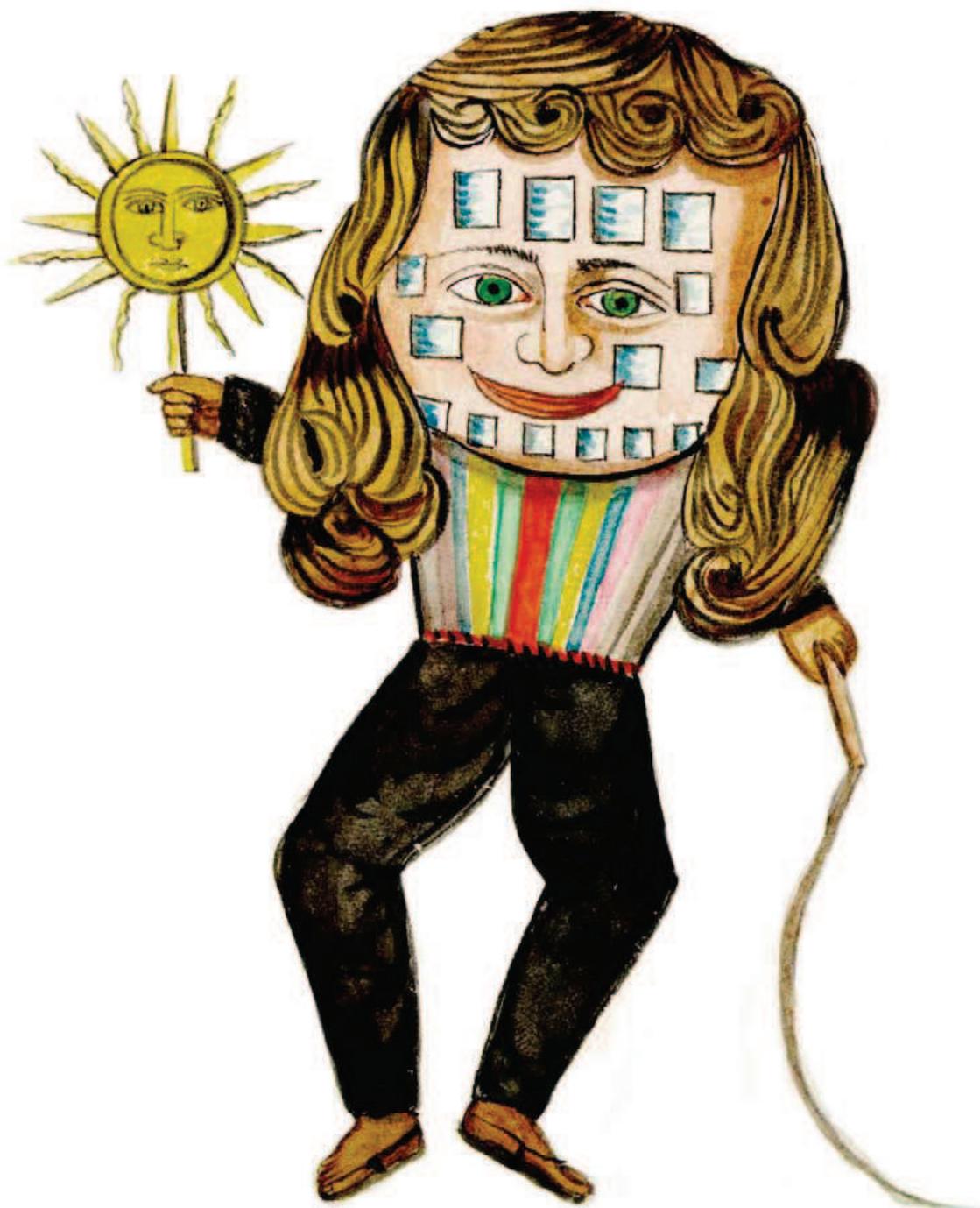


CARTA

REVISTA DE PENSAMIENTO
Y DEBATE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

—
PRIMAVERA-VERANO 2010
5 EUROS

Nº 1 — *Redes*. Conceptualismos del Sur. Mujeres Creando. Haití 1804 — *Carta de...* Valparaíso — *Reverso*. Desvíos de la deriva. Flávio de Carvalho — *Documenta*. Martín Ramírez, José Val Del Omar — *Portfolio*. Horacio Zabala — *Debate*. Pamplona 72 —



Principio Potosí



Sumario nº1

| | | |
|--------------------|----|---|
| REDES | 3 | Red de Conceptualismos del Sur Manifiesto de la Red de Conceptualismos del Sur. Cartografías: Un itinerario de riesgo en América del Sur, <i>por Ana Longoni y Miguel A. López.</i> El Archivo Clemente Padín, <i>por Fernando Davis.</i> Políticas de Archivo. Experiencias colectivas de la Red de Conceptualismos del Sur, <i>por Jaime Vindel, David Gutiérrez, Cristian Gómez Moya y Joaquín Barriandos.</i> |
| | 9 | Mujeres Creando En la piel de la ciudad. El grafiti de Mujeres Creando, <i>por María Laura Rosa.</i> Un feminismo de impuras, <i>por María Galindo.</i> |
| | 16 | Todos somos negros La revolución haitiana de 1804, <i>por Eduardo Grüner.</i> |
| CARTA DE... | 20 | Valparaíso Hacer sin esperanza, <i>por Alejandro Gabriel Crispiani.</i> Valparaíso (auto)coreográfico, <i>por Paulina Varas.</i> |
| PORTADA | 28 | Principio Potosí Bolivia, la historia alternativa, <i>por Silvia Rivera Cusicanqui.</i> Ausencia determinada, <i>por Alberto Moreiras.</i> El Noviciado del Infierno, <i>por Esperanza López-Parada.</i> Arlequines y Polichinelas, <i>por Chantal Maillard.</i> |
| REVERSO | 46 | Desvíos de la Deriva Un traje moderno para el hombre tropical, <i>por Lisette Lagnado.</i> Volando sobre las costas brasileñas, <i>por Flávio de Carvalho.</i> |
| DOCUMENTA | 54 | Martín Ramírez Arte y Locura, <i>por José Luís Pardo.</i> El margen Ramírez. Espejos de un extranjero, primitivo e iletrado, <i>por Luís Pérez-Oramas.</i> |
| | 62 | José Val del Omar El que ama, arde, <i>por Eduardo A. Russo.</i> Luz táctil. Música callada, <i>por Eugeni Bonet.</i> |
| PORTFOLIO | 68 | Horacio Zabala. Anteproyectos. |
| | 74 | Efrén Álvarez. Las memorias del mono. |
| DEBATE | 76 | Pamplona 72 La invasión de los tomates asesinos, <i>por Francesc Torres.</i> El carnaval de la comunicación, <i>por José Díaz Cuyás.</i> El resto es silencio, <i>por Jorge Fernández Guerra.</i> Una postradicción paradójica, <i>por Juan Luís Moraza.</i> El origen y el fin, <i>por Jesús Carrillo.</i> |

¿Pueden los museos ser críticos?

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

La crítica institucional es seguramente la más institucional de las críticas. No podía ser de otro modo. Mientras que los artistas con una producción fácilmente comercializable no necesitan en sentido estricto de la institución, los que realizan un análisis crítico del sistema, al margen del mercado, encuentran en el museo su misma condición de posibilidad, por lo que difícilmente pueden escapar de las lógicas de funcionamiento y del aparato ideológico que es objeto de su crítica. No se nos escapa que la crítica institucional se ha convertido en una de las formas de hacer artístico más significativas de las últimas décadas, una auténtica línea de fuerza en plena era neoliberal, que hace patentes las ambivalencias de la cultura en la sociedad actual. ¿Cómo se puede ser crítico desde la propia institución? A nadie se le escapa la voracidad del sistema y su capacidad para cancelar la propia crítica. En una época en la que el conocimiento está en la base de nuestro sistema económico y en el que se generan e intercambian subjetividades con la misma fluidez con la que mercadeamos con marcas y productos comerciales, no nos sorprende que la crítica sea percibida más como un *feedback* que abre potencialidades y fortalece los flancos de la institución, que como un peligro real. Si en el período moderno los regímenes autoritarios se mostraban inflexibles ante cualquier opinión que pudiese poner en peligro una estructura de poder determinada –las distopías de George Orwell en *1984* o en *Animal Farm*–, en nuestra modernidad desbordada, la censura deja de ser necesaria. Como decía J.G. Ballard en *Kingdom Come*, no hay nada que censurar, ya que cualquier operación acaba siendo reducida a la transacción de la máquina registradora.

¿Será cierto que los museos han dejado de ser lugares de educación y conocimiento y que, atrapados por la redes de la sociedad del espectáculo, han convertido en una mera impostura su tradicional defensa de los más altos valores cívicos? No podemos ignorar que los museos han adquirido su reciente centralidad de la mano del poder político y económico que utiliza su prestigio cultural y su notoriedad mediática para disfrazar, adornar o legitimar sus operaciones. Su vinculación con el poder es evidente tanto en su versión liberal americana, como en la versión pública europea. Proyectos como los del Guggenheim y Louvre en los Emiratos Árabes son ante todo operaciones de naturaleza política y económica. Pero, ¿qué hay de nuevo en todo esto? ¿No es igualmente cierto que el expresionismo abstracto fue utilizado como avanzadilla artística en la política exterior americana o que el régimen de Franco utilizó hábilmente el desgarrro existencial de los artistas españoles vinculados al informalismo para promover la idea de una España pretendidamente moderna? ¿Será cierto que, después de todo, el arte de vanguardia está irre-

misiblemente vinculado al poder y que los museos, como lugares privilegiados en los que éste se muestra y se hace valer, son máquinas de reproducción social más que de cambio y transformación?

Sabemos desde Michel Foucault que el discurso y sus dispositivos institucionales no son los instrumentos de un poder que opera por detrás de un modo oculto, sino que ellos mismos son el poder. No son neutros o inocuos, sino que marcan los cauces por los que discurre nuestro destino. Carece de sentido una práctica artística cuya función sea meramente revelar aquello que las instituciones esconden, como si la verdad fuese algo que estuviese ahí, accesible simplemente con retirar el velo que la cubre. Ello es fruto de una concepción idealista del arte que ignora que dicha “verdad” no es algo establecido de antemano, sino que responde a una conjugación de poderes y a un dispositivo del que la propia crítica forma también parte. Nos parece que hoy es mucho más pertinente aquel arte que se desarrolle a partir de nuevas formas de relación y que sea capaz de generarlas. Esto no es nuevo en absoluto, los constructivistas soviéticos y tantos otros artistas desde Marcel Duchamp a Marcel Broodthaers, pasando por Lygia Clark, hicieron de ello su bandera durante el largo siglo XX. Más que la circularidad sin salida de la crítica institucional, la práctica artística de hoy debe hacer causa común con una institucionalidad crítica, es decir, aquella que se cuestiona a sí misma, a la vez que cuestiona las formas específicas en que se organiza lo social, mediante la propuesta imaginativa de espacios y modelos de agenciamiento diferentes.

Una obra de arte no es política por sus contenidos, sino por su propia estructura como obra de arte y por su inscripción como tal dentro de un sistema simbólico y cultural específico. Como nos recuerda Jacques Rancière, una pieza de literatura es política porque es literaria: por permitirnos concebir y experimentar una división alternativa de lo sensible. No se trata de una cápsula situada fuera del mundo “real”, que sirva de escape fantasioso del encorsetamiento social y disuada de cualquier posibilidad de contestación. Todo lo contrario: su efectividad poética y política deriva de su capacidad de invocar la experiencia de otro mundo posible, a la vez que la urgencia de sacudirse las estructuras caducas de lo dado. Esto no se produce de una vez para siempre, el sentido de la obra de arte, como el de cualquier otro signo, está en perpetua negociación y en una relación de intertextualidad abierta con múltiples y cambiantes estratos discursivos y diferentes niveles de interpretación y de acción. Es fundamental generar dispositivos narrativos y mantener vivas estructuras de interpelación que impidan, como temía Benjamin, la cristalización y fijación de significados espurios en nombre de los

valores eternos del arte y de la cultura. Los museos se ven hoy ante la alternativa de trabajar en un sentido o en el otro.

Uno de los rasgos distintivos del artista moderno fue adoptar estrategias de resistencia que impidieran la absorción instantánea de su trabajo en la corriente general de los signos. Tras los fracasos revolucionarios del siglo XIX y la expansión imparable de la cultura del consumo y el espectáculo, los artistas cifraron en dicha resistencia la posibilidad de generar una práctica plausible tanto desde el punto de vista poético como desde el punto de vista político. Es lo que Mallarmé denominará “acción restringida”. Esta consiste en una resistencia interior, estructural a ser absorbido: aquella que adoptó Duchamp, al decidir transformar los *ready-made* en pequeños objetos reificados de la *Boîte en valise*, o cuando Mallarmé buscó en los entresijos del lenguaje transformar radicalmente el propio dispositivo en una obra abierta. El extrañamiento y la resistencia, frente a la transparencia de lo dado, no irían destinados a inhibir la acción, sino que generarían el espacio mental y sensorial desde el que proyectar la acción en otros ámbitos.

Disto de ser evidente el modo en que el sistema del arte y la cultura pueden seguir operando tal reordenación de lo sensible, tal apertura desde la resistencia en la situación actual. Para algunos, el modernismo norteamericano, de la mano de Clement Greenberg, pervirtió definitivamente el sentido de este gesto convirtiéndolo en un principio de enajenación respecto a todo proceso externo, neutralizándolo y poniéndolo al servicio de la élite y el capital. Con el fin de superar este *caveat*, repetido hasta la extenuación por la crítica institucional, reivindicamos la necesidad de repensar desde el museo la potencia de la “acción restringida”, partiendo de la consciencia de que el propio museo es hoy el dispositivo en cuestión, sin solución de continuidad con aquellos otros que alberga, las obras singulares. Herencia y producto privilegiado de la Ilustración, los museos han sido, y siguen siendo, ciegos a esta circunstancia y continúan concibiéndose a sí mismos como un vehículo transparente y neutro –el cubo blanco– que tiene la misión de preservar y transmitir intactas las esencias eternas del arte. Las variantes museísticas de las últimas décadas no dejan de ser una versión postmoderna, espectacular y banalizada de ese mismo modelo.

El proyecto del Reina Sofía está orientado hacia la transformación crítica del museo. Una transformación que nunca llega del todo a su objetivo, pero que permanece siempre en proceso. Esta se opera a distintos niveles. El primero y más general se refiere a su modelo de educación. El museo ha sido, por su ideario ilustrado, una institución pedagógica destinada a formar sujetos más libres y por ello más felices. Esta misión lo hizo copartícipe en la construcción disciplinaria de subjetividades

normalizadas y en la *governance* general de la sociedad. Hoy cumple estas funciones mediante la reproducción de un perfil de visitante integrante de una masa consumidora indiferenciada, que asiste pasivamente al espectáculo de la cultura, sin tener el más mínimo resquicio para interrogar o interrogarse ante aquello que se le ofrece. Los modelos más sofisticados de museo participativo o relacional no hacen sino ajustar este perfil a un supuesto cambio de paradigma que exige la reproducción de un sujeto proactivo adaptado al nuevo sistema de producción postfordista. En vez de pugnar por ocupar el horizonte ideológico de lo contemporáneo, en un gesto conscientemente anacrónico, el Reina Sofía vuelve críticamente sobre los principios ilustrados del proyecto educativo moderno al reivindicar la figura del visitante como sujeto político; un agente que ve enriquecidas y estimuladas sus capacidades críticas a través de una experiencia de la diferencia, de la discontinuidad, que pone en entredicho la ligazón transparente entre un presente incontestable y la imagen fija del pasado que a menudo transmiten los museos. La misión pedagógica del museo es la de estimular actitudes refractarias frente a la cristalización de imágenes paralizantes de la realidad que permitan atisbar horizontes alternativos de sentido.

Estas operaciones de puertas adentro serían solo una bienintencionada excepción dentro de la diseminación generalizada del nuevo catecismo ideológico, si no se abordara simultáneamente una relectura crítica de los principios mismos de legitimidad y autoridad cultural, que sustentan el museo mediante un reconocimiento de facto de la urgencia de renegociar el contrato social de la cultura. Intentos previos de derribar los muros del museo desde fuera acabaron en una absorción y neutralización de la disidencia. Los bárbaros, sin embargo, ya no vienen, o tal vez se infiltraron hace tiempo en el corazón mismo del museo, a través de la asimilación de las lógicas del neoliberalismo. Lo que hay "afuera" es una multitud de agentes individuales y colectivos dotados de una potencia de producción cultural y creativa inaudita en otros periodos. Esta se realimenta y distribuye en circuitos aparentemente autónomos y autosuficientes, pero desde sus mismos modos de hacer proyecta una nueva división de lo sensible que se objetiva de forma política en demandas y dinámicas antagonistas de nuevo cuño. Las industrias creativas primero, y tras ellas las instituciones culturales, han sido las encargadas de absorber esa energía dentro de un sistema de producción y de explotación del trabajo, el llamado capitalismo cognitivo, que ha generado un nuevo tipo proletariado precario. Ante este panorama, el museo está ensayando protocolos de actuación y trabajo en red, basados en el reconocimiento de estos individuos y grupos como agentes culturales y como sujetos políticos en términos de igualdad y no como una mera subcontrata de servicios. Ello

implica el mantenimiento de una continua negociación que no puede resolverse nunca en una definitiva absorción o en la cristalización de la relación en una transacción económica. Tal negociación, basada en el reconocimiento del otro, subvierte desde dentro tanto el principio paternalista de la pedagogía ilustrada, como la tendencia neoliberal a neutralizar mediante su empresarialización la dimensión política de las nuevas subjetividades.

La revista *Carta* que ahora ponemos en marcha no es un mero portavoz de las propuestas que tienen lugar dentro del museo, sino que se concibe como parte integral del mismo proyecto de interpelación social, que no puede prescindir del potencial discursivo y crítico del medio impreso. En ella aparecen, en primer lugar bajo el epígrafe *Redes*, las voces de aquellos otros que comparten proyectos con el museo a partir de la afirmación de su soberanía y autonomía respecto al mismo. En este número inicial, estas voces no podían ser otras que las de los miembros de la red Conceptualismos del Sur, que articula una constelación de investigadores de América Latina y España, que trabajan para invertir las dinámicas de expropiación del patrimonio inmaterial y la memoria del activismo artístico y político latinoamericano desde finales de los sesenta. Además de estos objetivos concretos, nuestra colaboración con la red pone a prueba unos nuevos patrones de política cultural, no colonialistas, a la vez que propone una noción de patrimonio cultural no basada en la propiedad material de los objetos –en este caso, fundamentalmente documentos–, sino en el libre acceso a un archivo de lo común no sujeto a las convenciones de lo privado y de lo público.

Carta propone un mapa geopolítico alternativo a las dinámicas centro-periferia que han dominado el sistema de la cultura. Así nuestra geografía particular reconoce un foco intenso de enunciación en Valparaíso, a orillas del Pacífico, desde donde se nos da cuenta de un desvío y una deriva del proyecto moderno en América Latina, el que ilustra la exposición comisariada por Lisette Lagnado con la colaboración de María Berrios. Además de la propuesta pedagógica de la escuela de arquitectura de Valparaíso, *Carta* nos habla también de la relectura lúdica y transgresora de los brasileños Flavio de Carvalho y Lina Bo Bardi de la doctrina europea de Le Corbusier. La impugnación de los patrones dominantes de interpretación de la modernidad se exagera en otro proyecto, *Principio Potosí*, que encuentra su proyección discursiva en los textos de Alberto Moreiras y de la antropóloga y activista indígena Silvia Rivera Cusicanqui. Aquí, no solo se recoge una lectura alternativa de la modernidad, sino una denuncia radical del principio de explotación y dislocación social y cultural que supone la implantación del capitalismo moderno

a partir de la conquista española, así como de los particulares modos de antagonismo y resistencia resultantes. Los textos e imágenes que contiene la revista no se limitan a explicar el proyecto expositivo de Alice Creischer, Andreas Siekmann y Max Hinderer, sino que argumentan discursivamente la pregnancia y persistencia de una modernidad barroca, teatral, en donde las imágenes de la explotación se mezclan y entrecruzan con las de la resistencia en un irresoluble juego de espejos.

La locura, nos contó Foucault, es el otro necesario de la ratio moderna. El entrecomillado de esta devuelve dimensiones inquietantes y cercanas a la mirada del excluido, en este caso el artista Martín Ramírez, que desarrolló su trabajo creativo dentro de los marcos de reclusión de una institución mental. El filósofo José Luis Pardo aplica su agudo análisis a desgranar las claves de la locura en la modernidad y aporta nuevas herramientas para entender esta última. Otro "otro" de la ortodoxia moderna es el carnaval, la desestabilización y el desorden provisional de lo dado, que revela oblicuamente y recurriendo a lo grotesco, las imágenes vedadas de lo social. Los Encuentros de Pamplona, hito singular de la vanguardia internacional en la España del tardo franquismo, fue objeto de una rigurosa relectura en la exposición que comisarió José Díaz Cuyás. La multiplicidad de voces contrapuestas, los travestimientos múltiples, la aparición de actores insospechados, así como el propio desarrollo festivo de los Encuentros impiden la cristalización de aquel evento como origen de una pretendida modernidad española, pero a la vez nos devuelven la posibilidad de interpretar dicha modernidad de otro modo, un modo en que la máscara, lo grotesco y la anamorfosis forman parte consustancial del todo. Esta inclusión no es un gesto vacío de intención, sino que pretende introducir un ingrediente de apertura en una narración historiográfica aparentemente cerrada, como es la del arte contemporáneo español. *Carta* busca activar dicha posibilidad para hacer visibles las posiciones discordantes y las disensiones que provoca actualmente la interpretación de los Encuentros.

Carta es una pieza más en ese dispositivo crítico y autocrítico que pretende ser el museo. No lo es por la acogida de contenidos críticos, sino por introducir el cuestionamiento y la apertura en el interior de sus operaciones. Su lectura, como la visita a nuestra colección, a nuestras exposiciones o a las actividades que programamos, suscita una inquietud ante la naturaleza de la cultura contemporánea, que los museos normalmente pretenden eludir, reconduciendo toda experiencia hacia el ocio. Dicha inquietud debería ser un fermento de posiciones críticas que se proyecten más allá de los muros del museo: unos muros que deseamos se trasmuten en puntos de referencia provisionales en la triangulación de nuevos espacios sociales más abiertos y libres. ❖

CARTA

Director

Manuel Borja-Villel

Directora Editorial

María Luisa Blanco

Consejo Editorial

María Luisa Blanco, Manuel Borja-Villel, Jesús Carrillo, Lynne Cooke, Chema González, Georges Didi-Huberman, Ana Longoni, Rosario Peiró, Teresa Velázquez

Coordinador de contenidos

Jesús Carrillo

Diseño y edición

MKL Diseño Gráfico
Ramón Reboiras

Maquetación

Julio López, Luis Palop

Redactores y colaboradores

Teresa Ochoa de Zabalegui, Mercedes Pineda, Mafalda Rodríguez, Ángel Serrano

Impresión

TF Impresores

Encuadernación

Ramos

ISSN:

NIPO: 553-10-013-X

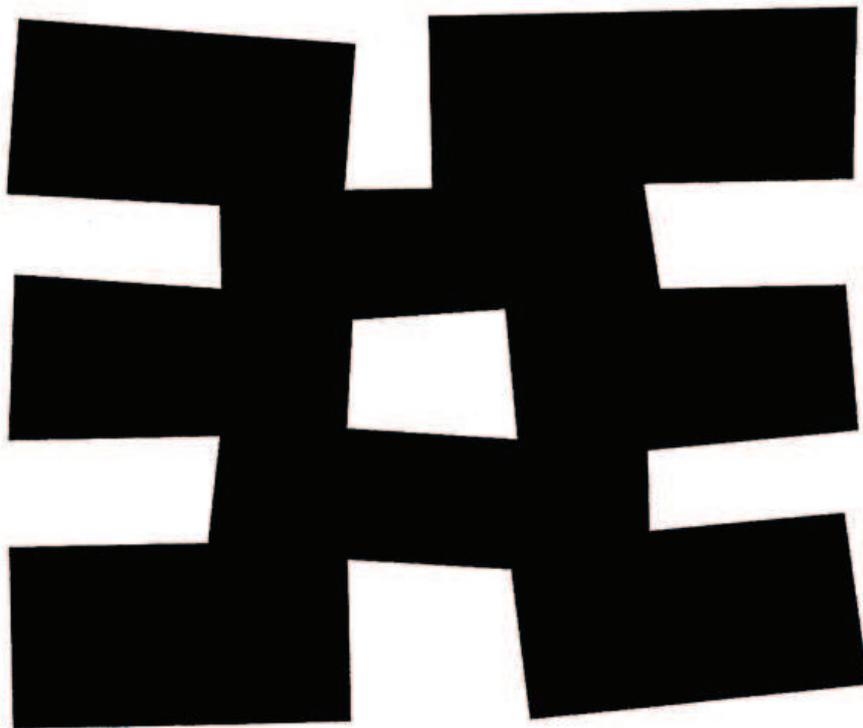
DEP. LEGAL:



MINISTERIO DE CULTURA

redes

PROYECTOS / INVESTIGACIÓN / ACCIONES / HISTORIAS



MANIFIESTO

Red Conceptualismos del Sur. Quiénes somos, dónde estamos, qué queremos

La Red Conceptualismos del Sur es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva. Se fundó hacia finales de 2007 por un grupo de investigadores y artistas preocupados por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de *prácticas conceptuales* que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta.

La Red Conceptualismos del Sur considera que, de la misma manera que sucedió con otros proyectos emancipatorios, la potencia revulsiva de dichas *prácticas conceptuales* quedó desarticulada por la fuerza de la violencia de Estado. Los diferentes intentos de reactivación de esta potencia disruptiva se

han visto interrumpidos por la superposición continua de diversos mecanismos: la inoculación de la memoria colectiva desde los aparatos de Estado, el olvido defensivo asimilado por la sociedad civil, la despolitización de las subjetividades en su reacomodo dentro de las economías neoliberales, la estetización de la contracultura, etcétera. A más de treinta años de la irrupción de las dictaduras en buena parte de América Latina, su efecto traumático sigue sofocando la vida pensante de nuestras sociedades e inmunizando la potencia poético-política de aquellas experiencias.

La Red Conceptualismos del Sur surgió con la intención de contribuir a la reactivación de dicha potencia crítica. El

objetivo principal de la Red es, en consecuencia, reivindicar la presencia de la memoria sensible de aquellas experiencias para que ésta se convierta en una fuerza antagonista en el marco del capitalismo cognitivo actual.

La Red Conceptualismos del Sur es consciente de que los museos, los coleccionistas y las instituciones artísticas públicas y privadas que participan del sistema internacional de arte contemporáneo están inmersos en una fuerte disputa en torno a la visibilidad, la pertenencia y la gestión de tales patrimonios artísticos y experiencias políticas. No es gratuito por lo tanto que, desde hace algunos años, asistamos a un generalizado proceso de institucionalización y canonización de los archivos, documentos y demás restos materiales e inmateriales derivados de dichas *prácticas conceptuales*. Nuestro propósito de reconectar con dichas experiencias para reactivar su potencia revulsiva toma como punto de partida la necesidad de incidir en este territorio en pos de revertir estas y otras estrategias de neutralización.

En este escenario, la Red Conceptualismos del Sur se postula como una posibilidad diferente de pensar, hacer, tomar partido, concebir, exhibir e historiar políticamente

Grabado de Hélio Oiticica para el libro "Alias" donde recoge su pensamiento crítico. Proyecto Hélio Oiticica.

El objetivo principal de la Red es reivindicar la presencia de la memoria sensible

“Sea marginal”, una de las proclamas de desobediencia civil más célebres de Oiticica, testimonia la muerte de su amigo “Cara de Caballo” a manos de la policía en Río de Janeiro. Projeto Hélio Oiticica.

la fuerza disruptiva y la capacidad crítica de las prácticas artísticas conceptuales latinoamericanas.

Frente a la necesidad perentoria de incidir críticamente en las circunstancias actuales, la Red viene articulando una serie de iniciativas que podrían resumirse en las siguientes cuatro orientaciones de nuestro trabajo, que han sido concebidas como zonas indisociables entre sí.

Políticas de investigación. Asumimos que investigar es ante todo un ejercicio político y no meramente académico. Investigar para nosotros es restituir, nombrar y producir sentido en torno a un conjunto de experiencias poético-políticas cuya potencia crítica ha sido anulada. Esto implica confrontar y hacernos cargo de las tensiones ocasionadas por las políticas del olvido, así como abordar también la instrumentalización del pensamiento y de la creación en el contexto del capitalismo cognitivo actual. La Red se asume por lo tanto como una parte crítica y activa en el nuevo diagrama geopolítico de las fuerzas globales de la economía cultural.

Políticas de archivo. Queremos generar y apoyar iniciativas de constitución, preservación y derecho al uso público de aquellos acervos documentales conectados con dichas experiencias. Queremos generar un circuito de Archivos en Red, que socialice y facilite el acceso público a los documentos. Creemos en la urgencia de intervenir colectiva y decididamente para impedir que continúe el expolio, el saqueo o la destrucción de documentos, colecciones y demás formas de bienes patrimoniales. Pensamos que las políticas de constitución de los archivos no sólo deben coincidir con el reconocimiento de las escuelas del colonialismo, sino también con la presencia de la colonialidad en la América Latina contemporánea. Insistimos –más aún en la actual coyuntura política que atraviesan varios países en el continente– en la necesidad acuciante de generar políticas de Estado coincidentes y coordinadas en pos de establecer una red de archivos pública y descentralizada.

Producción de memoria de la experiencia. Rastrear, reunir, organizar y reinterpretar los documentos producidos por dichas experiencias es necesario pero insuficiente ya que, en sí mismas, estas labores sólo permiten el acceso a su exterioridad formal y a sus consabidas representaciones. Para desbloquear su potencia crítica interrumpida es necesario que también su memoria inmaterial sea confrontada. Es indispensable por tanto recuperar el registro sensible de la experiencia y los afectos que de ellas devienen como una forma de intervención directa en el olvido. Hacerlo implica, a su vez, rehabilitar la fuerza disruptiva del contexto cultural en el que tuvieron sus condiciones de posibilidad.



La Red promueve y establece diferentes formas de alianza, colaboración o cooperación con otros sujetos individuales y/o colectivos

Experimentos de activación. Queremos generar estrategias de acción que actualicen la potencia contaminadora y revulsiva de dichas experiencias. Esto implica ir más allá de su mera visibilidad, no sólo porque dichas prácticas son irreducibles a su mera objetividad, sino porque lo que nos interesa es conectarlas de forma viva con el presente.

Nos queremos asumir como un laboratorio de experimentación capaz de

abarcar publicaciones, proyectos expositivos, discusiones públicas, iniciativas museológicas, u otros dispositivos de publicitación que desborden el territorio del arte.

Cualquiera que sea su formato, estas intervenciones tienen el objetivo de poner en marcha nociones diferentes de historia, de acervo y de transmisión de los saberes y las potencias así interpelados. ✦

Integran la Red Conceptualismos del Sur (hasta hoy):

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------|---|-------------------------------------|--|----------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------|--|--|--------------------------------|----------------------------------|-------------------------------------|--|--|--------------------------------------|---|------------------------------------|-------------------------------------|---|-------------------------------|---|---------------------------------|----------------------------------|------------------------------|------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------|------------------------------------|---|---|--------------------------------|-------------------------------------|---|-----------------------------------|---------------------------------------|---|----------------------------------|---|--------------------------------|--|--------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|------------------------------------|
| Halim Badawi, <i>Bogotá</i> ; | Joaquín Barriandos, <i>México/Barcelona</i> ; | Assumpta Bassas, <i>Barcelona</i> ; | Patricia Betancur, <i>Montevideo</i> ; | Marcus Betti, <i>São Paulo</i> ; | Manuel Borja-Villiel, <i>Madrid</i> ; | Carina Cagnolo, <i>Córdoba</i> ; | Graciela Carnevale, <i>Rosario</i> ; | Jesús Carrillo, <i>Madrid</i> ; | María Fernanda Cartagena, <i>Quito</i> ; | Fernanda Carvajal, <i>Santiago de Chile/Buenos Aires</i> ; | Helena Chávez, <i>México</i> ; | Lía Colombino, <i>Asunción</i> ; | María Clara Cortés, <i>Bogotá</i> ; | Fernando Davis, <i>La Plata/Buenos Aires</i> ; | María de los Ángeles de Rueda, <i>La Plata</i> ; | Felipe Ehrenberg, <i>São Paulo</i> ; | Marcelo Expósito, <i>Barcelona/Buenos Aires</i> ; | Fernando Fraenza, <i>Córdoba</i> ; | Cristina Freire, <i>São Paulo</i> ; | Isabel García, <i>Santiago de Chile</i> ; | Pilar García, <i>México</i> ; | Cristián Gómez Moya, <i>Santiago de Chile</i> ; | Chema González, <i>Madrid</i> ; | David Gutiérrez, <i>Bogotá</i> ; | María Inigo, <i>Madrid</i> ; | Jens Kastner, <i>Viena</i> ; | Syd Krochmalny, <i>Buenos Aires</i> ; | Ana Longoni, <i>Buenos Aires</i> ; | Miguel López, <i>Lima/Barcelona</i> ; | William López, <i>Bogotá</i> ; | Antoni Mercader, <i>Barcelona</i> ; | Octavio Mercado, <i>México</i> ; | André Mesquita, <i>São Paulo</i> ; | Fernanda Nogueira, <i>São Paulo/Barcelona</i> ; | Soledad Novoa, <i>Santiago de Chile</i> ; | Luisa Ordóñez, <i>Bogotá</i> ; | Clemente Padín, <i>Montevideo</i> ; | Juan Pablo Pérez Rocca, <i>Buenos Aires</i> ; | Alejandra Perió, <i>Córdoba</i> ; | Júlia Reboucas, <i>Minas Gerais</i> ; | Cristina Ribas, <i>Rio de Janeiro</i> ; | Suely Rolnik, <i>São Paulo</i> ; | Juan Carlos Romero, <i>Buenos Aires</i> ; | Sylvia Suárez, <i>Bogotá</i> ; | Mabel Tapia, <i>París/Buenos Aires</i> ; | Emilio Tarazona, <i>Lima</i> ; | Paulina Varas, <i>Valparaíso</i> ; | Ana Vidal, <i>Bahía Blanca</i> ; | Jaime Vindel, <i>León/Madrid</i> ; | Rafael Vital, <i>São Paulo</i> ; | Isobel Whitelegg, <i>Londres</i> . |
|-------------------------------|---|-------------------------------------|--|----------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------|--|--|--------------------------------|----------------------------------|-------------------------------------|--|--|--------------------------------------|---|------------------------------------|-------------------------------------|---|-------------------------------|---|---------------------------------|----------------------------------|------------------------------|------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------|------------------------------------|---|---|--------------------------------|-------------------------------------|---|-----------------------------------|---------------------------------------|---|----------------------------------|---|--------------------------------|--|--------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|------------------------------------|

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR

Cartografías. Un Itinerario de riesgo en América del Sur

El proyecto 'Cartografías', impulsado por la Red Conceptualismos del Sur desde 2007, constituye un trabajo colectivo de investigación en torno al estado de archivos y de documentación de episodios de *arte crítico* desde 1950 en América del Sur. El proyecto surgió ante la urgencia de activar nuevos circuitos de intercambio y producción crítica ubicados por fuera de las agendas metropolitanas del arte. El objetivo es desplegar y reforzar la operatividad simbólica que renovadas tramas de acción local (colectivos de trabajo, espacios independientes, investigaciones y nuevas instituciones) habían ya comenzado en distintos puntos del continente. El proyecto propone trazar un conjunto de herramientas conceptuales y metodológicas que apuestan por generar nuevas lógicas de conservación y políticas de trabajo en torno a los acervos artísticos. El proyecto hace frente a la ausencia de políticas locales en materia de archivos, así como a la creciente apatencia por parte del mercado internacional de los fondos documentales latinoamericanos y su instalación en instituciones de países centrales, desplazando los legados culturales a escenarios ajenos y distantes a ellos.

En cuanto a la lúbil noción de *arte crítico*, elegida para nombrar o definir el universo de prácticas artísticas que nos interesa documentar, investigar y recuperar, recurrimos no a una categoría cerrada sino al uso táctico y provisorio de un concepto abierto, puesto en relación con lo experimental, lo conceptual, lo disidente, lo antagonista y otros énfasis. Los episodios cartografiados dan cuenta de experiencias muy disímiles entre sí, y su condición crítica puede aludir tanto a una postura explícita frente al arte y la política, como a una referencia menos evidente. O bien ser un efecto de lectura retrospectivo. Algunas de estas prácticas manifiestan su voluntad de confrontar o incidir desde el arte sobre las condiciones de existencia, poniendo en cuestión, reformulando o desbordando la noción instituida de *obra, arte y artista*, a la vez que la concepción y los modos de hacer de lo político.

En otros casos, la apuesta crítica se constituye a partir de las emergencias simbólicas surgidas desde la cultura popular y la cultura indígena, cuya concepción de lo estético altera y conmueve radicalmente los parámetros de la historia del arte tal cual la conocemos. En este sentido resulta revelador que varios de los países con un alto índice de comunidades indígenas como Paraguay, Ecuador, Bolivia y Perú se hallen excluidos de las más recientes narraciones

de lo *latinoamericano*. A nivel regional, ya algunas iniciativas locales como el proyecto Micromuseo en Perú o el Museo del Barro en Paraguay (fundado en 1980, aunque con antecedentes desde 1972) están logrando catalizar no sólo una reflexión epistemológica sobre este campo, sino además, una apuesta museográfica que desjerarquiza las lecturas tradicionales de lo estético, al mismo tiempo que cuestionan la noción de *arte contemporáneo* entendida en el sentido abstracto y universal del contexto occidental.

Son todas estas experiencias las que ponen en escena el carácter discontinuo de la propia historia (y de la política) y cuya emergente simbiosis con lo urbano, durante las últimas décadas, revela nuevas fisuras situadas tanto dentro como fuera de la tradición del arte y de sus mecanismos, en su permanente voluntad de "participar, discutir e intervenir en los debates de la cultura contemporánea a través de un uso experimental de los medios con vista a potenciar su campo discursivo", tal y como afirma María Fernanda Cartagena en su documento-informe para este proyecto titulado *Estado de los Archivos de Arte Contemporáneo en Ecuador*.

Nuestra apuesta es generar nuevas unidades de sentido que logran dibujar un mapa cuyas definiciones geopolíticas (territoriales y nominales) se encuentren en permanente crisis.

Cartografías propone así reconsiderar experiencias cuya fuerza radica en su potencial fricción con el orden en una multiplicidad de escenarios. Episodios que habían quedado al margen, desclasificados o silenciados en sus propios escenarios, manifestaciones tradicionalmente no museificables, muchas veces sin registro visual ni escrito alguno.

Estructura. Cada cartografía nacional, de las siete ya realizadas desde 2007 hasta hoy, se estructura en dos zonas. La primera da cuenta de los archivos existentes (sean estos institucionales o iniciativas particulares de artistas o investigadores, públicos o privados, consolidados, incipientes, planeados a futuro o en riesgo inmediato por la precariedad de sus condiciones), y señala qué posibilidades existen de superar su inexistencia o no constitución. Entendemos en este sentido que *archivo* es un conjunto de documentos reunidos por el interés para la investigación, intelectual o profesional de un coleccionista, un artista, un investigador o un galerista constituido en una trayectoria profesional, o bien para el desarrollo de

las funciones de una institución, pública o privada, una definición que extraemos de *Estado de los archivos de arte crítico en Colombia (1963-81)*. En cada caso, precisamos dónde está ubicado el archivo en cuestión, cuál es su origen, quiénes son los interlocutores posibles, qué material reúne, por qué es relevante, cómo se resguarda y qué políticas de consulta y apertura al público sostiene.

