros es también una respuesta coyuntural a la crisis del universalismo occidental y al relativismo impresionista que se nos impone. La afirmación del principio de diversidad cultural crea un sentimiento general reconfortante de aceptación de la heterogeneidad y restablece una posición de control del ser humano confrontado a la desaparición de la Verdad universal, en la que ha podido creer cada sociedad durante milenios, en sus propios términos y según sus mitos específicos. Intentamos pensar la unidad de esta heterogeneidad sirviéndonos de la nueva metáfora de la web, comparando a la humanidad con

un hipertexto planetario, donde circulamos agradable y apaciblemente como si fuera entre los hipervínculos de Internet, que es en realidad un laberinto multicultural.

¿Pero cuál es la realidad de los hechos? Esta diversidad cultural, según los casos, se traduce en:

- Una folclorización
- Luchas interétnicas
- Una exterminación lenta e insidiosa, o brutal
- La protección de reservas
- La cohabitación
- La asimilación
- El multiculturalismo

¿Cómo imaginar que hoy o mañana no ocurran nuevas dominaciones, nuevas destrucciones, tal como ayer! La dinámica de las relaciones de fuerza, el vigor de los mitos, las mutaciones inesperadas, continuarán evidentemente mañana el trabajo de la historia humana así como en el pasado. Por cierto no podríamos imaginar ni desear, para evitar el surgimiento de lo peor, bloquear la evolución en su estado actual, como si fuera una foto instantánea, o soñar en instituir una armonía mundial. En el ámbito de la cultura, el concepto de hibridación se vuelve, a menudo, ingenuo. Lo que observamos proviene más bien del pillaje, del canibalismo, de la digestión o de la destrucción.

Es decir que no basta con afirmar un respeto sacrosanto por la diversidad cultural. Ya que todos los encuentros, en adelante inevitables, se juegan en las relaciones de fuerza que suscitarán procesos de asimilación o de competencia, siempre para beneficio de los más poderosos. Los famosos diálogos culturales que a algunos les encanta elogiar se traducen generalmente menos en valores agregados y más en luchas de mercados. La estrategia encarnizada y perseverante de Hollywood para transformar el planeta en mercado doméstico e imponerle sus producción en un noventa por ciento no deja ninguna duda. El imperialismo es también cultural. Y Hollywood es extraordinariamente

eficaz, gracias a mitos muy potentes y a estrategias brillantes. Las películas de Superman, que son obras maestras de propaganda ideológica norteamericana, siempre han sido éxitos insoslayables en las pantallas de cine de los países del sur y de Asia. ¿Qué diversidad es esa si se nos ofrece elegir entre una película de Hollywood y una película de Hollywood?⁶ ¿Entre Pepsi-Cola y Coca-Cola? ¿Entre McDonald's y Kentucky? Aun cuando no haya ninguna cultura pura u homogénea, pues han sido tan mezcladas por la historia humana, hay que recordar que tanto hoy como ayer y como antaño, todo diálogo cultural es frágil y está sometido a relaciones de fuerza políticas y económicas impiedosas. En realidad este diálogo es traducido por los diversos grupos sociales según modos muy variables:

- Fidelidad a su propia dinámica (conservadurismo, aislamiento comunitarista, sostén político del Estado o del mercado, cuando es favorable)
- Hibridación (imitaciones desequilibradas)
- Adaptación (sumisión)
- Desarrollo (desfasado)
- Integración-fusión (según la ley de los mercados de industrias culturales)
- Conflicto latente o declarado
- Integrismo
- Guerra civil
- Terrorismo

A menudo resulta de esto una alienación colectiva de las minorías, sometidas de hecho a la ley del más fuerte, por la vía de la cultura, que se convierte en algo políticamente instrumental. Esta dominación puede ser la de una clase social, un grupo étnico, una generación, sexo, etc. ¡Qué cómodo es para quien dispone de una relación de fuerza favorable jactarse del diálogo y de abrirse a otras culturas para hibridaciones o préstamos que enriquecerán, harán evolucionar y asegurarán así la dinámica de su propia cultura!