La segunda zona es una cronología de acontecimientos clave desde 1950 en adelante. Sospechamos que fuera de cada país –e incluso dentro de él– las producciones, prácticas, ideas e intervenciones de muchos artistas, gestores, críticos y teóricos no canónicos (e incluso algunos no canónicos que fueron finalmente canonizados por el sistema artístico) se desconocen parcial o totalmente.

Además de consignar brevemente el acontecimiento clave, incluimos información acerca de quiénes han investigado la cuestión y qué bibliografía al respecto puede consultarse, así como en qué archivos existen fuentes para documentarlo. En varios casos, por supuesto, no existen investigaciones o no han sido localizados fondos documentales, pero justamente el ejercicio cartográfico posibilita el señalamiento de vacíos de las fuerzas críticas más radicales en la memoria, y por ende la posibilidad de configurar nuevos diagramas de intervención.

Fases. El proyecto, cuya primera fase ha sido financiada por el MACBA y la segunda por la SEACEX y el MNCARS, se ha desarrollado en dos fases que han permitido la elaboración de siete *cartografías nacionales*: Argentina, Brasil, Chile, Colombia Ecuador, Paraguay y Perú. En total, en ambas fases se revelaron 90 archivos en Colombia, 35 en Ecuador, 31 en Perú, 26 en Argentina, 21 en Paraguay, 17 en Chile y 12 en Brasil, más una serie de fondos documentales pequeños. Entre ellos hay archivos institucionales estatales o privados, autónomos o ubicados en museos, universidades, bibliotecas, etc. Hay archivos personales (de artistas o en manos de artistas, galeristas, investigadores, críticos, o bien de sus herederos o albaceas). Hay pocos archivos ya instituidos, reconocidos como espacios de consulta desde hace años, y muchos archivos en proceso de constituirse, cuya existencia se ignoraba al iniciar este trabajo. Hay archivos abiertos a la consulta pública, algunos restringidos y otros directamente clausurados a causa de distintos factores. Hay archivos en buenas condiciones de preservación y otros, en franco riesgo. Los recursos con los que cuentan tienden a ser insuficientes, y sus depositarios prevén en varios casos que su destino será la donación a alguna iniciativa local o bien la institucionalización del propio archivo.

Definimos en cada caso y en base a ese diagnóstico situaciones prioritarias de recibir atención o políticas específicas por parte

Cartografías se propone reconsiderar experiencias que habían quedado al margen, silenciadas o desclasificadas de sus propios escenarios

de la Red, conjugando variables como la importancia del archivo, el riesgo de pérdida (por las deficitarias condiciones de preservación o la imposibilidad de resguardo por parte de sus poseedores) y la afinidad de los responsables del archivo con los alineamientos políticos de la Red.

Diagnóstico. Más allá de las diferencias nacionales, es compartida la debilidad institucional en materia de archivos y centros de documentación. La ausencia o escasez de recursos materiales y la insuficiencia de políticas públicas de preservación de los documentos son ciertamente patrones compartidos.

Por otra parte, la existencia de valiosas iniciativas independientes, tanto individuales como colectivas, son las que rescatan documentos, los organizan y los disponen a la consulta pública, en muchos casos sostenidas exclusivamente a costa del trabajo voluntario y en condiciones materiales precarias. A veces son las investigaciones las que generan en América Latina archivos, en la medida en que llaman la atención sobre acontecimientos inexplorados, y otorgan legibilidad a sus escasos restos materiales.

En síntesis, las cartografías orientan nuestro trabajo como Red a través de tres coordenadas prioritarias: 1) trazar cartografías de archivos y depósitos documentales de arte crítico; 2) establecer diagnósticos y estrategias de intervención sobre el estado de conservación de aquellos acervos; y 3) diseñar un mapa de zonas de la memoria crítica radical no atendidas, que puedan servir de índice a la hora de diseñar políticas de archivos e investigación.

La política general a la que apuntamos se sostiene en dos vectores principales: el trabajo en red y el apuntalamiento de lo local. El trabajo en red es entendido como la construcción de un tejido de relaciones que habilite la puesta en red de archivos e investigaciones y que sume distintos agentes locales. Se apela así a instituir un espacio interinstitucional que interpele a los depositarios privados para generar legados públicos que lo preserven de distintos riesgos (su privatización, el deterioro, el olvido), que permitan formentar estrategias tales como su digitalización con la intención de impedir el deterioro y la pérdida de documentos, así como potenciar su acceso público.

En un sentido complementario, apuntalar lo local implica generar estructuras materiales y simbólicas que afiancen las iniciativas de discusión y trabajo colectivo ya en marcha en cada contexto específico, así como la creación de plataformas y políticas locales concretas en torno a esos patrimonios.

Proyecciones. Desde 2007 el proyecto *Cartografías* ha permitido elaborar líneas de investigación y trazar un mapa de acciones descentralizado. Los resultados afectan a varios proyectos: la consolidación de ar-

La ausencia o escasez de recursos materiales y la insuficiencia de políticas públicas son patrones compartidos

chivos, los incentivos para la investigación sobre acervos de artistas como el uruguayo Clemente Padín o el argentino Juan Carlos Romero, la articulación de un proyecto a gran escala de relectura de escrituras críticas producidas entre los años 50 y 80 en América Latina (el caso del teórico peruano-mexicano Juan Acha, el crítico brasileño Frederico Morais, el crítico y gestor brasileño Walter Zanini, el artista argentino Roberto Jacoby o el teórico paraguayo Ticio Escobar) y la investigación en curso sobre redes artísticas alternativas en torno a la poesía visual y el arte-correo en los años 60 y 70, por citar los más importantes.

Se trata de materializar estructuras de producción que no estén signadas por la subordinación y la verticalidad con que ciertas dinámicas Norte-Sur han marcado la incorporación domesticada de la periferia a los relatos canónicos. Varios de estos proyectos de investigación están ya en marcha y se prevé su visibilidad a través de publicaciones, exposiciones, talleres, seminarios y otros dispositivos de activación de la memoria sensible durante 2010-2012 en distintas ciudades de América Latina, el Caribe y Europa.

Por otro lado, resulta notable observar los incipientes efectos que el solo acto de emprender la tarea cartográfica, de nombrar como *archivo* ciertos conjuntos documentales, de preguntar por su existencia o su destino futuro, ha producido de hecho. Esto implica una llamada de atención: el mismo ejercicio de cartografiar, es decir, el acto de contactar, entrevistar e interesarse, termina siendo instituyente de la idea de *archivo orgánico* y otorgándole un incipiente interés público.

El efecto sobre la subjetividad de los depositarios de esos restos –en el sentido benjaminiano del término, entendidos como aquello que puede producir reverberaciones del pasado sobre nuestro presente– se traduce también en un cambio de estatuto y de valor (de uso y de cambio). Ante ello se han iniciado dinámicas de cooperación y alianzas entre los múltiples agentes de la sociedad implicados en el cuidado del patrimonio material como en la reactivación crítica de esas potencias poético-políticas del arte, ya sean sujetos (colectivos de investigación, los propios depositarios de los archivos) o instituciones locales.

Por mencionar un caso concreto, en Colombia el equipo de trabajo que realizó el informe *Cartografías* viene adelantando discusiones sobre políticas de adquisición y conservación de algunos de los acervos en riesgo –o cuyos custodios no puedan preservarlos– ante la posibilidad de que éstos se depositen en el Archivo Distrital de Bogotá, de la Alcaldía de Bogotá, con el propósito de garantizar la transparencia, accesibilidad y conservación pública de la información de interés para la historia y para el país.

Las conversaciones ya están en marcha: el Archivo de Bogotá podría permitir organizar y servir de fondo de consulta abierto

a colecciones de documentos con valor patrimonial, difundiendo la memoria en beneficio de investigaciones y estudios locales y extranjeros.

En un sentido similar, en Brasil y en Paraguay se viene intentando impulsar distintos acuerdos con los gobiernos regionales y el Estado para alcanzar las condiciones políticas, jurídicas y culturales que permitan poner en operación normativas que regulen el tránsito y la comercialización de documentos, obras y registros tomando en cuenta las necesidades específicas de este tipo de acervos. Sensibilizar a la sociedad en torno a las consecuencias que supone la compra de archivos de arte por coleccionistas privados y entidades extranjeras es otro de los objetivos.

Durante 2010 se pondrá en marcha una tercera fase del proyecto, encarando las cartografías de Bolivia, Venezuela y Uruguay, que permitirá culminar con el rastreo de archivos y episodios clave en América del Sur. La culminación de esta tercera etapa permitirá la preparación colectiva de una publicación que recoja las observaciones y diagnósticos de los informes y las cronologías transversales, acompañada de un estudio comparativo y análisis crítico entre los distintos documentos. El libro pretende aportar así una serie de ideas concretas para delinear una política en red en torno a los archivos en América Latina.

Es urgente promover nuevas activaciones locales que puedan actuar ante los peligros latentes de despojo y deterioro material de nuestros archivos. Hoy más que nunca resulta necesaria una respuesta inteligente, responsable y conjunta de parte de la sociedad civil de los países de América Latina y el Caribe; una respuesta que esté, asimismo, en sintonía con aquellas instancias, personas e instituciones a nivel regional e internacional interesadas en articular políticas que contribuyan a descolonizar el tránsito de los patrimonios materiales e inmateriales y reinventar los regímenes globales de propiedad intelectual. Suscribimos en este sentido el manifiesto colectivo que Red de Conceptualismos del Sur publicó en Internet el pasado 23 de octubre y que se titula *Estado de alerta*.

Somos conscientes de que este proyecto constituye sólo uno de los múltiples pasos hacia un tipo distinto de cultura política respecto a los archivos de arte en América Latina; una política contraria a la apropiación y privatización por la cual muchos de estos acervos se han visto convertidos en un preciado botín de lo que podría denominarse como las nuevas batallas neocoloniales del capitalismo cognitivo.

Nuestro llamamiento es para actuar en el terreno de lo colectivo. Reconocemos que sin iniciativas regionales y nuevas políticas locales (y lo que es peor, sin archivos) será muy difícil revertir los procesos que neutralizan la potencialidad política de las prácticas artísticas críticas del continente. ❖ ANA LONGONI Y MIGUEL A. LÓPEZ.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR

El Archivo Padín y la experiencia radical de la Nueva Poesía

En el curso de los años sesenta y setenta, la escena latinoamericana asiste a la emergencia y desarrollo de diferentes iniciativas editoriales experimentales, coincidentes en su apuesta por construir *redes* colaborativas y de comunicación entre artistas, fuera del circuito de posiciones y trayectos administrados por los centros de arte y los ordenamientos de poder/saber que dicha trama reproduce y naturaliza.

El arte-correo potenció esta red de intercambios, excediendo ampliamente

el contexto latinoamericano. La opción crítica que movilizó estas diversas iniciativas en red no implicó, sin embargo, una renuncia radical y definitiva a los espacios institucionales, sino, en muchos casos, su *ocupación táctica*, con el propósito de trastornar, desde el interior del mismo museo o de la galería, sus regímenes conceptuales normalizados, desafiando la propia lógica institucional y sus rutinas disciplinarias.

En un contexto de creciente conflictividad sociopolítica, estas redes colectivas

buscaron abrir flancos críticos en los bloques impuestos a la comunicación por las condiciones de agudizada represión desatadas por las dictaduras, a través de circuitos *marginales*, como definió en 1976 el artista argentino Edgardo Antonio Vigo, que posibilitaron esquivar los mecanismos de control y censura administrados por el dispositivo represivo, operando muchas veces como canales de denuncia de las sistemáticas violaciones a los derechos humanos perpetradas por los regímenes dictatoriales.

Breve historia del archivo. El archivo de Clemente Padín se va conformando como resultado de esta potente trama de intercambios. Entre 1965 y 1969, Padín integra junto con los poetas Héctor Paz, Juan José Linares y Julio Moses, en Montevideo, el grupo editorial de la revista *Los huevos del Plata* y toma contacto con poetas y artistas visuales de otros países, involucrados en proyectos similares. Entre 1969 y 1972 edita *Ovum 10*, centrada en la poesía visual y experimental, y autodefinida como “revista de investigación poética y de difusión de las corrientes de la nueva poesía”.

En una serie de escritos dirigidos desde las páginas de la publicación, Padín propone una temprana conceptualización de estas prácticas, conectando la radicalización del lenguaje, auspiciada por la *nueva poesía*, con las exigencias revolucionarias que entonces interpelaban fuertemente la región. En una segunda etapa (1972-1975) la revista se publica con el nombre de *Ovum*, bajo un sistema de edición cooperativo.

La red de contactos conformada en torno a las revistas, opera asimismo como base de otros proyectos de intercambio de poesía visual y arte-correo que Padín impulsa en los mismos años en que edita *Ovum 10*. Entre 1969 y 1974, organiza una serie de exposiciones colectivas como las que dedica en 1969 a la Nueva Poesía o a la Poesía Fónica y que culmina en 1974, con el Festival de la Postal Creativa en la Galería U de Montevideo.

En su despliegue simultáneo, las revistas y las exposiciones configuran una doble plataforma de intervención, desde donde toman cuerpo diferentes iniciativas colaborativas en red. En su trama, silenciosa, el archivo va condensando la densidad conflictual de las encrucijadas y conexiones múltiples que estos diversos proyectos movilizan.

En la década de los setenta, el archivo Padín registra dos pérdidas significativas e irre recuperables. La primera tiene lugar en septiembre de 1973, tras el golpe de estado en Chile, cuando la *Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía*, una iniciativa que reunía a más de trescientos poetas experimentales de treinta países, que Padín había organizado un año antes en la Galería U de Montevideo y que esperaba mostrar en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, es extraviada en un sótano de la Em-

El Archivo Padín reúne en Montevideo uno de los fondos más interesantes del arte-correo y la experimentación poética latinoamericana de los años sesenta y setenta.



El Archivo Padín constituye uno de los casos más interesantes de arte crítico en Uruguay, recuperado ahora dentro del proyecto Conceptualismos del Sur

bajada chilena. La segunda pérdida ocurre tras su detención en agosto de 1977 por la dictadura uruguaya y su procesamiento bajo los cargos de *escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas*. Entonces fueron confiscadas una serie de cajas del archivo e innumerables libros, revistas y catálogos, que nunca fueron devueltos.

Los artistas de la red de arte-correo impulsaron una potente campaña internacional exigiendo la libertad de Padín y Jorge Caraballo (también detenido por la dictadura), que contó con el apoyo de Amnistía Internacional. En 1979 ambos artistas fueron liberados *bajo palabra*.

En los años que siguen a la transición democrática en Uruguay, el archivo registra un crecimiento exponencial, a partir del restablecimiento de la trama de contactos con la red de arte-correo y la reactivación de los intercambios colectivos, interrumpidos en su intensidad durante la dictadura. El archivo Padín se encuentra actualmente en su domicilio particular, en la ciudad de Montevideo.

Diagnóstico y custodia. En abril de 2009, por iniciativa de la Red Conceptualismos del Sur (RCS) y con la financiación de la SEACEX y el MNCARS, se realizó un diagnóstico general del archivo Padín en la que el artista prestó su colaboración permanente a los investigadores encargados de la ejecución, Cristina Freire y Fernando Davis.

Los principales objetivos de dicho diagnóstico fueron la descripción del estado del archivo, la elaboración de un plan de trabajo que involucre las acciones necesarias para la catalogación, conservación y apertura pública del mismo y la propuesta de tareas de investigación en articulación con otros proyectos de la RCS.

En esta etapa fue crucial, asimismo, el contacto con los responsables de diferentes centros de documentación locales, con el propósito de evaluar qué institución podría acoger en custodia el archivo.

Actualmente se están realizando gestiones con el Archivo General de la Universidad de la República, institución que proponemos para la custodia transitoria del archivo Padín por un período de tres años (que podrá ser renovado), de cara a convenir, entre las partes involucradas en el proyecto, los términos de un programa general de trabajo, criterios de catalogación del material cedido en custodia y técnicas archivísticas que aseguren su conservación y uso.

En relación con la organización del archivo, una pregunta crucial es cómo identificar los diferentes materiales que lo integran, despegándolos de su cuerpo indiferenciado, sin desactivar la *conflictividad insumisa* del archivo en su reordenamiento clasificatorio, manteniendo la compleja dispersión de sus anudamientos cruzados, sus filiaciones deshilachadas y sus zonas de densidad.



“Los Huevos del Plata” (en la imagen) y “Ovum” fueron dos de las cabeceras más activas y cosmopolitas de la Nueva Poesía en el continente.

El archivo diagrama su conflictividad en las fricciones e interpelaciones recíprocas que los diversos documentos ponen en juego al inscribirse en una trama interpretativa que apuesta a darles legibilidad.

Investigación. El archivo Padín constituye uno de los principales fondos documentales del proyecto de la RCS “Redes artísticas alternativas: las ediciones de poesía visual y el arte correo”, cuyos objetivos son la “catalogación, documentación, investigación y puesta en red de un conjunto de valiosos archivos y reservorios documentales no sistematizados (o sólo parcialmente), con sede en diferentes instituciones o conservados por los mismos artistas que participaron activamente de estas iniciativas colectivas”.

La primera etapa de la investigación, actualmente en curso, tiene como punto de partida la pregunta por los modos en que los mismos artistas percibieron este proceso de conformación de redes alternativas, cómo entendieron o reflexionaron en torno a su participación e involucramiento en dichos proyectos.

Se trabajará con los textos (muchos de ellos inéditos) que los mismos artistas

escribieron al referirse a estas prácticas y las revistas de poesía experimental, con el propósito de investigar la dinámica de los intercambios que estas publicaciones diagramaron.

Las conexiones entre las escenas brasileña, uruguaya y argentina entre 1968 y los primeros años de la década de los setenta, constituyen, por la particular densidad de tales intercambios, un nudo significativo. El archivo de Padín resulta crucial en el análisis de esta índole de problemas.

Estudiar la conformación y dinámica de estas redes alternativas –en sus trayectos oblicuos y en sus intersecciones variables, en la porosidad de sus contornos y en la indisciplina de sus derivas– es, antes que nada, una apuesta por activar el espesor conflictual de ese complejo programa poético-político, el vertiginoso ritmo de sus aspiraciones utópicas en la exigencia de trastornar el arte para transformar los modos de vida. Pero no para confinarlo al pasado, en tanto episodio cerrado y definitivo de la vanguardia, sino para recuperarlo en su capacidad de interpelar el presente (atrevida, perturbadoramente), con nuevas resonancias críticas. ✚ FERNANDO DAVIS

ACCIÓN

En la piel de la ciudad. El grafiti de Mujeres Creando

Históricamente el espacio público estuvo vedado y connotado para las mujeres. Vedado porque la dignidad de las mujeres fue construida por el patriarcado a partir de su desempeño reservado al ámbito de lo privado. Connotado porque aquellas que salían de lo doméstico era por necesidad económica. Es decir, el espacio público estuvo –y en muchos sitios sigue estando– atravesado por nociones de clase y género a las que hay que agregar, si hablamos de Latinoamérica, el componente étnico.

Por este motivo, en el origen de los movimientos de mujeres se encuentra la calle. Desde el sufragismo a la segunda ola de los años sesenta en el siglo pasado, el espacio público se convierte en el territorio de la convergencia y difusión de los reclamos, denuncias y marchas. Fue allí en donde se advierte que lo político no es sólo lo que afecta al Estado y al bienestar público, sino también al entramado de lo privado con consecuencias en lo público. Así, lo privado es político, lo personal es político tal y como desvelaron y proclamaron las feministas de la segunda ola.

Ahora bien, para hablar de movimientos de mujeres en Latinoamérica debemos tener en cuenta la diversidad y particularidad histórica, social y étnica que caracterizan al continente y que llevan a que los feminismos, aunque en muchos casos sean tributarios de los europeos y norteamericanos, planteen matices propios que dificultan lecturas restringidas. No quiero dejar de mencionar las genealogías de mujeres que acompañaron y pelearon al lado de los hombres en las luchas armadas que atravesaron el territorio continental desde el siglo XIX hasta la actualidad, podemos señalar que desde Juana de Azurduy –guerrillera de la independencia boliviana– a las soldaderas mexicanas o a las guerrilleras más contemporáneas, todas estas mujeres alimentaron y dieron identidad propia a los feminismos locales.

Es así como en Mujeres Creando (M.C.) convergen varias situaciones que pueden sintetizarse en dos: la calle como el espacio en donde ejercitar la libertad de manera creativa y en donde visibilizar ese 50% que forma parte de lo real, pero inexistente tanto para las mediaciones que buscan interpretar la realidad como para los códigos culturales. Y por otro lado, la compleja historia boliviana atravesada por el racismo, el sexismo, la pobreza y la violencia, tal y como recoge el estudio *Machos, varones y maricones* de María Galindo y Julieta Pa-

Ante la cruenta realidad, un grupo de mujeres comienza a organizarse en La Paz en 1992. Junto a María Galindo, Julieta Paredes y Mónica Mendoza se suman Florentina Alegre, Julieta Ojeda, Rosario Adrián y muchas más que a los malestares y al sentido crítico agregaron inteligencia, energía e imaginación. Esta comunidad de mujeres, que pasó de reunirse en el Café Carcajada a autogestionar su propia casa llamada Virgen de los Deseos, situada en la calle 20 de octubre de La Paz, lleva años siendo parte de los procesos sociales y políticos bolivianos, conformando una alternativa de cambio, y enriqueciendo al feminismo no sólo de su país sino al de América del Sur gracias a sus alianzas.

M.C. desmitifica el populismo de izquierda, los movimientos de pueblos originarios, la demagogia progresista y a los intelectuales, entre otras instituciones y demás sujetos y agrupaciones sociales. Reivindica una genealogía habitada por abuelas y abuelos anarquistas bolivianos, autodidactas que escrutaban por cuenta propia el contexto. Mujeres rebeldes bolivianas y mujeres que vivieron llevando adelante su deseo y su libertad. Como la chola Pepa Infante cuyo concepto del amor libre y la conquista de un espacio propio marcó un hito en la Bolivia de los años 30. Esto no significa que desconozcan lo planteado por las feministas europeas y estadounidenses, sino que desarrollan teorías y prácticas propias, definidas a partir de dos hechos: la realidad con la que conviven y las alianzas que sostienen –insospechadas para la normatividad– basadas en el placer de la relación y la solidaridad entre mujeres.

M.C. cuestiona la lucha que concibe el patriarcado, aquella que implica un sentido militar. Según ellas mismas dicen: “Luchar se conjuga con amar, se conjuga con sentir y crear”. Por esto, el grafiti es “un método, una forma o una estrategia de lucha, como prefieran llamarlo”. Al emplear el grafiti como medio que visibiliza la búsqueda creativa de un cambio social, M.C. vincula ética y estética, política y arte, lo privado con lo público. No se reivindican ni artistas callejeras ni activistas, pero asumen, a partir de la noción de *impostoras*, la convivencia entre el mundo de la calle con el institucional del arte. Prácticas disruptivas que conducen al cuestionamiento de legitimación que conlleva toda institución artística: ¿Visibilizar no es también un modo de subvertir, de crear conciencia, de cambiar? ¿No se está dislocando el sistema al tomarlo de aliado de la difusión de problemáticas tapadas, encubiertas, disimuladas?

Para reflexionar sobre el trabajo de M.C. nos detendremos en sus *obras, piezas y acciones*, que a través de grafitis reflejan un camino que va desde la calle a la institución y vuelve a la calle.

“Las putas amantes de la vida aclaramos que, ni Sánchez de Lozada ni Sánchez Berzaín son hijos nuestros”

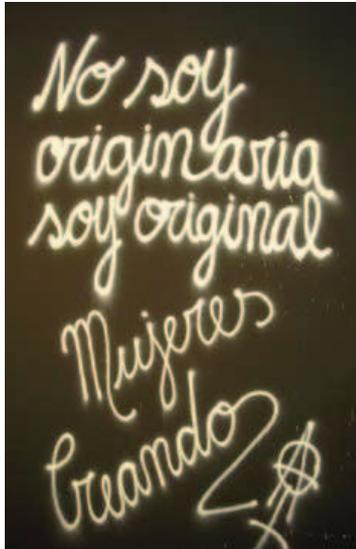
La Paz, septiembre de 2003.

En el marco de un tenso clima político ante la demanda de un referéndum para decidir el destino del gas boliviano y su posible exportación a través de Chile y Perú, se inician bloqueos de rutas y protestas. En la localidad rural de Warisata, el bloqueo imposibilita el retorno de un grupo de turistas ingleses y norteamericanos que hacían alpinismo en el monte nevado del Illampu. Sánchez Berzaín, ministro de Defensa, decide entrar al pueblo con el ejército tomando la excusa de los turistas,



La calle como escenario de la lucha semántica y subversiva de un colectivo que utiliza el grafiti como principal arma de insurrección. Un muro de La Paz, Bolivia con alusiones a su presidente.

En la Bienal de Sao Paulo 2006, Mujeres Creando presentó un potente artefacto conceptual ensamblando sus habituales grafitis sobre las fotografías de Julio Cordero, que ya a principios del siglo XX denunciaba la explotación indígena.



que ni habían sido tomados como rehenes, ni corrían riesgo sus vidas. El pueblo opuso resistencia y sufrió una brutal represión en la que murieron tres personas, entre ellas una niña aymara de 8 años, Marlene Rojas, que se había asomado por la ventana para curiosear. M.C. estuvo, una semana antes del suceso, marchando con dos telas que decían: *Las putas amantes de la vida aclaramos que ni Sánchez de Lozada ni Sánchez Berzaín son hijos nuestros y No vamos a desarmar la casa del amo con las herramientas del amo.*

Ante las muertes deciden hacer una huelga de hambre, el 13 de octubre de 2003, en la Defensoría del Pueblo de la ciudad de La Paz, la cual toman pacíficamente. Sufren represión y entonces deciden reanudar la huelga en la Casa de la Cultura al día siguiente. Allí, funcionarios de la Alcaldía les piden que esperen un día más. Al día siguiente se hace pública la "primera huelga de hambre" iniciada por la ex Defensora del Pueblo Ana María Campero junto a intelectuales y gente de clase media, lo que borró de un plumazo la lucha de M. C., su iniciativa y su reprimenda. Sin embargo M. C. sumó a periodistas, trabajadoras y mujeres invisibilizadas dentro de los movimientos sociales, para continuar con la huelga y reescribir parte de la historia. Frente a estos hechos María Galindo escribió un sentido y bello texto que tituló *Se acercó a la ventana de la vida a recibir la muerte.*

"Ninguna mujer nace para puta"
La Paz-Buenos Aires, 2003-2007.

En julio de 2003, en La Paz, se realizó el primer seminario organizado por mujeres en situación de prostitución que recibió el nombre *Ninguna mujer nace para puta.*

Allí se plantearon propuestas concretas con el objeto de no judicializar el trabajo de las mujeres, de avanzar en los derechos humanos –salud para ellas y sus familias, contención- y desvelar el entramado corrupto del que son víctimas. Dicha frase fue empleada para acciones de M.C., grafitis, carteles y proclamas que conformaron una muestra de arte y un libro. La exposición se inauguró en La Paz el 20 de enero de 2006, en el marco de los festejos por la asunción de Evo Morales, como forma crítica y reflexiva sobre la inviabilidad de un cambio social sin un cambio sexual. Así dirán "no hay libertad política sin libertad sexual". Tanto el seminario en forma de talleres, como la muestra viajaron en 2007 a Buenos Aires, estudiando y reflexionando sobre la prostitución en Argentina.

La muestra se llevó a cabo en el Centro Cultural Borges, en pleno centro de Buenos Aires y exhibió grafitis, fotos, carteles y actividades desarrolladas en dicha ciudad junto a las realizadas en Bolivia. Aquí M.C. no sólo estableció vínculos con feministas argentinas, incrementando el debate sobre el tema de la trata unido al de la prostitución, sino que enlazó dicha temática a un espacio institucional, hecho impensable antes de M.C.

No soy originaria soy original
27 Bienal de San Pablo 2006.

Bajo el lema *Como vivir junto*, su comisaria Lisette Lagnado invita a M.C. en la selección oficial de artistas. Ellas presentaron una de las obras más fuertes de la Bienal. Pintando los muros de negro y empleando el blanco para las palabras, articularon imágenes fotográficas del archivo

Julio Cordero -uno de los más importantes fotógrafos bolivianos de principios del siglo XX- con el lenguaje. Más allá de sus habituales grafitis presentaron una larga carta dirigida a Evo Morales escrita por un personaje, Zárate, "el temible Willka", un indio sublevado que en las guerras civiles del siglo pasado ayuda a los liberales a triunfar y que luego sería traicionado y asesinado. Dicha carta exhibe con preocupación la ambición de poder de Morales y se pregunta si será posible un cambio radical.

Las imágenes de Cordero, exponentes de la injusticia social más extrema sobre la base del racismo y el sexismo, mostraba a niñas trabajadoras violadas por patronos, indios ubicados a la vanguardia del ejército para su pronta muerte, es decir, a los más conocidos exponentes de un genocidio perdurable.

"El cambio social es un hecho creativo y la creatividad es un instrumento de lucha", afirman las M.C. Y porque el momento de la contemporaneidad es una de las más firmes instancias de libertad que directamente desafían la escritura, exhibición, conservación, mercado y demás articuladores del campo artístico, debemos meditar hasta donde llega esa libertad.

Está en nosotros poder reflexionar sobre el espacio de libertad que implica el arte contemporáneo. Pensar con qué herramientas puedo traer a la memoria, llevar al discurso, nombrar lo hasta entonces mudo de ciertas voces que son incómodas para los discursos de autoridad circulantes. Contemplar el lugar desde donde hablamos y la importancia de buscar lazos que intercambien nuestras experiencias.

Es entonces un ejemplo saludable el de Mujeres Creando. ❖ MARÍA LAURA LOSA



ACCIÓN

Un feminismo de impuras

Más allá de la relación con el Estado. Instaladas más acá y más allá de la relación única, exclusiva y obsesiva con el Estado. Huidas del juego demanda-victima-concesión, que es la relación única en la que se han colocado históricamente los movimientos sociales. Mujeres Creando ha abierto en la sociedad boliviana, otras formas de hacer política, otros escenarios para hacerlo y otros escenarios temáticos desde donde hacerlo.

Hemos huido también del mito de la ley, huimos del mito de que la ley resuelve o remedia la injusticia social. Por eso miramos con indiferencia las torres antidiscriminatorias para maricones, mujeres, niños o discapacitados como quien contempla un montón de papeles inservibles.

Estamos instaladas en el centro de las sensibilidades sociales comunicándonos desde las zonas de placer y de dolor de la sociedad con todos los sectores sociales imaginables.

No interesa que seamos cuatro locas, no interesa que como voz contestataria nos coloquen la etiqueta de marginales o minoritarias porque no nos deseamos, ni nos pretendemos complacientes con ninguna mayoría. No caemos en el proselitismo y por eso no apelamos sino a la desobediencia y la provocación.

Somos un referente de rebeldía cuya dimensión no tiene límite de edad, de color de piel, ni de sexo; un referente de rebeldía, contestación y alegría que se nutre de nuestras tercas, histéricas y constantes transgresiones y que se abre camino subterráneo dentro y fuera de todas las instituciones sociales, incluida, ¡ojó!, incluida también La Iglesia.

Cuando hablamos de otros escenarios estamos hablando de la calle, la calle como el lugar y el centro de la vitalidad social, la calle como el espacio de encuentro, la calle como el lugar de sentido. Por eso somos grafiteras y por eso también hacemos acciones callejeras que plantean a fin de cuentas que la toma del espacio público en la sociedad por parte de las mujeres es la toma de la calle. Por eso en boca de la vendedora ambulante leemos su silencio con el siguiente grafiti: *La calle es mi casa sin marido, la calle es mi trabajo sin patronos.*

Alianzas insólitas. Muy a pesar de toda la homofobia social que ha presionado para encasillarnos como un movimiento de lesbianas, nosotras hemos trascendido esos esquemas cientos de veces sin dejar de ejercer todas las identidades que nos ha-

Mujeres Creando ha abierto en la sociedad boliviana una profunda guerra semiótica que afecta a todos los frentes.



bitan simultáneamente y que celebramos públicamente. Somos un movimiento de "indias, putas y lesbianas, juntas, revueltas y hermanadas". Esto quiere decir, que no nos quedamos en el grito de afirmación de la diferencia, hacemos de la diferencia un pedazo que se completa en la relación de solidaridad con la otra- diferente desdibujando las separaciones de odio que el patriarcado nos enseña a asumir como propias.

Cuestionamos las corrientes feministas que han reducido el sujeto político del feminismo a la *mujer blanca* heterosexual, madre y habitante de las sociedades capitalistas del norte.

Cuestionamos los feminismos que, en nombre de todas las mujeres, han construido espacios, derechos y representación, en realidad, sólo para algunas mujeres. Esos feminismos se han convertido en simple liberalismo y han sido devorados por los partidos políticos, por el Estado, y por el propio círculo vicioso de un discurso cerrado que garantiza estatus y privilegios para unas mujeres, y que al mismo tiempo omite, hace invisibles e ignora a las *otras* mujeres.

Hacemos un feminismo de impuras construido sobre un sujeto complejo, basado en alianzas insólitas y prohibidas donde lo prohibido es la alianza, donde lo prohibido es ser hermana de quién no debes serlo, donde lo prohibido es identificarte con quien no deberías hacerlo. Ese sujeto complejo de indias, putas y lesbianas es un espacio metafórico. Un espacio simbólico construido uniendo las puntas más extremas de la condición de las mujeres. Partir de esos lugares nos permite construir un

espacio feminista complejo impuro y que tiene la potencia de convocar y de servir de espejo para cualquier mujer del mundo desde su rebeldía, no desde su comodidad. Por eso nuestro feminismo está compuesto por exiliadas del neoliberalismo que son las mal llamadas *migrantes*.

Nuestro feminismo está compuesto de indígenas desobedientes de mandatos culturales, está compuesto de lesbianas incorrectas, de mujeres en situación de prostitución, de desempleadas crónicas, de adolescentes crónicas, configurando una coreografía infinita y multicolor inagotable. Nuestro feminismo está compuesto por mujeres incómodas, innombrables, inaceptables. Nuestra alianza es indigesta e insoportable.

Un pene, cualquier pene, es siempre una miniatura. Muy a pesar de la misoginia social que ha pretendido encasillarnos como un movimiento de odio contra los hombres, nuestro discurso y nuestras manos agarran atrevidamente el cuerpo sacralizado del varón para humanizarlo. Eso provoca explosivos debates entre padres, curas, policías, hermanos, vecinos, amigos y amantes. Entendemos que el feminismo es un espacio de las mujeres y desde las mujeres, pero no para las mujeres. Es una propuesta para la sociedad en su conjunto, por eso es universal. Eso no implica que el feminismo tenga que hacerse cargo de convertir, tutelar o reeducar a los hombres con nuevas formas de comprensión de su masculinidad. Creemos que la fuerza interpeladora del feminismo contra toda relación de poder,



María Galindo en una de las escenografías más radicales del colectivo. "Un pene, cualquier pene, es siempre una miniatura", dice uno de los grafitis de M.C.

coloca la relación con el universo masculino en una situación que no permite el discurso fácil de autojustificación. Nos interesa más esa posibilidad que aquella que indica que las mujeres debemos incorporar a los hombres al feminismo para que este adquiera validez social universal.

Y no es que queramos refundar un esencialismo en torno de ser mujeres, ni mucho menos apoyarnos en el binarismo hombre-mujer. En la construcción del género no todo es performativo, hay realidades, cualidades, sensibilidades no sólo performativas sino también históricas.

La domesticación de los movimientos sociales. Queremos todo el paraíso, no el 30, 40 o 50% del infierno neoliberal. El neoliberalismo logró domesticar a los movimientos sociales hasta el punto que cada uno debía responder a un guión de demandas y temáticas. Así surgió una supuesta agenda de derechos de las mujeres. Agenda en la que nosotras nunca entramos, no somos un movimiento de reivindicación de derechos y espacios dentro del sistema, y por eso fuimos tan fieras a la hora de cuestionar las cuotas que las mujeres, desde los partidos, reclamaban.

Nos hemos concentrado en el esfuerzo inconcluso de analizar las formas de opresión que pesan sobre nuestra sociedad, entendiendo que lo que determina la subordinación de las mujeres no puede ser visto parcialmente sin tocar los privilegios de raza, edad u opción sexual como si todas las mujeres tuviéramos intereses comunes

No somos un grupo de artistas. Cuando ocupamos un lugar en el mundo del arte lo hacemos como intrusas o como inquilinas

basados en la biología de nuestro cuerpo.

Sin embargo, la domesticación de los movimientos sociales y la asignación de un guión oficial simplista para cada movimiento no es algo que solamente recae sobre el feminismo.

Ocurrió y ocurre lo mismo con el movimiento ecologista, con el de maricones y el de lesbianas bautizado como *movimiento gay* y, hace mucho más tiempo, también con el movimiento obrero.

Los movimientos aparecen clasificados y separados unos de otros, ajenos unos a los otros y respondiendo a un guión oficial que no solamente los banaliza sino que los homogeniza y los convierte en algo rígido. Esa ha sido una de las formas más eficaces por parte de los organismos internacionales y los estados para neutralizar el potencial subversivo de los movimientos y para aniquilar su fuerza expresiva y su capacidad creativa.

Somos y hemos sido parte de los procesos sociales y políticos. Hemos regalado a las luchas creatividad y fuerza expresiva: *La utopía es ciega y camina a tropezones, es sorda y habla a gritos, el color de su piel es tan blanca como morena y es que nosotras... No tenemos línea, somos pura curva.*

Política concreta. Entendemos lo cotidiano como el lugar más fecundo desde donde desordenar la sociedad, por eso practicamos una política concreta que consiste en no producir únicamente discurso, sino realizar una serie de acciones y prácticas solidarias que confieran al discurso la base que necesita para alimentarse y sostenerse como una fuerza social y no como una mera retórica.

Nuestra política concreta está hecha de una serie de espacios pequeños cuya trascendencia radica en vidas concretas.

Esta política concreta consiste en varias alternativas en la práctica cotidiana:

- *Radio Deseo* (www.radiodeseo.com), una radio que transmite para dos ciudades 14 horas al día, y por internet, donde no solamente hemos invitado a las Mujeres Creando.

- *Mi mamá trabaja*, un centro de educación inicial, es decir, desde el primer año de vida hasta los cuatro años, porque la maternidad sigue siendo una carga solitaria de las mujeres.

- *La Virgen de los Deseos*, una casa roja, pero que es también un centro autogestionario. Se podría definir como un *quilombo* donde pasa de todo. Hay desde baño público hasta comedor, pero, sobre todo, es un espacio que alberga cualquier conspiración.

- *Contra la usura bancaria*, una oficina de atención sobre endeudamiento por microcrédito, porque aunque la cooperación internacional quiera seguir diciendo que es ayuda al desarrollo, es una política de sobreendeudamiento de las mujeres. Es un mecanismo para utilizar la fuerza de las mujeres como colchón de la crisis económica que no data de hace un año sino que, para nosotras, es una crisis eterna de la que

venimos oyendo hablar desde que estábamos en la cuna.

- *La Voz de mi Deseo*, una escuela de radio donde las mujeres rompen la mudez y elaboran y ponen en onda sus propias voces.

- *Mujer Pública*, una revista internacional de pensamiento feminista que se produce desde seis países del mundo y se distribuye en ocho para seguir calentando el fuego de la utopía y rompiendo los muros de la soledad.

¿Qué somos entonces? Con estas prácticas y este puñado de intuiciones resulta pues difícil autodefinirnos.

¿Somos un grupo de prófugas del patriarcado?

¿Somos una grupo de huidas de la institucionalidad?

¿Somos unas monjas del siglo XXI que han formado un convento donde entregarse a sus propias formas de comprensión de la vida?

No somos un grupo de artistas porque el arte es en sí mismo ajeno a una gran cantidad de nuestras prácticas. Nosotras mismas nos colocamos fuera del mundo del arte.

Cuando ocupamos un lugar que pertenece al mundo del arte lo hacemos como intrusas o como inquilinas.

A mí me gusta autocalificarme como agitadora callejera, grafitera y cocinera, pero esa calificación tampoco encaja con todas nosotras.

No somos tampoco un grupo de activistas porque el activismo es el invento de la idiotez.

El activismo es la prohibición de hacer política al margen de los partidos.

El activismo es la forma de expropiarte de la política.

Cuando te dicen que haces activismo te están diciendo que no haces política, sino que te limitas a esa cosa poco elaborada que es protestar o denunciar.

Somos un movimiento de feministas autoconvocadas. No somos por tanto un partido político, ni una onegé, pero como movimiento social tampoco encajamos con aquello que se entiende por movimiento.

Somos perdedoras natas porque no es la efectividad ni el éxito la vara con la que se puede medir la trascendencia de nuestras acciones.

Somos muy pocas para constituir un movimiento y, sin embargo, infinitas veces hemos movido, interpelado, confundido y conmovido a nuestra sociedad entera.

La creatividad es nuestro principal instrumento de lucha.

Cambiar una sociedad es reinventarla, no gobernarla. ✚ MARÍA GALINDO/MUJERES CREANDO

Enlaces:

mujerescreando@entelnet.bo
www.mujerescreando.org
www.mujerescreando.com
www.radiodeseo.com



Imagen de la muestra "Inventario 1965-1975" basada en la recuperación del Archivo Graciela Carnevale, que tuvo lugar en 2008 en Rosario (Argentina).

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR

Políticas de archivo. Experiencias colectivas de la Red de Conceptualismos del Sur

Uno de los principios rectores que permitió que la Red Conceptualismos del Sur emergiera como una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva fue la necesidad compartida de sus miembros de revalorar la dimensión política de algunos archivos relacionados con las prácticas conceptuales en América Latina, y la de reactivar su potencialidad crítica con la idea de transformar el presente. Sin pretender agotar las preocupaciones de la RCS por las políticas de archivo –y sin la intención de generar definiciones categóricas del problema– en lo que sigue se presentan cuatro enfoques, coyunturas o ejes relacionados con el binomio políticas de archivo/prácticas conceptuales de América Latina en el escenario global.

En las siguientes consideraciones críticas, David Gutiérrez nos aproxima a la instrumentalización corporativa de los procesos de construcción de conocimiento y de cooperación desigual con América Latina. Los archivos digitales y los bancos globales de imágenes en el marco del acceso universal son abordados por Cristian Gómez Moya. De las prácticas instituyentes como parte de la producción de imaginarios archivísticos de los museos de arte habla Joaquín Barriandos, y la anula-

ción de la potencia crítica de algunas experiencias conceptuales de América Latina, cuando éstas forman parte del discurso ya normalizado sobre las prácticas *periféricas*, corre a cargo de Jaime Vindel.

Con acentos temáticos distintivos pero convergentes en su apuesta crítica, estas contribuciones no pretenden otra cosa que abrir el debate sobre las políticas de archivo a partir de la puesta en tensión de un elemento común: las consecuencias que resultan del proceso de rehistorización de las prácticas conceptuales de América Latina.

Geopolíticas de archivos de arte de América Latina

El arte latinoamericano se encuentra hoy en el centro de las dinámicas de exhibición e investigación de instituciones museísticas y académicas de países centrales. En este contexto, las estrategias de divulgación cultural pasan, inevitablemente, por estrategias de valorización de los procesos de conocimiento sobre las prácticas y categorización de las poéticas ubicadas en el entramado latinoamericano del discurso sobre el arte. La identificación y estudio de documentos y archivos, que permitan la construcción

de este entramado y de discursos sobre el mismo, se ha convertido en la acción interesada de multinacionales de conocimiento que regulan y exhiben prácticas artísticas de manera desterritorializada.

Estas multinacionales, instituciones, museos y universidades, como el International Center of American Arts, se caracterizan por ser proyectos de financiación norteamericanos y europeos sostenidos en estrategias de estudio e interlocución a grupos de conocimiento y movimientos sociales en Latinoamérica. Se basan en la ausencia de plataformas de discusión en los países latinoamericanos. Gestionan la dirección de pares latinoamericanos de centros reconocidos de investigación y de ejercicio político en el desarrollo de sus iniciativas. Generan planes programáticos de investigación y acción cultural sobre los escenarios locales de interlocución durante varios años. Determinan estrategias de visibilidad nacional e internacional a su nombre. Apuntan a generar estados del arte de las circunstancias sociales y culturales de América Latina partiendo de los fundamentos epistémicos de sus discursos. Desarrollan procesos de capacitación e interlocución de los miembros latinoamericanos para generar comunidades intelectuales. Y, por último, constituyen redes de trabajo en América Latina bajo proyectos de su iniciativa.

Todos estos puntos son atractivos para los interlocutores latinoamericanos y de hecho fortalecen su trabajo. Este proceso no es nocivo en sí mismo para la investigación sobre arte latinoamericano, sino en la medida en que la autonomía en la construcción de conocimiento debe ser negociada en el contexto de un entramado discursivo y de categorías de lo latinoamericano fuera de sí, fuera de Latinoamérica. La circunstancia epistemológica anuncia

El arte latinoamericano se encuentra hoy en el centro de las dinámicas de exhibición e investigación de países centrales

El museo está obligado a ser un dispositivo de intervención documental y no un contenedor del espectáculo

un asunto de poder en la construcción de conocimiento. Esta dinámica de identificación, clasificación y visualización del arte latinoamericano alude al mismo tiempo a modos de comprensión y relaciones de dependencia e interdependencia en la sociedad del conocimiento latinoamericano. Fortalecidas por la debilidad de escenarios locales, en la generación de conocimiento autónomo sobre el arte y sus archivos, las multinacionales de conocimiento imponen exprofeso el marco de referencia que orienta las políticas de investigación. Esta dinámica se puede revisar críticamente en la pertinencia y entendimiento sobre las categorías que clasifican la complejidad de los documentos y archivos. ✚ DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA.

Entre el archivo digital y el banco de imágenes

En un contexto de liberalización y apertura de los derechos sobre los registros, copias y visualidades de los archivos de arte latinoamericanos, las instituciones museísticas globales y sus administraciones progresistas han detectado que el acceso a la información constituye una oportuna estrategia política. Este acceso se ha traducido –más allá de sus políticas de exhibición, colección y conservación– en el desarrollo de amplios archivos digitales puestos en la red, archivos que, fundamentados en un sentido contrahegemónico de lo cultural, han abierto una vía para renegociar los saberes universales y ponerlos al alcance de los diversos usuarios conectados globalmente.

En este contexto del arte global sin fronteras, comprender los archivos digitales,

además de señalar sus oportunidades de acceso, conllevaría advertir sobre cierta dimensión sin tiempo ni espacio que sostiene su misma categoría desterritorializada. En términos más precisos, la euforia emancipadora que ostentan estos nuevos depósitos digitales corre el riesgo de transformarse en una complacencia neutral ahistórica en donde lo que finalmente prevalecerá será el banco de imágenes. Una economía digital de acceso universal debe tener en cuenta, por lo tanto, que las plusvalías de la imagen –disponibles como catálogos bancarios (image-banking) en la red global– no equivalen necesariamente a una apertura del saber, sino más bien contribuyen a tensionar el valor histórico-local de las otras políticas de archivo.

Dado el precarizado sostén archivístico-institucional de la gobernabilidad cultural en el contexto latinoamericano, podríamos afirmar bajo una perspectiva occidentalizada que la carencia de archivos de arte político en zonas específicamente localizadas del subcontinente constituiría *lo nuevo atemporal* para el saber centralizado y, por contraparte, equivaldría a una carencia de modernidad para el propio saber latinoamericano. En este sentido, los archivos digitales responderían a una tradición moderna y su actualización vendría dada por una alta conectividad, que permitiría un acceso multihistórico y desterritorializado en perjuicio de unas políticas de administración local. Sin embargo, también debemos sospechar de una excesiva vinculación a un lugar, ya que su reivindicación simplemente acabaría por emular el aparato estado-nación de la territorialidad. Una territorialidad entendida como garante profiláctico de unos documentos originales bajo sello patrimonial, fundamentado en una cultura de la imagen

identitaria, privada y esencialista sin tener en cuenta las políticas de lo público.

Así, una prospectiva sobre archivos digitales estaría muy emparejada con aquello que se ha definido como una *imagen-archivo*, es decir, si el archivo es un *locus*, el cual requiere ser administrado, también debemos tener en cuenta que éste es hoy en día un lugar claramente no fijado, ya que se ha diluido entre redes; es decir, un lugar invisible porque se encuentra atrás de la imagen. Entonces, el desafío de los archivos digitales del arte-político latinoamericano y de las instituciones museísticas que favorecen su acceso e interactividad pública, no pasa tanto por resguardar el envasecido patrimonio simbólico local. Su labor está en advertir oportunamente de las conveniencias y contradicciones de diluir los registros hasta un nivel en el que ya no es posible adjudicarse la propiedad del documento o su copia, mucho menos del original, y las implicaciones de negociar la reproducción de estas mismas copias hasta el punto de inscribirlas como universales, y, con ello, la eventualidad de volverlas sólo imagen. Es precisamente en esta coyuntura que resulta ineludible pensar el acontecimiento político que activan los archivos digitales en contraposición al *banking* que instituye la imagen-archivo. ✚ CRISTIAN GÓMEZ MOYA

Imaginarlos Archivísticos: Museos, contra-canon y prácticas instituyentes

La irradiación del posestructuralismo hacia el terreno de la administración creativa de la cultura y la gestión progresista de lo artístico, trajo consigo el derrumbe de muchos de los imaginarios archivísticos que la burocracia estatal tardo-nacionalista había percibido como inamovibles. A su vez impulsó el cuestionamiento de las inercias autolegitimadoras de la institución museo.

En consecuencia, la pregunta por la actualidad de las políticas de archivo de los museos de arte conlleva la siguiente apuesta: asumir que, ya que los archivos son artefactos simbólico-sociales constituidos y actualizados en el curso de su performatividad histórica, los registros y documentos que los conforman son dispositivos factibles de ser reinterpretados, socializados, aprehendidos, soterrados, manipulados, vindicados, oficializados o deslegitimados a través de la aparición de nuevos imaginarios archivísticos.

Estos últimos son, en el sentido amplio de la palabra, espacios instituyentes y engranajes discursivos que permiten reactivar los acontecimientos del pasado, ya sea como fuerzas disruptivas del presente o bien como coerciones monumentalizantes. Toda intersección con el pasado es, en este sentido, una lucha política y epistémica en y por el presente.





En la medida en la que los museos reivindicuen el hecho de que los restos de algunas prácticas artísticas –o bien determinados objetos (obras de arte o no)– operen bajo la forma de documentos, huellas o registros del pasado, estarán conminados a convertirse en dispositivos de intervención y en herramientas de disrupción de los procesos de canonización de los relatos del arte; de lo contrario, su función se limitará a servir de contendedores del espectáculo a través del *display* de las ruinas (de la historia global) del arte. Por lo tanto, la transformación crítica de la lógica representacional de los museos debería venir acompañada de una interpelación radical de nuestros deseos de transmisión y acceso al pasado, de nuestras estrategias y persistencias colectivas ante el olvido y de nuestra necesidad de identificarnos con o de desidentificarnos de nuestras instituciones culturales y de sus políticas de archivo.

Es en este escenario en el que debemos preguntarnos por la relación coyuntural entre la aparición de un conjunto de nuevas estrategias adquisitivas y expositivas en el interior de los museos, por un lado, y el reclamo de visibilidad internacional de una serie de acervos documentales, proto-archivos o compendios de registros relacionados con las prácticas conceptuales y con las turbulencias políticas que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesentas, por el otro.

En otras palabras, es en este marco en el que debemos preguntarnos por el proceso de fertilización cruzada entre ciertas prácticas conceptuales no canónicas, periféricas, marginales, radicales, o en proceso de canonización, y los nuevos imaginarios archivísticos globales de algunos museos centro-progresistas de arte contemporáneo.

Desde nuestro punto de vista, el debate por las políticas de adquisición y exhibi-

ción de archivos parece requerir no sólo la irrupción de estrategias radicales de intervención en los procesos de construcción de los nuevos imaginarios archivísticos posnacionales, sino también la emergencia de nuevas prácticas instituyentes conscientes de las políticas, las biopolíticas y las geopolíticas de archivo de los museos de arte. ✦ JOAQUÍN BARRIENDOS

Por una política alternativa del archivo descentrado: El caso de *Inventario*

Con frecuencia, la expansión del canon del arte contemporáneo a partir de la inclusión en él de las prácticas denominadas *periféricas* impone sobre éstas un marco epistemológico que compromete el despliegue de su potencia disruptiva en el presente. Frente a esta circunstancia se hace urgente imaginar políticas de visibilidad de los restos documentales de estas experiencias que respondan a una lógica alternativa. En este sentido, una tentativa sumamente valiosa fue la muestra *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale*, celebrada en el Centro Cultural Parque de España de Rosario (Argentina) entre el 3 de octubre y el 9 de noviembre de 2008.

Los tres túneles que conformaban el espacio de exhibición fueron intervenidos del siguiente modo: el primero de ellos se encontraba prácticamente vacío. Sólo unas luces proyectadas sobre la pared desvelaban su mediación simbólica en tanto contenedor cultural. Al fondo de la sala, una sucesión aleatoria de imágenes procedentes del archivo que daban cuenta del proceso de producción y difusión de *Tucumán Arde* (iniciativa que aglutinó a un conjunto de artistas argentinos que denunciaron la crisis de subsistencia que afectaba a la provincia durante la dictadura de Onganía) se

superponían visualmente con el sonido de los testimonios recopilados recientemente por Ana Longoni y Mariano Mestman para su investigación sobre el itinerario del 68 argentino. En los dos corredores restantes, el público tenía acceso a un amplio material de visualización y consulta (una copia parcial del archivo se encontraba dispuesta en el centro del segundo túnel), que incluía desde los documentos históricos de los sesenta y setenta a aquellos que constataban las resonancias diacrónicas de la experiencia en los más diversos medios.

El título del experimento curatorial expresaba un doble deseo: por un lado, inventariar el archivo para su publicación en un catálogo que diera cuenta del conjunto de sus documentos, por otro, inventar modos de activar críticamente en el presente el sustrato utópico de las prácticas que conforman su acervo documental. La exposición del archivo se conciliaba con su puesta en valor de uso. El desmontaje de las narrativas que operaba pretendía liberar a experiencias como *Tucumán Arde* de su consagración institucional en cuanto emblema del *conceptualismo latinoamericano*, difiriendo el sentido del evento original como posibilidad generadora de un nuevo acontecimiento. El énfasis en la materialidad y en la procesualidad de la constitución del orden discursivo del archivo, se posicionaba contra la homogeneidad esteticista del documento artificeado predominante en eventos como la Documenta 12, volviendo sobre sí misma la potencialidad desmitificadora de la experiencia originaria.

Este enfoque epistemocrítico revela las fisuras de todo relato que pretenda proveer al espectador de una explicación unívoca del sentido histórico de aquellas prácticas, apostando por la singularidad y la multiplicidad de lecturas a la hora de definir dialógica, pero también agonísticamente, su memoria sensible. ✦ JAIME VINDEL

La Red Conceptualismos del Sur en una demostración abierta de los mecanismos de la comunicación global y conceptual.

HISTORIA

Todos somos negros. La revolución haitiana de 1804

Me permitiré comenzar citando muy abruptamente una frase que se ha hecho justamente célebre en ciertos círculos restringidos, aunque debería serlo mucho más, por sus enormes alcances para una teoría crítica de la identidad. La frase dice así: “Todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de *negros*”.

Bien. Esta frase no es una ocurrencia caprichosa, ni un exabrupto provocativo, ni mucho menos un delirio surrealista. Es el artículo 14 de la Constitución Haitiana de 1805, promulgada por Jean-Jacques Dessalines sobre los borradores redactados por Toussaint Louverture en 1801, pero cuya institucionalización tuvo que esperar a la Declaración de Independencia de 1804, con Toussaint ya muerto en las cárceles napoleónicas.

Sirva de paso, esta referencia, para interrogar la extraña idea *continental* de festejar el llamado Bicentenario de las revoluciones independentistas americanas en el 2010, cuando la primera, la más radical y la más inesperada de esas revoluciones se llevó a cabo en 1804 y no en 1810. La más radical, digo, puesto que allí son directamente los ex esclavos africanos –es decir, la clase dominada por excelencia y no las nuevas élites burguesas de composición europea blanca–

El Bicentenario de 2010 ignora la más radical e inesperada de las revoluciones americanas, la de Haití de 1804

las que toman el poder para fundar una república llamada, justamente, *negra*.

Pero, volvamos a nuestra frasecita, nuestra frase-cita. ¿Qué se está jugando en su extraña formulación? Recordemos algunos mínimos antecedentes. Haití –que antes de 1804 se llamaba Saint-Domingue– era de lejos la más rica colonia francesa en el Caribe, y hay quien afirma que era la más rica colonia en cualquier parte.

En 1789, cuando estalla la Revolución Francesa había en esa sociedad plantadora y esclavista, productora de azúcar y café, unos 500.000 esclavos de origen africano, unos 27.000 colonos blancos y unos 34.000 *mulatos*. Ya desde principios del siglo XVIII los muy cartesianos ocupantes franceses, con su racionalista pasión taxonómica, habían creído poder detectar y clasificar 126 tonalidades diferentes de negritud, cada una con su respectiva denominación y caracterología.

Doscientas mil vidas. Estallada la revolución en la metrópolis, los esclavos reciben alborozados las noticias sobre su máximo documento político, la Declaración de los Derechos Universales del Hombre y del Ciudadano, sólo para enterarse rápidamente de que ellos *no son* miembros de ese universal: son la *parte* sin la cual el *todo* no podría funcionar (algo más de la tercera parte de los ingresos franceses provienen solamente del trabajo esclavo de Saint-Domingue), y por lo tanto deben quedar como *particularidad* excluida del Universal para que el nuevo Todo pueda ser sostenido por la economía. Y que por lo tanto tendrán que iniciar –en 1791– un largo y violento proceso revolucionario propio con la paradójica finalidad de que se cumpla integralmente esa postulación de universalidad que les es *ajena* o mejor dicho *enajenada*, lo cual costará a los ex esclavos la friolera de 200.000 vidas.

La verdadera paradoja –casi nos atrevríamos a decir el escándalo –es que la revolución haitiana es, en este sentido, *más francesa que la francesa* –puesto que sólo esa parte excluida de lo Universal puede llevar a cabo el principio de universalidad–, pero sólo puede ser más francesa que la francesa porque es haitiana –porque es la particularidad que por definición *le falta* a la totalidad–. El artículo 14 es pues, como se suele decir, una reparación jurídico-política en primer lugar, pero también, y sobre todo, filosófica, y de una radicalidad filosófica auténticamente inédita.

En lo que respeta al tema que nos concierne, su dinámica interroga críticamente, de hecho, todas las aporías de cualquier principio de identidad universal. Con la Declaración de Independencia de 1804 nace, como decíamos, una república negra, pero con nombre *indígena* (Hayti, en efecto, es el antiguo nombre *taíno* de la isla). Primera manifestación de pluralidades identitarias cruzadas.

Pero si se quisieran más pruebas de la *densidad filosófica* del contenido político de la revolución, bastaría citar el primer párrafo del Preámbulo de la nueva constitución, que Dessalines promulga el 20 de mayo de 1805:

“En presencia del Ser Supremo, ante quien todos los mortales son *iguales*, y que ha diseminado tantas clases de seres *diferentes* sobre la superficie del globo con el solo propósito de manifestar su gloria y poder mediante la *diversidad* de sus obras...”

Ya no se trata, se ve, de la simple homogeneidad abstracta de la igualdad ante la Ley (humana o divina). Se empieza por afirmar una igualdad universal para, en el mismo movimiento, aseverar la *diferencia* y la *diversidad*. Se apela a la retórica ilustrada de la revolución francesa (el Ser Supremo) para inmediatamente dotar al Ser de determinaciones particular-concretas. La siguiente frase avanza un paso más en este camino:

“Ante la creación *entera*, cuyos *hijos desposeídos* hemos tan injustamente y durante tanto tiempo sido considerados...”

Universalismo y particularismo. Otra vez, la totalidad de la creación es especificada por su parte excluida, desposeída –*por esa parte-que-no-tiene-parte*–, como diría Jacques Rancière: para nuestro caso, los antiguos esclavos negros (etnia y clase son nuevamente convocados para definir un *no-lugar* en la totalidad).

Todo concurre a la arquitectura textual de una complicada dialéctica en la cual universalismo y particularismo son confrontados. Universalismo y particularismo, en efecto, se referencian mutuamente, aunque sin operar una síntesis superadora, como quisiera cierta vulgata hegeliana: la *igualdad universal* no podría ser alcanzada sin la demanda particular de los esclavos negros que han sido expulsados de la universalidad; al revés, esa demanda particular no tiene sentido sino por su referencia a la universalidad. Pero particularidad y universalidad no se recubren ni se identifican plenamente: la primera *desborda* a la segunda, y la segunda le queda chica a la primera. La parte es más que el todo al cual la parte le hace falta.

Esta estructura se manifiesta más aún cuando confrontamos aquellos artículos del cuerpo constitucional que abordan especialmente las cuestiones raciales y clasistas. El artículo 12 nos advierte que “Ninguna persona *blanca*, de cualquier nacionalidad, podrá poner pie en este territorio en calidad



Acta de una venta de terreno, fechada en el mes de febrero de 1791. Imagen procedente de los Archivos Nacionales de Haití.

de *amo o propietario*, ni en el futuro adquirir aquí propiedad alguna”. El siguiente artículo, sin embargo, aclara que “el artículo precedente no tendrá efecto ninguno sobre las *mujeres blancas* que hayan sido naturalizadas por el gobierno (...) Incluidos en la presente disposición están también los *alemanes y polacos* (¿?) naturalizados por el gobierno”. Y así llegamos a nuestro famoso artículo 14, que ahora citamos completo: “Todas las distinciones de color necesariamente desaparecerán entre los hijos de *una y la misma familia*, donde el Jefe del Estado es el *padre*; todos los ciudadanos haitianos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de *negros*”.

No sabemos por qué se hace la extraña especificación sobre los “alemanes y polacos” naturalizados. Pero, sin duda, su mención es el colmo de la ironía particularista, más subrayado aún por el hecho de que también alemanes y polacos –que uno suele asociar con la piel blanquísima y los cabellos rubios de sajones y eslavos– son, ahora, *negros*.

Esta generalización a primera vista absurda tiene el enorme valor de producir una *disrupción* del racismo biologicista o naturalista que, entre fines del siglo XVIII y principios del XIX, ha comenzado a imponerse: si incluso los polacos y alemanes pueden ser decretados negros, entonces está claro que *negro* es una denominación *política* (o político-cultural, si se quiere), es decir *arbitraria* (en un sentido más o menos saussuriano de la arbitrariedad del signo) y no *naturalista ni necesaria*. Y que, por lo tanto, lo fue siempre: con el mismo gesto se deconstruye la falacia racista que atribuye rasgos diferenciales a las 126 distintas especies de negritud.

Crítica del multiculturalismo. Hay que insistir entonces: mediante este *acto de habla* –este verdadero y poderoso *performativo*– se produce una inquietante aporía filosófica, la de que el universal es derivado de una generalización de uno de sus particulares. Y no de uno cualquiera, sino, nuevamente, del que hasta entonces había sido materialmente excluido. Es una aporía casi benjaminiana: es el polo extremo aquel que se contrapone a la pretensión de universalidad, el que pone de manifiesto la constelación en su totalidad.

Como dice, no sin discreto sarcasmo, Sybille Fischer, “llamar a todos los haitianos, más allá del color de su piel, negros, es un gesto similar al de llamar a todo el mundo, más allá de su sexo, *mujeres*”. De cualquier manera, y para volver a ello, está clara la intención político-cultural de la cláusula. Finalmente, ¿para qué es necesario *legalmente* introducirla, si ya ha empezado por aclararse que en Haití no será permitida ninguna clase de distinciones por el color de la piel? El sentido no es, pues, meramente *jurídico*: se trata, todavía, de no ocultar ni disfrazar, en la historia que ahora puede llamarse haitiana, el lugar determinante

que en ella ha tenido el conflicto *político* entre las razas.

El artículo 14 (y toda la Constitución a la cual pertenece) hace *de facto* la crítica, incluso anticipada, de una (*ideo*)lógica constitucional que imagina el estado-nación moderno como una unidad homogénea, sin distinciones de clases, razas, género, etcétera. Y también, hay que decirlo, hace la crítica –mucho más anticipada– de ciertas celebraciones multiculturalistas, ingenuas o no, que suelen pasar por alto hasta qué punto la emergencia de las diferencias son una función de las desigualdades producidas por el poder.

Al mismo tiempo, sin embargo, hay en la constitución de 1805, y en el propio artículo 14, una concepción unitaria de la nación. Pero véase con cuál criterio: “Todas las distinciones de color necesariamente desaparecerán entre los hijos de *una y la misma familia*, donde el Jefe del Estado es el *padre*”. Paternalismo, decíamos antes –y por supuesto, podríamos agregar patriarcalismo–; la nación es pensada como una *gran familia unida e indivisible* (donde, ya sabemos, todos los miembros son negros), dirigida, como corresponde a la metáfora, por el padre en tanto Jefe del Estado (aunque no solamente: ya hemos visto que, alegóricamente, hay a la vez un retorno de la *mater(ia)* implícita en esa carne *negra*, sin la cual no puede pensarse la ciudadanía haitiana).

Identidad dividida. Es justamente contra esta analogía entre el estado y la familia (una oposición que en la tradición política europea puede ya detectarse en la antigua Grecia y su distinción entre *polis* y *oikos*, central incluso como motivo de conflicto trágico tal y como se encuentra en la *Antígona* de Sófocles), es contra esta analogía, decíamos, que luchan los primeros grandes teorizadores del Estado europeo-moderno (el debate puede leerse en Maquiavelo, en Hobbes, en Locke). Obviamente, se trata ante todo de un combate contra el paternalismo feudal. Pero es también un argumento tendente a la separación entre sociedad política y sociedad civil –o más genéricamente, entre estado y sociedad–, separación necesaria para la autonomía de la ascendente clase burguesa. Pero sea como sea, esa es una cuestión europea, occidental.

El artículo 14 nada tiene que ver con esa polémica, y por otra parte, al considerarla *de facto* ajena, refuta asimismo su naturalidad: la unidad política que levanta como programa es la de la estructura social no tradicional o premoderna, sino, sencillamente, *africana*, es decir otra, en la cual la lógica del poder político es indistinguible de lo que los antropólogos han estudiado como *estructuras del parentesco*, que, al decir por ejemplo de Lévi-Strauss, transforman la *consanguinidad biológica* en *alianza social y política*. Otra muestra, pues, de *politicización* –es decir, de *materialización*, en el sentido estricto– de una naturaleza abstracta.



Grabado francés de la época que representa al libertador de Haití Toussaint Louverture, portando en sus manos la Declaración de Independencia de 1804.

Todo lo anterior hace a lo que podríamos llamar una *identidad dividida* –o, si se quiere, *bifurcada*– haitiana. Tenemos una nación nueva, fundada desde cero: al contrario de lo que sucederá con las otras independencias americanas, hay una radical discontinuidad (jurídica, sin duda, pero también, y sobre todo, étnico-cultural: es una nación *negra*) respecto de la situación colonial.

Pero su novedad consiste, ante todo, en un reconocimiento y una puesta en escena de los irresolubles conflictos heredados de la situación colonial y de la lógica étnica, social y económica de la plantación: el ideario de la Revolución Francesa es, al mismo tiempo que conservado, llevado más allá de ella misma, un más allá donde se encuentra con el *color negro*; y ese color local, por así llamarlo, obliga a un retroceso –para las concepciones evolucionistas y progresistas eurocéntricas– hacia las tradiciones sociales y míticas africanas.

Su *modernidad* –plenamente asumida bajo el ideario de la Revolución Francesa– sólo puede ser realizada mediante un recurso a la tradición. Como reza esa extraordinaria primera frase de la biografía de Zapata por John Womack: “Esta es la historia de unos campesinos que no querían cambiar, y que por eso mismo hicieron una revolución”.

Podrían citarse varias otras instancias paradójicas (o tal vez habría que decir dia-

Al contrario de lo que sucederá con las otras independencias americanas Haití es una nación nueva



Intervención del artista argentino Juan Carlos Romero a raíz de la iniciativa "Todos somos negros".

lécticas) para ilustrar esta *bifurcación* de los tiempos históricos que, lejos de ser extraordinaria, pertenece a una modernidad que sólo cuando se aborda desde lo que Benjamin llamaría la *historia de los vencidos* se muestra, ella también, como teniendo una identidad dividida.

En Haití, sería el caso de la religión *vudú* o de la lengua *créole*, que no vamos a discutir ahora. Esta podría ser una vía para pensar la sintomática y casi total ausencia, en la denominada teoría poscolonial, de referencias a un fenómeno como el haitiano que parecería deber ser un ejemplo paradigmático para sus categorías. ¿No ilustra en efecto ejemplarmente el artículo 14 eso que Gayatri Spivak ha denominado *esencialismo estratégico*? Sin embargo, parece que las cosas no fueran tan fáciles.

Nacionalismo criollo. Doris Garraway introduce una hipótesis para explicar esta impotencia de la teoría poscolonial ante el fenómeno Haití: la de la no pertinencia de las categorías de nacionalismo con las cuales los académicos intentan caracterizar los movimientos anticoloniales modernos, categorías que no pueden dar cuenta del fenómeno de la revolución haitiana.

Uno de los textos más influyentes sobre este tema, el de Benedict Anderson, el libro *Comunidades Imaginadas* (que, no hace falta decirlo, *nunca* menciona a Haití), avanza la sugestiva hipótesis de que el nacionalismo no es un producto europeo posterior a la Revolución Francesa –como convencionalmente se da por sentado– sino

un invento del mundo colonial en su lucha por romper con las potencias imperiales. Haití, sin embargo, no encaja en ninguno de los paradigmas que Anderson expone detalladamente.

No es un típico nacionalismo criollo como los habituales en las independencias de América Latina, donde las minorías mayoritariamente blancas propulsaron lo que se puede llamar un *nativismo fronterizo*, aunque conservando los valores culturales europeos y un orden social con supremacía blanca. Tampoco es Haití exactamente el caso de los movimientos anticoloniales de la India o de África, que insuflaron en sus demandas de soberanía un deseo de *diferencia absoluta* con Europa, basada en la pureza de sus orígenes étnico-culturales.

La revolución haitiana supuso una *transculturación conflictiva* (o catastrófica, como la hemos denominado en otro lugar) marcada por una tensión no resuelta entre esas referencias culturales: una tensión en buena medida vinculada con el hecho de que, en el momento de producirse el movimiento emancipatorio, una muy importante porción de los esclavos insurgentes, algo más de un tercio del total, no eran africanos originarios, sino que sus antepasados provenían (una proveniencia *forzada*, por supuesto) de África, pero ya podían considerarse antillanos o caribeños.

Hay pues en este caso una suerte de triángulo tensional que es algo así como simétricamente inverso al *triángulo atlántico* del que tanto se ha hablado para calificar al comercio esclavista, y que como tal supone

tres vértices (África/Europa/América), y no una menos compleja oposición lineal como en los otros casos que hemos mencionado (África/Europa, India/Europa, etcétera), o una *continuidad cultural* con discontinuidad jurídica como en el caso de los otros movimientos independentistas latinoamericanos.

El vértice África es aquí, por supuesto, el *tercero excluido* que se incluye rompiendo toda posibilidad de un equilibrio (aunque fuera conflictivo) entre dos polos (Europa/las colonias), al introducir, por un lado, la noción de un *retorno mítico* a Guinea (como denominaban los esclavos a África) y su propia tensión interna con una *erolité* afroamericana, por el otro la cuestión de la *negritud*, y todo ello al mismo tiempo adhiriendo (no hace falta repetir con qué mayores y heterotópicos alcances) el ideario de la Revolución Francesa y la modernidad.

Ni las teorías clásicas del nacionalismo –que, como hemos dicho, tienden a considerarlo un fenómeno de la modernidad europea–, ni la teoría de Benedict Anderson –que si bien busca sortear esa impronta eurocéntrica, construye una serie de modelos en ninguno de los cuales encaja el caso haitiano–, ni el *mainstream* de la teoría poscolonial –que, con todos sus rizomas, híbridos, *in-betweens* y demás sigue pensando, paradójicamente, de manera binaria la relación metrópolis-colonia– pueden por lo tanto dar cuenta acabadamente de lo que llamaremos –siguiendo a nuestro modo a Lévi-Strauss– la bifurcación tripartita con la que tuvo que confrontarse la revolución haitiana.

La bifurcación tripartita. Con *bifurcación tripartita* estamos acunando, para mayor claridad, lo que en verdad es un pleonismo: pese al equívoco de la raíz *bi*, toda bifurcación abre tres direcciones, como es fácil apreciar en lo que se llama una bifurcación del camino, ante la cual se puede avanzar por la izquierda, por la derecha o hacia atrás (de vuelta a Guinea, por así decir).

La bifurcación, es sabido, es una figura central en la llamada teoría de las catástrofes de René Thom y otros. Y en otro registro teórico y literario, es el lugar en el cual Edipo se encuentra con su destino: ese cruce de tres caminos (que los latinos llaman *trivium*, del cual deriva nuestro adjetivo trivial) donde, justamente por no querer retroceder, asesina a su padre Layo y se precipita en la tragedia.

Ahora bien, en un párrafo anterior especulábamos con la idea de que los esclavos –revirtiendo la lógica de universalización de la particularidad operada por el eurocentrismo colonial– se asumen como la parte que se proyecta hacia el todo señalándole su universalidad como falsa, puesto que trunca. A eso puede llamárselo universalismo particular en cuanto opuesto al particularismo universal europeo y en cuanto cumple la premisa de un auténtico pensamiento crítico: la de –para decirlo con Adorno– una

dialéctica negativa que reinstala en el centro del universal el conflicto irresoluble con el particular excluido, desnudando la violencia de la negación del otro interno y rechazando las tentaciones del pensamiento identitario.

Este es el significado profundo del artículo 14 con su irónica –y politizada– universalización del color negro. Pero tal lógica lo que hace es construir y constituir a ese color como el significante privilegiado –o, si se quiere decir así, el operador semiótico fundamental– de una materialidad crítica, una bifurcación catastrófica, que va a atravesar de una u otra manera la productividad discursiva (filosófica, ensayística, ficcional, narrativa, poética y estética) de la cultura antillana.

Negros aunque no todos. Desde ya, el cruce conflictivo y la intertextualidad trágica son un proceso presente en toda la cultura latinoamericana (y en toda cultura neo o poscolonial) y en ese contexto debe ser pensado el color negro. Pero en el Caribe la cuestión de la negritud introduce una especificidad, incluso una extremidad, que le da toda su peculiar singularidad. Y esa *extremidad*, esa especificidad que también –bajo la lógica del artículo 14– es críticamente universalizable, en cuanto muestra las aporías irresueltas y probablemente irresolubles de una relación distinta con una modernidad presuntamente homogeneizada por la cultura occidental.

Esta última conclusión podría llegar a ser importante. Personalmente, siempre me ha sorprendido la excesiva facilidad con la que el pensamiento *post* se somete –aunque sea para oponerse– a la versión dominante de la modernidad presentada como lo que ese mismo pensamiento denominó un gran relato homogéneo y lineal.

Pero no hay una sola modernidad: la modernidad es tanto el particularismo universal del *Todos somos iguales menos algunos* de la Revolución Francesa como el universalismo particular del *Todos somos negros aunque no todos lo seamos* de la Revolución Haitiana.

El concepto de una identidad intencionalmente bifurcada, mostrando como decíamos que hay otra modernidad, o incluso una contramodernidad periférica, quizá permitiría sortear la oposición binaria modernidad-posmodernidad en la que permanece encerrado el academicismo *post*, incluyendo a los estudios culturales y la teoría postcolonial.

Desde ya, es una vía siempre incompleta y en proceso de destotalización y retotalización, como diría un Sartre. Es decir: la vía misma de lo que solemos llamar identidad. La relación de desconexión-reconexión bifurcante de las identidades resguarda, al fin y al cabo, sus propios enigmas, que tal vez sería conveniente custodiar. ✚
EDUARDO GRÜNER, *Profesor de Antropología del Arte y de Teoría Política de la Universidad de Buenos Aires.*

Billete conmemorativo de la proclamación de la Constitución haitiana de 1801, con la efigie de su libertador Toussaint Louverture.

CONVOCATORIA

Una denominación genérica. La proclama haitiana en la calle



“Todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de negros” Artículo 14, Constitución Haitiana de 1805.

En medio de los festejos previstos en torno al Bicentenario de las revoluciones independentistas americanas de 1810, es llamativa la omisión de la revolución haitiana de 1804, la primera, la más radical y la más inesperada de todas ellas. Allí fueron los ex esclavos de origen africano –es decir la clase dominada por excelencia, y no las nuevas élites burguesas de composición europea blanca– los que tomaron el poder para fundar una república llamada, justamente, negra. Negra y a la vez con nombre indígena, ya que Hayti es el viejo nombre taíno de la isla.

Haití, hasta entonces llamada Saint-Domingue, era por lejos la más rica colonia francesa en el Caribe. Una sociedad plantadora y esclavista productora de azúcar y café, con medio millón de esclavos, que proporcionaba más de la tercera parte de los ingresos franceses.

La Constitución de Haití fue promulgada sobre los borradores redactados en 1801 por el liberto Toussaint Louverture, muerto en la cárcel napoleónica, quien había encabezado la revuelta antiesclavista desde 1791.

A diferencia de lo que sucederá con otras independencias americanas, hay en este silenciado caso, que costó doscientas mil vidas humanas, una radical discontinuidad (jurídica, sin duda, pero también y sobre todo, étnico-cultural) respecto de la situación colonial.

El ideario de igualdad de la Revolución Francesa de 1789 es llevado más allá de ella misma, que terminó pretendiendo impedir la abolición de la esclavitud en Haití. Los esclavos haitianos se enteraron muy pronto de que en la noción de universalidad proclamada por los Derechos Universales del Hombre, no tenía lugar su particularidad.

La radicalidad filosófica inédita de la generalización arbitraria *ahora todos somos negros*, incluyendo explícitamente a las mujeres blancas, los polacos y los alemanes (sic), deja claro que para los revolucionarios haitianos *negro* es una denominación política y no biológica, que desconstruye la falacia racista y aspira a un nuevo universal desde la generalización del particular (más) excluido.

Convocamos a retomar la proclama haitiana e instalarla en la calle, no sólo para llamar la atención sobre la historia silenciada de esta revolución negra de 1804 ante los homenajes del Bicentenario criollo, sino además por la carga disruptiva que aún porta intacta la idea de que todos y todas podamos definirnos como *negros*.

Carteles, afiches, autoadhesivos, volantes, grafiti, avisos en publicaciones y cualquier otro medio puede redundar en extender esta campaña anónima y colectiva por toda América Latina y el resto del mundo. ✚

Red Conceptualismos del Sur

Post-Scriptum: Esta convocatoria anónima, abierta y descentralizada, lanzada desde la Red Conceptualismos del Sur viene circulando profusamente desde abril de 2009 a través de internet y de distintas publicaciones impresas (la revista Ramona de Buenos Aires y la revista Plus de Valdivia, entre otras). Ha sido traducida a distintos idiomas (castellano, inglés, francés, portugués) y se ha discutido en diversos foros y asambleas. Viene siendo asumida por distintos artistas y colectivos, así como por asociaciones sociales y culturales. Algunos registros de las acciones y producciones que en torno a esta convocatoria se han impulsado se reúnen en www.todosomosnegros.blogspot.com.

No hay una sola modernidad: vale tanto lo universal de la Revolución Francesa como lo particular de la Revolución Haitiana

VALPARAÍSO

La ciudad chilena sigue desafiando a la utopía desde su Escuela de Arquitectura. Un referente en la experimentación mundial desde finales de los años cincuenta que funde poesía y construcción en su metodología. Dos visiones abordan un proyecto radical.