Se trata entonces de un problema de sociología política. Pero intentar profundizar estas problemáticas complejas supone necesariamente analizar, más allá de modalidades políticas, económicas o reglamentarias, los desafíos imaginarios en los que abrevan sus energías. Ya que también se constata que hay culturas minoritarias, blanco del rodillo compresor de las maquinarias imperialistas o colonialistas, que tienen un sorprendente poder de resistencia subterránea y de resiliencia, hasta tanto un pueblo no sea dispersado, y que es de orden mítico. Podríamos citar el caso de Vietnam, de Polonia, de sociedades de Europa central soviéticas, y menos dramáticamente de Cataluña, de Bélgica o de Quebec. Por cierto, varios países intentan responder a estos desafíos promoviendo soluciones políticas originales. Esto puede llevar a diferentes políticas de gobierno: la del *melting pot*, por ejemplo, que busca favorecer la igualdad de posibilidades y la asimilación fusional, como en Estados Unidos, en Francia, en México, tal vez en Quebec. O la de la utopía multiculturalista, inicialmente muy seductora, que pretende garantizar la igualdad de todas las culturas, de todas las religiones, de todas las identidades de origen, pero que favorece finalmente el comunitarismo o el neotribalismo, con todos los efectos perversos que hoy podemos observar en Gran Bretaña, en los Países Bajos, en Australia, e incluso en Canadá, que desde Trudeau lo ha tomado como doctrina oficial.

Es el momento de apelar nuevamente al mitoanálisis. Tal como en la construcción de nuestra imagen del mundo, en la construcción de toda identidad hay una parte de realismo o de utilitarismo y otra de imaginario. Este imaginario se torna extremadamente activo, al punto de negar la lógica utilitarista en toda relación con el otro, tanto al declararle amor como al calificarlo de extranjero. Pasemos por alto el primer caso, que estaría relacionado con la novela, y dirijamos nuestra atención al segundo, invirtiendo en él toda la inte-

6. Fischer, *op. cit.*

ligencia y generosidad de que seamos capaces. El mitoanálisis nos propone un analizador eficaz. En efecto, promover por ejemplo el multiculturalismo, como lo ha hecho el filósofo canadiense Charles Taylor,⁷ supone la posibilidad de una convivencia entre concepciones míticas identitarias heterogéneas y hasta conflictivas. ¿Cómo puede una sociedad construir su identidad sobre la base de un imaginario plural (siendo esta condición necesaria para su supervivencia)? ¿Qué es un diálogo intermítico, transmítico o multimítico? ¿Qué es una multicultural? La falsedad o el obstáculo de estas ideas aparecen de inmediato. Una sociedad necesariamente tenderá a reabsorber estas diferencias imponiendo una identidad nacional dominante, las relaciones de fuerzas se entremezclarán y el juego de esas relaciones de fuerzas hará el resto. Porque hay que evaluar la dinámica de los mitos, que es poderosa hasta el punto de imponer algunos, destruir otros o canibalizarlos. La fuerza del mito del nuevo mundo fue la de encarnar un poder de atracción más grande que el de los mitos de origen de los inmigrantes. De todos modos ése no es el caso de Canadá, que hoy, por ejemplo, fragiliza su identidad promoviendo un multiculturalismo que destruye sus fundamentos.⁸ En Quebec, gracias a los numerosos debates públicos y televisados de la comisión de consulta gubernamental Bouchard-Taylor sobre los «acomodamientos razonables», nos hemos dado cuenta de la dificultad de promover tales acomodamientos, que en realidad son de naturaleza mítica.⁹ Hay que ser conscientes del poder determinante de los mitos sobre los inconscientes colectivos y por lo tanto individuales, y sobre los comportamientos de los grupos y por lo tanto personales. Por ejemplo, no es lo mismo creer en la salvación individual (religiosa) o creer en la colectiva (humana), en el progreso o en la fatalidad: son creencias fundamentalmente