Hacer sin esperanza

Por Alejandro Gabriel Crispiani

Pocas dudas caben de que la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso ha sido y quizás aún siga siendo una experiencia excepcional que ha excedido el ámbito latinoamericano. Guiada desde 1952 por un colectivo de artistas y profesionales, entre los que tuvieron un papel principal el arquitecto Alberto Cruz Covarrubias y el poeta Godofredo Iommi, su valoración ha sido, de todas maneras, mucho más extrema y dispar de lo que suele ser en relación con este tipo de experiencias pedagógicas y artísticas. Pero si hay algo que no se le podría negar es el calificativo de radical. Esta radicalidad está, por supuesto, en las obras creadas en relación con ella, principalmente obras de arquitectura, aunque no sólo, ya que también podríamos hablar de escultura, poesía y diseño, pero la radicalidad que se expresa en estas obras es en realidad un reflejo, a veces inclusive pálido, de la de su pensamiento. Radicalidad densa y particularmente trabajada desde el punto de vista teórico, que toma posición frente a la totalidad del mundo y que exige de quien quiere formar parte de ella, nada menos que *cambiar de vida*. Es una posición que no se deja aprehender completamente, que aparece como resistente a cualquier explicación exhaustiva que la agote y la fije quitándole libertad de movimiento, quizás en el entendido de que para comprender es necesario primero cambiar de vida y no al revés, como tantas veces mandan nuestro hábitos intelectuales.

Para los que intentamos verla y comprenderla desde fuera (que no hemos cambiado nuestra vida en sintonía con sus ideas), lo que se presenta en primer lugar es la existencia de un núcleo duro de convicciones que no se ponen en discusión ya que no se trata de convencer con ellas a nadie. Desde ellas se construye una posición que suele reclamar bastante rápidamente la adhesión o la impugnación, que en ambos casos puede ser profunda o

superficial. Más que como un *corpus* de ideas, esta posición se comporta un tanto como las obras artísticas, con respecto a las cuales nadie está obligado a entrar en contacto y que tienen toda la libertad de presentarse como un tómallo o déjalo. De optar por la primera alternativa, lo que se nos pasa a requerir es una cierta suspensión de la incredulidad, que no tiene porqué ser completa pero que de no existir bloquea, digamos, toda la operación. Algo de esto es lo que la Escuela de Arquitectura de Valparaíso reclamó y reclama para sus formas de crear y aprender, y también en un cierto grado para su comprensión cabal. Esto por supuesto no es casualidad, sino que se debe, efectivamente, a la intención que prima en muchos de sus momentos de considerarse y de hacerse en los términos de una obra artística, aplicándose a sí misma y construyéndose en base a la propia idea de obra de arte que sostiene. En tal sentido, no mantiene sólo una relación con las obras de arte en general sino, y quizás esto sea lo más interesante, con una forma de arte específica que de alguna manera creó y desarrolló.

Como resulta conocido en la cultura del arte y la arquitectura en Chile, esta forma de arte que le es propia a la EAV, que en la práctica le pertenece sólo a ella y que sólo ella ha desarrollado son los llamados *actos poéticos*, un tipo de obra creado por el poeta Godofredo Iommi probablemente hacia finales de los años cuarenta y que siguió desarrollando hasta su muerte en 1997. Recogiendo temas tanto de las vanguardias históricas como de la fenomenología y el pensamiento de Heidegger, el *acto poético* es básicamente lo que indica su nombre: poesía en forma de acto, que puede ser recitada o creada en su transcurso. Una manera de hacer poesía que

reconoce “el cuerpo, la voz, el ademán, la pausa, la palabra, la situación real, concreta e inmediata de lo que se da ‘allí y ahora’ donde se abre el juego a lo que ya se sabe y a lo que no se sabe” (Iommi, *Segunda carta sobre la Phaléne*). Necesariamente, el acto poético es comandado por un poeta, pero está abierto a cualquiera que quiera intervenir en él. De ahí la particular tensión de estos actos que podían postularse como arte colectivo sin que esto afectara la idea del artista como poseedor de un don extraordinario. En principio puede reconocer distintos grados de formalización, pudiendo ser completamente espontáneo u obedecer a una cierta escenificación.

También en su transcurso puede tener cabida la creación de obras plásticas o de otra índole, aun proyectos de arquitectura. Es mucho lo que aún resta saber con respecto a los actos poéticos desarrollados por Iommi. En ellos su autor vio no la manera de hacer arte que demandaban los tiempos, sino ese tipo de obra que sumándose a la tradición ya abierta a finales del siglo XIX estaba destinada (por su propia naturaleza de obra de arte y sin necesidad de proponérselo) a conducir los tiempos, a orientarlos. No a la manera de las revoluciones sociales, políticas

o técnicas, sino según otra lógica más poderosa, imperceptible y ajena en definitiva a cualquier voluntad individual.

Iommi vio en los actos poéticos un sentido particularmente alto, incommensurable: la posibilidad de hacer presente “la realidad poética del mundo en cuanto poética”, un tipo de “juego para que cualquiera traiga allí el juego poético del mundo” (*Segunda carta...*). La gravitación del pensamiento de Heidegger es evidente. El acto poético es una

.....
La forma
de crear,
construir y
enseñar de
la Escuela
tuvo en el
acto poético
su piedra
basal
.....

En la Escuela de Valparaíso domina la visión de la arquitectura como acto poético. En la imagen, una instalación de los primeros tiempos de Ciudad Abierta, hacia 1972.

operación que se realiza sobre el lenguaje y que resuena en todo el hacer del hombre. La forma de crear, construir y enseñar de la EAV, su posición frente a la realidad, su manera de entender la relación entre las artes, la ciencia, la técnica y las disciplinas de la proyectación y aún su propio discurso americanista tuvieron en gran medida en el acto poético su piedra basal.

Desde allí se construye la relación entre arquitectura y poesía, y también entre las distintas artes. Sobre él se asentó la posición que la Escuela ha tomado en relación con el resto del mundo. La creencia en la capacidad reveladora de estos actos (que no se supone ha de manifestarse de manera inmediata), la suspensión de la incredulidad respecto a los mismos y su aceptación en cuanto tales, resultó y probablemente aún resulta insalvable para participar plenamente en la filosofía de la EAV, al menos de la visión de ésta que sostuvieron sus principales creadores, el propio Godofredo Iommi y Alberto Cruz Covarrubias. Con el acto poético comienza, parecería, ese tómallo o déjalo.

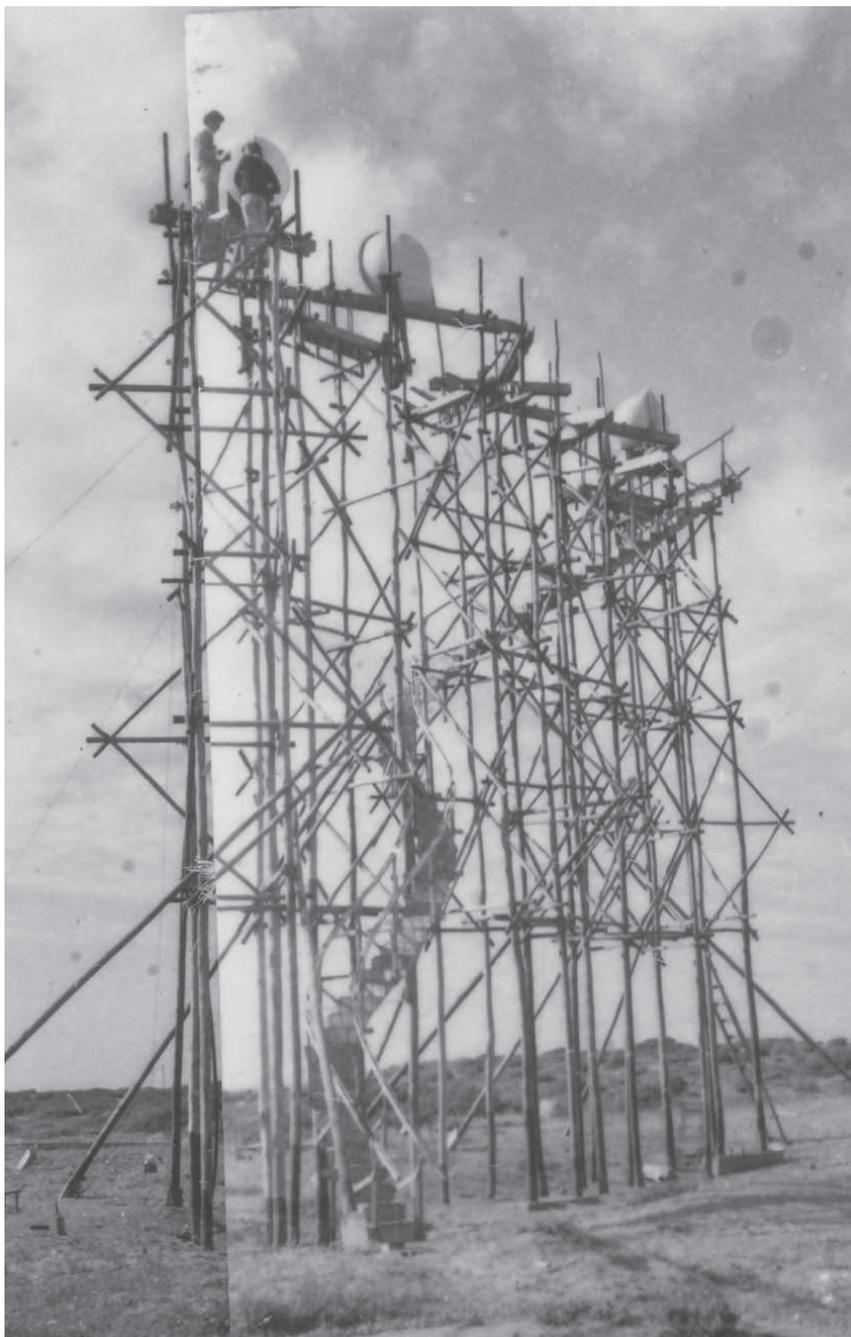
La radicalidad de la EAV se inicia en el acto poético, que contiene *in nuce* toda su filosofía. Las diversas modalidades de estos actos la acompañaron a lo largo de toda su historia que se inicia en 1952 (en rigor, la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso ya existía y era una institución reconocida en el medio chileno, pero en ese año se hacen cargo de ella Cruz, Iommi y un grupo de jóvenes profesores) y se prolonga hasta hoy día. Al contrario de varias de las vanguardias latinoamericanas de los años sesenta que buscaron aunar radicalidad estética y radicalidad política, la radicalidad de la EAV no reconoce ni quiere reconocer ninguna dimensión política, porque entienden que la verdadera transformación, lo verdaderamente nuevo, no puede venir de allí, sino de otras

áreas de lo humano que se manifestarían en la obra de arte. La obra de arte tendría la capacidad de dar cuenta en sus propios términos y según su propia naturaleza no sólo de la dimensión política, sino también de la religiosa, social, técnica, etc. Es desde ella donde lo demás acontece y donde nacería lo verdaderamente nuevo.

Es entonces, desde esta nueva forma de arte, el acto poético, que la EAV se propuso construir su propia realidad como Escuela de Arquitectura. Realidad material concreta, que se da aquí y ahora y se hace de manera colectiva, como el acto poético mismo. La empresa que más va a caracterizar este impulso, como quizás resulte conocido, fue la creación en 1972 de Ciudad Abierta, en la que la EAV se propuso no sin cierto grado de desmesura,

crear no una arquitectura sino una ciudad que le fuera propia. Esto sin ninguna intención evidente. De ninguna manera Ciudad Abierta intenta ser un modelo de nada. No se plantea como un ejemplo ni quiere convencer a nadie de algo. Es entre otras cosas el intento de llevar el mundo de contenidos y proposiciones del acto poético al ámbito mayor que históricamente el hombre ha construido, la ciudad. Así pensada desde la obra de arte, esta ciudad puede no tener nada que decir con respecto a la ciudad actual. No tiene relación directa con sus problemas ya que obedece a otro universo de sentidos, el del acto poético. No es ni un laboratorio ni un modelo.

También frente a Ciudad Abierta cabe la incredulidad, cabe preguntarse si no se trata finalmente de



un conjunto de construcciones con un nombre más o menos metafórico y altisonante. Es una posibilidad con tanto derecho y razón de ser como el verla con los ojos con que en general se ve una obra artística. También como toda obra de arte necesitó que esta incredulidad ya fuera suspendida mucho antes, en el momento de su ideación y durante todo el largo proceso de construcción, que continúa hasta hoy. El conjunto de edificaciones y lugares de Ciudad Abierta, proyectada y hecha a mano por profesores y alumnos de la EAV desde 1972, da muestra que esta suspensión de la incredulidad, que se inicia en relación con el acto poético, se ha pensado como un principio activo más que como una instancia contemplativa. Principio en rigor constructivo que aprovecha justamente el impulso hacia un arte *hecho por todos* que está en el corazón de estos actos.

Pero este hacer que demanda la suspensión de la incredulidad, demanda también otra condición, tan importante y central como la anterior. Una condición que de no existir haría que lo anterior se traicionara a sí mismo, A la suspensión de la incredulidad le debe acompañar necesariamente el *dejar toda esperanza*. Si no es así, esa incredulidad no es pura, está contaminada y no puede desplegarse plenamente. Como en la Divina Comedia, al ingresar ya sea a un acto poético, en la Ciudad Abierta o en la EAV, se debe dejar atrás toda esperanza, particularmente la de construir un mundo mejor o transformar el existente, aunque no sólo estas. El hacer sin esperanza es un punto central en el pensamiento de Godofredo Iommi. Casi no hay texto suyo en el que, de una manera ya sea velada o directa, no se trate este punto. Vivir y crear sin esperanza sería el gran mandato y la manera de situarnos frente a todo.

En 1969, en el hirviente clima político y cultural por el por el que atraviesa Chile (y muchos de los países del mundo) que era sólo la antesala de lo que se iba a vivir en los primeros años setenta, cuando se funda Ciudad Abierta, escribe provocadoramente sus líneas más taxativas al respecto:

“La esperanza es la matriz de todas las justificaciones. Pero lo que se abre como posible es verdaderamente un tiempo nuevo. Una noción del tiempo que desestima la esperanza, que rechaza la nostalgia y lo futurible como puntos de apoyo. Otro modo de entender la sucesión se dibuja, ya se dibujó hace mucho tiempo en la realidad. En la esperanza el mundo siempre será mañana. El de hoy es un entretanto. Todas las formas de existencia que conocemos se apoyan en el tiempo de la esperanza y la nostalgia. Las nuevas que se reclaman piden sostenerse en la abertura o vigilia ininterrumpida de la libertad”.

El acto poético y todo lo que sobre él se puede construir, con su radical reconocimiento del aquí y el ahora, se instalaría justamente en este tiempo nuevo, que se habría vuelto particularmente evidente en esos años, pero que ya vendría parpadeando y de hecho haciéndose presente en obras ya fuera del arte o la ciencia, desde finales del siglo XIX. La esperanza y la nostalgia serían formas de hacer significar el presente recubriendo su verdadera condición y las posibilidades que ésta contiene en cuanto tal. Quitarle al presente la nostalgia y la esperanza, que serían en definitiva lo mismo, sería

de alguna manera quitarle significación, sacarle el peso o el lastre del significado para así poder actuar en libertad. Vaciar al presente de su significación para que así tuviera la oportunidad de volverse auténtico y receptivo a lo verdaderamente nuevo, esta es la propuesta de Iommi.

Esto ya habría acontecido en la obra de arte moderno y de hecho en toda obra en que se hubiera puesto en juego una verdadera *poiesis*, ya fuera un producto de la ciencia, la técnica u otra creación humana. Siguiendo la profesión de fe heideggeriana que es característica de su pensamiento, Iommi postula que esto habría tenido lugar primeramente en el ámbito del lenguaje, específicamente en la poesía moderna. Allí justamente habría comenzado a abrirse camino la palabra sin significado, en

Vivir y crear sin esperanza fue el gran mandato de Iommi para construir un mundo mejor o transformar el existente

la obra de los simbolistas franceses, principalmente Baudelaire, Lautremont y Rimbaud, pero también en Poe en Lewis Carroll. La importancia de estas obras es capital: “Este quiebro es decisivo y grandioso, porque abre el mundo de la modernidad”, dice Iommi en un texto titulado *Hoy me voy a ocupar de mi cólera*. La modernidad trabajaría, entonces, para desmantelar los significados, más que producir conocimiento le interesaría medirse incansablemente con lo desconocido. En la creencia de Iommi, sólo la absoluta fidelidad a este principio aseguraría la auténtica creación como afirma en *Hay que ser absolutamente moderno*:

“Explorar sin tregua el lenguaje más allá de todo significado. Tal nuestra incalculable libertad. Como se lo dijeron las Musas a Hesíodo, palabra anterior al juicio. Palabra que revela, explorando su maravilla de ser palabra interminablemente. Al fondo del abismo para encontrar lo desconocido. Cayeron los significados, con ellos el sentido de un mundo. ¿Qué va a ocurrir? Lo espléndido, de nuevo abierta y reiniciada la aventura. La aventura de la palabra que aquí y en los cielos manifiesta el ser del hombre. Quiero recordar algo. Cuando decimos caída de significados no pretendemos ignorar que toda palabra lo tiene. Queremos indicar que no es la cota privilegiada de la palabra, que es simplemente un parámetro más, como la pronunciación o caligrafía que interviene como elemento constitutivo en la construcción de un sentido. No cuenta ya la lógica fondo-forma, pensamiento-lirismo, continente-contenido, ideología-discurso, etc. para acercarse a la *poiesis*”.

Las obras de la poesía moderna mostrarían desde su naturaleza artística esta caída de los significados, marcarían el paso, el rumbo que indefectiblemente habrían de tomar los tiempos, pese a las demoras que pudieran producirse. La caída de los significados arrastraría consigo la esperanza y la nostalgia, pero lo más importante para Iommi sería tomar conciencia de la estrecha relación que estos significados guardan con la primera. La tentativa de la esperanza sería la de hacer significar el futuro a partir de una manera inauténtica y retrasada de comprender el presente, a partir de traicionar un presente que ya no aceptaría ser entendido a partir de una significación que intenta dominarlo en nombre de un mañana ideado desde las viejas oposiciones.

En la página final del primer libro de *Amereida*, obra escrita en conjunto por Iommi, Cruz y otros artistas e integrantes de la EAV, publicado justamente en 1969 y que ha sido y es sin duda el libro-

guía de la Escuela, se concluye que “el camino no es el camino”. Este es uno de los lemas de la EAV. Ese camino que no es tal, es la esperanza. Es el futuro planificado, es la forma dominada por el significado que no permite desvíos y que le ordena al presente su rumbo de manera taxativa e inapelable. El camino es lo contrario de la aventura y se supone también que de la libertad. Tomar por el camino de la esperanza sería renunciar a la libertad. Sería también ir en contra del presente auténtico que se mueve de otra manera.

Iommi creía también que el atarse a la esperanza tenía siempre consecuencias graves. Ese habría sido, según explica en el mismo texto anterior, el “paso fatal, el grueso, aunque necesario, tal vez, error” de las vanguardias del siglo XX, particularmente de los movimientos que más le interesaron, el futurismo italiano y el surrealismo francés. Ambos habrían sucumbido a una de las peores formas de la esperanza, aquella que se nutre de significados que tienen que ver con el gobierno de los hombres, en suma, con la política. El *grueso error* de estas vanguardias es referido por Iommi en los siguientes términos:

“(En la primera posguerra mundial) Puesto que había que cambiar la vida, es el objetivo esencial de la poesía, lo propio era hacerlo con medios adecuados. ¿Cuáles fueron? La política. Y de un salto la poesía cede su propio campo para ponerse al servicio de lo que supone la llevará a ser más poética, la poesía comprometida. (...) El mundo vivió en aquellos días las grandes esperanzas. Por un lado, por primera vez en la historia humana se va a consumir la experiencia de lo que se llamó el socialismo científico. Camino certero para alcanzar la libertad plena del ser humano y vivir el amor (las dos luces del surrealismo). La respuesta de Europa fue otra invención. Nada había que hipotecara el futuro. Había que vivir el inmediato presente con lo mejor del ser humano, su capacidad para el arrojo. Había que vivir peligrosamente como cantó Nietzsche. Y Mussolini construyó frente a Lenin otra forma de vida. Tales fueron las dos alas de la esperanza. Y los poetas se comprometieron. Los futuristas y D’Annunzio fueron fascistas. Los surrealistas, comunistas”.

Iommi no tiene dudas, el resultado de estas *grandes esperanzas* a las que se habrían sumado los poetas, sería justamente la Segunda Guerra Mundial y sus horrores. Sólo un grupo de intelectuales y artistas (entre los que Iommi ubica cuestionablemente a Heidegger) se habría mantenido al margen de ellas: “Ellos fueron los intachables testigos de la catástrofe de la esperanza. Ni Rusia, ni Alemania, ni Estados Unidos, ninguna ideología cancela la mentira que lleva consigo cualquier clase de esperanza meramente humana”.

Queda flotando en las últimas palabras que quizás aquello que invalidaría la esperanza sería la perspectiva *meramente humana* en que ésta se instala. También se transparenta sutilmente la adscripción religiosa de Iommi, que al igual que la mayoría de los miembros fundadores de la EAV fue un católico militante. En tal sentido, no debería confundirse esperanza con fe.

Sin entrar en este tema, resulta importante señalar que esta concepción tan negativa de la esperanza que sustenta Iommi, desde la que se invalida todo tipo de acción política, al menos para el artista o aquellos empeñados en cualquier *hacer poético* (y no debería excluirse de este hacer a científicos o practicantes de cualquier oficio) es también una de las líneas de su discusión con el marxismo. Esta

Una de las imágenes más simbólicas de Godofredo Iommi, creador y animador de la EAV y propulsor del texto colectivo "Amereida" sobre el viaje y la fundación de América. En medio de una carretera nevada de los Andes, Iommi aparece saludando una nueva acción poética de su invención.



discusión, nunca demasiado frontal, recorre de todas maneras sus ensayos, emergiendo con claridad en alguno de ellos. Baste un ejemplo para mostrar un tanto los modos de esta discusión. En un texto colectivo de la EAV, se hacen explícitos sus fundamentos, los llamados *pizarrones* de la *Exposición 20 años Escuela de Arquitectura UCV*, escritos en 1972, se incorpora una larga cita de Marx tomada de su *Introducción general a la crítica de la economía política*, referida a sus ideas con respecto al arte y las obras de arte, aunque sin hacer notar su origen. Es una cita que posteriormente fue utilizada por Iommi para contestar justamente a la crítica de arte marxista, tanto en su vertiente más ortodoxa como a los autores que renovaron esta crítica en los años sesenta. Era evidentemente una discusión inevitable, teniendo en cuenta los alcances y la gravitación que el marxismo tuvo tanto en la política como en la cultura de los años sesenta y setenta. Particularmente en el caso de Chile, que a partir del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende en 1970 vio la llegada al poder, con sus alternativas, de esa filosofía. Ciudad Abierta se fundó justamente bajo el gobierno de Allende, seguramente una nueva *catástrofe de la esperanza* en la visión de Iommi.

La reconsideración de la esperanza por el marxismo renovado de la segunda posguerra y los años sesenta, tuvo su formulación teórica más desarrollada e influyente en la obra de Ernst Bloch, representante del llamado humanismo marxista y autor influyente también en ciertos pensadores cristianos de los años sesenta, particularmente en su famoso libro *El principio esperanza* (publicado en su versión definitiva en 1959). En este

Ciudad Abierta se fundó bajo el gobierno de Allende como una nueva catástrofe de la esperanza

monumental tratado sobre la esperanza, Bloch desarrolla *in extenso* exactamente lo contrario de lo sostenido por Iommi, considerando a la esperanza como una suerte de "sueño consciente hacia adelante", proceso humano inevitable guiado por el "presentimiento objetivo de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser, en el sentido de lo que todavía-no-ha-llegado-a-ser-lo-que-debiera".

La esperanza sería para Bloch un principio deseante que no tiene nada de fantasioso, una suerte de Eros capaz de dirigir lo real presente hacia lo que debe ser, una instancia superior y conciente del soñar despierto que siempre ha acompañado al hombre. Es desde allí que intenta una visión más humana del marxismo, menos científica pero supuestamente no menos objetiva.

La *utopía concreta* postulada por Bloch, producto del *aquí y ahora* marxista y movida por el *principio esperanza*, estaba en las antípodas del universo de ideas de la EAV aunque no obstante se cruzan en algunos puntos. También Ciudad Abierta se construye concretamente aquí y ahora, a la vez que tiene algo de utopía, ya que se instala en un lugar sin lugar, por encima de las fuerzas más evidentes que pugnan en la realidad. Pero no la mueve ninguna esperanza, la dimensión de futuro ha quedado en suspenso. Como lo señalan Cruz y Iommi, allí se consume un proceso que no estaría claro si quizás no recorrería toda la historia y al que Ciudad Abierta daría respuesta, proceso que iría, como reza uno de sus textos, *de la utopía al espejismo*.

El espejismo es a su manera un tipo de realidad, una realidad sin espesor que hace aparecer algo deseable (el oasis) pero que no nos muestra

ningún camino para llegar a él. No se puede esperar nada concreto de él, y no debería despertar ninguna esperanza; pero surgido en el medio del desierto muestra otra cosa diferente al desierto. La dimensión política que puede tomar la esperanza, es solamente una de las dimensiones posibles.

El *hacer sin esperanza* de Iommi no se refiere sólo a ella sino que intenta abarcar todas, es absolutamente radical. Ningún tipo de esperanza debería contaminar el hacer creador. Ningún tipo de interés, necesidad, previsión, ansia, expectativa o cálculo que no sea absolutamente gratuito. El *hacer sin esperanza* es una empresa desmesurada, hiperbólica, inhumana en todo el sentido de la palabra, de la que se sabe de antemano que es imposible de sostener plenamente.

Todas las empresas creativas encaradas por Iommi a lo largo de su vida responden a este rasgo, como ese mandato que se impuso en su juventud en Buenos Aires junto a sus compañeros de la Hermandad de la Orquídea, de ser *Dante o nada*. Son empresas a las que el fracaso justamente les daría la dimensión de su grandeza y estarían destinadas a ser traicionadas. Pero esto también era parte del juego: "Esta luz originaria, desde la cual nosotros partimos, la hemos -nosotros mismos- traicionado muchas veces, porque en el vaivén del trabajo uno se traiciona y se rescata constantemente: es una ilusión, por no decir una mentira, creer que se puede trabajar de otro modo, yo diría vivir de otro modo. Uno vive constantemente traicionándose y constantemente rescatándose". ❖

Alejandro Gabriel Crispiani

Profesor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Valparaíso (auto)coreográfico

Por Paulina Varas*

¿No existe, en la idea de desplazamiento largo en el territorio, todavía la ilusión de la búsqueda de lo original entendido como remoto?

Marcelo Expósito

Una pregunta descifra mucho más que un mapa o un tipo de narración descriptiva a una ciudad en sí, un Valparaíso profundo que es al mismo tiempo mínimo y universal, liso y estriado, oscuro y expuesto, quizá es la experiencia construida como huella y sobre-expuesta a un tiempo circular.

José Llano Loyola

Hay una línea de Valparaíso, una letra de Valparaíso, una retórica de Valparaíso... Cuando me pregunto a qué nos referimos con Valparaíso, siempre pienso en una oscilación. No creo que hablar de una ciudad sea fácil, ni menos representarla. Las ciudades tienen formas que podrían ser dibujadas, pintadas, desplegadas, fotografiadas, para de este modo ubicarlas en el imaginario colectivo global y señalar las características específicas de cada una. Pero es justamente sobre su condición informe, en la que se depositan las posibilidades de referirse a ellas abarcando su potencial crítico. Lo informe de cada ciudad sería aquello que no es solamente el diseño de los edificios ni su orden espacial, ni los modos de habitar determinados, ni los ciudadanos y las esferas públicas, sino una mezcla indeterminada de límites análogos y lógicas materiales. Estos elementos van tejiéndose, impactan sobre mi biografía y me atraviesan como espectros que componen aquello que entiendo como el espacio común, desafiando su futuro frente a las incertidumbres que se producen cada vez que adjetivamos y pluralizamos aquella palabra intraducible que significa

Valparaíso, ¿Al Paraíso? Hay algo en esta ciudad que se manifiesta como una posición de cierta irrelevancia con sentido. Una especie de biografía colectiva que determina el lugar y el posicionamiento discursivo, más allá de tópicos comunes referidos sólo a localizaciones geográficas. Situándonos en este contexto -determinado por su lugaridad y experiencia subjetiva- que se trama a partir de su topografía diseminada y fragmentada, se van conformando distintos sentidos poéticos y políticos que no escapan a un espacio biográfico, herederos de una historia compleja, que a la vez sobrevive a las adversidades del tiempo.

El espacio biográfico se refiere, además de a las prácticas que modelan nuestra historia, a aquellos intereses políticos que están presentes en las relaciones dentro del contexto artístico, aquellas actividades que presentan cierta diferencia necesaria para nuestro espacio común. Hal Foster ha comentado que “es indudable que el problema de las políticas de la representación es de carácter estrictamente contextual: lo que puede parecer radical en Soho puede ser contrarrevolucionario en la Nicaragua sandinista”, y eso ocurre porque el carácter contextual de las políticas de la representación se transforma en un problema a la hora de identificar la producción estética o cultural de los diversos países y ciudades de la geografía contemporánea. También en una constante lucha frente a los intentos de homogeneización, sobre los cuales se generaría cierta resistencia con un fuerte carácter productivo, como una condición de origen, como si

no hubiera otra opción posible que el desacuerdo.

“La historia es representación, reconstrucción del pasado. La memoria es vida encarnada en grupos, cambiante, pendular entre el recuerdo y la amnesia, desatada o más bien inconsciente de las deformaciones y manipulaciones, siempre aprovechable, actualizable, particular, mágica por su efectividad sagrada”, como sostiene Pierre Nora en *Los lugares de la memoria*, pues, como decía al principio de este texto, cuando pienso en Valparaíso, no sé muy bien a que Valparaíso nos referimos, si al de historias representadas o a la intemperie del Valparaíso efectivo y afectivo que se encuentra en la calle.

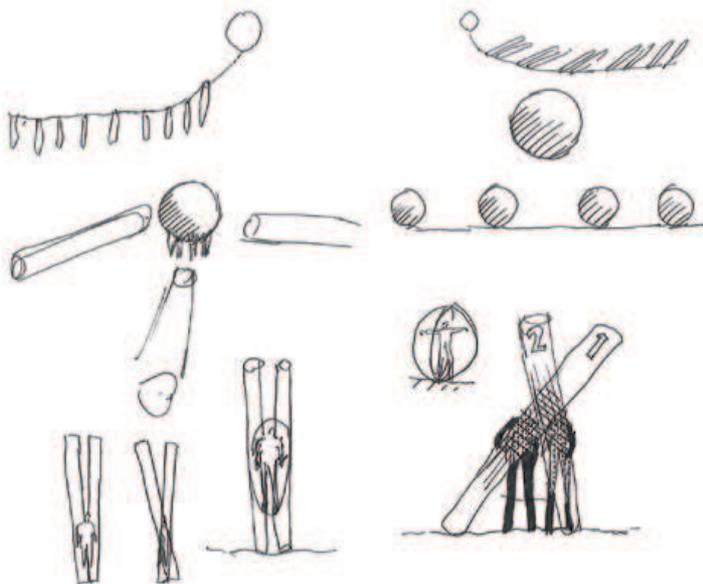
.....
La Escuela, fundada en 1952, dio a conocer otra mirada distinta de configurar una fundación proyectual

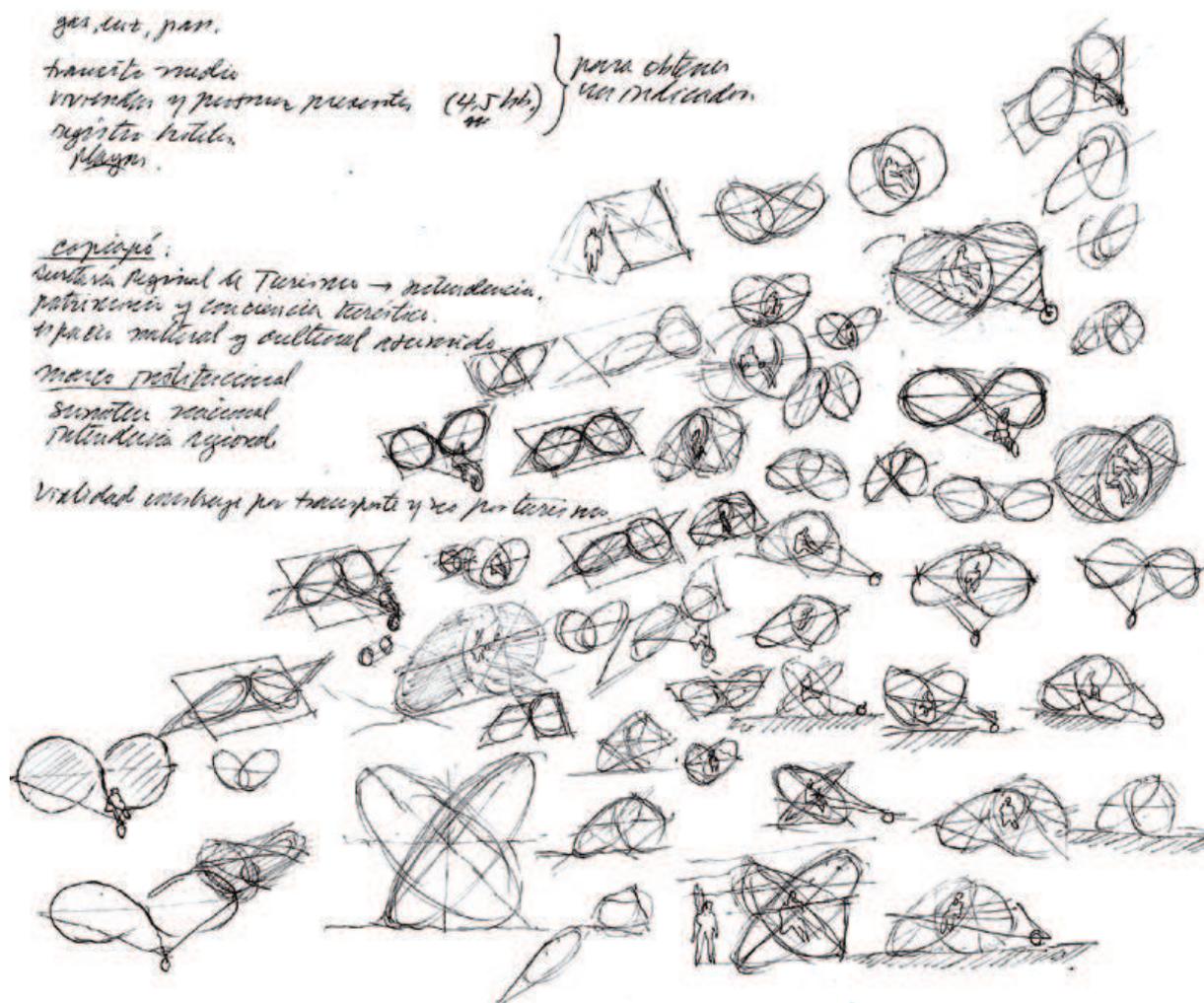
Sobre la(s) memoria(s). Hay una serie de relatos que forman parte de la historia y sus memorias, y configuran el imaginario colectivo que busca un lugar desde donde originarse. Uno de ellos es el sitio desde donde comenzó el poblamiento en la Ciudad a mediados del Siglo XVI y se llama La Matriz... Como señala Alberto Madrid en *La línea de la memoria*, “la primera imagen de Valparaíso corresponde a una xilografía que ilustra el texto de Alonso de Ovalle, *Histórica relación del Reyno de Chile* (Roma, 1646). En ella se ilustra el

borde costero y el sector matriz de las construcciones de la ciudad. Además de aludir a Valparaíso interesa a su autor la mención a la Iglesia de la Compañía de Jesús, San Salvador de la Matriz. La realización de esta xilografía está elaborada en base al *relato de oídas*, es Ovalle quien cuenta al ilustrador del texto, con imágenes que retiene en su memoria y que son ejecutadas por el grabador”. El ejercicio del relato y su interpretación no sólo fue una especie de toponimia biográfica que construyó trayectorias genealógicas, sino que contribuyó a algo más intenso, a entender la deriva de ese viaje como una huella del propio imaginario porteño.

Es así como existen dos acontecimientos que resuenan en el imaginario cultural de Valparaíso, que no remarcan todas las experiencias que allí se han contenido y desarrollado, pero sí reflejan y condicionan algunas prácticas creativas, de relato y deriva que, en su relación con aquello que llamamos memoria, activan desde el cuerpo la travesía interior.

La Universidad, la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, fundada en 1952 por un grupo de jóvenes arquitectos liderados por Alberto Cruz y el poeta Godofredo Iommi, dio a conocer otra mirada de configurar un acto de fundación proyectual, su peculiar proyecto docente se basó en la conjunción de arquitectura y poesía –a lo mejor entendiendo que la noción de la palabra tiende a comprender lo original como germen- establecieron un diálogo entre diversas disciplinas, donde cada cierto tiempo realizaban actos poéticos públicos –que atesoraban la voluntad y lo plástico como lógicas de sentido y no de producción-, de los cuales el más conocido se denominaba *phalè-*





Proyectos de hábitculos
e ingenios voladores,
algunos de los bocetos
que Iommi dibujaba
pensando en soluciones

originales para la futura
Ciudad Abierta e incluso
llamar la atención del
turismo internacional
desde Valparaíso.

ne que consistía en una creación colectiva pública y que Iommi desarrolló en diversas ciudades del mundo.

En 1965, se conforma en la Escuela una propuesta poética sobre América llamada *Ameréida*. Esta proposición trata de un texto colectivo que se gesta sobre el proceso del viaje y alude principalmente a *La Eneida*, en relación al viaje y la fundación, que se conjuga en la experiencia de una *estatura épica*. Como ha señalado Alberto Cruz, “habitamos un continente que no cuenta con un Partenón ni con un cortejo de obras originales, esas, que expresan el ser ellas en toda obra. Por eso la poesía ha señalado que los originales han de ser los poemas; no para sustituir, sí para dejar abierta la cuestión”, siguiendo tal visión, profesores de la Escuela organizaban una travesía por el interior del continente, uniendo Tierra del Fuego con Santa Cruz de la Sierra, donde participaban artistas e intelectuales europeos que reconfiguraban el Norte ya no como un reflejo sino como un gozne o un biselado más complejo de nuestra americanidad. Posteriormente, en 1984, se incluye en el

Plan de Estudios la realización de travesías anuales por América aludiendo al mito del viaje como fundación y como parte de la transmisión oral de la poesía, es decir, como una forma de participación anterior a la escritura. En ellas se llevan a cabo actos y proclamaciones, que culminan en leves obras de arquitectura y diseño que se donan a la gente del lugar.

La Política Municipal es el segundo acontecimiento al que nos referimos dado que tienen lugar una serie de sucesos en el contexto artístico de la ciudad que sitúan la exhibición como un ejercicio de circulación y legitimación dentro de las redes y circuitos artísticos aparentes. Desde 1960, funcionaban en Valparaíso los Salones de Otoño, convocando a una serie de pintores y escultores nacionales, con una exposición anual pero por cuestiones presupuestarias 13 años después el Salón desaparece y se toma la decisión de crear una Bienal.

El día 6 de septiembre de 1973, se inaugura la Primera Bienal Internacional de Arte de Valparaíso en el Museo de Bellas Artes Municipal. En ese momento, una serie de barcos y buques extranjeros

habían atracado en el puerto, una visita sin duda particular para un día que se inscribirá en un complejo imaginario político-cultural nacional, pues la primera Bienal de Valparaíso será clausurada cinco días después de su inauguración –después del Golpe Militar del 11 de septiembre– y se reabrirán sus puertas el 15 de octubre del mismo año con una administración diferente de la originaria del proyecto. La Bienal seguirá su curso administrada por personas colaboradoras del régimen dictatorial y se realizará durante más de veinte años la impostura de esta administración siempre manteniendo como sede principal el Museo Municipal, y emplazándose según los requerimientos espaciales en distintos puntos de la ciudad.