opuestas. No podemos reconciliarlas o hibridarlas en una identidad nacional porque en este caso los mitos son irreconciliables. Uno es griego y afirma la victoria del hombre sobre los dioses, gracias a Prometeo, para transformar este mundo. El otro es bíblico y exige la sumisión del hombre a Dios y la desvalorización del aquí en la tierra para acceder al paraíso. Occidente está construido, sin dudas, sobre estos dos mitos fundadores y contradictorios. Esto le valió un gran poder, pero también conoció incesantes conflictos religiosos, que perduran.¹⁰ Toda la historia de Occidente deriva de esto. ¿Qué hacer entonces? La crisis del posmodernismo es ciertamente fecunda, en el sentido de haber cuestionado radicalmente el racionalismo clásico. Pero no ha aportado ninguna solución. La afirmación de un relativismo generalizado de los valores y los mitos llevó a un esteticismo cínico y gozoso, o a un nihilismo desesperante. Allí radica la debilidad actual de Occidente. Nos está siendo difícil superar esta deconstrucción y este desencanto del mundo. Ya no tenemos sentido ni verdad para oponer a todas las pulsiones de violencia que destruyen el mundo actual. Resistimos mal a los integristas islámicos o neo-evangelistas. Tenemos poco peso con respecto a la potencia milenaria y tranquila de China.

¿Será que finalmente la ley implacable de la adaptación y la selección natural, propuesta por Darwin hace unos ciento cincuenta años para explicar el origen de las especies, también prevalecerá en esta vasta problemática contemporánea del porvenir de nuestra especie? Los conflictos que conocemos, así como el atolladero desencantado del posmodernismo, o de su variante multiculturalista ingenua, no se prestan a adaptación o selección natural alguna, como no sea la de un relativismo destructor. Por fundamental y liberadora que haya sido su teoría, esta vez Darwin nada puede hacer

7. Taylor, Charles, *Multiculturalisme – Différence et démocratie*, Paris Flammarion, Champs, 1993.

8. Fischer, Hervé, *Québec imaginaire et Canada réel – L'avenir en suspens*, ediciones VLB, Montreal, 2008.

9. Comisión Bouchard-Taylor de consulta sobre acomodamientos relacionados con las diferencias culturales, www.accommodements.qc.ca, 2008.

10. Fischer, Hervé, *La société sur le divan – Éléments de mythanalyse*, ediciones VLB, Montreal, 2007.

por nosotros. Por otra parte, su hipótesis no podría explicar que la especie humana, según los expertos la más reciente de las especies de mamíferos en nuestro planeta Tierra, haya experimentado una evolución tan rápida, distanciándose por el desarrollo de su cerebro de todas las otras especies hasta el punto que hoy observamos. Esto exige más mutaciones que adaptaciones, más saltos genéticos que evoluciones. La ley de Darwin presenta evidentes límites explicativos, por más que afirmara que los individuos minoritarios que saben adaptarse a cambios rápidos de su medio de vida, al sobrevivir solos, son quienes imponen genéticamente su elección a la evolución de la especie. No podemos dejar de reconocer la realidad de las bifurcaciones biológicas que conoció nuestra especie más que toda otra especie animal. Y esto sin duda según un proceso de aceleración a partir de mutaciones decisivas como la marcha vertical del primate, o el desarrollo de nuestro cerebro más que de nuestras alas o de nuestras percepciones sensoriales, y desde hace un siglo el desarrollo exponencial, demográfico y sobre todo técnico-científico, que nos ha conducido a la era digital. La teoría darwiniana de la selección natural se basa en las coerciones del medio ambiente. Para el caso de la especie humana la creemos insuficiente. Le oponemos la fuerza del proyecto, la dinámica de la rebelión y el gesto creativo, gratuito, de la ruptura. El premio Nobel Pierre-Gilles de Gennes recordaba a menudo esta afirmación de Édouard Brézin: *No es perfeccionando la vela como se descubre la luz eléctrica*. Adaptarse no es lo único que hace el hombre. Piensa proyectos, se aventura en utopías peligrosas, susceptibles incluso de poner en peligro su vida y la evolución de la especie. Niega, rechaza, disiente, crea, afirma que otro mundo es posible. Es lo que demuestra la historia de la humanidad, ya sea que evoquemos la historia de la ciencia y de la tecnología, del arte, de las religiones o de la política. De tal modo, la historia del arte es la historia de las divergencias impuestas por criaturas auda-