Al revisar cada una de las portadas de los catálogos de la Bienal de Valparaíso –en términos de la visualidad que anunciaba– es posible entender cómo esas *políticas de la representación* se transforman en una representación de la política municipal que allí se manifestó... A mbos acontecimientos, la Escuela y la Municipalidad, sitúan a la memoria en su dimensión más material, en un reconocimiento

sobre un vacío de lugar que busca su redefinición entre el viaje y su transmisión oral y la emergencia de la visualidad impuesta como un tipo de política de las imágenes. Cabe mencionar que en estas dos dimensiones la representación se transforma en un cuerpo que logra su materialidad sobre lo dialógico y relacional, en especial exponiendo la experiencia como camino de comunidad.

Diálogos Autocoreográficos. Lo específico de esta ciudad es el entramado social, la memoria que expone la cultura material, las formas de apropiación y ocupación del paisaje, pero sobre todo la manera de pensar sobre cómo se configura y se construye una alternativa a partir de la rapidez con la que instalan proyectos inmobiliarios de la mano de propuestas culturales del espectáculo. La condición de la ciudad adquiere especificidades en esa cuota que potencia su capital crítico, y en la posibilidad de que se traduzca en objetivos comunes, intereses colectivos y experiencias heterogéneas múltiples para permitirnos repensar nuestro lugar desde el sur. Es así como el discurso surge no ya como emergencia sino como una parte de la deriva que involucraría la propiedad en base a la intervención como participación.

Hay muchas formas de referirse a la condición urbana de Valparaíso como entramado de representaciones materiales, justamente en ese intersticio donde el habitante es parte del mismo paisaje, autoconstruyéndolo. Según el arquitecto José Llano Loyola la noción de la *Notación del intérprete* sería aquello que propone cómo estas prácticas de representación material de la ciudad desde el campo arquitectónico señalan una marca diferida en el paisaje: "Un tipo de representación material que operaría a modo de huella y de campo de ope-

raciones donde el sujeto establece de manera diversa, heterogénea, múltiple, compleja y mixta, una lectura de la realidad y su realidad mediante este sistema de notación material, construyendo así una situación escindida no sólo con la discursividad del proyecto arquitectural clásico sino a su vez con la propia concepción de proyecto arquitectónico".

De esta manera el sujeto, entendiendo lo complejo de instalarse sobre un contexto, y comprendiendo que es parte de ese proceso, comienza a formar, a seleccionar y a generar una serie de lecturas, textos, instrumentos y materiales sobre sus producciones socioespaciales que se construyen como, según sostiene Llano, "el *corpus* de sus huellas y de su lenguaje. De esas huellas y producciones se desprenden desde algo tan habitual como las postales -sistema de registro sociohistóricos- que lo cotidiano toma como una tipo de registro cultural, pasando por relatos generacionales y las historias sociales

sobre las miradas del puerto y sus propias leyendas, a registros de representación como cómics, pinturas, poemas, y croquis que interpelan al recurso de una mirada fugaz pero precisa sobre la ciudad".

Por consiguiente, la *Notación del Intérprete* se basa en la materia pero también recibe el eco de sus imaginarios, como aquél que recuerda y relata Guillermo Quiñonez. "Cada colina porteña tiene su arquitectura, su ingeniería, su geografía, desiguales en las cubiertas, en los aparejos, diferentes en las proas, todas amenazando al plan. También cada una tiene su color propio, diurno o nocturno. Cada cerro tiene su moral, así como sus vientos y lluvias; ése rechaza la poligamia y el otro de al lado la ampara. En éste hay una iglesia católica y en el otro una iglesia metodista". Nadie sabe dónde funcionan los tribunales que cumplen los drásti-

cos códigos morales. La casa o casucha popular es única, y funcional, está construida, adaptada para la actividad constante del morador", y entendemos esa actividad constante como un código abierto y extenso "sobre nuestros propios imaginarios replanteando la noción de identidad que depositada sobre las condiciones de sus cerros y sus especulación urbanas, y entretejida por las realidades, actúa como espacio de encuentro bajo el discurso de la experiencia".

La poeta chilena Gabriela Mistral decía que Valparaíso es una ciudad que no permanecía en un lugar fijo, sino que su loca geografía y el *ethos* de su inspiración poética construyen una representación del sueño de la utopía. Sobre lo que José Llano comenta, "Valparaíso es una ciudad inacabada de recónditos imaginarios, que busca detrás de cada puesto una cuota de sobrevivencia, de su propia vida y de su recurso diario. Su geografía desprende una exudación que se despliega frente a la habitabilidad de un contexto remoto y borroso".

Esta temporalidad descrita sobre encuentros físicos y orales que dan cabida a las propias construcciones porteñas desarrollan no sólo características tectónicas en su conformación como huella sino una serie de agrupaciones en torno a la geografía infraestructural, como la relación de los ascensores junto a los puestos de barrio, esa cotidianidad de lo social en la historia oral del puerto... "Aquí los vecinos uno ya los conozco", comenta Llano, "a los que suben todos los días, ya se hacen conocidos, ya sabes quienes vienen atrasados, corriendo y les recuerdas cosas pequeñas, como si se les han quedado las llaves o algún documento". Cualidades que representan como la distribución del espacio construido y afectado por lo cotidiano remarca y caracteriza la relación topográfica entre los espacios verticales y el pequeño espacio plano de la ciudad.

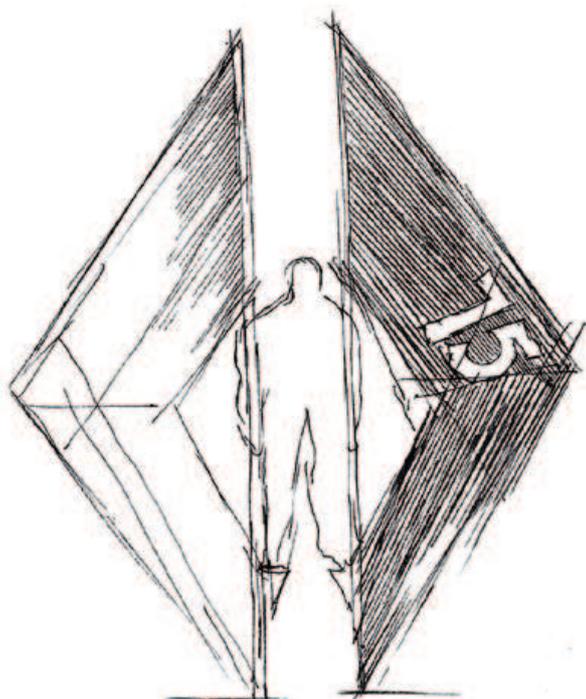
De esta manera, la geografía íntima de Valparaíso y sus sorprendentes figuras y coreografías residenciales "construyeron una suerte de ciudades archipiélagos donde hay muchos mundos y se pueden ir de un mundo a otro en cincuenta pasos... las hay con puerta, que no se abre nunca, utilizando la ventana para entrar o salir".

A partir de esta serie de observaciones, la *Notación de Intérprete* que contiene el trabajo de José Llano se fija en esta serie de afecciones implícitas en el estudio de las configuraciones urbanas y sociales, para finalmente impactar sobre el sentido de aquello que se expone fuera de sí. "Tengo la impresión", afirma Llano, "que Valparaíso es siempre algo más, más que un conjunto de calles o un conjunto de individuos, de tradiciones, de costumbres o de cultura.

Hay una condición que se transmite más allá, que se plasma en la identidad y se sedimenta no sólo en su tectónica cotidiana, sino también en lo precario del acontecer. En la inefable mirada de que algo sucederá y que sólo espera ver y contemplar ese algo; esto nos llevaría a pensar que un proceso o una señal en muy corto tiempo sucederá y aparecerá a la vez. Este paisaje de acontecimientos, que tiene la capacidad de construir una representación a través de una paradoja de la presencia sobre la ausencia de orden, que no indica un desorden sino una pregunta sobre ¿qué es? duplica la ausencia y la eficacia de la cosa misma.

Ese Valparaíso que se representa bajo una ciudad compleja y de una naturaleza entrópica, que transforma y transmuta sus signos sobre una gramática sedimentada de tectónica espacial, que nos espera sobre el transcurso de su historia y nos

.....
Gabriela Mistral decía que Valparaíso era una ciudad que no permanecía nunca en un lugar fijo



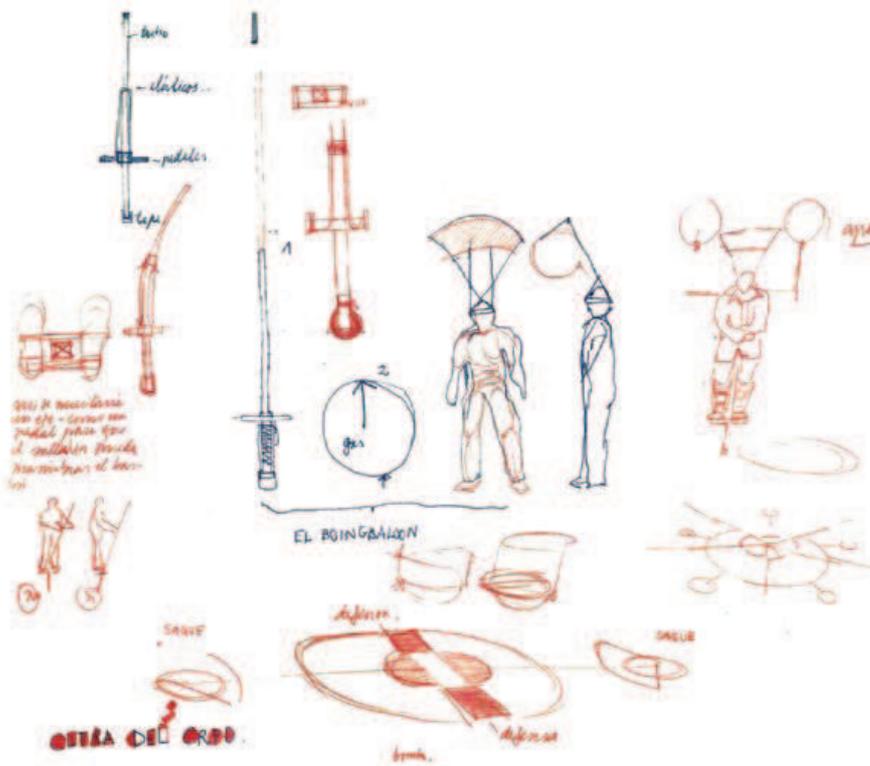
habla sobre los modos de habitar y su construcción de una poética expuesta.”

La memoria y la residencia. El historiador chileno Pablo Aravena se ha preguntado sobre *¿Qué sujeto es el de la memoria patrimonial?*, refiriéndose a la inclusión de los barrios históricos de Valparaíso en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO desde mediados del 2003. Se trata de plantear que el patrimonio sería una apelación al pasado, suponiendo un tipo de memoria donde el autor pregunta *¿la memoria de quién?* Por tanto, se trata de considerar no sólo una identificación si no también aquella posibilidad del sujeto de reactivar la memoria desde su experiencia contemporánea a partir de su capacidad crítica. En esta ciudad se manifiesta también un entramado de posiciones disensuales, que muchas veces no son visibilizadas desde los medios de masas administrados, y aquel sujeto también manifiesta maneras de hacer, vivir y compartir que no se conciben con aquella ciudad que se quiere exportar.

Por otro lado, el historiador del arte José de Nordenflycht argumenta, “no es una simple metáfora decir que el lugar del patrimonio no es siempre un lugar ameno; de hecho, el valor analítico de esta observación radica en que hoy la pregunta sobre el lugar espera respuestas a un malestar radicado en distintos niveles no siempre convergentes”, y pregunta más adelante, “¿Cuál es el lugar del patrimonio en el proceso del saber que interroga al poder? ¿Cuál es el lugar del patrimonio en el debate contemporáneo sobre la producción cultural?” Esa producción cultural involucra una necesaria condición disensual para proponer un entramado cultural complejo y diverso, que reside ciertamente en ese malestar que señala el autor. Esta cuestión ha determinado que una serie de proyectos de reformatión urbana se hayan comenzado a desarrollar frente a la cercanía de un gran proyecto cultural que se desarrollará en Valparaíso, que es la tercera versión del Forum de las Culturas en el año 2010.

El carácter productivo que determina la construcción de una toma de posición frente a proyectos culturales del espectáculo masivo, se instala como una presencia diferida, un desplazamiento de las prácticas y acciones sobre esa *construcción de lugar*. En el caso de nuestra experiencia de trabajo en Valparaíso, donde las producciones culturales y su autogestión se redefinen en relación al contexto urbano y humano y donde se emplaza el Centro de Residencias para Artistas Contemporáneos (CRAC), adquiere especificidades que implican al arte como una experiencia pública y que claramente redefinen los mismos conceptos que hemos estado trabajando, pero justo en esa cuota que potencia su capital crítico, y la posibilidad en que se traduzca en objetivos comunes, intereses colectivos y experiencias múltiples, heterogéneas y que nos permitan repensar nuestro lugar desde el Sur.

Desde la experiencia de trabajo que hemos compartido con Marcelo Expósito a partir de su residencia en el CRAC durante varios meses, a partir de su proyecto audiovisual llamado *Sinfonía de la ciudad globalizada (la ciudad dinámica)*, que consiste en un díptico videográfico inspirado en el movimiento histórico de las sinfonías urbanas del cine de vanguardia europeo de la década de 1920 para, según palabras del autor, “acometer una tentativa de representación visual de las transformaciones a las que los procesos de globalización someten desde hace años a entornos metropolitanos de todo el mundo”.



En estas páginas, otro de los desarrollos más leonardescos de Godofredo Iommi, el llamado “boingballon”, un ingenio volador en el que se funden conocimientos propios

de la mecánica y aerodinámica con la habitual propuesta poética y utópica que caracterizó siempre las acciones más singulares de la Escuela de Arquitectura.

Marcelo ha realizado una serie de notas sobre el proyecto que ha comenzado, y que se basan en como las administraciones públicas y las empresas privadas han imaginado el futuro de la ciudad. “La penetración de la nueva colonialidad”, afirma en una de ellas, “se produce no solamente por la profundización de los dispositivos de explotación de los recursos naturales y humanos. Consiste también en el establecimiento de una fuerte hegemonía del capitalismo a la hora de construir un imaginario global sobre cuáles son los modelos de desarrollo deseables”.

Otra de sus reflexiones va más lejos, “resulta imprescindible pensar cómo el *modelo Fórum* está siendo exportado, no a las metrópolis centrales, como históricamente sucedió con el modelo exposición universal, sino a territorios y ciudades que simultáneamente están en decadencia y se consideran emergentes, en lo que podríamos llamar los márgenes. No a Berlín ni a África, sino a Monterrey, Valparaíso, Nápoles. El *modelo Fórum* se exporta explotando las ilusiones que en determinados lugares de la periferia genera la *marca Barcelona*; el *modelo fórum* explota directamente (descaradamente) las ilusiones locales de reflotar lugares en receso mediante la adquisición de esa marca”.

Para la ciudad este escenario de transacciones globales representará un desafío para pensar aquellos modos de organización que permanecen más allá de un evento cultural de masas. Junto a ello, la importación del modelo de industrias creativas

deja de lado la especificidad que sobrevive a la implantación de modelos que absorben las particularidades. Sobre todo, sabemos que las alternativas son pensar estrategias en estos escenarios que van más rápido que la cotidianidad que las acecha.

La Ciudad debería pensar en su futuro diseñado en conjunto con los deseos colectivos, en base a su realidad fragmentada por la geografía que la contiene, es entonces cuando se pueden enunciar aquellas preguntas que contiene el trabajo de campo de Marcelo para su proyecto audiovisual, y que son “¿Cuáles son los nuevos conflictos y tensiones alrededor de la fuerza de trabajo creativa? ¿Cómo se reinventan las dinámicas de negociación y conflicto? ¿Cómo operar en el interior del modelo, y no fuera de él?”

Las respuestas, a modo de estrategias de acción y pensamiento, se basan en ideas que tienen su asidero en aquello que nos emociona diariamente, asentado en las prácticas como formas de actuar y modos de hacer, a partir de la creación de signos que resignifican nuestro escenario cultural y social, que se basan en las afecciones que compartimos, como una trama de deseos y sueños comunes. ✚

Paulina Varas es codirectora del CRAC (Centro de Residencias para Artistas Contemporáneos de Valparaíso)

*En colaboración con José Llano Loyola y Marcelo Expósito

Una de las láminas más simbólicas del "Álbum" de Melchor María Mercado, en que la crítica

a las élites dominantes se hace patente, en este caso el clero.



Principio



Replantear el concepto de modernidad y corregir muchos puntos de vista de la occidentalizada visión poscolonial sobre la Conquista, son dos de los objetivos de Principio Potosí, uno de los más arriesgados e importantes proyectos expositivos que el Museo Nacional Reina Sofía presenta hasta el 6 de setiembre de 2010 en sus salas. La presencia de la pintura barroca virreinal de los siglos XVII y XVIII con la desinhibida lectura de más de una docena de artistas contemporáneos latinoamericanos abren el campo de interpretación a itinerarios inexplorados. Al mismo tiempo, la muestra pone de relieve la trascendencia de la explotación económica y la preeminencia cultural de las rutas comerciales que partían de La Paz, Potosí u Oruro hasta El Callao recorriendo la columna vertebral de unas sociedades estratificadas y dominadas por la exclusión y el racismo. La modernidad no empezó en América con la Ilustración sino con las minas de plata y su inhumana explotación y comercio.

Textos de Silvia Rivera, Alberto Moreiras, Esperanza López-Parada y Chantal Maillard

Potosí

Bolivia, la historia alternativa

La cinematografía de Jorge Sanjinés y el *Álbum* de Melchor María Mercado dan pie a un análisis poscolonial de Bolivia que derriba los estereotipos de la historiografía occidental. Dos sociólogos de la imagen interrogan a una sociedad indígena. *Por Silvia Rivera Cusicanqui.*

El primer anclaje metodológico de la idea de historias alternativas, es que su sola enunciación nos remite a la pluralidad de significados que puede tener la historia, según quiénes sean los sujetos que la *hacen*, la narran o la sufren. En la cultura boliviana moderna, esta pluralidad de significados se ha manifestado en diversos formatos no escritos, incluyendo el testimonio oral, el dibujo, la pintura, la fotografía o el cine. En una sociedad poscolonial y pluricultural como la boliviana, con una población indígena mayor al 60% del total, en la que la gran mayoría habla qhichwa, aymara, guaraní o besero –junto a muchas otras lenguas–, las imágenes han jugado un papel crucial en la comunicación intercultural, no como un proceso unívoco sino dotado de múltiples significados. Es el caso de las pinturas coloniales del barroco andino, ideadas por la Iglesia como un medio de conversión de los indios al catolicismo, que son resignificadas y se convierten en vehículos de denuncia de la opresión colonial por parte de la elite cacical indígena. De hecho, existe en los Andes una larga tradición de teatro social, así como de pintura, tejido y otros modos de comunicación visual, ejemplarmente representados en el trabajo del cronista qhichwa-hablante Waman Puma de Ayala, que en su famosa *Carta al Rey de España* (Guamán Poma [1613] 1988), un documento de más de mil páginas y cientos de dibujos, expuso las penurias de los indios y los abusos de los españoles, en una situación colonial que él percibió como *el mundo al revés*.

En este ensayo deseo hacer un análisis retrospectivo del uso de medios visuales en los siglos XIX y XX, a través de las películas y pinturas de dos autores: el cineasta Jorge Sanjinés y el pintor-explorador y político Melchor María Mercado, buscando comprender sus complejos modos de narración y representación, que a su vez se vieron marcados por la historia social de su época. Propongo conceptualizar su trabajo como una suerte de *sociología de la imagen*, dado que no nos muestran simplemente una copia o *analogon* de la realidad (cf. Barthes, 1995), sino más bien una interpretación de la sociedad de su época, en sus dimensiones abigarradas y conflictivas. Pese a que entre estos autores media casi un siglo de distancia, la obra de ambos nos muestra representaciones o lecturas visuales de las realidades sociales que atestiguaron, donde los gestos y palabras de la gente nos revelan la naturaleza no coetánea de la sociedad y los diversos horizontes de memoria e identidad que permean las acciones e intercambios sociales de sus sujetos colectivos. Tanto Sanjinés como Mercado se nutrieron de fuentes orales, y ejercieron formas no convencionales de investigación etnográfica. Pero mientras Sanjinés, trabajó en plena *era de la reproducción mecánica* (Benjamin, 1978), y sus películas gozaron de amplia circulación nacional e internacional, la única obra que nos legó Mercado, el *Álbum de Paisajes, Tipos Humanos y Costumbres de Bolivia (1841-1869)* no llegó a publicarse en vida. En tér-

minos del impacto que pudieron tener estas obras sobre sus contemporáneos, pareciera imposible compararlas. Pero es relevante abordarlas desde un punto de vista sociológico, en la medida en que la etnografía, la imaginación y la oralidad fueron integradas en sus películas y pinturas, constituyendo una interpretación comprensiva de la sociedad, que resulta válida aún en nuestros días.

Ambos autores son miembros de la elite letrada mestizo-criolla: Mercado en la ciudad de Sucre (que en el siglo XIX era la capital de la república) y Sanjinés en el siglo veinte en La Paz (sede de los poderes ejecutivo y legislativo). El discurso iconográfico de ambos pone especial énfasis en la iniciativa cultural y la acción colectiva de las poblaciones indígenas y *cholas*, que son las protagonistas prin-

En una sociedad poscolonial y pluricultural como la boliviana, las imágenes han jugado un papel crucial en la comunicación

cipales de las escenas narradas en su trabajo. En las películas de Sanjinés, especialmente *El coraje del pueblo* (1971) y *Banderas del Amanecer* (1983), puede observarse la huella de una *observación participante* altamente politizada y comprometida en la lucha contra las dictaduras de los años 1960-1980, así como el uso de formatos de investigación preparatorios –testimonios orales, fotografía, cine documental– que fueron herramientas centrales para su reconstrucción y teorización de la sociedad boliviana, en cuanto espacio en el que predominan formas coloniales de dominación, que marcan la experiencia cotidiana de la gente. Estas ideas serán presentadas en forma más elaborada unos años más tarde, en su película *La nación clandestina* (1989). En el *Álbum* de Melchor María Mercado (1841-1869), la experiencia del confinamiento y deportación a distantes fronteras de la República le permitió expresar una mirada sobre el país que habría sido inaccesible para la miope elite letrada

que habitaba las ciudades. En sus alegorías, Mercado reflexiona sobre la naturaleza frágil e ilegítima del poder político en la joven República, que continuaba fundado en la hipocresía y la segregación social, y en la que una minoría letrada detentaba la propiedad, el poder y la autoridad, mientras la gran mayoría de la población estaba obligada tan sólo a trabajar y a obedecer.

El ciclo testimonial en las películas de Jorge Sanjinés. Nuestro interés por las fuentes no escritas comienza por los años 1970, cuando se vivía una suerte de silencio colectivo durante la dictadura del Coronel Bánzer (1971-1978). Fue una época en la que sólo se podía hablar con alguna libertad, si se usaban las formas codificadas y metafóricas del aymara o el qhichwa. La oralidad resultó así un medio crucial para confrontar las graves distorsiones informativas y la censura de prensa impuestas por el Gobierno. En esos años salieron a la luz dos libros de gran impacto político: la investigación documental sobre *La masacre del valle* (enero de 1974, valles de Cochabamba) y la autobiografía de Domitila Chungara, *Si me permiten hablar*, firmada por Moema Viezzer. Ambos circularon ampliamente, y contribuyeron a la toma de conciencia pública sobre las acciones represivas del gobierno y sus amplias consecuencias políticas (Comisión de Justicia y Paz 1975, Viezzer 1976). A pesar de la mediación autoral en ambos libros, allí se escucha la inmediatez y el sentido de realidad de las voces subalternas, que fueron testigos y protagonistas de un momento crítico en la historia boliviana. Se trata de voces particulares, enraizadas en experiencias locales y circunscritas. El testimonio de Domitila nos habla desde el punto de vista de un ama de casa minera, que vive en el corazón de la economía capitalista estatal, las minas nacionalizadas en 1952; en tanto que la documentación sobre la masacre campesina de 1974 nos habla desde los cuerpos heridos y mutilados de sus víctimas. Un conjunto de extraordinarias fotografías y documentos escritos y orales nos revela lo que las fuentes oficiales buscaban acallar: el gobierno solo reconoció 13 muertos, 10 heridos y 21 prisioneros, a los que acusó de ser “extremistas extranjeros”. La Comisión de Justicia y Paz, un organismo vinculado a la Iglesia Católica, encargado de los derechos humanos, calculó que hubo 80 muertos y más de 100 heridos, todos ellos campesinos qhichwa-hablantes de las comunidades de Tolata, Epizana y Melga, que recibieron el impacto de balas disparadas desde los tanques y camiones enviados por el Gobierno para *dialogar* con ellos y *pacificar* la protesta (Rivera [1984] 2003).

Domitila Chungara y muchos otros dirigentes populares, así como los campesinos muertos de Cochabamba, reaparecen en algunas de las películas de Jorge Sanjinés. Las fotografías que ilustraron el informe sobre *La masacre del valle* pueden verse, como puesta en escena, en las primeras secuencias de *La nación clandestina*, y nos transmiten ese sentimiento de horror e impotencia que exhala la his-



El "Álbum" de Melchor María Mercado recogió entre 1841 y 1869 las distintas costumbres y tipos humanos de Bolivia.

toria de las dictaduras en nuestro país, al mostrar los cuerpos llevados en frazadas por sus compañeros. La solidaridad de este gesto podría interpretarse también como una disputa sobre la verdad histórica: al rescatar sus cuerpos, los muertos en la masacre podían no sólo ser velados y enterrados por sus familiares, sino también contados por las comunidades y organismos de derechos humanos. En el caso de Domitila, la película *El coraje del pueblo* (1971) se basa en su reconstrucción testimonial de la situación que se vivía durante la dictadura del General Barrientos (1964-1969) en las minas de estaño nacionalizadas, y toma la forma de un sociodrama en el que la masacre de San Juan (24 junio 1965) es reactualizada por los sobrevivientes y familiares de las víctimas. Frente a la cámara, ellos reviven la brutal represión sufrida durante la trágica noche de San Juan y los episodios subsiguientes de violencia estatal y resistencia obrera, que culminaron en el apoyo de algunas fracciones del sindicalismo minero a las acciones guerrilleras del Che Guevara en Ñancahuazú en 1967. Pero además, Domitila y las dirigentes del Comité de Amas de Casa desafían, a través de sus voces y sus acciones, la visión masculina de la identidad social minera, imbuyéndole una marca de humanidad y dignidad que se expresa en su lucha por la supervivencia física y cultural. La versión iconográfica de Sanjinés es entonces una reconstrucción —mediada por su propia voz autoral— de la memoria colectiva de estos diversos segmentos de las poblaciones mineras, tal como se forjó a través de la oposición a las

dictaduras de Barrientos y Bánzer. Los significados plurales de la historia son recreados a través de un contrapunto entre voces de hombres y mujeres, de obreros y campesinos, que lejos de integrarse en una visión lineal y progresiva de la historia, permanecen como hilos sueltos de un tejido inconcluso, que será terminado de tejer por el espectador.

En *Banderas del amanecer* (1983), un largometraje documental, Sanjinés convoca nuevas voces vivas que provienen de esa *nación clandestina*, sobre la que teorizará posteriormente en la película del mismo nombre. Se trata de una suerte de épica de la democracia, que articula conflictivamente el pasado en una diversidad de versiones, construyendo un mapa cognoscitivo complejo, que termina por desafiar la inevitabilidad de la muerte. La valentía y el coraje de las multitudes que aparecen en *Banderas...* dan continuidad al ciclo histórico iniciado con *El Coraje...* El tema de la muerte y clausura del pasado volverá más claramente en *La nación clandestina*, una película de ficción que reflexiona profundamente sobre la naturaleza del tiempo histórico. En este trabajo, Sanjinés nos ofrece una lectura del pasado, "no como algo muerto y desprovisto de funciones de renovación", sino como un tiempo "reversible", es decir, un "pasado que puede ser futuro" (Mamani, 1992).

A través del itinerario del personaje principal, Sebastián Mamani, que retorna a la comunidad después de largos años intentando buscarle la vida en la ciudad, la película narra, mediante un montaje paralelo, la recuperación de la memoria y

el dolor del exilio. Una buena parte del tiempo narrativo nos muestra a Sebastián caminando desde la ciudad a su comunidad en el altiplano, llevando colgada atrás una máscara de danzante, que sugestivamente mira hacia atrás. Esta máscara le servirá para ejecutar una danza-ritual de la muerte, mediante la cual espera reconciliarse con su comunidad, de la que fue expulsado por traición y por sus actos corruptos en la ciudad. Durante el viaje, el protagonista transita entre la atmósfera caótica y violenta de un barrio suburbano, hacia su familia y su comunidad. Mediante sucesivos *flash-backs* reconstruye los hechos pasados que lo condujeron a tomar la decisión de morir danzando. En este escenario, la memoria no resulta un acto de nostalgia, sino una liberación y un despertar de la vida alienada en la ciudad, donde por mucho tiempo negó sus orígenes indígenas y se cambió de nombre.

El proverbio aymara *qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani* (expresión conceptual compleja que se traduce más o menos por "mirando atrás y adelante podemos caminar", basada en el juego de metáforas entre *nayra*, que significa ojo y también pasado y *qhipa* que significa espalda y, al mismo tiempo, futuro) expresa esta percepción radicalmente diferente del tiempo histórico, por lo cual la imagen de Sebastián, caminando con una máscara que mira atrás, condensa el proverbio en forma elocuente y precisa. Paradójicamente, la recuperación de la conciencia y el renacimiento que experimenta en el proceso de retorno a la comunidad, terminará con una frenética danza en la que morirá, en una



suerte de autosacrificio humano, que permitirá reordenar el tiempo y restaurar el ciclo de la vida colectiva. La interpretación sociológica de Sanjinés acerca del tiempo histórico en los Andes permite entonces cuestionar la idea de progreso encarnada en la historia oficial, sea en su versión oligárquica o nacionalista (ver, por ejemplo, Moreno, 1973; Fellman Velarde, 1970). Al mostrarnos la experiencia descentrada de las comunidades indígenas en la Bolivia contemporánea, Jorge Sanjinés revela las huellas de un pasado colonial no digerido, y los momentos de peligro vividos por las sociedades indígenas que luchan por validar sus tradiciones ancestrales como rutas viables hacia un futuro libre de opresión, permanentemente amenazado por la mirada oficial y por la represión estatal, que las condena a la muerte y a la *borradura de la historia* (Benjamin, 1970).

Para recibir el canto de los pájaros (1995) pertenece al género alegórico, que no ha sido muy transitado en la filmografía boliviana contemporánea. Es más bien típico de los dramas y obras de teatro-danza que aún se ponen en escena en muchas comunidades y pueblos de la región. En este sentido, se trata de una película muy original, y ha provocado una serie de críticas y controversias en el país, quizás porque intenta reflexionar sobre las formas sutiles de racismo que imprimen su sello en la vida diaria de la intelectualidad criollo-mestiza. La película pinta un cruel retrato de la doble moral de un equipo de cineastas que trabaja en una comunidad de Charazani –la tierra de los famosos curanderos

itinerantes Kallawayas-, donde se encuentran filmando una obra de ficción que reconstruye la épica de la conquista española y la derrota y muerte del Inka. Sin embargo, el equipo de cineastas termina comportándose como los conquistadores, sacando a la luz los mismos prejuicios, violencia simbólica y racismo internalizado, que su trabajo de ficción pretende criticar.

Este tratamiento alegórico y simbólico del argumento también estuvo presente en *La nación clandestina* (1989), especialmente en una sub-trama en la que un estudiante, que escapa de la policía, trata de buscar refugio y abrigo en el campo, en la casa de una familia de habla aymara. Incapaz de comunicarse con ellos, el estudiante izquierdista, que supuestamente lucha por su liberación, finalmente es alcanzado por las balas, poco después de expresar su rabia y frustración con una frase típicamente racista: “Indios ignorantes, estúpidos”. El hecho de que vista una camisa hecha jirones, y de que pida prestada ropa para protegerse de sus perseguidores, añade matices a la alegoría, ya que la palabra aymara con la que se designa a la minoría opresora mestizo-criolla es *q'ara*, literalmente desnudo.

En *Para recibir el canto de los pájaros*, la alegoría va más lejos, a lo largo de una serie de sub-tramas que reflejan la desconfianza y segregación interna en el equipo de cineastas –una comunidad aparentemente homogénea- y sus prejuicios y actitudes racistas hacia los miembros de la comunidad indígena que trabajan como extras o les brindan hospitalidad en su tierra. La brecha perceptiva e

ideológica entre sujeto y objeto, ficción y realidad, masculino y femenino, habitantes urbanos y campesinos indígenas; así como la confrontación más sutil entre cineastas cholos y blancos, es tratada como una suerte de juego de espejos, en el cual cada situación corre paralela y metaforiza a las otras, construyendo una poderosa descripción de conjunto de la trama colonial que hace de la sordera cultural una marca reveladora de la imposibilidad de comunicarse. Como en el drama ritual del siglo XVIII, *Muerte de Atawallpa*, en la que buena parte de la acción se desarrolla a través de un diálogo en dos idiomas mutuamente incomprensibles, la total ausencia de comunicación y la naturaleza deformante de la traducción resultan una clave para la comprensión de las películas de Sanjinés, así como un rasgo duradero del tejido social en la Bolivia colonial y poscolonial.

La originalidad de *Para recibir el canto de los pájaros* reside en el hecho de que aborda el tema con un tono autocrítico, al comentar sobre el acto invasor de hacer cine, reflexionando sobre las brechas culturales y tecnológicas entre los cineastas y sus personajes. Al hacerlo, renuncia a la habitual visión idílica y voluntarista de cooperación mutua y compromiso con las metas comunes, que forma parte de la retórica de la intelectualidad progresista hacia la población indígena a la que busca representar. El argumento entrelaza dos momentos históricos: uno imaginario, en el que se reactualiza el drama de la conquista, y otro real, el tiempo vivido por los cineastas, en su intento de explotar los es-



Una de las ilustraciones más celebradas de Mercado es la representación irónica del

"Mundo al revés", una crítica a la estratificada sociedad colonial boliviana.

pectaculares paisajes y la indianidad emblemática de la comunidad que eligieron como localización para su película.

A través de esta mezcla de temporalidades, los cineastas se ven confrontados a su propia incapacidad de manejar sus relaciones con la comunidad y comprender sus valores culturales, lo que permite a Sanjinés poner en evidencia una brecha comunicativa que resulta típica de la situación colonial. El frágil espejo de la ciudadanía y la modernidad estalla así en pedazos. Esta es una versión moderna de lo que Waman Puma de Ayala ya había señalado en uno de sus dibujos de *La Nueva Corónica*, en que se ve al adelantado Candia en un curioso diálogo con el Inka Wayna Qhapaq. Éste le pregunta: *Kay quritachu mikhunki* ("¿Este oro comes?"), y Candia responde: "Sí, este oro comemos".

Aquí se expone de manera simbólica y condensada los rasgos básicos de la relación colonial. Sanjinés desarrolla este tema en sus aristas menos visibles, mostrando la internalización del malentendido cultural en el sentido común de la elite mestiza, que se vuelca contra sí misma y termina paralizando sus propias acciones. Así, la larga historia de incomunicación colonial resulta no sólo no superada, sino reforzada, bloqueando la posibilidad de una relación de confianza y coexistencia intercultural. En un momento de crisis, el Otro indígena se convierte –a los ojos de los cineastas– en un enemigo potencialmente peligroso, un fantasma que acecha en silencio y obstaculiza la posibilidad de toda acción creativa, ya sea filmar o

simplemente escuchar el canto de los pájaros. Ésta resulta ser una poderosa metáfora sobre la naturaleza alienante de la dominación cultural occidental sobre el territorio de la comunidad indígena y sobre sus modos de comunicarse con la naturaleza. Pero también es una metáfora de la crítica cultural que la comunidad ejerce sobre el orden social colonial, tan vigente y dominante en la Bolivia moderna. Su visión pesimista de la vida contemporánea se conecta así con una larga tradición de escritores y artistas que fueron capaces de percibir la dolorosa fractura psíquica que introduce la experiencia colonial, bajo la forma del silencio social.

Melchor María Mercado, o la narrativa de una nación posible. Será preciso retroceder un siglo para abordar al segundo de nuestros sociólogos de la imagen, Melchor María Mercado, a partir de su única obra conocida, el *Album de Paisajes, Tipos Humanos y Costumbres de Bolivia (1841-1869)*, que vio la luz pública recién en 1991. Mercado pinta sus láminas en el curso de prolongadas deportaciones, como prisionero político, en rincones alejados del territorio. Bolivia había alcanzado la condición de país independiente recién en 1825, cuando él era un escolar, y las instituciones republicanas, así como la vida social colectiva, continuaban aún moldeadas por el sistema colonial.

Sus acuarelas muestran una especial sensibilidad a la estratificación colonial de la nueva república, con sus rígidas fronteras étnicas, emblemáticas en la vestimenta, pintando a los diversos

estratos de la población popular, en sus trajes por los caminos del mercado interno y fronterizo. La mayoría indígena era en su tiempo la única que pagaba impuestos (situación que continuó hasta bien entrado el siglo XX), pues el legado del sistema tributario colonial había permanecido intacto. La historiografía tradicional nos ha mostrado al siglo XIX como una época de crisis y depresión económica, y esclavitud de la población indígena, que sólo sería superada con el crecimiento de la economía exportadora de minerales hacia fines de ese siglo. Sin embargo, Mercado nos muestra una sociedad vitalmente interconectada a través de rutas de comercio y una serie de relaciones económicas y simbólicas, en las que se involucraron hombres y mujeres de estratos populares, asumiendo el papel de emprendedores, comerciantes de chicha y alimentos, vinculados a una serie de intercambios rural-urbanos.

Las investigaciones recientes de historiadores del siglo XIX nos han confirmado que el triunfo de la economía exportadora fue en realidad un momento de intensificación de la opresión hacia las poblaciones indígenas, en tanto que las décadas anteriores de *depresión* y crisis en la economía exportadora alimentaron más bien una amplia gama de oportunidades para el comercio interior, el crecimiento de los mercados y la proliferación de tratos y contratos por parte de las poblaciones indígenas y *cholas* de la región andina (cf. Mitre, 1986), tal como nos muestra elocuentemente el *Album* de Mercado. Asimismo, mientras las fuentes escritas tienden a

considerar únicamente a los varones como sujetos económicamente activos (en cuanto trabajadores, comerciantes o tributarios), los escenarios y rutas mercantiles que retrata Mercado están llenos de mujeres, incluso encabezando cuadrillas de comerciantes, y no sólo como vendedoras ambulantes o acompañantes de sus pares masculinos.

En el siglo XIX, tanto como en el período colonial, las principales rutas de comercio estuvieron conectadas con los centros mineros de La Paz, Oruro y Potosí. Los historiadores contemporáneos han puesto en evidencia la organización espacial de los mercados de larga distancia, poniendo énfasis en la centralidad de las minas como el corazón de un vasto sistema de intercambios (ver, por ejemplo, Larson, 1992; Tandeter, 1992; Mitre, 1986) que se formó desde el siglo XVI, o sea, desde el inicio mismo del dominio colonial. Pero la iconografía de Mercado va más allá de la economía minera como fuerza motriz en la organización del mercado regional. Al representar estos centros, se nutre de las ideas de centralidad, poder y sacralidad propias del mundo andino: La Paz y Potosí se muestran como ciudades regidas por poderosas montañas (Illimani y Sumaq Urqu), y se conciben, de acuerdo con la visión indígena, como repositorios de riqueza mineral y de poder sagrado.