ces, a menudo a riesgo de su fracaso, de su rechazo, hasta de la locura o del suicidio. En ciencia, la ley de la divergencia es la que explica las negaciones sucesivas gracias a las que progresa el saber. Esta ley de la divergencia, que nosotros oponemos a Darwin, podría exponerse así:¹¹

El cambio no ha sido creado por el punto de vista de la mayoría pasiva, sino al contrario, por el de minorías o de individuos atípicos activos. Del mismo modo, lo que se conserva no es la memoria de lo que está más extendido, sino al contrario, la de lo que es más escaso.

En definitiva, siempre es la excepción de la creación lo que acaba por prevalecer y dominar imponiendo su nueva ley.

Aunque relativizando la capacidad del principio de la diversidad cultural de permitírnos superar la crisis —y yo no podría negar sus virtudes de adaptación (en realidad me declaro militante de esta buena causa)—, pienso que necesitaremos algo más que este pensamiento políticamente correcto. Más que una adaptación, necesitamos una ruptura, un salto cualitativo, una voluntad, que se traducirán en una nueva bifurcación de nuestra evolución humana. Lo necesitamos de un modo imperativo y con urgencia para continuar nuestra aventura. Y no creo que esta nueva conciencia pueda nacer del pragmatismo y de la economía, sino más bien de la filosofía y del arte. Yo invocaría las virtudes divergentes del espíritu nómada del cazador de planetas. Necesitamos cultivar una visión descentralizada, lateral o periférica del mundo. Hay abundante vocabulario para designar este necesario estrabismo intelectual, y esto es un signo de los tiempos. Dado que todo artista, todo filósofo, todo científico hacen de esta mirada desfasada un método de investigación y descubrimiento. Es incluso una postura existencial, que varios de nosotros hemos elegido, emigrando, o practicando una gran movilidad geográfica y cultural que nos garantice

11. Fischer, Hervé, *La société sur le divan – Éléments de mythanalyse*, ediciones VLB, Montreal, 2007.

la distancia y la triangulación epistemológica requerida. El canadiense Serge Guilbaut dedicó un libro a lo que llama «la descolonización de la mirada» del artista.¹² Por otra parte, es obvio que un gran empresario o un político de envergadura tienen esta misma capacidad de recuestionamiento distanciado o desfasado del mundo que los rodea.

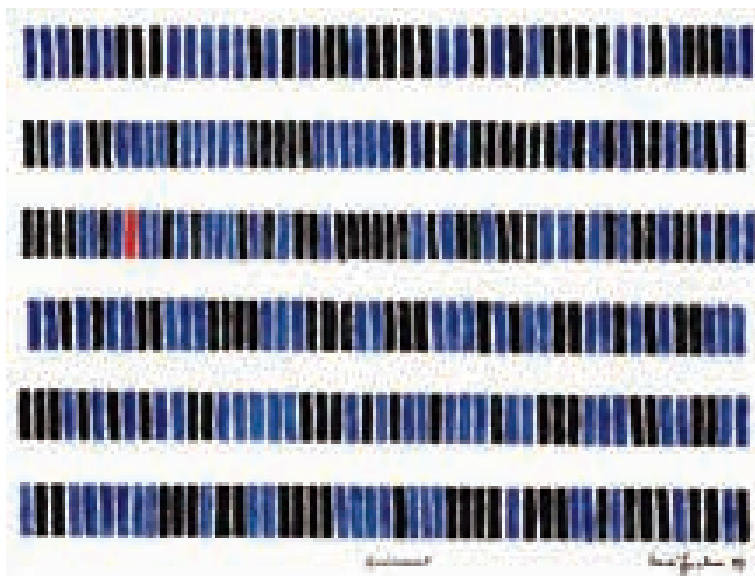
En el caso del arte, en la sucesión de las escuelas se hace evidente esta libertad de la mirada. En la época moderna asistimos a un florilegio que merece ser recordado, con una sucesión de divergencias que de inmediato revelan estar cargadas de sentido y ser presagio del porvenir:

- La destrucción de la lógica de Dadá y de Fluxus, con la celebración chillona de lo incongruente, de lo absurdo a nivel de la lógica, en el seno del racionalismo burgués.
- El distanciamiento de lo real por parte del surrealismo, con el collage entre lo real y lo onírico, siempre dentro de la misma cultura.

- El exotismo tomado de otras culturas, o de culturas antiguas, e introducido en la nuestra por la pintura de Van Gogh (*japoneseries*), de Gauguin (Tahiti), de Picasso (arte primitivo africano).
- El cosmopolitismo o mezcla de las culturas actuales en una hibridación posmoderna, de lo post-exótico, de las técnicas de cortar-pegar, de lo discontinuo, de las redes a distancia.

Es en este sentido que yo evoco en pinturas acrílicas, o sea desfasadas con respecto a la tecnología digital, el ciber mundo que nos absorbe hoy. Es lo que me motiva a introducir en un código binario un elemento tercero, que por sí solo modificará inevitablemente toda la serie (*Événement*, 1999), o que hago surgir arabescos incongruentes de diagramas lineales (*Pensées linéaires et en arabesques*, 2007), vinculados con los análisis de uno de mis libros, *La planète hyper*.¹³

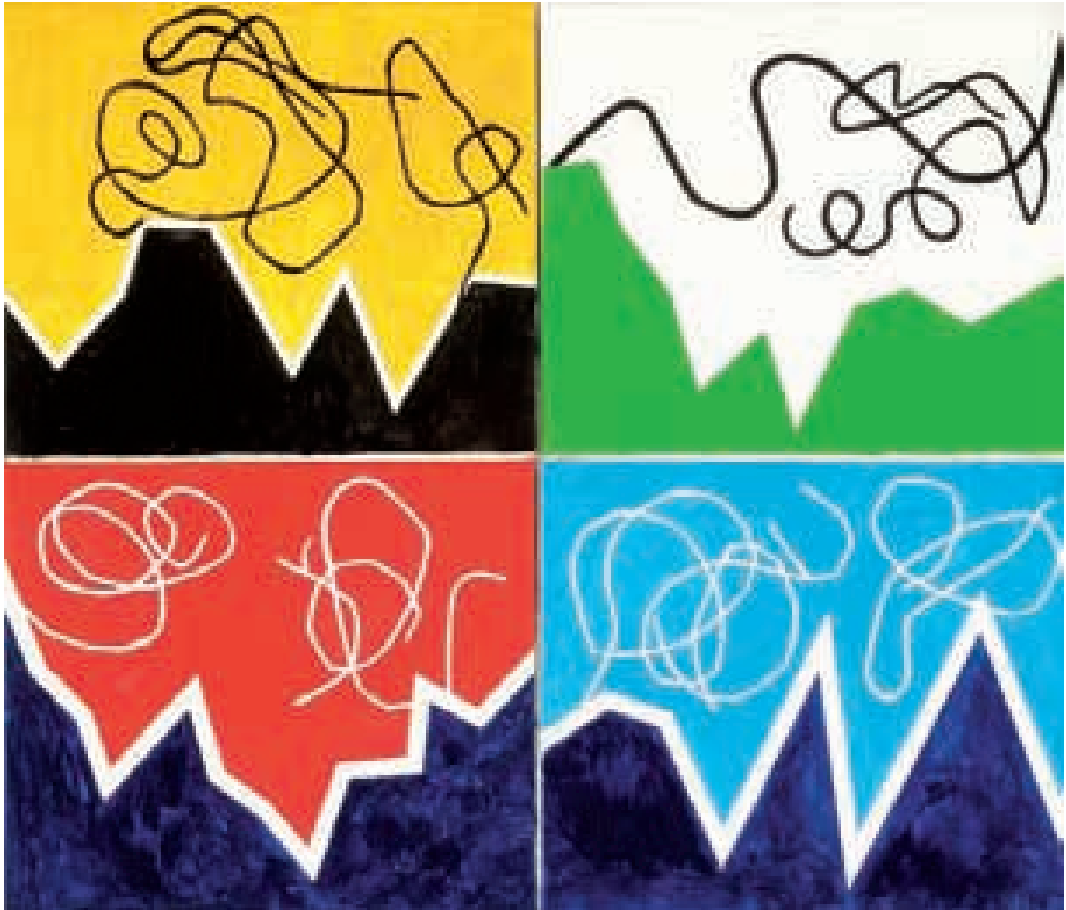
Pero deseo concluir este texto con un cuadro de 2000, titulado *Méditations sur l'évolution comparée*



Hervé Fischer, *Événement* (Acontecimiento: divergencia dentro de un código binario con un elemento tercero), pintura acrílica sobre tela, 46 × 61 cm, 1999.

12. Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Éditions Jacqueline Chambon, Francia, 1983.

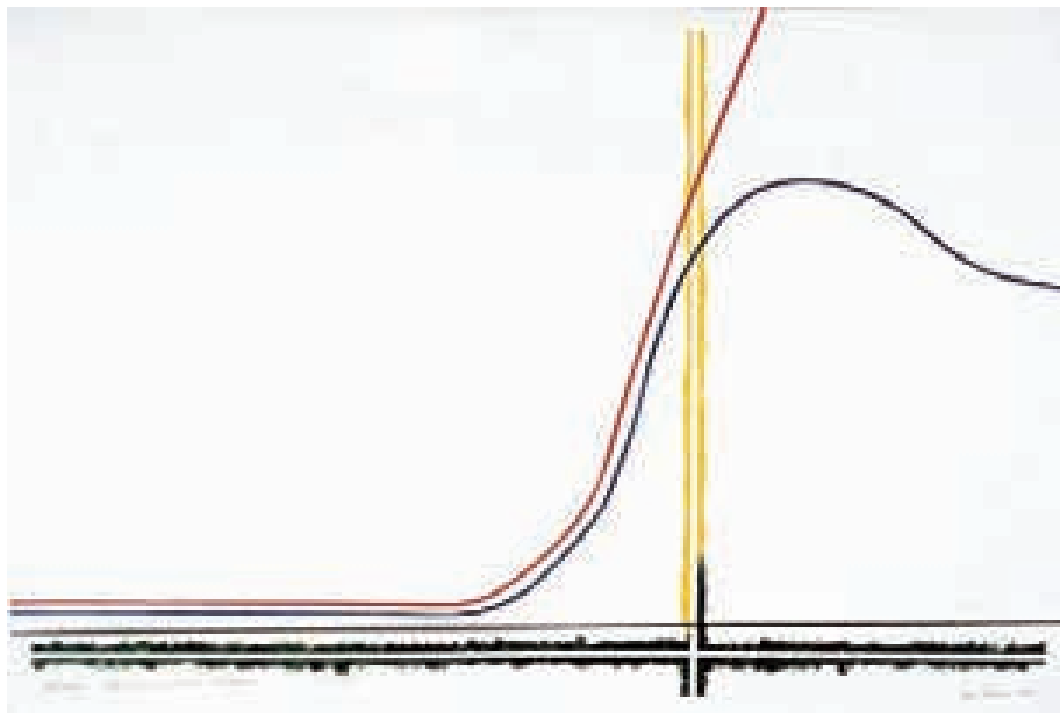
13. Fischer, Hervé, *La planète hyper – De la pensée linéaire à la pensée en arabesque*, ediciones VLB, Montreal, 2004.