La Paz y Potosí son figuradas como santuarios naturales en los que las montañas organizan el espacio y la vida de sus habitantes, constituyéndose en nudos centrales de un intenso y abigarrado tejido de rutas comerciales por las que transitan sus personajes.

Los gestos corporales y la vestimenta de los tipos humanos retratados en el *Album* nos dan una rica información sobre las etiquetas y fronteras étnicas, y sobre la proliferación de tipos mezclados que cruzan estas fronteras a lo largo de las rutas mercantiles. Los mercados se muestran como espacios abigarrados y heterogéneos,

Las alegorías de Mercado, tan oscuras como las de Sanjinés, reflejan un punto de vista pesimista sobre la sociedad boliviana

en los que se dan encuentro e interactúan diversos estratos sociales. Pero también pueden verse distinciones: de poder, riqueza y categoría social. El circuito comercial de La Paz, más oligárquico y racialmente segmentado, es demarcado a partir de convenciones de vestimenta y otros emblemas de jerarquía social, que parecen regular la extensión y dirección de los intercambios sociales y mercantiles. Parece además que las mujeres son quienes cruzan las fronteras étnicas con mayor facilidad que los varones; estos últimos están rigidamente fijados a categorías sociales que se expresan en códigos de vestimenta obligatorios, permitiendo distinguir a los *indios* de los *cholos*, los *mestizos* y los *caballeros*, que se veían –de acuerdo con su estatus social– obligados o eximidos de prestar contribuciones tributarias al Estado. Estas distinciones y etiquetas también se aplican a las muje-

res, pero en su caso, las similitudes y el comportamiento imitativo se hacen evidentes. Estudios contemporáneos sobre la vestimenta y su influjo en lo que Rossana Barragán (1992) denomina la emergencia de la *tercera república* (la república mestiza, ubicada entre la República de Indios y la República de Españoles, sancionadas por la legislación colonial temprana), nos han brindado evidencias de que las mujeres cruzan más fácilmente las fronteras étnicas, en su tránsito por los centros urbanos y rutas comerciales del siglo XIX. Esta situación parece haberse revertido en algún momento posterior, ya que la *pollera* y la manta, emblemas de la identidad chola, son usadas por los mujeres qhichwas y aymaras de los Andes, como marca de indigeneidad, en tanto que los varones suelen utilizar el terno y el sombrero occidentales, que se volvieron hegemónicos durante el siglo XIX (cfr. Berger, 1980). En este sentido, las láminas de Mercado constituyen una valiosa fuente para la comprensión de la vida cotidiana en los espacios rurales y urbanos de Bolivia, revelándonos rasgos que difícilmente pueden rastrearse en la documentación escrita.

Como en el caso de Jorge Sanjinés, Mercado utiliza el género alegórico para representar conceptos más abstractos y juicios críticos sobre la sociedad. Mientras que en sus series etnográficas, la actividad mercantil es escenario del pluralismo y la autonomía cultural de la sociedad civil en sus estratos populares, en el polo opuesto, la sociedad política masculina se muestra con rasgos autoritarios y retrógrados, como opresora de los sectores indígenas y trabajadores. Esto se pinta como un *mundo al revés*, en el que dos bueyes manipulan un arado, que es tirado por fuerza humana. La idea del *mundo al revés*, como ya se señaló, evoca los dibujos de la *Nueva Coronica* de Waman Puma, uno de los más tempranos sociólogos de la imagen en los Andes, y resulta una idea profundamente enraizada

Un malentendido

Es difícil para mí articular de modo coherente un trayecto de debates y cortocircuitos tan rico y complejo como el que vivimos desde que fui invitada por Alice Creischer, Andreas Siekman y Max Hinderer, como co-curadora boliviana de la muestra *Principio Potosí*. Mi incorporación al equipo se produjo en enero del 2009 y duró hasta noviembre de ese año, cuando renuncié definitivamente a dicha posición, no sin antes haber lanzado una especie de ultimátum, ante el propio Museo Reina Sofía, aclarando las condiciones en las que yo y el equipo con el que trabajo aceptaríamos formar parte del proyecto. En ambos casos subyacía un motivo intuido *de fondo*: Creímos percibir una actitud como naturalizada de patronaje cultural y colonialismo, que certificaba y autorizaba desde el Norte, lo que pensábamos y sentíamos en el Sur.

Nuestra relación con el arte contemporáneo es casi nula, y pensé que Alice, Andreas y Max buscaban un *afuera*, con el cual dialogar. Un *afuera* del arte, en primer lugar. O quizás un espacio-en-el-medio (*taypi*) entre las dos esferas, que nos permitiera, por ello mismo, hacer inteligible ese *afuera*. Pensé que mi texto sobre el “indio, astrólogo,

poeta que sabe del ruedo del sol y de la luna y de las estaciones y de los cuatro vientos del mundo, para sembrar la comida”, basado en la *Nueva Coronica* de Guamán Poma de Ayala, les había hecho buena impresión, tanto como nuestra metodología de la sociología de la imagen, que cuestionaba otras fronteras entre el arte y la sociología, entre la artesanía intelectual y las *metanarrativas* que fungen como teoría, entre la política y el quehacer estético-teórico.

A la sazón habíamos creado en La Paz un grupo de trabajo llamado El Colectivo, que estaba en proceso de editar su primera revista. El grupo se había formado por afinidad –teórica, estética, vivencial– entre gente de varias generaciones de la universidad pública paceña, estudiantes, egresados o licenciados de Sociología, a los que se sumó más tarde una compañera de Antropología, un historiador argenboli, un fotógrafo italobrasileño y una historiadora de Estados Unidos. En el núcleo más activo se hallaba un grupo de jóvenes exalumnos y alumnos de mi seminario, quienes se habían reapropiado de la metodología multimedia de la sociología de la imagen y ensanchado por cuenta propia sus potencialidades como propuesta de co-

nocimiento. Varios de ellos eran también *artistas del closet*, como yo llamo a mucha gente que estudia ciencias sociales en Bolivia. Pues aquí el ser artista te priva de una palabra pública relevante para la política, aunque puedas estar en el circuito de los reconocimientos y los premios.

A partir de esta postura, que nos convirtió en seres fronterizos –a caballo entre el activismo y la sociología, entre el arte y el pensamiento teórico– nos animamos a aceptar el reto de trabajar en la *contextualización* de la sección colonial de la muestra *Principio Potosí*. Mi función como curadora y las metas generales del trabajo fueron discutidas en comunidad, e incluso sometidas a un ciclo de ritos y consultas con la hoja de coca, de la mano de nuestros consejeros y yatiris, don Roberto y doña Pancha. Concebimos nuestra versión de la exposición como un reverso de la historia hegemónica de occidente, que anticipa un dominio incontentible de la cosificación del mundo. Pensamos culminar esta lectura a través de un montaje visual de nuestras ideas, averiguaciones y percepciones sobre el universo colonial potosino y su trasfondo andino. Pero además este proceso pretendía explorar las conexiones –metafóricas y contingentes– del *Prin-*

da en la experiencia catastrófica de la conquista y la colonización sobre la población indígena de los Andes.

El *Álbum* cubre una variedad de temas y regiones que van desde la etnografía del comercio y los mercados, una diversidad de festividades y rituales populares, la vida en las misiones de la región amazónica y una larga serie de láminas dedicadas a la arquitectura y a las iglesias rurales, para terminar con un par de alegorías que interpretan críticamente la corrupción y doble moral de la iglesia y el poder judicial, enmarcadas en la noción de un mundo al revés. Podríamos aventurar la interpretación de que el conjunto del *Álbum* es un intento de representar al mismo tiempo los fundamentos materiales y culturales de una *nación posible*, a la par que los límites que sobre este proyecto impuso el legado colonial y las instituciones jurídicas y políticas que moldean y organizan la vida republicana. En este sentido, Mercado trabaja a contrapelo de la historiografía tradicional, para la cual el siglo XIX fue una época de retroceso y estancamiento, tan sólo superada por la acción progresista de las *razas superiores*. Tal es el punto de vista del historiador del siglo XIX, Gabriel René Moreno (cf. [1888] 1973), para quien la población indígena del país era el mayor obstáculo en el camino hacia el progreso y la civilización. Pero este punto de vista, con todo lo anacrónico que pueda parecer, ha sido retomado y actualizado por los historiadores nacionalistas de 1952, como José Fellman Velarde, para quien la sociedad boliviana era un conglomerado de identidades esencializadas en términos de raza y clase, que bajo el liderazgo de una metafísica clase media, dejaría por fin atrás la prehistoria para transformarse en una sociedad moderna y occidental, superando así su pasado indígena de barbarie y precapitalismo. Estas interpretaciones son puestas en tela de juicio, de antemano, en la obra de Mercado, a través de la sátira y la alegoría,

Tras la revolución de 1952, la palabra “indio” fue purgada del lenguaje oficial y sustituida por la de “campesino”

que nos revelan las paradojas de una sociedad colonial, y la contradicción entre su sistema jurídico y las realidades económicas que alimentan la vida colectiva

Las alegorías de Melchor María Mercado, tan oscuras como las de Jorge Sanjinés, reflejan un punto de vista profundamente pesimista sobre la sociedad boliviana, en particular de sus elites dominantes: la iglesia como nido de corrupción, el sistema judicial marcado por la ambición y la doble moral: un mundo al revés en el que los papeles de trabajadores y animales resultan invertidos. Esto es a la vez un diagnóstico lúcido de las brechas entre lo social como conjunto de normas que regulan la relación entre dominantes y dominados, basadas en la igualdad ciudadana, y aquellas prácticas sociales que reproducen la inequidad, el autoritarismo y la injusticia de modo cotidiano. Delibera-

damente, Mercado introduce un efecto de montaje para mostrarnos agudos contrastes entre diversas secuencias y temáticas.

El *país político* y el *país real* (tal como fueron definidos por el líder populista colombiano Jorge Eliecer Gaitán, cf. Rivera, 1982) están separados por un abismo: el primero es excluyente, patriarcal y parasitario, en tanto que el segundo es un espacio heterogéneo en el que florecen los intercambios interétnicos, dando lugar a la *miscegenación* cultural y a la creatividad productiva y festiva

El potencial epistemológico de las fuentes orales e iconográficas. En este ensayo he intentado abordar lo que Homi Bhabha denomina las *narrativas fragmentadas de la nación* (Bhabha, 1990). En una sociedad poscolonial como la boliviana, la imagen de una nación moderna posible y deseable está cruzada por fuerzas divisivas como la etnicidad y la dominación colonial, que discurren por debajo de la aparente igualdad promovida por el mercado, el modelo ciudadano y la democracia. Estas divisiones, negadas por las elites dominantes o, en el mejor de los casos, reconocidas sólo como ornamentos culturalistas en un modelo hegemónico de sociedad occidental, emergen a la superficie con toda nitidez, cuando pueden escucharse o representarse las imágenes y voces subalternas. El cine y la pintura son, en este sentido, medios más aptos para atravesar la superficie de esas ideas consoladoras, en la medida en que expresan momentos y segmentos de un pasado no conquistado, que ha permanecido rebelde al discurso integrador y totalizante de la ciencia social y sus grandes narrativas. Es por eso que, en lugar de ver en ellas tan sólo fuentes ilustrativas para interpretaciones más generales de la sociedad –tales como las que formulan típicamente los científicos sociales liberales, nacionalistas o marxistas– propongo más bien comprenderlas como piezas interpretativas

cipio Potosí, con la experiencia contemporánea del *akapacha*, el “aquí y ahora” del capitalismo globalizado, al que –demás está decirlo– nosotros vivimos y conocemos en y desde el Sur. Quizás por eso nos pareció tan extraña la melancolía y la negatividad de la mirada alemana, inspirada en filósofos del desastre como Giorgio Agamben. Opusimos desde el inicio una visión pícaro, celebratoria, negada a toda idea sobre la inevitabilidad de un devenir catastrófico. Creíamos que el *Principio Esperanza*, de Ernst Bloch, podía haber sido un puente, una especie de traducción de lo que sentíamos como *reverso* de la propuesta original, centrada como estaba en la hegemonía, la acumulación y el sufrimiento colectivo.

El *afuera* del que hablamos parte también de una noción aymara que podría traducirse como un estar en-diálogo-entre-gentes (*jaqjam parlaña*), anteponiendo la honestidad a la conveniencia, el goce creativo a la normalización. Emprendimos entonces una gira por las fiestas patronales de las Iglesias en las que se guardan cuadros elegidos para la muestra. De entrada, nos percatamos de una gran ausencia en la selección: Tata Santiago Illapa que es, junto con la Virgen María, la imagen de mayor

pregnancia simbólica para el mundo indio americano. Los malentendidos comenzaron justamente cuando nos tocó explicar y justificar de mil maneras esta sugerencia de elección, a la que añadimos una solicitud de préstamo de 4 kipus del Museo Etnológico de Berlín (que por cierto fue negada).

El circuito de fiestas que armó el calendario de nuestro trabajo incluía la del 25 de julio en Guaqui, 5 de agosto y 4 de octubre en Jesús de Machaca, el 14 de septiembre y 17 de enero en Caquiaviri, el 16 de julio y el 8-9 de septiembre en Chuchulaya, Todos Santos en Carabuco, además de las fiestas del Niño y el Carnaval Minero en Potosí. Todo este itinerario nos ayudó a comprender el papel de las Iglesias y en particular de las capillas rurales, como sitios contestados de hegemonía cultural. Esta contestación logra, aún en forma efímera –en sus momentos de climax ritual– armar un mapa sagrado de peregrinaciones y ceremonias, donde se expresa no sólo un gesto demoleedor de los aparatos ideológicos coloniales, sino también una modernidad alterna y subversiva, un contrapoder simbólico y material.

De todo este proceso fue surgiendo una idea de *contextualización* y una propuesta de instalación

del trabajo, que provocó una grave crisis en el proyecto, cuyo desenlace fue mi renuncia a la posición de curadora. Una sesión de consulta con la hoja de coca nos llevó a declinar también la invitación del Museo Reina Sofía para organizar una feria y montar un espacio expositivo propio –en torno a 6 de los cuadros seleccionados– que iba a ser una suerte de espacio paralelo y disidente de la *muestra oficial*.

No renunciamos, empero, a continuar con el trabajo de *contextualización* ya iniciado. Propusimos que toda nuestra investigación y el montaje creativo que habíamos ideado para ella, se plasmasen en un catálogo multimedia que titularemos *Principio Potosí Reversa*.

Creemos que sólo en ese texto –que se presentará en Madrid en la primera semana de julio– lograremos explicitar plenamente las ideas que nos mueven y los malentendidos que provocaron. En él esperamos plasmar, con autonomía y apertura mental, un diálogo *ch'ixi* entre el Sur y el Norte, un espacio abigarrado y manchado, en el que las tensiones coloniales y las resistencias subterráneas puedan configurar un camino de inteligibilidad para nuestra experiencia colectiva. ❖ S.R.C.



El "Álbum" de Melchor María Mercado recogió entre 1841 y 1869 las distintas costumbres y tipos humanos de Bolivia.

en y por sí mismas, permeadas por voces autorales que no sólo describen o reflejan una realidad dada, sino que la interpretan, teorizan y reflexionan sobre ella, brindándonos una mirada genuinamente sociológica sobre la organización, los valores y las fuerzas morales y económicas que moldean la sociedad. Mientras que los textos escritos representativos del pensamiento social boliviano tienden a domesticar el pasado –haciéndolo transparente e inteligible– las fuentes orales e iconográficas apuntan a la irreductibilidad de la experiencia humana, a las grietas y fracturas del ámbito normativo, mostrando cómo las cosas son, en lugar de pensar en cómo deberían ser. Mientras que la escritura y los marcos conceptuales de la ciencia social convencional tienden a obliterar las voces subalternas o a integrarlas en una narrativa monológica de progreso y modernización, la imagen pictórica o audiovisual reactualiza las fuerzas que moldean la sociedad, a tiempo de organizar lo abigarrado y caótico en un conjunto de descripciones *densas* e iluminadoras. Más que ornamentos, interferencias o ruidos, en la obra de Sanjinés y Mercado los sectores subalternos indígenas, trabajadores y campesinos, ocupan un lugar central y ejercen una crítica práctica a las fuerzas subyacentes del colonialismo, el racismo y la opresión patriarcal, incluso desde mucho antes de que estos conceptos fuesen adoptados por la ciencia social contemporánea.

Luego de la revolución de 1952, cuando se tornó hegemónico el ideal de una sociedad homogénea y occidental, el lenguaje oficial fue purgado de la palabra *indio*, sustituyéndola por *campesino*. De este modo las palabras fueron usadas para encubrir la realidad antes que para designarla, lo que permitió desconocer y borrar del debate público, de la ciencia social y de la prensa, la persistencia del problema colonial y del racismo. No fue un sociólogo sino un cineasta –Jorge Sanjinés– el primero en exponer los problemas cotidianos del racismo en la interacción entre miembros de la elite occidental y trabajadores o campesinos indígenas, mostrándonos en sus películas *Yawar Mallku* (1969)

y *Ukamau* (1966), que los indios existían y que el colonialismo seguía en plena vigencia, a pesar de los efectos democratizantes y redistributivos de la reforma agraria, el voto universal y la reforma educativa. Esta transformación de la naturaleza colonial de la sociedad boliviana permitió que sujetos sociales antes silenciados comenzaran a hablar, revelándonos un pasado no superado, ajeno al discurso integrador y totalizante del Estado.

Las voces críticas y conflictivas de los sujetos subalternos y actores sociales indígenas son así obliteradas del sentido común dominante, afectando la propia producción de fuentes históricas y de interpretaciones por parte de la historiografía y la ciencia social. La imagen dominante que surge de ellas se encuentra moldeada por una visión lineal y evolucionista de la historia, propia de la racionalidad occidental, en la que estas voces se perciben como anacronismos, obstáculos o interferencias al ideal de una sociedad homogénea, moderna y occidentalizada. Así, las sociedades indígenas son vistas como ajenas al mercado, estáticas e incambiantes, apegadas a tradiciones irracionales que consisten en repeticiones mecánicas de un pasado inaprensible. Como nos lo muestran las acuarelas de Mercado, la iniciativa histórica y cultural de los sujetos indígenas incluyó una activa participación en los circuitos de mercado interno, que se estancaron sólo cuando se volvió dominante el modelo oligárquico de una economía exportadora de materias primas.

De otro lado, la voz testimonial de Domitila Chungara y las fotografías de la masacre de 1974, reconstruidas en las películas de Jorge Sanjinés, revelan la existencia de una pluralidad de sujetos, que se nutren de la cultura aymara-quechwa y revelan concepciones diversas del tiempo histórico y del orden social. A pesar de que la interpretación de conjunto de ambos autores es radicalmente pesimista, mostrando la imposibilidad de un cambio que provenga del interior de las elites mestizo-crio-

llas, ambos logran articular y poner en evidencia las bases de una distinta *nación posible*, más auténtica y plural, y de otra modernidad, que Partha Chatterjee ha llamado "nuestra modernidad", para el caso de la India (Chatterjee 1997). El aquí y ahora de ambos autores está intensamente comprometido con la historia y la política, a través de las interacciones sociales que se dan en un escenario como el andino: un paisaje que no puede ser fácilmente domesticado o controlado sino es por la paciente y centenaria acción humana de apertura de espacios productivos, caminos y sitios ceremoniales. Este legado no resulta exotizado, sino integrado en la arena social a través de la metáfora de la caminata colectiva que transita por amplios espacios abiertos, una imagen recurrente tanto en las acuarelas de Mercado como en las películas de Sanjinés.

Es el observador de estas obras quien encontrará en ellas las bases de un nuevo sentido de pertenencia a una *nación posible*, plural y abierta, en la que se reconozca la heterogeneidad social no como un obstáculo sino como una fuente potencialmente enriquecedora de la modernidad y la diferencia, capaz de superar las sucesivas derrotas y frustraciones colectivas atestiguadas y reiteradamente expuestas por la historiografía tradicional. La inmediatez y la fuerza de sus imágenes y alegorías, y el sentido metafórico de la composición y el montaje forman parte de un juego de interpretaciones sobre el pasado, no como algo dado, acabado y muerto, sino un pasado-como-futuro (como lo expresó el proverbio aymara ya citado): una fuente de renovación y de crítica moral frente a lo dado, a la opresión y a la dominación occidental en tanto resultados inevitables del progreso y la modernización.

En la versión de Sanjinés, el testimonio de Domitila nos habla desde una posición existencial doblemente descentrada: como mujer y como miembro de una clase oprimida, marcada por sus raíces quechwas: las comunidades mineras del norte de Potosí. De otro lado, personajes como Sebastián nos revelan las dolorosas disyunciones de la migración rural-urbana y la occidentalización,

con sus huellas de negación y vergüenza cultural. Para ambos, la historia tiene sentidos contradictorios, que oscilan entre la derrota y la esperanza de la liberación, entre la posibilidad de la vida o de la muerte, como si en ellos mismos se reunieran contradictoriamente los fragmentos de la nación. Sus vidas representan una suerte de crítica práctica a la visión homogeneizante, masculino-centrada y racionalista de la sociedad y de la historia, dominante en el discurso oficial tanto como en las narrativas hegemónicas de la ciencia social.

En el *Álbum* de Mercado, el montaje de láminas y las secuencias temáticas que lo organizan nos permiten imaginar una sociedad abigarrada, mucho más diversa y compleja que la que nos revela la historiografía contemporánea. La vida cotidiana de los comerciantes de chicha, arrieros y vendedores ambulantes –muchos de ellos mujeres– ha dejado escasas evidencias documentales, y las que tenemos son por lo general equívocas. Así, las fuentes coloniales españolas eran completamente ciegas a la iniciativa y a la participación económica de las mujeres en los tambos de los caminos que conectaban Lima a Potosí: los cronistas no podían siquiera imaginar qué hacían esas mujeres en los tambos, excepto vender sus propios cuerpos.

Mercado representa lo que vio en las rutas de arriería que conducían a La Paz y Potosí, desafiando de antemano lo que vendría a ser la historia oficial en el ciclo populista del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario). Para ésta, antes de la revolución (1952), las sociedades indígenas y campesinas eran pre-mercantiles, estancadas e incapaces del cambio social. En el *Álbum* vemos justamente lo contrario: una multiplicidad de estratos en el interior de los grupos subalternos de la sociedad, que nos habla de los cambios no sólo en la actividad económica sino también en la vestimenta, los patrones de consumo y las formas de intercambio intercultural.

Mientras los historiadores de la revolución retrataron a multitudes apegadas a tradiciones obsoletas y estáticas, que debían ser conducidas pasivamente al progreso por los líderes ilustrados, Mercado nos muestra la movilidad social de los estratos populares, su multiplicidad de oficios y prácticas económicas, y su habilidad para la comunicación intercultural a través del lenguaje de los intercambios mercantiles, aunque a la vez reproduce una estratificación de castas basada en el status tributario que se estableció desde tiempos coloniales. Lo que está en juego en el *Álbum* es entonces una visión alternativa de la modernidad, con todas sus contradicciones, barreras institucionales y jerarquías impuestas.

En sociedades poscoloniales como la boliviana, la cuestión de las fuentes tiene profundas implicaciones teóricas y políticas. Como nunca antes, se ha lanzado una severa crítica a la historiografía oficial y a la sociología liberal. Puede ponerse en duda la posibilidad de un conocimiento *objetivo* en una sociedad multicultural como la nuestra, en la que las fuentes oficiales se escriben en castellano, pero la mayoría de la población habla idiomas nativos y se comporta conforme a marcos culturales radicalmente distintos a los de la minoría. Esta crítica ha puesto en entredicho el pretencioso postulado de objetividad en las ciencias sociales, dando paso a una serie de visiones fragmentadas de la sociedad, que aún no han sido capaces de articularse en una única lectura alternativa de la historia social del país. Pero es precisamente en su pluralidad y diversidad donde reside el potencial epistemológico de las fuentes no escritas, para desvelar la textura de las relaciones sociales en una sociedad no-coetánea como la boliviana (cf. Bloch 1971).

En esta reflexión en torno a las fuentes orales y visuales, me he propuesto analizar el trabajo de

dos sociólogos de la imagen que han representado y teorizado la naturaleza de la sociedad boliviana, desde el punto de su población indígena y trabajadora, recreando un pasado aún vivo y resistente a las fuerzas homogeneizadoras de la occidentalización.

El tipo de conocimiento producido por estos autores nos permite borrar la distinción entre arte y ciencias sociales y nos exige un enfoque transdisciplinario que nos ayude a explorar las contradicciones y sesgos de la modernización, así como su naturaleza inconclusa y fragmentaria. Este enfoque no solo nos permitirá comprender mejor el pasado, sino también “imaginar una comunidad-nación” capaz de superar el destino de anonimato colectivo impuesto a la gran mayoría de la población, a partir del modelo de nación occidental (Anderson, 1991).

Imaginar una comunidad futura en la que el abigarramiento y la heterogeneidad social del país puedan ser reconocidos y plenamente integrados en los diseños institucionales y en los marcos normativos de la acción pública, superando así el legado colonial y construyendo un sistema democrático en el que la diversidad pueda expresarse plenamente y la coexistencia sea posible en términos menos violentos y más incluyentes. ❖

Silvia Rivera Cusicanqui

Profesora de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.

**Este artículo fue escrito en su versión original en 1996, antes de la irrupción de los movimientos indígenas en la arena política electoral lo que dio lugar a cambios que han terminado con una nueva Constitución Política del Estado en la que el reconocimiento de la diversidad cultural ha adquirido fuerza normativa.*

Bibliografía e iconografía

- Anderson, Benedict.
Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism. London-New York: Verso, 1991.
- Barragán Rossana.
“Entre polleras, lliqllas y ñañacas. Los mestizos y la emergencia de la *tercera república*”, en Arze, Barragán, Escobari y Medinacelli (comps.), in *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes*, II Congreso Internacional de Etnohistoria, Coroico, La Paz: HISBOL, IFEA, SBH-ASUR, 1992.
- Barthes, Roland.
Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 1995.
- Benjamin, Walter.
Illuminations. New York: Schocken, 1978.
- Berger, John.
“The suit and the photograph”, en *About Looking*, New York: Pantheon, 1980.
- Bloch, Ernst.
“Efectos políticos del desarrollo desigual”, en Kurt Lenk (comp.), *El concepto de ideología.* Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- Bhaba, Homi.
Nation and Narration. London and New York: Routledge, 1990.
- Comisión de Justicia y Paz.
La Masacre del Valle. La Paz: Comisión de Justicia y Paz, 1975.
- Chatterjee, Partha.
Our Modernity. Rotterdam and Dakar: SEPHIS-CODESRIA, 1997.
- Fellman Velarde, José.
Historia de Bolivia (3 vols). La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1970.
- Larson, Brooke.
Colonialismo y transformación agraria en Bolivia. Cochabamba, 1500-1900. Cochabamba-La Paz: CERES e HISBOL, 1992.
- Mamani, Carlos.
Los aymaras frente a la historia. Dos perspectivas metodológicas. La Paz: Aruwiyiri, 1991.
- Mendoza, L., Gunnar.
“Vocación de arte y drama histórico nacional en Bolivia: el pintor Melchor María Mercado (1816-1871): un precursor”, estudio introductorio a Mercado, 1991. pp. 13-72.
- Mercado, Melchor María.
Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869). La Paz-Sucre: BCB, ANB, BNB, 1991.
- Mitre, Antonio.
El monedero de los Andes. Región económica y moneda boliviana en el siglo XIX. La Paz: HISBOL, 1986.
- Moreno, Gabriel René.
[1888]. *Catálogo del Archivo de Mojos y Chiquitos.* La Paz: Juventud, 1973.
- Poma de Ayala, Guamán (Waman Puma).
[1613] *El primer nueva corónica y buen gobierno.* Edición crítica de John v. Murra y Rolena Adorno con traducción del qhichwa por Jorge L. Urioste, México: Siglo XXI, 1988.
- Rivera Cusicanqui, Silvia.
Política e ideología en el movimiento campesino colombiano. El caso de la ANUC. Bogotá, CINEP. [1984]2003 *Oprimidos pero no vencidos. Luchas del campesinado aymara y qhichwa de Bolivia.* La Paz, Aruwiyiri-Yachaywasi 1998 “Secuencias iconográficas en Melchor María Mercado (1841-1869)”, en Rossana Barragán, Dora Cajías y Seemin Quayum (compiladoras) *El Siglo XIX. Bolivia y América Latina.* La Paz: IFEA, Plural, 1982.
- Sanjinés, Jorge.
Ukamau. Grupo Ukamau, 1966.
Yawar Mallku. Grupo Ukamau, 1969.
El coraje del pueblo. Grupo Ukamau, 1971.
Banderas del Amanecer. Grupo Ukamau, 1983.
La nación clandestina. Grupo Ukamau, 1989.
Para recibir el canto de los Pájaros. Grupos Ukamau, 1995.
- Tandeter, Enrique.
Coacción y mercado. La minería de la plata en el Potosí colonial, 1692-1826. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1992.
- Viezzier, Moema.
Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia. México: Siglo XXI, 1976.

El Noviciado del Infierno

Con Potosí comenzó una institucional e instituida mecánica del desgaste y la explotación colonial. Viajamos a las entrañas de un símbolo de gran poder alegórico y a un inframundo donde se aúnan la esclavitud y la avaricia. *Por Esperanza López-Parada*

Desde su blog, el Colectivo Nichoecológico informa del tercer evento artístico *Minas* que, convocado el 24 de octubre de 2009 en Santiago de Chile bajo el título común de *Minas trabajando-trabajando Minas*, jugaba con la terminología geológica y con el doble sentido de la palabra en Latinoamérica, que designa, por un lado, el yacimiento de minerales en el seno de la tierra y “en referencia explícitamente genital” el cuerpo de la mujer, poblado de profundidades, de íntimos y fecundables recovecos bajo la piel de una tierra-fémina, impositiva y tradicionalmente conquistada. La violación de la interioridad, que une a la mina y a la mujer en un similar y trágico destino, ya había sido explorada por el Proyecto de Artistas que en su primera versión, *Minas multidisciplinares corporales*, denunciaba las violencias intrafamiliares, el feminicidio y las desigualdades de género.

Más allá de la facilidad un poco básica de la metonimia, detrás de la estrategia que reúne alusivamente ambos términos, hay un complejo mecanismo de significación y condena: la mina es el símbolo histórico de una explotación colonial, de relaciones verticales de dominio y expolio. Es también el ámbito por excelencia del Imperio en Indias, al establecer los españoles un régimen de extracción y desgaste, de acumulación derrochada de los interiores del continente, frente a la economía agraria de superficie indígena.

El cerro Potosí, por ejemplo, rico en vetas de plata, se levanta en cuanto núcleo productivo –y se diría inagotable– del Virreinato del Perú, descubierto como un milagro inesperado del Nuevo Mundo. En su redondeadas simas se contienen altísimos y sofisticados procesos de conceptualización espacial para un tipo de “mecanismo hegemónico que actúa sobre los individuos” estratificándolos, a su vez, en niveles de diferenciación económica. Poco a poco, según cronistas, mineros, azogueros, criollos o indios esclavizados en sus galerías, según también los peninsulares y europeos del XVII que reciben sus objetos y sus fábulas de enriquecimiento inmediato, Potosí se erige en poderosa máquina alegórica, fundadora de una conflictiva modernidad, una especie de umbral de todo lo conocido, el gran órgano productor que expele una abundancia incontestable.

En la sección de la *Nueva Coronica y Buen Gobierno* que Felipe Waman Puma de Ayala dedica a la ciudad surgida de su mina, el cronista ladino la considera el tope de “treze cielos”, “miembro universal, socorro del pueblo de Dios de Jerusalem, ayuda de la santa fee católica y gran servidor de la corona enperéal” (1142). Por ella, “por la dicha mina, [Castilla] es Castilla, Roma es Roma, el papa es papa, el rey es monarca del mundo, y la santa madre yglecia es defendida y nuestra santa fe guardada por los quatro reyes de las Yndias y por el enperador *Ynga*”. Villa poderosa y noble que “acude con comida, uino, carne y rropa”, habitada de “muchos caualleros, y bezinos y soldados y ne-

gros muy rricos”, ornada de monasterios, templos y santuarios, las vetas y minerales se dan en ella en tan gran número que el oro se trata “como polbo” y la plata “como piedra” (1140).

En el grabado que acompaña a su texto (y que ilustra esta página), Felipe Waman perfila contra la montaña el escudo de Aragón y Castilla que la coronan como una especie de gran cabeza heráldica; a los lados, las columnas *Plus Ultra*, a modo de extremidades, el regalo con que Carlos V premia el servicio crematístico de sus extracciones; sosteniéndolas, los cuatro *suyos* o provincias andinas, personificados en cuerpo del montículo, y el Inca mismo, en medio, a la manera de corazón, sujetándolo todo. En la falda del monte se deja ver la mina de plata como una informe matriz, un debilitado útero, casi exhausto, de cuyo canal gestor parece



Potosí se erige en una poderosa máquina alegórica, fundadora de una conflictiva modernidad

parida la floreciente villa que se extiende al pie.

Para el cronista ilustrador, Potosí –y no Cuzco– podría ser el verdadero ombligo de todas las cosas, el comienzo del Imperio, su primera base. Pero, en efecto, como señala Alberto Moreiras (2010), “no se trata tanto de una reterritorialización del orbe a través de la reflexión geográfica que las Indias implican, como de la exposición declarada de un sistema distinto de relaciones, el comienzo en Potosí de un moderno estado de la cuestión; no un origen sino un conducto originario que funda el nuevo orden de la violencia”. La mina de Potosí –como las de Ouro Preto, Minas Gerais o Huancavelica– posibilitó la acumulación imprescindible y previa a cualquier robo, también a cualquier construcción impositiva estatal. De sus galerías salieron las cantidades necesarias para establecerse lo que empieza con ella: una institucional e instituida mecánica del desgaste y de la explotación colonial.

El dibujo del indio Waman coloca el escudo imperial en la cima del Potosí. Curiosamente una disposición similar ofrece la representación

de las minas de Zacatecas en un grabado de José de Ribera Fernández. Este tipo de escenas no son infrecuentes en la portada de un libro de mapas o, incluso, en los bordes de algún plano. Muchas veces, nos encontraremos la *veduta* de una ciudad en la distancia, y sobre ella, los signos de la posesión española, en eje vertical y hegemónico, en una jerarquización taimada que organiza y detenta su fuerza con el expolio de aquél al que domina. El otro colonizado se somete mediante los instrumentos de un poder obtenido o enajenado de su mismo subsuelo.

Entonces, la perversidad de este circuito paradójico encuentra, para su expresión, vías alegóricas e imágenes incluyentes, y la heráldica toma posesión del cerro en nombre o en sustitución de la efigie del rey que simbólicamente se superpone a la anatomía del *apu*, monte, colina o elevación sagrada de los incas. El cuerpo imprevisible de un monarca lejano superpuesto al cuerpo expropiado de una montaña antigua, o el nuevo orden político y violento del mundo sobre el viejo esquema relacional nativo. Alrededor de las minas de plata y de su posesión, surgirá este discurso dúplice, bífido, que coincide en sus sofistas retruecanos con los alegatos justificadores de la conquista española, cuando la perseguida idolatría indígena, su pasión icónica por el ídolo de oro, palidece ante la codicia encomendera que encuentra, sin embargo, patente de corso en el mismo aparato del poder al que contribuye con un quinto de lo extraído.

Los pensadores imperiales defienden entonces la propiedad natural de este espacio para la corona con un argumento de derecho universal hispánico sobre las tierras fértiles en plata y mercurio de Bolivia. José de Acosta arguye la importante función de cebo, la atracción que éstas ofrecen a los buscavidas peninsulares, con cuya rapiña llegará también, sin embargo, el Evangelio. Acosta se hace acompañar de una teología profética y predisuelta –de Isaías a San Agustín– para la legitimación *ad eternum* del proceso en confirmación celestial de regímenes coloniales. Potosí funge como un pulido símbolo de la conversión del continente, de la previsora providencia divina que enriquece a un pueblo, que lo favorece hasta estimular el robo, sólo como vía para su más rápido bautismo, descubriéndose así “que las tierras de Indias más copiosas de minas y riqueza han sido las más cultivadas en la religión cristiana, aprovechándose el Señor para sus fines soberanos de nuestras pretensiones” (98-99).

Desde luego, todas las alegorías que se movilizan para narrar Potosí provienen también, reforzando ese circuito cerrado de la explotación, del propio sistema iconográfico occidental que lo fuerza. Lo confirma hasta el dibujo de Waman, el cronista indígena que ha aprendido a duras penas una escritura y un castellano de urgencia, al cubrir con los signos monárquicos del escudo, columnas y símbolos matriciales del propio Imperio aquella mina de plata que, a la vez, le ofrece fundamento operativo. Recordemos que Waman coloca por en-

El indio Waman deja entrever el poder imperial de Carlos V, cuyo escudo sostienen los cuatro "suyos" y el Inca, y la mina como una matriz exhausta en su representación de Potosí.

cima del incanato el poder de Castilla, para caer de este modo en el complejo de mimesis que describirá Homi Bhabha y que Ranahit Guha calificase de fracaso histórico: "la dependencia representativa de los espacios oprimidos respecto a los procesos de representación opresores" (284).

La imposibilidad de pensar Potosí, más allá de esos esquemas ascensionales y alegóricos vigentes en la retórica imperial, desvela o *saca a la luz*, como una pobre extracción de ganga, hasta qué punto las acumulaciones coloniales funcionan como sistema histórico impositivo, generador de imágenes que sostienen su propia injusticia.

A sí pues, tenemos la figura del rey, sutil, esquemáticamente sugerida sobre la figura excavada de un cerro. Los sofisticados procesos que permiten leer la una sobre la otra pertenecen al sistema que socava aquél, que explota la montaña de mineral y azogue. Por supuesto, la estrategia es política, pero como vería muy bien Louis Marin en su estudio sobre la anatomía monárquica de Luis XIV, se desliza hacia una cuestión formal (423). Hay maniobras -sinécdoques, metonimias, personificaciones, sobredeterminaciones, metáforas- que hacen posible lo que se orienta ahora en violencia analógica, en imposición estilística.

La inteligibilidad de la tiranía se desliza hacia la exégesis de su representación; o más bien, la efigie, la figura del poder ocuparía el lugar, sustituyéndolo, del poder en sí: el retrato del rey-cerro en lugar del reinado de un omnívoro Felipe de España. La cuestión del dominio hegemónico, de su justificación, se articularía desde la cuestión de lo que Marin llama su *figurabilidad* y que consiste en el modo plástico por el cual el monarca se agota y se reduce a su perfil figurado. El absolutismo del regente, con su código de esclavitudes y manipulaciones, se disolvería en el escenario de la imagen, en una hermenéutica de lo simbólico; se desmembraría en una simple cuestión retórica, la permanencia de un absoluto injusto en la permanencia de una alegoría. ¿No es este desliz, sin embargo, sospechosamente moderno, esta suplantación del problema por la pregunta acerca de la forma del problema?

Quedémonos de momento con esta argucia plástica de Waman, la fundición de la imagen real y la imagen minera en una única alegoría político-antropológica que se articula mediante el esquema y la metodología de la riqueza acumulada, de la apropiación en un monarca y en un lugar de todos los bienes posibles, acumulación de valores en la persona expropiadora y en el sitio expropiado. Y digamos, en consecuencia, que la acumulación es el vehículo que posibilita la operación alegórica.