Hervé Fischer, *De la pensée linéaire à la pensée en arabesque* (Del pensamiento lineal al pensamiento en arabesco), pintura acrílica sobre tela, cuatro cuadros, 61×71 cm, 2006.

de notre sagesse, de notre croissance démographique et de notre pouvoir instrumental (Meditaciones sobre la evolución comparada de nuestra sabiduría, de nuestro crecimiento demográfico y de nuestro poder instrumental). Recordemos que desde el neolítico, digamos desde hace diez mil años, nuestra madurez cerebral progresó bien poco. La línea es plana. Algunos incluso han hablado de pesares (por burla del progreso). En cambio, el crecimiento de nuestra población saltó, pasando de dos mil doscientos millones de humanos a comienzos del siglo xx a seis mil quinientos millones hoy. Este

choque demográfico podría ser preocupante, pero los especialistas prevén que vamos a controlar esta curva, que sin duda llegará a nueve mil millones hacia 2050, para luego volver a la cifra actual. Lo que es mucho más inquietante es que el poder instrumental que está en nuestras manos se decuplicó repentinamente en el siglo xix gracias al vapor, y luego a la electricidad. En una generación hemos conocido más inventos que durante toda la historia precedente. Pero eso no es todo. La tecnociencia digital actual experimenta una aceleración exponencial, que sale del marco, y a la que no corresponde



Hervé Fischer, *Méditations sur l'évolution comparée de notre sagesse, de notre croissance démographique et de notre pouvoir instrumental* (Meditaciones sobre la evolución comparada de nuestra sabiduría, de nuestro crecimiento demográfico y de nuestro poder instrumental).

ningún progreso simultáneo de nuestro cerebro. ¿Cómo dominaremos esta fractura que se abre vertiginosamente entre nuestra potencia técnica y nuestra sabiduría?¹⁴ Para no correr hacia una catástrofe se necesitaría una bifurcación de nuestra evolución, que nada nos hace vislumbrarla. Somos cada vez más peligrosamente extraños a nosotros mismos en nuestra propia tecnocultura. Hay muchos signos que son preocupantes para quien observe a su alrededor los flujos tumultuosos de destrucción. Pero no alcanza con observar, ya que el imaginario desborda constantemente el empirismo. También es necesario filosofar, puesto que el pragmatismo no es más que uno de los valores que hay que considerar. Y hay que elegir y decidir, siendo que ningún progreso ni ninguna fatalidad lo ha-

rán en nuestro lugar. Es en el pasado donde buscamos la imaginación del futuro, la de los gurúes más optimistas o la de la ciencia ficción más tenebrosa. Las películas y los juegos de video de extrema violencia que invaden nuestras pantallas no son más que variantes de las tragedias griegas antiguas, al gusto técnico-científico de la época. Es sin duda por necesidad biológica que continúan permitiéndonos la misma catarsis del horror que siempre está en nosotros. ¡Qué raro es que nos hayamos creído modernos, nosotros que concebimos guerras mundiales y *shoahs*! El poder de lo digital reactiva tantos instintos compulsivos en la psiquis humana que sus códigos binarios rozan la ambigüedad. ¿Cuál es entonces el algoritmo de estas inmensas pulsiones de violencia que circulan en los medios

14. Fischer, Hervé, *CyberProméthée – L'instinct de puissance*, ediciones VLB, Montreal, 2008; versión en español: casa editorial UNTREF, 2004.

de comunicación? ¿Somos capaces de salvarnos de nosotros mismos y de nuevas destrucciones? ¿De optar ingenuamente por el progreso humano? No podemos perseverar en la crisis posmoderna como si fuera una base permanente. Ni el realismo político ni el pragmatismo económico nos sacarán del apuro. Atrapados por la velocidad, desorientados por la agitación browniana de la humanidad, nos encontramos ante la necesidad de construir un nuevo sentido y decidir una nueva orientación que pueda permitirnos continuar nuestra evolución. Más allá de la heterogeneidad de nuestra cosmogonía y de la fragmentación de nuestra conciencia, se nos ofrece la posibilidad de mutar de la soledad a la solidaridad, y de asumir colectivamente nuestras responsabilidades humanas. Llamo a esto hiperhumanismo, que es una conciencia aumentada de los vínculos que unen a los hombres.¹⁵ Ya sabemos que todos estamos en el mismo avión, que no es más que un planeta frágil dentro de un inmenso universo. Pero ya no creemos en la Providencia, ni en la de la naturaleza ni en la de Dios. Sabemos que el sentido de la vida no nos es dado por anticipado, sino que nosotros debemos construirlo. Nos parece bien que no haya piloto ni navegador en el avión de la humanidad. Necesitamos entonces aprender rápidamente a conducirlo nosotros mismos. Pero es necesario que sepamos a dónde queremos ir, o sea que nosotros mismos demos un sentido a nuestra aventura colectiva, que elijamos juntos una dirección y valores que podamos compartir. Los desafíos no son solamente epistemológicos, o sociológicos, o estéticos. Se han convertido en éticos. A partir de ahora, el objetivo prioritario de nuestra evolución ya no es el poder de la tecnociencia sino nuestra capacidad para hacer prevalecer una divergencia que parecerá inicialmente ingenua e irreal, pero que crece en el horizonte de nuestro porvenir: la necesidad de una ética planetaria. Se entiende que no hablo de una ética religiosa, sino de los derechos elementales de cada ser humano de beber agua potable, de comer si tiene hambre, de disponer de

un techo y de una seguridad física mínima, de recibir atención médica y enseñanza básica. Hablo de esos derechos humanos que se declaran tan a menudo y que se burlan de manera constante. Esta ética planetaria es el único valor, la única verdad universal que podemos reafirmar ante el relativismo generalizado de nuestros tiempos. La divergencia no está en la concepción de esta ética planetaria, ya conocida, sino en la voluntad compartida de hacerla prevalecer. Justamente por eso despierta ironía y es considerada imposible por la mayoría de la gente. Y también por eso constituye una bifurcación, hoy tan marginal como radical y necesaria. Es cierto que éste será un gran cambio en nuestra evolución antropológica. Pero es posible, sin duda por etapas, por mutación de nuestro cerebro. ¿Sigue siendo la ética planetaria nuestro mayor desafío humano? Sin duda alguna, es lo más difícil de alcanzar, pero lo más importante. Por cierto que es una visión del espíritu, casi una actitud de inadaptación a las presiones económicas y a la *realpolitik*. Sin embargo, se impone no sólo por razones morales sino también por razones de supervivencia colectiva, que son de orden biológico. La ética planetaria nos vendrá por necesidad, así como nuestra cola de primate nos dejó por inutilidad. Es por eso que creo en esta mutación de nuestro cerebro y en el surgimiento del hiperhumanismo. Si no, tal vez tendría dudas insalvables sobre nuestro futuro.

Referencias bibliográficas

- Fischer, Hervé, *Le choc du numérique*, ediciones VLB, Montreal, 2001.
- , *La planète hyper – De la pensée linéaire à la pensée en arabesque*, ediciones VLB, Montreal, 2004.
- , *Le déclin de l'empire hollywoodien*, ediciones VLB, Montreal, 2004.
- , *Nous serons des dieux*, ediciones VLB, Montreal, 2006.

15. Fischer, Hervé, *Nous serons des dieux*, ediciones VLB, Montreal, 2006.

- , *Québec imaginaire et Canada réel – L’avenir en suspens*, ediciones VLB, Montreal, 2008.
- , *CyberProméthée – L’instinct de puissance*, ediciones VLB, Montreal, 2008.
- Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l’idée d’art moderne*, Éditions Jacqueline Chambon, Francia, 1983.
- Nolte, David, *Mind at Light Speed*, The Free Press, Nueva York, 2001.
- Taylor, Charles, *Multiculturalisme – Différence et démocratie*, Paris Flammarion, Champs, 1993.
- Toffler, Alvin, *Future Shock*, Ramdon House, Nueva York, 1970.