Pero si Potosí es una alegoría, tendría que ser, más bien, una alegoría plutónica, un sustituto aparatoso y barroco de las bocas del Hades -Orsúa y Vela lo llama "noviciado del infierno" en su *Historia de la villa imperial del Potosí*-, la manifiesta-



Si Potosí es una alegoría, tendría que ser una alegoría plutónica, un sustituto aparatoso y barroco de las bocas del Hades

ción de un inframundo que no tiene una ubicación clara ni un acceso fácil. Los dibujos que representan la entrada en el cerro no dejan de ofrecer similitudes dantescas con una bajada de grado en la ontológica escala de los seres o con la inmersión en una siniestra caverna platónica, donde las ideas se materializan en esclavitud física y en cadenas de avaricia. Sorprende el minero medio vestido de un grabado de Theodor de Bry que enseña al espectador su trasera desnuda en un contrapicado audaz, como un demonio imparabable de la extracción y el pecado. Los mapas de la zona no son menos explícitos y por ende emblemáticos. Cartografían con minucia estos *escenarios de debajo*, los espacios freáticos y perversos de una realidad aniquilada, las parcelas secretas de una invisibilidad, que son, sin embargo, parte recóndita y subyacente, parte sustentante de lo visible y tangible, de lo cotidiano y conocido que pasa encima.

Potosí se coloca en tanto espejo de lo inimaginable -eso sumergido que no podemos ver-; se ofrece en espectáculo horrible de lo que sucede por dentro, es la cifra de todas las especulaciones barrocas en esa dirección. El jesuita Kircher andaba,

PORTADA

por entonces, levantando carta de las intimidades de Gea, de sus volcanes, ríos y lagos ocultos en su libro *Mundus subterraneus, quo universae denique naturae divitiae* (1664), pero ninguno de sus grabados y quimeras supera el vértigo del *descensus ad Potosí*, el abismo de claroscuros de esa oquedad.

La interioridad que Potosí desvela, el interior que la mina exterioriza implica dificultades notables de expresión y significancia: ¿cómo se cuenta lo que pasa allí, en esa hondura nefasta que genera muerte? Quiero decir que las minas de plata de Potosí son, de nuevo, como ya hemos visto, más que un lugar representativo, una logística de la representación. Exigen unas tareas descriptivas muy complicadas que habiliten la visión de lo interior, de lo bajo y secreto. Lo privado, lo interior se pone en contacto con el exterior que le es dependiente.

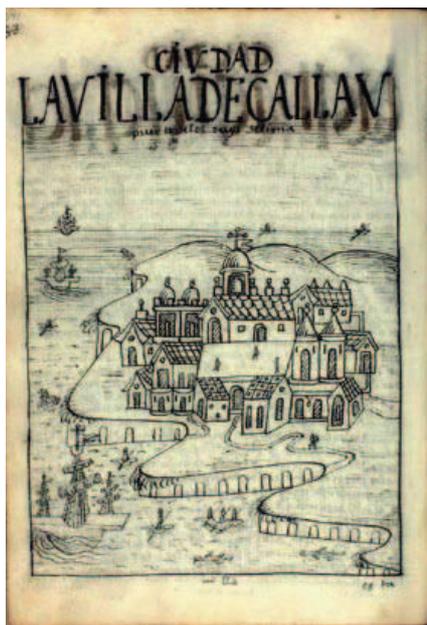
Potosí comunica un adentro inimaginable con un afuera que es su oximorónico espejo. Invierte sin duda las relaciones de ambos, y los bordes de lo íntimo y secreto se inscriben en la dinámica de lo visible por primera vez. La confusión de sus direcciones hace de la mina del XVII una heterotopía irrepre-

sentable, anfibológica, como tantos *no-lugares* contemporáneos, un contraemplazamiento que invierte procesos y asignaciones: lo que Foucault designa como el quiebre y la contradicción de las utopías, lo *sin espacio* más allá de todos los lugares.

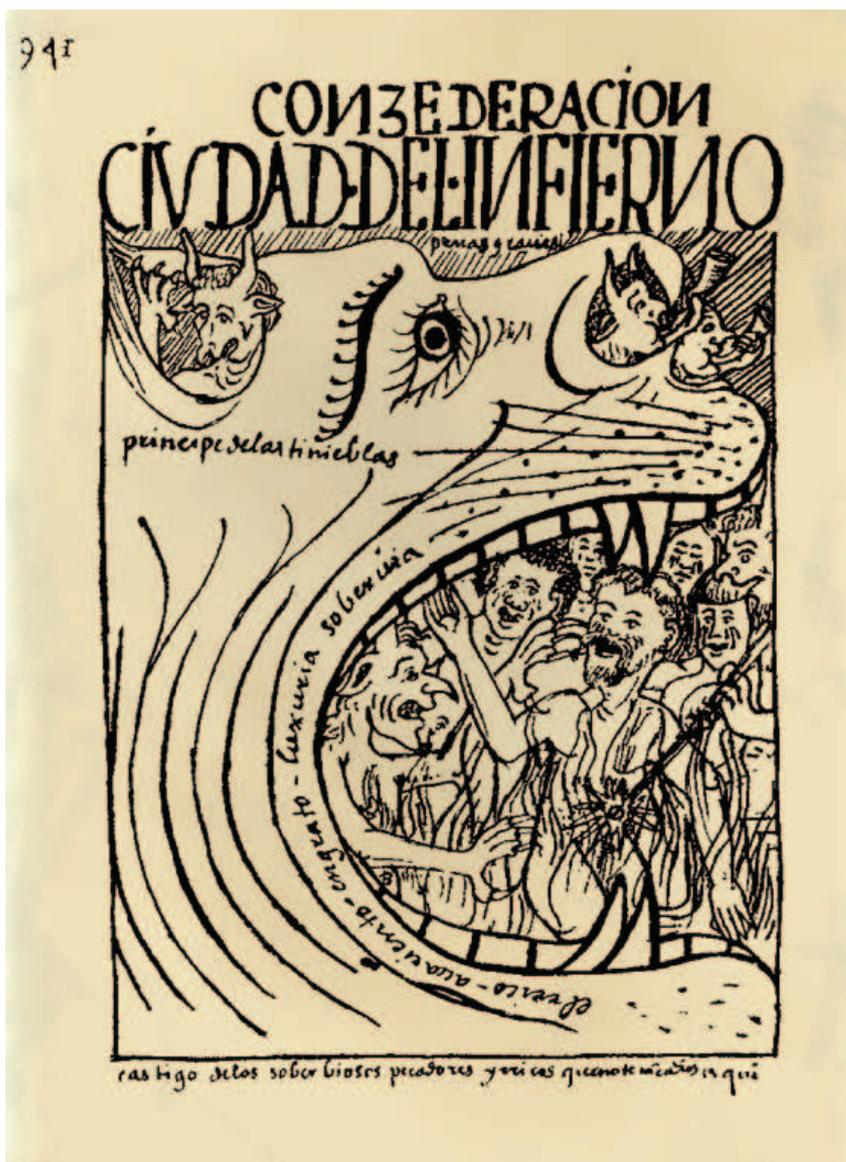
Louis Marin cita el *Traité des Quatre fins dernières* de los *Essais de Morale* de Pierre Nicole para entender, como característica ineludible del cuerpo profano del poder, que ese dominio absoluto no se sostiene sino sobre una servidumbre absoluta. Extrapolando la ecuación, también la forma de la acumulación primitiva se gestiona sobre un desgaste inaugural, sobre formas iniciales del derroche masivo. En realidad éstas parecen coadyuvar de un modo básico a cualquier proceso narrativo, a cualquier discursividad que exceda el simple interés de comunicar. La alegoría es la figura del consumo expresivo, una construcción desproporcionada que rebosa los límites de su misma coherencia. En ella no parece servir sólo la semejanza, ni la simbiosis restauradora. Antes bien, resulta siempre de una desproporción –el rey como cerro, el infierno como mina, la mina como matriz imperial–, nunca de

aproximaciones justas entre elementos, sino de enérgicas y forzadas violentas acumulaciones analógicas, de desordenadas apropiaciones de significación, una especie de gran orgía inestable de la semántica.

Empeñada en la arrogancia y el excedente, en la demostración de la cantidad y el número, la riqueza potosina permite unos suplementos de capital en todas las direcciones, también de capital de sentido, que facilitan la creación de imágenes, metáforas y composiciones alegóricas. Durante días enteros, a la menor ocasión de juerga y despilfarro, la ciudad se autocelebra en espectáculos de lujo desmedidos que los cronistas no dejan de referir entre el deslumbramiento y la alarma. Los alardes técnico-festivos darán para simular un mar entero en medio de la villa, un océano artificial pretendido, o para provocar la erupción *pseudovolcánica* de un granizo de azúcar, pintura y espejismos de las posibilidades de fabulación que la región estimula. De hecho, el proceso de modernidad de Potosí llega a su culminación cuando para conmemorar el *Corpus*, entre el jolgorio de arcos, campanas, farolillos,



La destrucción y la riqueza corren paralelas en Potosí, como la vida humana. Tanto es así que las ciudades mineras tenían algo de infierno para los grabadores y cronistas de la época. En la imagen pequeña, la visión que Waman Poma realiza de la ciudad portuaria de El Callao, lugar de salida de todos los metales preciosos hacia España.



esculturas comestibles, carbunclos, joyas, brillos y banderas bordadas de tafetán con las minas como emblema, la ciudad organice una alusiva escenografía de éstas y levante en la plaza un cerro igual, todo él con granos de plata, a modo de exposición fractal y abismal de sí mismo.

Los cronistas Vázquez de Espinosa, Arzáns de Orsúa y el minero y experto en azogue Luis de Capoche comentan esa macroescena en la que la mina se duplica y se repite. La acumulación del metal en el centro de la villa, como otro monte, depurado y extraído desde sí mismo, hace de toda la región una narcisista alegoría inclusiva, una estética doblada y especular, adelantado paradigma de muchas de nuestras metarrepresentaciones modernas. En eso consiste su enloquecida contemporaneidad, en la capacidad creada por el capital para el derroche y para el lujo estilístico de una metáfora circular que se autorrefiere. Potosí es, desde luego, esa poderosa máquina alegórica que intuíamos, pero su condición de modernidad radical, más bien, en la dilapidación que acompaña cualquiera de sus fundaciones. Varias son las razones que la designan como tal, entre los procesos simbólicos de conceptualización y representación que engendre.

De hecho, cerro -y villa a su amparo- gestionan las imágenes de su economía derrochadora y desgastante dentro de una escala de dimensiones preindustriales. Las cifras que su explotación arroja deslumbran con el encantamiento de una cueva de bandidos, y Antonio de León Pinelo en su *Paraíso en el Nuevo Mundo* calcula las cantidades obtenidas de plata como para tender un puente a lo Calatrava desde allá hasta Madrid, construido con 2.071 leguas de largo, cuatro dedos de espesor y 14 varas de ancho (338). Al año, según la relación de Arzáns de Orsúa y Vela, a comienzos del siglo XVIII, se necesitan millares de mulas para el acarreo, 5.000 pesos en velas, miles en madera de cedro para las ruedas de ingenios y transportes; al año además se consumen 2.000 fanegas de trigo y 300.000 de otras semillas, de las que más de 160.000 costales de maíz se destinan a la chicha de los 5.000 indios que trabajan en sus 1.500 galerías, así como un millón de cestas de coca para mantenerlos en pie, 100.000 arrobas de especias o 12.000 zurrones de miel.

Las tareas matemáticas para el acondicionamiento de los ochenta socavones que conducían a su interior, la lagunización de la zona para proveer de fuerza hidráulica el complejo y los procesos químicos de depuración de los metales extraídos con-

tribuyen al progreso inhumano de una ingeniería de la riqueza y de una ostentosa plástica del poder. Sobre las colinas adyacentes, las seis mil *guayras* –hogueras encendidas para fundir la plata y separarla de escoria y desmontes-, se miran y se viven como la alegre iluminación de un nuevorriquismo milagroso, de un *pelotazo* del XVII, del que no dejan de contarse casos envidiables: el del azoguero que en ocho meses vuelve a España más poderoso que el papa romano, el minero paupérrimo que por el importe de un guiso de gallina consigue comprar-

Pocos de los trabajadores que bajaban al corazón esquilmado del cerro salían con vida

se una veta entera o la historia de los oficiales del capitán Gil de Nortes que, antes de que esté frío su cadáver, ya han huido “con los 2.000.000 de pesos que aquél tenía de caudal” (Arzáns I, 179).

La labor interventora sobre una naturaleza, que no se explota sino que se expolia, evoca en magnitud las proyectos de un megalómano artista de intervenciones, las pretensiones imposibles de algún sobredimensionado *Land Art*. Vázquez de Espinosa comenta cómo el cerro estaba todo horadado por dentro para incrementar la producción y se mantenía en pie merced a un entramado de vigas y soportes. Operación de vaciamiento del pico, suplantación de la montaña por una elevación hueca a la manera de un antiguo Tindaya, Potosí recuerda los *Earth Works* de ciertas intervenciones que se articulan como labores efímeras de tecnología y paisaje.

El derroche, como la acumulación, más allá de su contenido político-marxista, serían entonces operaciones transhistóricas, en las que se juega cierta naturaleza inmutable, cierta ontología general de lo humano. Trasmutadora, acumulante y rápidamente empobrecida con la misma compulsión, esta macro-ingeniería practicada en Potosí pareció a algunos pensadores lascasianos una alquimia diabólica. Pocos de los trabajadores que bajaban al corazón esquilmado del cerro salían con vida y ésta se soportaba sólo con el consumo de coca; había mineros que no veían la luz del día en meses porque en el recorrido de ascenso se perdía mucha jornada y la duración de la existencia no superaba ni siquiera los dos años. El exceso de sacrificio que esa riqueza pide en retribución y los niveles de crueldad por ella favorecidos cumplían el principio de modernidad que ya defendiera Maquiavelo y, según el cual, la mejor manera de poseer una región consiste en destruirla: irse a vivir a una ciudad o arruinarla son las dos opciones de dominación que *El príncipe* ofrece sobre ciertos espacios rebeldes.

Potosí se derrumbaba, sin duda, al mismo ritmo de intensidad productiva con que se levantó. Y la villa equiparará la grandeza de sus ingresos con la “magnificencia de unos gastos”, que hacen de ella “el abreviado mundo” del menoscabo (Arzáns II, 158). Es más: parecerá intuir, al fin de esto, que lo uno deriva de lo otro, la prosperidad de la ruina, el desmedro es porción inexcusable de la grandiosidad. Entonces comienza un espectáculo equivalente de pobreza, subdesarrollo y dependencia, cumpliendo el axioma benjaminiano según el cual todo documento de cultura va acompañado de un documento de barbarie; o mejor, realizando esa sistemática y entrópica desposesión del mito fáustico: mito que alguien calificó de movimiento caracterizador de lo moderno y que persigue la obtención de riquezas incontables al precio paralelo de uno mismo. Potosí encarna la imagen de nuestra contemporaneidad, ese espejismo de obtención de algo hasta los límites de la propia pérdida, algo –un poder falsamente acumulativo- que se paga en extinción y desgaste. ✚

Esperanza López-Parada es poeta y profesora de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense, Madrid.

Bibliografía

Acosta, José de
1590 *Historia natural y moral de las Indias*. Ed. crítica de Fermín del Pino. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Arzáns de Orsúa y Vela
1965 *Bartolomé. Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Ed. de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Providence, RI: Brown University Press.

Capoche, Luis de
1959 *Relación general del asiento y villa imperial de Potosí...* (1585). Ed. y est. de Lewis Hanke, Bae, CXXII, 69-189. Madrid: Atlas.

Guamán Poma de Ayala, Felipe
1980 *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1615). Ed. de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste. México, D.F.: Siglo Veintiuno.

Guha, Ranajit
1988 “On Some Aspects of the Historiography of Colonial India”. *Selected Subaltern Studies*. Eds. Ranajit Guha and Gayatri Chakravorty Spivak. New York: Oxford University Press, 37-44.

León Pinelo, Antonio de
1943 *Paraíso en el Nuevo Mundo*. Ed. y comentario de Porras Barrenechea. Lima: [Imprenta Torres Aguirre].

Marin, Louis
1992 “El cuerpo del poder y la encarnación en Port-Royal y Pascal, o la representatividad plástica del absoluto político”. En Feher, Michel, Nadaff, Ramona & Nadia Tazi (eds.). *Fragments para una historia del cuerpo humano, III*. Madrid, Taurus, 412-465.

Moreiras, Alberto
2010 “Ausencia determinada: pensar la acumulación primitiva”. Conferencia dictada en el Seminario *Principio Potosí. Modernidad y la llamada acumulación originaria*. Museo Reina Sofía, 5 de febrero de 2010.

Retamal, María Elena
1570 “Minas trabajando-Trabajando Minas”. *Revista virtual del arte contemporáneo y nuevas tendencias Escaner Cultural*. <http://revista.escaner.cl/node/1112/2009>

Vázquez de Espinosa, Antonio
1969 *Compendio y descripción de las Indias occidentales*. Edición y estudio preliminar por B. Velasco Bayón. BAE. Madrid: Atlas.

Ausencia determinada

Bartolomé de las Casas defendió a los indios pero también la integridad del imperio español. La historia del conflicto colonial es la historia entre la acumulación primitiva de riqueza y los procesos hegemónicos. *Por Alberto Moreiras*

Si Maquiavelo es el primer pensador del estado nacional como acumulación política primitiva, ¿podemos concebir un pensador orgánico del imperio capaz de pensar la acumulación imperial primitiva? Habría que teorizar un Maquiavelo español—una ausencia determinada, como el mismo Príncipe maquiavélico, capaz de haber pensado y de haber sostenido el pensamiento de la violencia en el nacimiento del imperio a pesar de los bloqueos ideológicos impuestos por los teóricos del estado español. Muchos piensan que Bartolomé de las Casas habría sido ese pensador dado que se acercó al pensamiento de la violencia fundacional en su misma obsesión por impedirlo.

Pero De las Casas es quizá mejor entendido como un pensador utópico del estado cristiano. No fue un pensador de la liberación porque quiso evitar la destrucción de los territorios imperiales y de sus habitantes nativos en busca de una mejor territorialización. Denunció la acumulación primitiva como máquina infernal, pero sus razones estaban todavía al servicio del imperio en cuanto utopía imperial.

La acumulación primitiva no es tanto lo que los españoles hicieron como lo que permitió que los españoles hicieran lo que hicieron. Para Marx la acumulación primitiva juega en la economía política el papel del pecado original en la teología. Es el origen sin origen del capitalismo, y también el origen sin origen de la territorialización imperial. No se explica por ellas: se necesita para explicarlas.

La acumulación primitiva rompe el principio de razón suficiente en economía política y así lo funda. La acumulación primitiva es para Marx el proceso histórico de separación entre el productor y los medios de producción. Fuera de la historia, funda la historia. Se sitúa entre la no-separación y la separación total, y no lleva ninguna de ellas a su consumación.

La separación total es vida desnuda. La no separación es vida desnuda. En el medio está la fisura de la acumulación primitiva: el doble de la historia. Florece porque florece. Dice Marx: “Lo único que nos interesa es el secreto que descubrió en el Nuevo Mundo la economía política del Viejo Mundo: que el modo capitalista de producción y acumulación, y por lo tanto también la propiedad privada capitalista, tienen como condición fundamental la aniquilación de la propiedad privada que descansa en el trabajo del individuo; en otras palabras, en la expropiación del trabajador”.

Pero si la expropiación del trabajador es el pecado original de la economía política, si ha comenzado siempre de antemano y nunca llega a consumarse, todavía tiene historia: hay una historia de la expropiación y de la separación, aunque la expropiación y la separación funden la historia. La territorialización imperial del Nuevo Mundo, en su momento español temprano, constituye algo así como la irrupción en la historia del impensable mismo de la historia.

¿Cómo podría un pensador orgánico del imperio pensar la violencia constituyente del imperio y mantenerse en ella? Como dice Louis Althusser, “un pensador idealista es como un hombre que sabe de antemano a la vez de dónde viene el tren al que se va a subir y a dónde va... El materialista, en cambio, es el hombre que se sube a un tren en movimiento (el curso del mundo, el curso de la historia, el curso de la vida) sin saber ni de dónde viene el tren ni a dónde va”.

Pero el tren que se mueve y el hombre que viaja tienen tiempo por delante: el tiempo no ha sido expropiado. El pensador materialista está lejos de la vida desnuda, no puede todavía acercarse a ella. Si la acumulación primitiva es el afuera necesario del círculo vicioso de la relación de capital, separación total, en el otro lado está el colapso de la distinción adentro-afuera en la indiferenciación total.

El pensador orgánico del imperio, cuando el imperio está aún por decidirse, cuando sólo existe la necesidad de acumulación imperial primitiva, no piensa la indiferenciación final de la expropiación: sólo piensa cómo hacerla pensable. O impensable. En el *Democrates alter*, Juan Ginés de Sepúlveda justifica el trabajo de la Conquista en un antecedente del imperativo categórico kantiano: “Todo lo que queréis que los hombres hagan con vosotros, hacédlo vosotros con ellos”. El razonamiento de Sepúlveda queda contenido en la norma de que lo que es superior tiene derecho de dominación sobre lo inferior, y que el derecho impone obligación. La dominación de lo inferior por lo superior es la única forma en la que lo inferior puede abandonar tendencialmente su inferioridad. Por lo tanto, para él, la dominación es un acto ético: “y todo esto por decreto y ley divina y natural que manda que lo más perfecto y poderoso domine sobre lo imperfecto y desigual”.

La guerra es justa porque es mejor, universalmente, ser cristiano que no serlo y dado que no hay sino guerra para forzar a los nativos a abandonar sus nefandas prácticas idólatras, la guerra es necesaria. Si “yo conquisto” significa que tomo posesión de la tierra de tal manera que permito a lo caído participar en su propia dominación, entonces la inclusión diferencial es el mecanismo fundamental de la dominación imperial.

La expropiación, por lo tanto, debe pensarse en primer lugar como colocación dentro del dispositivo de la verdad imperial. Antes de que la verdad imperial pueda reescribirse como *cogito*, o de que la ética pase a epistemología, antes de que la colocación de lo caído y no verdadero en el espacio de la verdad pueda redefinirse como la operación calculativa de la *res cogitans*, el mundo debe quedar preparado para su apropiación sin falla. *Conquista* es la tropología necesaria del *cogito* en la medida en que ningún *cogito* es posible sin una previa territorialización que lo sostenga en su diferencia con respecto de sí mismo.

La ausencia determinada, el pensador orgánico de la acumulación imperial española, vive en la

diferencia entre conquista y cogito, en su tropología posibilitante.

En la *Brevísima*, De las Casas le pide al Príncipe Felipe que termine con la extracción salvaje de capital en las Indias sobre la base de preservar la integridad del *dominium* imperial. Es cosa, dice De las Casas, de evitar la destrucción, pues la destrucción dañará el imperio. De las Casas entendió el proceso histórico como forma equivocada de acumulación primitiva: mejor cristianizar, y así cooperarán.

La acumulación primitiva, de la primera a la segunda fase de la Conquista, pasó de entenderse como la extracción brutal e indiscriminada de oro, plata, perlas y piedras preciosas a la percepción de que los indios muertos en los proyectos mineros podrían ser mano de obra provechosa. La separación del productor de los medios de producción fue del abuso asesino al tipo de esclavizamiento tributario disfrazado como mitas, repartimientos, encomiendas, asientos y otras clases de explotación del trabajo.

El momento en el que los nativos del Nuevo Mundo fueron forzados a admitir que la política lascasiana era mejor sin duda que las prácticas de los crueles tiranos Alvarado o Pedrarias Dávila fue el momento en el que la razón imperial española empezó a hacerse razón hegemónica, razón razonable o razón post-terror. Razón tras terror, pero razón basada en el terror: sin el terror original, la acumulación primitiva no habría pasado a su segunda fase, y De las Casas no habría convertido a ningún indio.

El imperio nunca habría despertado a su condición de verdad. La historia del conflicto colonial moderno es la historia de las diversas y complejas relaciones entre acumulación primitiva y procesos hegemónicos.

Desde el necesario pero imposible pensamiento de la acumulación primitiva como fundamento del fundamento, razón de razón, la historia del conflicto colonial no puede entenderse todavía como la mera historia de la constitución de una formación hegemónica.

Más bien, la historia de todo proceso hegemónico es siempre deconstituyente y prescribe la historia de un olvido: la hegemonía es siempre el olvido de la acumulación primitiva, la incapacidad de sostenerse en la violencia, en el pecado original de la economía política. La acumulación primitiva es el ser material-inmaterial de los seres.

El afuera constitutivo de la razón imperial moderna es un principio de insurgencia que sólo puede entenderse negativamente, esto es, como aquello que no ha sido sujeto a la garantía de la dominación, y por lo tanto como lo que permanece sujeta. ❖

Alberto Moreiras
*Profesor del Centre for Modern Thought,
 University of Aberdeen, Escocia.*

Arlequines y polichinelas

El arte de la denuncia presenta en la India una nueva paradoja en el mundo global. Vende en Occidente y llora inconsolable por la virtud robada por la propia occidentalización. En el fondo está una religión enfrentada a toda una sociedad de consumo. *Por Chantal Maillard*

Arte des-integrado. Primero fueron los payasos. Miles y miles de payasos moribundos que perdían su sangre por una nariz redonda y colorada, y sus lágrimas con la pintura blanca de sus ojos. Payasos que se despeñaban por un acantilado que era el final abrupto de un continente enrojecido por su sangre.

Me gusta ir a ver las exposiciones sin preparación al respecto; en la medida de lo posible, cuido mi ignorancia para con lo que me espera. Me gusta que la obra me sorprenda, y procuro saber menos acerca de ella de lo que procuraré saber si me impacta. *Melting Wit* me llamó la atención, al principio, porque el rojo es llamativo de por sí. Miré más detenidamente y vi que los payasos tenían el rostro oscuro. ¡Eran payasos indios! Tal como se representaba aquí, con su nariz redonda y colorada y su rostro pintado de blanco y negro, el payaso es una figura occidental que data de los albores del XIX; era, entonces, el *augusto*, el idiota, descendiente del Polichinela que, en el siglo XVI, acompañaba al *clown*, por su parte, descendiente del Arlequín. No obstante, lo que tenía ante mí eran payasos de rostro moreno, payasos indios, y no uno sólo, sino todo un pueblo. ¿Qué hacía esa figura propiamente occidental en la obra de un artista indio?

No tardé en comprender cuando me enfrenté a los creadores de la náusea. Unos personajes vestidos de ejecutivo caminan sobre pilas de lo que, a primera vista, parecen montones de basura. Muchos de ellos llevan un maletín negro en la mano. De su boca sale una nube negra, a veces dos, que se despliegan en volutas por encima de los montículos y que parece dejarles exhaustos. Caen, se levantan, resbalan sobre lo que ahora, desde más cerca, compruebo que son cuerpos humanos destrozados, montones de cuerpos que adquieren, con el color pardo de la aguada, la transparencia de lo anónimo, la gran masa anónima pisoteada por los hombres que, aferrados al maletín, no pueden librarse de la negrura que ellos mismos exhalan. Esto, en un lienzo de casi seis metros de largo dividido horizontalmente en cinco franjas que recuerdan las tiras de cómic.

Casi al final de la serie, del mismo tamaño de los ejecutivos, de pie, un Brahma de cuatro cabezas vestido con un *longui* del color de la renuncia, mira hacia las cuatro direcciones, con un rosario en una mano, en otra, los vedas, una flor de loto en la tercera y en la cuarta, un recipiente para las *pujas*.

La gran desarticulación del territorio indio, los millones de seres con rostros indefinidos, con ojos y boca vaciados por el espanto, y la gran marea, la nube pestilente, vomitada de boca en boca por personajes morenos y rubios. Nadie, nadie con libertad, con decisión, con palabra, todos juguetes de la náusea.

Este es el reino de los Arlequines, los listos, que trocaron su traje de rombos por un traje de ejecutivo y su instrumento musical por un maletín. Peleles todos, al fin y al cabo, unos rodando hacia



El universo de N. S. Harsha representa el mundo de la náusea y de la insatisfacción.

el abismo, otros, llevados por la náusea. Éste es el universo de N.S. Harsha.

Hablar de colonización, hoy, es un anacronismo; debemos hablar de globalización, aunque ésta no deje de ser una colonización a gran escala, independientemente de quienes quieran verlo desde los beneficios que de este fenómeno pudiesen obtener los pueblos conquistados y prefieran hablar de *mundialización*.

Los beneficios, sin embargo, no es cosa muy aparente por el momento, en India. Habrá que preguntarse si, hasta la fecha, los contratos empresariales no han hecho simplemente más ricos a los ricos y se haya transformado lo que para muchos era una economía de subsistencia en economía de beneficio, por un lado, y de auténtica miseria, por otro.

Hemos exportado nuestros valores, nuestras mercancías, nuestro modo de ver la vida, de pensar, nuestros intereses y, a cambio, nos hemos apropiado de su cultura, a la que, para convertirla en valor

mercante, hemos tergiversado, trivializado y desvirtuado: le hemos quitado su virtud, su fuerza (*vis-virtus*), que es lo que hace que una cultura pueda subsistir como tal.

Colonizar es un término económico propio de la modernidad, nunca desligado del concepto de progreso entendido como incremento. La posmodernidad lo hereda convirtiendo lo que era incremento lineal en incremento acumulativo. Las naciones y los individuos que progresan son los que tienen más, saben más, pueden más, responden más, etc. Pero mientras algunas naciones e individuos reemplazan *mejor* por *más*, para otros, aún se trata de mejorar. No progresan igual los que ya tienen que los que tienen poco o nada. Y es evidente que no puede hablarse de posmodernidad allí donde aún se habla de *ser modernos*.

A diferencia de las conquistas bélicas, la globalización tiene a su favor que el conquistado accede a serlo y, aún más, quiere serlo. ¿Tiene sentido, en tal caso, hablar de conquista? ¿Cómo no? La socie-

dad de mercado utiliza un arma extremadamente efectiva y mucho más sutil que otras; en realidad la violencia de sangre pertenece al pasado, la que se ejerce ahora tiene que ver con el deseo. Lo que introducimos es el mito de la felicidad; nadie se puede resistir a esto. Es fácil, cuando una cultura ha sido desvirtuada, convertir a los individuos en adictos al consumo.

Veo la globalización como la última colonización, aquella ante la que no habrá revuelta posible porque en su programación está la capacidad de reconvertir cualquier enfrentamiento y utilizar su energía en propio beneficio. Así, por supuesto, con el arte de denuncia.

La paradoja del arte de denuncia en los territorios globalizados. Cuando hablamos de arte contemporáneo en los territorios globalizados, estamos hablando de arte occidental, por supuesto. Y cuando hablamos de arte indio contemporáneo, tenemos que hablar del arte de denuncia. La tarea de los artistas indios, hoy, es, en efecto, en gran medida, la denuncia de lo que está ocurriendo en su entorno. ¿Quién mejor que el artista para hacerlo? Pocos son los que, viviendo en su país de origen no se sensibilizan con su realidad. Ayuda, por supuesto, el hecho de que el arte de denuncia está de moda y se paga bien. ¿Dónde? En los circuitos del mercado occidental, por supuesto. Y es que el artista indio contemporáneo se enfrenta con una doble paradoja. En primer lugar, el de *artista* es un concepto occidental (la historia del arte de Occidente lo elaboró hace pocos siglos); esto hace que, para denunciar los resultados de la intromisión de las naciones occidentales, los *artistas* indios tengan que hacerlo con las armas que éstas les proporcionan, desde unos parámetros que nos les pertenecen, que son importados, y de cuya importación ellos son a la vez artífices y beneficiarios. Pasa en esto con el arte como con cualquier otra cosa.

La segunda parte tiene que ver con la expresión *arte de denuncia* y, antes aún, con el propio concepto de *denuncia*. La denuncia es un movimiento de la conciencia que se siente (o se cree) libre, entendiendo la libertad como la posesión de unos derechos civiles que pueden defenderse y exigirse, y que no se habrían obtenido de no ser por la Ilustración—la Historia, de nuevo.

Si hablamos de libertad, en India, cualquiera entenderá que nos estamos refiriendo a algo muy distinto, como el grado de elevación de la conciencia

La violencia de sangre pertenece, en realidad, al pasado, la que se ejerce ahora tiene que ver con el deseo

en su capacidad de distinguir la verdadera naturaleza de la realidad fenoménica. Lo demás es *Dharma*.

Así que cuando el artista indio denuncia, lo hace con categorías que han hecho posible que existan en India los *artistas* y el *arte* tal como entendemos dichos términos después de las vanguardias y, por supuesto, el arte de *denuncia*. Y lo que denuncia es, al fin y al cabo, la misma intromisión que ha hecho posible su denuncia. Ésta es la paradoja.

Existe, en los tratados de estética indios, una noción de la que se parte para hablar de todas las artes, que las unifica a todas y es su principal ingrediente. Es la noción de *rasa*. El arte debe ser capaz de emocionar de una determinada manera; debe ser capaz de transformar las emociones básicas, ordinarias, en otras modalidades de la experiencia susceptibles de ser saboreadas por medio de la representación. El *Tratado de la dramaturgia* de Bharata (siglo XII) enunciaba ocho sentimientos ordinarios, a los que corresponderían ocho *rasas*, o modalidades de la emoción susceptibles de ser paladeadas en la recepción.

La teoría de los *rasas* se hizo extensiva a todas las artes, por lo que es de rigurosa aplicación en la música y en la pintura tanto como en la danza u otras manifestaciones en las que las emociones estén involucradas, lo cual, en las artes tradicionales indias, es siempre. En efecto, el paso del sentimien-

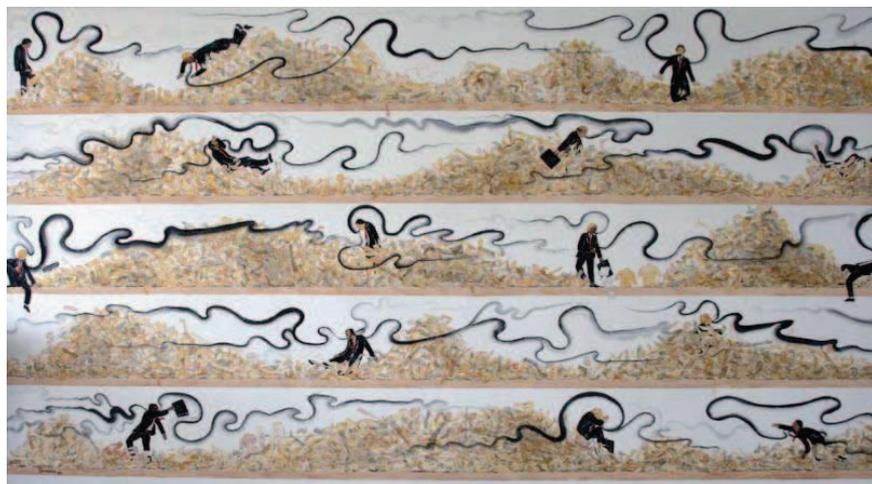
to al intelecto es privativo de las vanguardias; sólo en ellas es donde la obra, ha de ser entendida (en su concepto) antes que intuida o percibida.

Observo la obra de Harsha, y me pregunto qué categoría expresa. No hace falta pensar mucho, está dada en el título de los creadores de náusea. Expresa, entre otras cosas, hastío. No es éste un sentimiento que se contemple en los tratados de estética indios, ni como sentimiento básico, ni como *rasa*. Ninguna de las modalidades del mismo: el *spleen* del romanticismo y el tedio de finales del XIX, el cansancio existencial (el absurdo y la náusea) de la preguerra en el XX (*La náusea* de Sartre data de 1938; el mito de Sísifo de Camus es de 1942), o el desaliento y el abatimiento de nuestra época, son estados que la estética india haya contemplado. Al parecer, la náusea sólo es representable dentro de los parámetros del arte de la sociedad que la ha generado, que la ha nombrado como categoría sentimental. ¿Qué puede deducirse de esto? En primer lugar, que las emociones no sólo son culturales, sino también epocales. En segundo lugar, que son exportables. Así que, si un artista indio pinta la náusea es que, o bien que éste ha sido educado en/por la sociedad occidental, o bien, que en su sociedad ha sido introducido, por la razón que sea, el germen de esa nueva modalidad existencial.

Influencias: caminos de ida y vuelta. Los indios no fueron conquistadores: su tradición no les permite salir de sus fronteras. Embarcarse, cruzar los mares, sería abandonar del territorio sagrado, volverse impuro. Así que utilizaron su fuerza en lo que sí podían hacer: protegerse. La sociedad india protegió su cultura, de manera que pese a haber sido, ella sí, conquistada repetidas veces a lo largo de su historia, y haber asimilado muchas culturas, la suya nunca desapareció. La invasión musulmana (el Norte fue conquistado a inicios del siglo XIII y el Sur a mediados del XVI) y la europea (iniciada con los primeros asentamientos comerciales de los portugueses en el XVI y culminando con el reino de los británicos) fueron las dos últimas de una larga serie de colonizaciones.

La modernidad es un término europeo. Solamente puede aplicarse a otros territorios conjuntamente con el de occidentalización, lo cual, en India, no sucedería hasta que, a principios del XIX, los británicos introdujesen su sistema de enseñanza, y las familias adineradas indias enviasen a sus hijos a las escuelas británicas. La recepción de lo europeo se fomentó sobre todo en Calcuta, centro de gran actividad intelectual y, a mediados de siglo (1857) se fundaron las principales universidades —un perfecto triángulo de Norte a Sur pasando por la costa oeste: Calcuta-Bombay-Madrás— en las que profesores europeos impartían una enseñanza europea. La admiración que los indios profesaron, desde entonces, hacia los británicos, sobre todo en los intelectuales, tendría graves consecuencias para el legado tradicional ya que, al ser interpretado dentro de los parámetros del pensamiento europeo, el hinduismo se encontró, de repente, volcado en moldes cristianos, y su pensamiento, impregnado de teología cristiana.

No sería correcto, sin embargo, mantener una visión unívoca de las influencias. Es muy probable que éstas fuesen bastante más endebles en la India que a la inversa, y ya sería hora que reconocáramos, le pese a quien le pese, que el conocimiento de los textos indios consiguió alterar por completo el rumbo de la filosofía europea, y ello, con todas las consecuencias. Es un hecho que movimientos como el idealismo filosófico (a partir de Fichte) o



El despeñadero de los clowns de Harsha, en esta página, y los señores del maletín negro que pasean por montañas de residuos, en la otra página, denuncian explícitamente el momento que está atravesando un país, la India, desvirtuado culturalmente por la globalización.



el romanticismo, que consideramos modalidades de la conciencia europea y forman parte de su historia, habrían sido impensables sin la introducción del *vedanta* y del budismo a partir de su traducción a idiomas europeos. Hay, en esta presencia de la India en nuestra cultura, un tesoro que no ha sido suficientemente investigado. No se ha abordado con suficiente hondura y claridad cómo, a través de Schopenhauer, Fichte, Schelling y, por supuesto, Hegel, que supo ocultar estratégicamente lo que su sistema a todas luces le debía tras unas potentes invectivas, sin olvidar a Nietzsche y a los filósofos de la posmodernidad, recuperamos un origen nunca perdido del todo (gracias a los pensadores heterodoxos), el que, a través de los presocráticos, nos unía a la India desde una edad temprana.

La última colonización. El de las influencias es un fenómeno que se da, casi siempre, de manera biunívoca, aunque no siempre sea un bien lo que se da y lo que se recibe. La sociedad mercantil utiliza, hoy en día, un arma de la que difícilmente pueden los individuos defenderse: el virus de la insatisfacción. Los productos *desvirtuados* que el mercado reparte provocan en el individuo, transformado en consumidor, una tasa de insatisfacción que le llevará a desear más y, así, a seguir consumiendo.

El deseo, del que todas las escuelas de pensamiento indias invitan a deshacerse es, precisamente, lo que fomenta la sociedad de mercado, de manera que la India se enfrenta a la mayor embestida contra el núcleo de sus tradiciones. Esto es lo que el artista intuye, y lo que condena y denuncia. El de la denuncia es un rincón de las artes en el que el artista hace lo que a un periodista le está vedado: el aporte de juicio moral en forma de ejemplo. Sólo que, lo que no sabe cuando empieza, lo que descubrirá paulatinamente, es que, de forma irremediable, su producto (pues la obra, una vez puesta y expuesta en las vías comerciales, se convierte en producto) será inmediata y convenientemente desvirtuado de modo que pueda ser entregado al consumidor

(el receptor se ha transformado en consumidor) sin sacudirle, para que así colabore en mantener, en el ámbito de su demanda, el nivel adecuado de insatisfacción.

Hay en la India, actualmente, no pocas manos que trabajan para contarnos la historia de este último sometimiento. Podríamos hablar de la bien conocida Sheela Gowda, nacida en Bhadravati (Karnataka) en 1957, mencionar su *A Blanket and the sky*, un artefacto rectangular de dos metros y medio por uno y medio, construido con láminas de bidones y cuya parte superior está agujereada de manera que, al introducir la cabeza en su interior, uno pueda imaginar tanto la ciudad mísera con su cielo estrellado y el mendigo que, para dormir, tan sólo posee un cielo de mentira; o aludir a sus historias, éstas que ella cuenta en largas tiras de fotografías y un trozo de material, un testimonio. Pero prefiero hablar de artistas que no han estudiado en capitales europeas ni tienen residencia en Suiza, artistas que, desde dentro de la India, reflejan en su obra, consciente y pretendidamente, su propia contradicción (que es la de todos sus conciudadanos, desde el más rico al más pobre) respecto de la globalización. N.S. Harsha nació en Mysore (Karnataka); se formó allí y trabaja allí. Puedo decir que no he visto obra más explícita que la suya. *Come Give Us a Speech* es toda la India, reflejada con su tradicional paciencia que roza el absurdo, su espera muda de que la solución les venga de fuera.

Pero también podría hablar de otros artistas más remunerados, como es el caso de Subodh Gupta, nacido en Khagoul (Bihar) en 1964, que realiza sus obras con utensilios de cocina de metal que se usan en la India, como los típicos recipientes de varios compartimentos superpuestos para llevar la comida. Con ellos, entre otras cosas, realizó *Very hungry god* (2006), una enorme calavera que el artista concibió después de que ver cómo, en un lugar de acogida decidieran poner trozos de cerdo en la comida, de modo que los musulmanes no podían acceder a ella. Nadie dudará de que la intención fuese la de denunciar un maltrato, pero... la obra

tuvo éxito. Se exhibió en la iglesia Saint-Bernard de París (en un barrio de población mayormente emigrante, a cuya puerta el artista repartió comida vegetariana: ¡una intervención no es una obra de caridad, cuidado, el fin no es el mismo!) y, después, fue adquirida por un coleccionista y situada en el Gran Canal de Venecia, en la entrada del Palazzo Grassi. ¿Cumplió la obra *social* una finalidad social? No, cumplió con los requisitos del arte, que es ser una mercancía de alto valor que haga circular la economía. La “obra con carácter social” vende, y el artista lo sabe.

Hay, ciertamente, otro punto de vista, desde el que la globalización se entiende como un fenómeno de transferencias, de migraciones mutuas, maridajes e interculturalidad que desembocaría, finalmente, en un mundo feliz. Pero la visión ingenua de una globalización bienhechora que daría pie a una *sociedad de derecho* no pasa fácilmente por el tamiz de la razón crítica, pues ¿cuáles son los valores que se supone sostendrían –o sostendrán– la estructura de este mundo? ¿No serán los de una sociedad hecha a imagen de la nuestra, la del occidente enriquecido a costa de los otros, los que ya no serán otros? Porque, siendo así, el planteamiento de una interculturalidad es uno más de los embustes con los que, por el momento, mantenemos tranquilos a quienes esquilamos. Lo que no hay es interculturalidad; lo que hay es la explotación de los materiales exportables, la profusión de las mezclas devaluantes, la desvirtuación mercante de lo genuino, el imperio del *kitsch*, y es una sociedad culturalmente depauperada, plural en apariencia pero única en su degradación y en su minusvalía, la que conseguiremos mientras sigan vigentes las reglas de este juego. ❖

Chantal Maillard es poeta y doctora en Filosofía. Su último libro, “Hainuwele”, está editado por Tusquets. Vivió en Benarés, en cuya universidad se especializó en religión de la India.

REVERSO Tomando de testigo a Le Corbusier, arquitectos y artistas de Latinoamérica perfilaron desde los años treinta la utopía de una ciudad del futuro. *Desvíos de la deriva* presenta en el Museo Nacional Reina Sofía aquel momento en que el arte emprendió el vuelo.

Un traje moderno para el hombre tropical

Por Lisette Lagnado*

L Flávio de Carvalho. Propongo visitar las *Experiencias* de Flávio de Carvalho como procedimiento artístico de compleja afinidad con el comportamiento lúdico-constructivo que inspiró a surrealistas y situacionistas. Para ello es necesario reunir sus ideas, todavía dispersas, sobre la ciudad en términos de arquitectura, urbanismo y comportamiento, y aceptar su trayectoria heterodoxa: ingeniero civil por el Armstrong College de la Universidad de Durham en Newcastle (Gran Bretaña), Flávio fue un lector voraz de Freud y de la *Antropofagia* de Oswald de Andrade.

Destacado artista del modernismo brasileño, autor de memorables retratos al óleo y dibujos de estilo expresionista (destacan especialmente los retratos de su madre muriendo, la serie *Trágica*, 1947, colección MAC-USP), Flávio debe parte de su prestigio a su contribución singular a la historiografía de la moda. En 1956, aparte de publicar semanalmente un artículo sobre *La moda y el hombre nuevo*, lanza un traje de hombre para la vida en los trópicos. Sin embargo, no construyó ningún edificio de peso: una villa de diecisiete casas en la Alameda Lorena en São Paulo, hoy en día completamente descaracterizada, y la Fazenda da Capuava, entregada a su suerte.

De Flávio se conocen –aunque entre pocos historiadores– las *Experiencias n.º 2* y *3*; una nebulosa envuelve la *Experiencia n.º 1*, la única de la que no hay registro; y de la *n.º 4*, una expedición al Amazonas para grabar a la Diosa Blanca raptada por indios rubios con ojos azules, sólo se sabe (vaguamente) que no alcanzó el éxito pretendido por el artista. Raymond Frajmund fue testigo de esta experiencia de 1958 y fotografió una ceremonia con los indios. De todas ellas encontramos un puñado de declaraciones contradictorias de diversos personajes.

Por ello, es mejor centrarse en el análisis de la *Experiencia n.º 2*, de 1931, en la que el artista desfila en sentido contrario a una procesión del Corpus Christi, y a la *Experiencia n.º 3*, en la que desfila por la ciudad usando el *New Look*, su ropa masculina tropical (1956). Ambas tienen un sentido generado a partir de una caminata por la vía pública. Todas tienen una amplia repercusión en la prensa, que

describe la figura de Flávio con adjetivos como *exhibicionista*, *excéntrico*, etc.

Existe un dato radicalmente moderno en estos noticieros detectivescos que acompañan tanto a los hechos urbanos como a los artísticos: situar en campos antagónicos la personalidad del individuo y la voluntad de un colectivo, masa o multitud.

Aunque fue un artista multidisciplinar, se le suele identificar fácilmente como un *agitador cultural*. En un São Paulo todavía provinciano fundó el Clube dos Artistas Modernos (CAM, en 1932, con Di Cavalcanti, Antonio Gomide y Carlos Prado), donde organizó varios ciclos de conferencias y exposiciones y, sobre todo, creó en 1933 el Teatro da Experiência. Con su producción en el campo de la escenografía y los figurines para teatro y danza, afirma una vocación para la representación en el espacio público entendido como una plaza donde una platea de participantes adquiere el papel principal.

¿Cómo surge la idea de la *Experiencia n.º 2*? No se corresponde con una deambulación sin destino porque el objetivo ya está dado en la salida: “desvendar el alma de los creyentes por medio de un agente cualquiera que permita estudiar la reacción en las fisionomías, en los gestos, en el paso, en la mirada... sentir por fin el latido del ambiente,

palpar psíquicamente la emoción tempestuosa del alma colectiva, registrar el desahúe de esa emoción, provocar una revuelta para ver algo del inconsciente”. Tampoco es un paseo o una *promenade*. Flávio se pone un gorro e inicia una marcha en dirección contraria, supuestamente “para observar mejor el efecto de mi acto impío en la fisionomía de los creyentes”. Es un recorrido transformador tanto para su autor como para el grupo de personas que se cruza con él.

En lugar de los mapas psicogeográficos dejados por los situacionistas, Flávio anota el acontecimiento, por escrito y con dibujos, a posteriori. El relato se divide en dos partes y tiene un tono *in crescendo*, tanto en el fervor de los rezos como en la indignación contra esa “actitud provocadora”.

Inicialmente el artista busca rescatar, de memoria, las reacciones emocionales de la multitud. En mitad del camino suelta varios calificativos de cuño social (el negro, la mujer, las gordas) como

quien se entrega al flujo discursivo que caracteriza el método psicoanalítico. El lector pasa rápidamente de una hostilidad pasiva a un ambiente agresivo. Se hace necesario “abandonar el terreno” pero, como justifica Flávio, su “deseo experimental” le incita a continuar. “Soy uno contra mil”, dice a manera de explicación racional. Sin éxito. Decide entonces enfrentarse a la masa con su propia irracionalidad: “Soy sólo uno... vosotros, centenaes...”. En este momento, la beligerancia de la situación alcanza el culmen y se oye el rumor “mata... agorra...lincha...”.

La segunda parte, que describe la travesía, cataloga conceptos como totemismo, fetichismo y complejo de omnipotencia, por citar los más repetidos. Si el artista quiso demostrar la barbarie de una masa provocada en su fe, también describe de manera significativa el miedo que se apoderó de su mente y de su cuerpo.

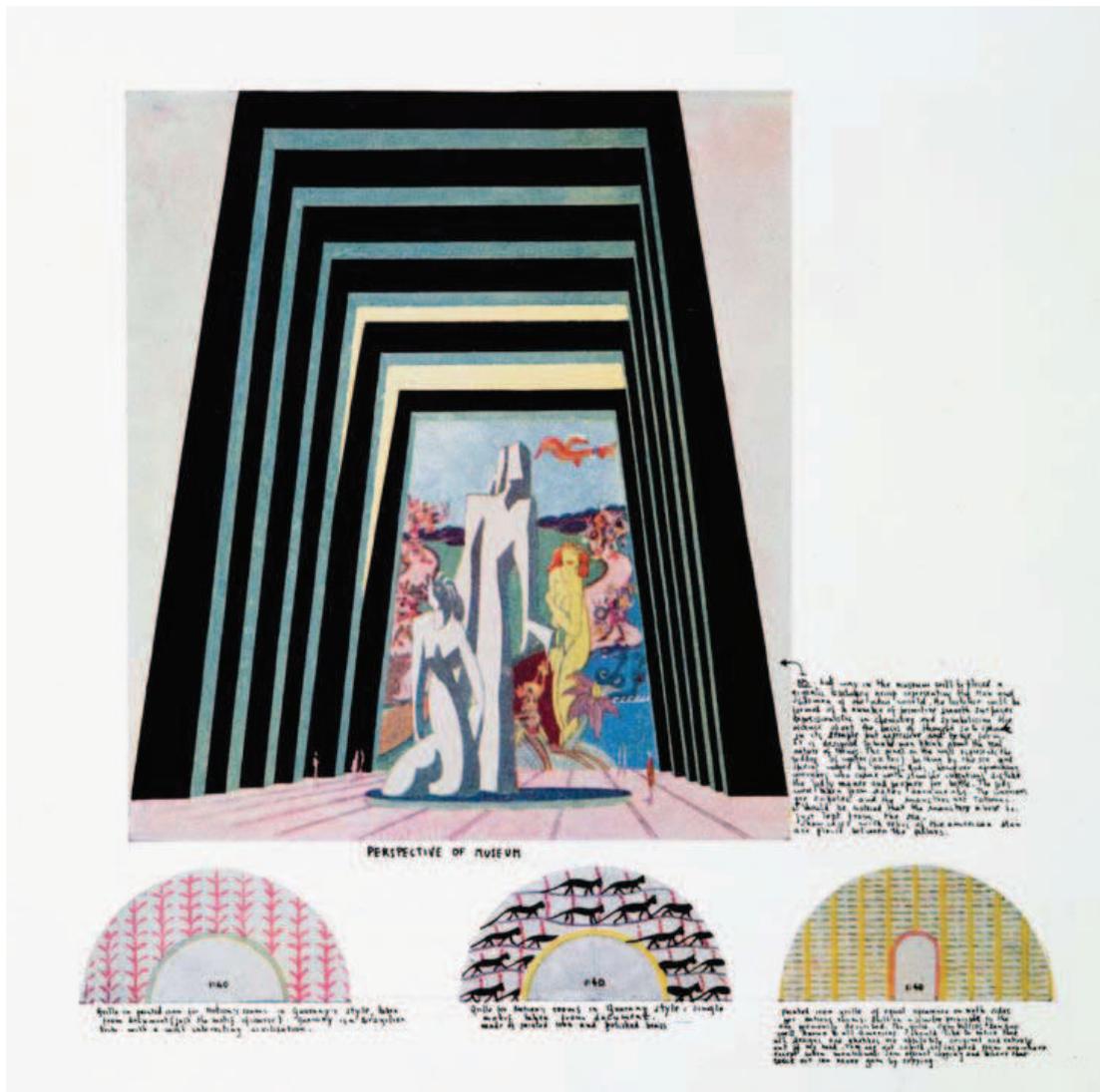
Dedica el último capítulo al instinto gregario, en el que cuestiona la voluntad de conservar el pasado y la tradición y de vivir en bandos o rebaños, igual que los animales. El texto narrativo, resultado de la *Experiencia* inaugural, revela una cientificidad subjetiva en que la ciudad es un laboratorio en el que *jefes invisibles* guían las conductas de un cortejo que puede ser tanto religioso como patriótico.

2 Le Corbusier. Le Corbusier encuentra su profesión (o vocación, palabra que prefiero ya que es posible optar por la pasión y la libertad de pensamiento) después de un viaje a Oriente, que realizó de mayo a octubre de 1911 y durante el que llevó un diario con muchos dibujos. Si el viaje a Oriente definió su opción profesional, la situación cambiará completamente en calidad e intensidad en 1929.

El viaje a Latinoamérica, que coincide con una búsqueda interior y una “redefinición de rumbos” (Carlos Ferreira Martins), se justifica tanto por el viaje en sí como por la fabulación de un *continente nuevo* –la Utopialand de Blaise Cendrars, y también los *Tristes Trópicos* de Claude Lévi-Strauss, cuya frase de apertura dice mucho sobre la distancia entre el momento de la partida y el del regreso: “Odio los viajes y a los exploradores”.

Es interesante entender el paso de un Le Corbusier claramente racionalista, abstracto, cartesiano, mecanicista hacia un *urbanismo sensible*, posiblemente surgido del contacto con Latinoamérica. Para Ferreira Martins, el viaje fue el medio que le

.....
Es importante
entender
el paso de
Le Corbusier
hacia un
urbanismo
sensible
surgido en
Latinoamerica
.....



Proyecto de Flávio de Carvalho para el “Faro de Colón”, en la República Dominicana, 1928. (Archivo Leonardo Crecenti)

permitted “to expand the horizon of knowledge and of the formation of character”. De la lectura de *Precisiones* y en particular del “Corolario Brasileño... que también es uruguayo”, emana el magnetismo de los aires latinos. “Cuando todo es una fiesta”, “cuando uno está en Río de Janeiro”, “cuando trepamos por las *favelas* de los negros”, “cuando subimos en un avión y planeamos”, “cuando todo es fiesta o espectáculo, entonces todo es alegría”, “cuando uno es urbanista y arquitecto”, “cuando todo es tan sublime y magnífico... entonces lo vemos todo, lo comprendemos todo”.

Y, ¿qué entender de esta epifanía?

Hay muchos Le Corbusier que se pueden desdiferenciar. Yannis Tsiomis, arquitecto y urbanista que estudió ampliamente el impacto del paisaje en sus proyectos de ciudades, prefiere referirse a una *genealogía* antes que a una *influencia* cuando surge la cuestión de la relación de Le Corbusier con los arquitectos brasileños durante sus dos viajes (1929 y 1936) y posteriormente mediante un constante intercambio de correspondencia. Según Tsiomis, si no hubiese una predisposición o una apertura a las ideas de Le Corbusier, no hubieran tenido la receptividad que tuvieron.

3 Le Corbusier y Flávio de Carvalho. La llegada a Brasil de Le Corbusier se debió a un esfuerzo conjunto de los arquitectos locales. Lucio Costa argumentó que le habían escogido (pudieron haber invitado a Gropius, con gran experiencia en la Bauhaus) por su capacidad de reunir tres puntos de vista: el sociológico (por la importancia de lo social), la adecuación a las nuevas tecnologías y el abordaje plástico. En una reunión en casa de Paulo Prado, magnate del café y mecenas del modernismo brasileño, Le Corbusier dice sobre Flávio, de quien sigue su trayectoria, que es un “revolucionario romántico”.

¿Y si confrontásemos ahora el grado de romanticismo de cada uno? ¿Flávio de Carvalho, sujeto contemplativo, en un ambiente desvinculado de toda acción? ¿No sería el momento de incluir las *Experiencias* nº 2 y 3 en una reflexión urbana que recupere su carga revolucionaria? Ya que Flávio no destaca por sus construcciones, ¿cómo puede su reflexión sobre *La casa del hombre del siglo XX* –título de una conferencia que imparte en 1930– tener todavía hoy alguna repercusión?

Os Ossos do Mundo (Los Huesos del Mundo), “libro encargado por una editorial que más tarde

se negó a publicarlo”, según el prefacio del propio artista, pretendía ser un “libro de viajes”. La primera edición salió en 1936 pero se incluyen notas de 1934. El capítulo *Volando sobre las Costas Brasileñas y Notas sobre la sensación de miedo*, seleccionado para ser publicado en este primer número de la revista *Carta*, trae consigo una extraña resonancia con algunos pasajes de Le Corbusier en *Precisiones*. Cabe destacar que el hecho de la observación a partir de la experiencia del vuelo inauguraría nuevas perspectivas para ambos, sobre todo la percepción de una simultaneidad de estratos entre presente, pasado y futuro sobre una misma topografía. ✦

Lisette Lagnado es comisaria de la exposición *Desvíos de la deriva. Experiencias, travesías y morfologías*, en el Museo Nacional Reina Sofía hasta el 23 de agosto de 2010. También fue la comisaria general de la Bial de São Paulo en 2005. La obra de Flávio de Carvalho comparte diálogo con otros artistas como Lina Bo Bardi, Sergio Bernardes o el pintor chileno Roberto Matta.

Volando sobre las costas brasileñas

Por Flávio de Carvalho*

Perdí mi barco en Río. Información equivocada del *steward*. Tras una serie de peipiecias y sustos y después de tres días, embarcaba en el avión, rumbo al norte, con la promesa del comandante de esperarme en Recife y la promesa que las cocineras de mi tía habían hecho a Santa Teresita.

Cinco de la madrugada. Muelle Mauá. Me presentan al comandante, el comandante Klueth –es su primer viaje en tres años–. El correo postal entra en la lancha y nos dirigimos a la pequeña isla de Panair.

Estaba oscuro y, alrededor, los navíos, las barcas y los diques parecían fantasmas fluctuantes. El agua, en un canto matinal y alegre, tarareaba contra la aeronave... Hombres vestidos con el mono de trabajo, como si fueran muñecos blancos, trabajaban en silencio acondicionando el avión... Las sombras errantes despertaban del pesado sueño de la noche y las montañas adormecidas enriquecían el aire fresco de la mañana. Las nubes se movían y, debajo, el tubo de gasolina grueso y largo y blanco y rugoso parecía el pene de un dios extraño. Dos hombres con jeringas enormes introducían aceite en los motores... La aeronave era bella y acogedora como el sexo de una mujer.

En la zona de embarque de la isla, el comandante recogía papeles, mapas y cartas de vientos, y conversaba con el mecánico. El cielo clareaba, las grandes sombras desaparecían y los objetos, iluminados poco a poco, asumían sus formas convencionales –el comandante me informa de que saldremos “en cuanto claree un poco más”–.

Era el único pasajero, salí para examinar la luz; en el horizonte, las primeras manchas rojas del sol escondido, el resto aún oscuro y gris, sólo punteado por la luz blanca en torno a las embarcaciones.

A través de la humareda de un cigarro saboreé los últimos preparativos del avión; entre las alas del aparato muñecos blancos manipulan jeringas enormes y caminan, pisan con cautela y con la agilidad de las arañas: parecían una diosa preparándose para un rito sagrado. El silencio de las sombras ofrecía un ambiente de altar y la diosa estática recibía las caricias y el contacto de las pequeñas criaturas...

Unas manos tiran del tubo; las entrañas de la diosa todavía contienen el gran sexo blanco y largo... Un esfuerzo más y el tubo se vence goteando... desde la superficie oscura del agua se escucha el himno alegre que alaba el hecho.

Es la hora del café en la zona de embarque, óptimo café. “Vamos”, dijo el capitán –dos campanadas, embarque de la tripulación–. La tripulación la componen: el comandante, el radiotelegrafista, el mecánico, sentado al lado del comandante en la cabina, y el *cabinboy* que se encarga de las maletas y del bienestar de los pasajeros. La aeronave es de doble mando y el mecánico, sentado al lado del comandante, puede asumir el control del aparato y así proporcionar al capitán un merecido descanso. La nave tiene capacidad para dieciséis pasajeros y

es un monoplano accionado por dos potentes motores capaces de alcanzar una velocidad de crucero de unos 200 km por hora con viento a favor –en las costas brasileñas el viento sopla casi siempre de sur a norte, lo que es particularmente interesante en mi caso–.

Una campanada: embarque de pasajeros. Piso solemne la pasarela, penetro en el interior del avión. Soy el único pasajero pero me sigue, al servicio de la compañía, otro radiotelegrafista, un tal Sr. Osvaldo Aranha –el *cabinboy* diligente nos ayuda a entrar en el avión–. Una vez dentro, reclinado sobre un sofá, el *cabinboy* me entrega un sobre transparente que contiene un poco de algodón en rama para los oídos (ruido de los

motores) y chicle perfumado para sustituir el cigarro (está prohibido fumar dentro o cerca de la aeronave). El Sr. Osvaldo Aranha pide al *cabinboy* algodón común, demostrando, tras una larga explicación, que el algodón común es mejor que el especial ofrecido por la compañía. Lo que hizo que la conversación versara sobre los diferentes tipos de algodón. Se habló del algodón de Seridó, de la subida de precios y de la importancia de Brasil en el mercado internacional del algodón.

Motores en movimiento, primero lentamente para calentar, fallan un poco, después más y más rápido: la aeronave rompe poderosa las aguas, por las ventanas sólo agua, chorros de agua golpean con violencia los cristales, parece que todo está bajo el agua. Los motores se paran, la aeronave toma una

nueva posición, y despegamos contra el viento.

En sólo unos minutos estamos volando: la nave se levanta con suavidad, nadie se da cuenta, subimos lentamente, abajo los navíos disminuían de tamaño, las casas adquirían una nueva perspectiva, el sol en el horizonte iluminaba de lado la ciudad y la bahía. Los seres humanos se movían dentro de las barcas y de las calles y de los jardines, como hormigas que ocupan las diferentes secciones de un hormiguero, y se volvían tan pequeños que parecían insignificantes y despreciables.

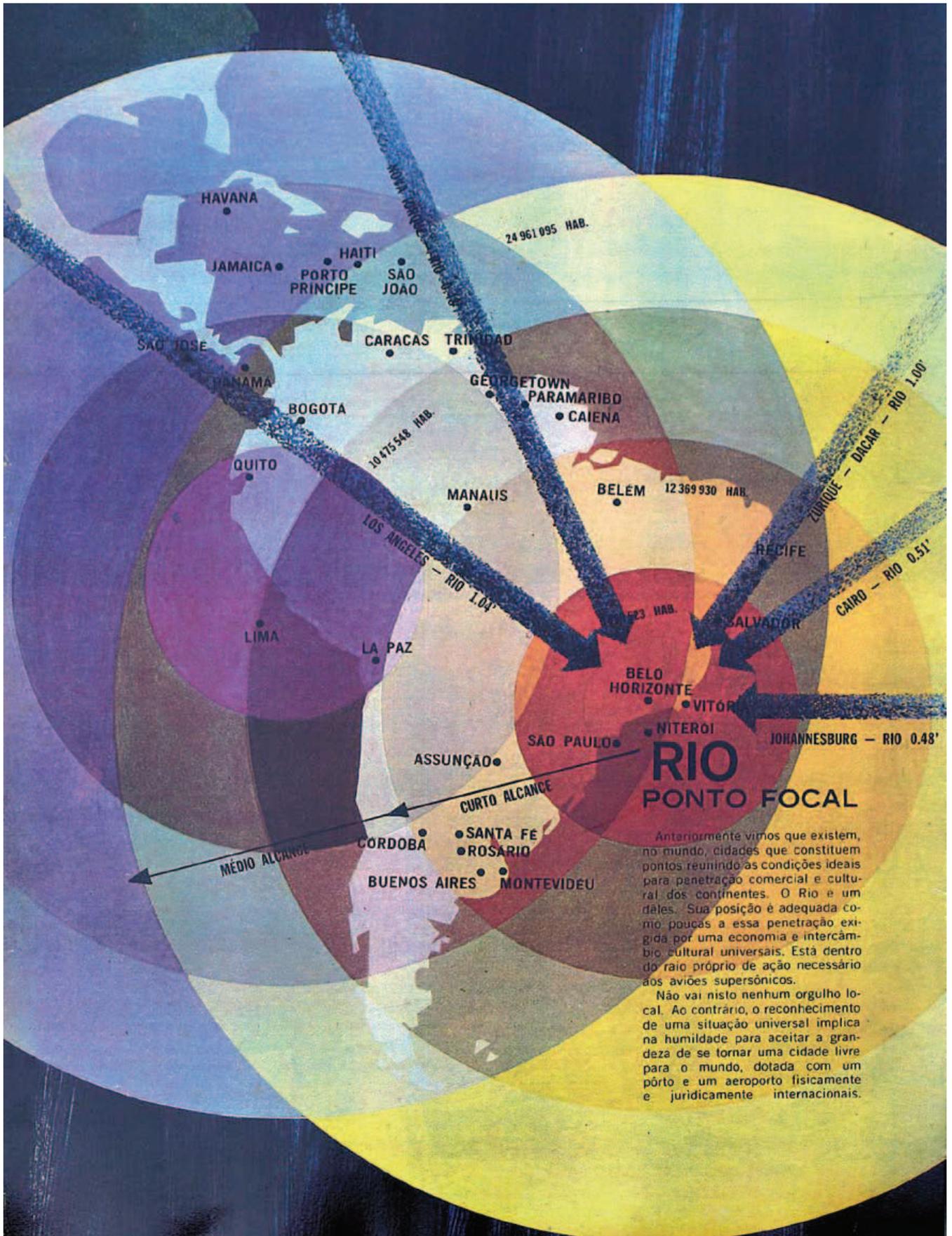
Tenía la misma sensación que tendría un arqueólogo que, después de pasarse toda la vida reconstruyendo una ciudad, de pronto acaba su trabajo: observa al mismo tiempo todas las partes y todos los detalles de la ciudad.

Un hombre cuando vuela se siente superior porque entiende la ciudad y el mundo de las cosas como si las percibiese a través de un organismo transparente. Al mismo tiempo que veo a un personaje cargando un carro de verduras, veo a otro personaje que necesita y busca verduras, pero ninguno de los dos personajes sabe de la existencia del otro –simplemente son conscientes de su predisposición individual y suponen que cerca debe existir un personaje con la predisposición contraria y dispuesto a recibirlo.

La visión del hombre cuando está volando adquiere una dimensión diferente a la que tiene el habitante de la superficie; es capaz de prever y calcular el destino del habitante de la superficie, su punto de vista recorre el presente, el pasado y el futuro de este personaje, porque percibe la predisposición para dar y para recibir de un determinado personaje. Naturalmente, toda la orientación del habitante de la superficie está basada en su predisposición para recibir este o aquel acontecimiento y sigue su rumbo según su receptividad, es decir, su comportamiento en este supuesto futuro sólo se puede alterar por su predisposición o capacidad de recibir cosas.

Un personaje que siguiera un camino en línea recta y que estuviera provisto de aparatos capaces de proporcionarle una visión perfecta del final del camino, sería totalmente capaz de adivinar su futuro en un momento dado si construyera un panorama de su conducta al final del camino. La visión del hombre cuando está volando prescinde de la condición *en línea recta*, concede al espectador una especie de *transparencia* de las cosas; sin embargo, el observador, cuando vuela, no está sujeto al mismo destino que los habitantes de la superficie sino que

Un hombre cuando vuela se siente superior porque entiende la ciudad como si la percibiese en transparencia



Propuesta futurista del arquitecto Sergio Bernardes para un superaeropuerto en Río

presiente el destino de los seres de la superficie, mientras que ve el suyo propio un tanto nublado. Su superioridad reside en que comprende mejor y más rápidamente los valores de la vida; sale de un agujero y se eleva sobre la tierra, sale de dentro de la tierra, crece sobre la superficie y la abandona.

La cultura y la sensibilidad del hombre que vuela no puede ser ni matriarcal ni patriarcal, pues camina hacia algo que no tiene ni protuberancia ni concavidad, que no pertenece al sistema vegetativo de la tierra, que no tiene las raíces matriarcales ni la alegría del brote fálico sobre la tierra: el hombre que vuela, aparte de ser extraterrestre es también extraterrestre, es decir, ha dado un paso más allá del matriarcado y del patriarcado, ha adquirido una dimensión que probablemente su evolución no conocía.

El punto de vista elevado permitía contemplar, a la vez, los quehaceres de diferentes pequeños mundos que ignoran por completo la existencia uno del otro. La visión aérea multiplicaba enormemente nuestra sensibilidad, englobaba el mundo de los hombres con un pequeño esfuerzo mental: de un vistazo hacíamos un análisis general y simultáneo de todas las actividades de la ciudad, lo que sería imposible si estuviéramos situados en una de las secciones de la ciudad, donde nuestra visión sería simplemente la del pequeño mundo originario de esa sección. La conquista del aire significa para el hombre un enorme aumento de su sensibilidad y de su capacidad de entender y razonar. Un hombre sobre la tierra es un ser casi ciego y encerrado en un agujero, un ser ignorante con una geometría regional y con un punto de vista restringido a su agujero.

Al volar me sentía superior ya que sentía lo que los que estaban abajo no podían sentir ni sentir y, ¿qué otra superioridad puede desear un hombre sino la de una mayor percepción? El hombre que vuela posee un sentido más que los otros; posee una transparencia equivalente de las cosas.

Antes de aterrizar en Vitória, atravesamos durante todo el viaje un vasto panorama de planicies y pantanos, en parte cubierto por un velo de neblina y con pocas montañas.

La aeronave se aleja del mar a veces a unos diez km de la costa y a veces a más, cubriendo grandes extensiones de pantanales y tierra firme; la neblina impedía la visibilidad, volábamos bajo. Me parecía poco seguro que un hidroplano se alejara tanto del mar, y había momentos en que esperaba ansioso que pasáramos rápido por la tierra, y veía la aparición del mar como un alivio.

Vitória, situada en un valle y sobre pequeños montes, parecía vivir lentamente en el siglo pasado.

Entre Vitória y Caravelas el viaje es monótono, se duerme bien a bordo, una sucesión inmensa de playas flanqueadas por lo que parecen ser colinas bajas, y lejos, bien lejos, quieto e inmóvil, el mismo eterno paisaje brillaba al sol. Mirando hacia abajo daba la sensación de que el mar, perfectamente en calma, carecía de movimiento; el aparato parecía parado y, sin embargo, viajábamos a cerca de 200 km por hora con el viento a favor.

Sobre el mar serpentean las corrientes y, formando filas amarillentas, una procesión de huevos de pez cubre la superficie como si se tratara de encaje. A medida que avanzábamos hacia el norte, el sol brillaba aún más, la aeronave impasible dominaba perfectamente su ruta, siempre acompañada por el ronquido monótono del motor.

A lo lejos, en la inmensa planicie, una humareda indicaba una civilización próxima. Abajo, el agua se volvía de repente verde-amarilla; las columnas de humo aumentan en número, nos acercamos lentamente a la tierra... La planicie se transformaba en pantano a través de algo que parecía un estuario complejo y con muchas ramificaciones; era un *riachuelo*... Parecía encaje de Ceará. La aeronave se balanceaba y la planicie se extendía hasta donde alcanzaba la vista. Abajo selva y más selva. El avión oscila, entornando los ojos la selva parece un rebaño de ovejas visto desde arriba, volamos alto. La sensación de inseguridad aumenta a medida que nos alejamos de la playa, el piloto sube y abajo veo unos cocoteros y una choza sórdida, me viene a la cabeza la tragedia del avión que chocó con un cocotero en la que murieron el piloto y el radiotelegrafista, pero qué importa, el avión desciende con una fuerte inclinación, parece que va a aterrizar en el pantano... una curva pronuncia-da y nos dirigimos al agua.

Es Caravelas –una iglesia, una bandera de San Juan, algunas casas en ruinas, una calle frente al puerto, canoas... Caravelas es sólo eso, al menos eso parece.

Son las once. El avión se para, me quito el algodón de los oídos, vamos a bajar y a estirar las piernas. En la isla fluctuante se preparan de nuevo el reabastecimiento y la lubricación, sube un agente, formalidades con el comandante, dos nuevos pasajeros y una pasajera, ingerimos el clásico y sabroso café que se encuentra en todas las islas de la compañía... Dos campanadas y otra vez volando.

Vuelve el paisaje fijo y estático, el avión vuela como si estuviera quieto, nos dirigimos hacia la playa; en ambas márgenes un brazo de mar y una aldea a su lado, en el horizonte el perfil truncado de una cumbre que es como un volcán extinto, abajo en las carreteras individuos minúsculos caminan indiferentes al ronquido de la aeronave. La sensación es de perfecta seguridad, una seguridad y estabilidad tan grandes que tengo la impresión de que todo se ha interrumpido y que el avión está sólo suspendido en el espacio y que, inmóvil, contempla

un paisaje inmóvil. El brillo del sol hace que todo sea aún más inmóvil. Abajo, el mundo en detalle y quieto imprime todavía más somnolencia a la escena.

Toda sensación desaparece del mundo a escala minúscula; al lado, el ronquido constante de los motores recuerda el zumbido del grillo en el pantano tropical, el mundo pierde los sentidos y los movimientos y adormece en el sueño de mediodía... Las imágenes fijas brillan sin reflejos... Era como la muerte iluminada por el sol. Se dormía bien a bordo...

Miro hacia abajo y mi imaginación trabaja de una manera inadecuada. Empiezo a pensar y a meditar sobre la posibilidad de un desastre; los tirantes y las barras compresoras del avión se intercalan

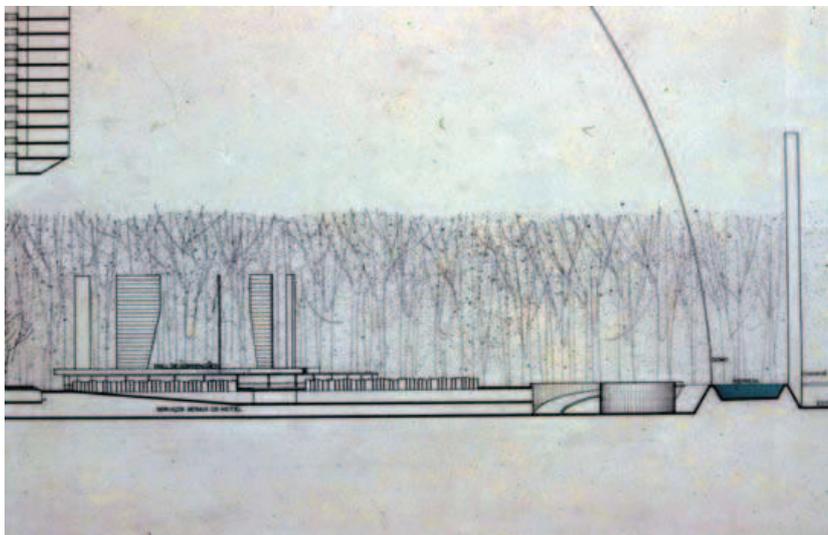
..... con el paisaje inmutable... Qué sujeta las alas, examino junta por junta para ver si existe una fisura o una tuerca suelta, paso revista a los alambres torcidos, ¿no habrá algún cable roto? –empiezo a contar los pequeños remaches de las juntas, sólo hay unos pocos pero son de duraluminio, hago un esfuerzo, intento calcular aproximadamente la cizalladura de cada uno y deducir el esfuerzo bruto del tirante, llego a la conclusión de que una de las piezas principales trabaja con una resistencia a 2000 kg.

El hombre que vuela, aparte de ser extraterrestre, ha dado un paso más allá del matriarcado y el patriarcado

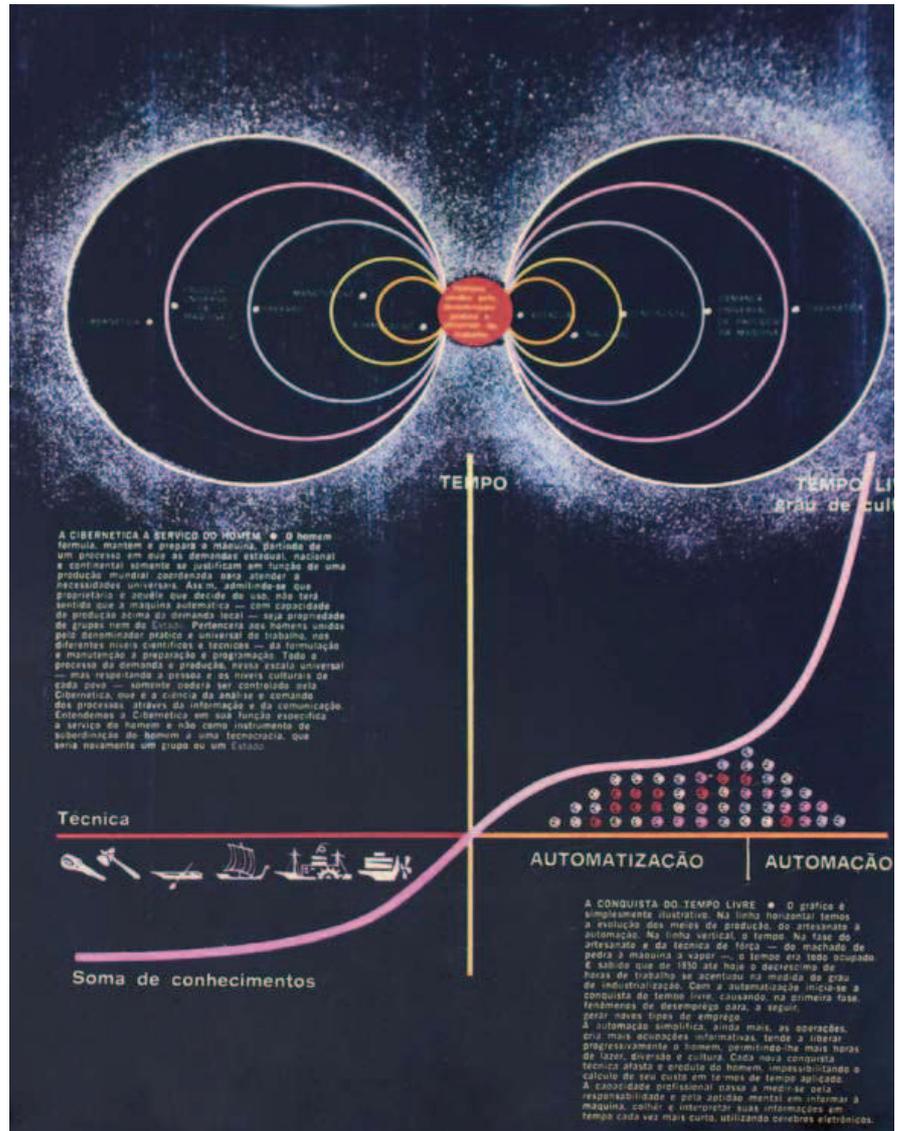
.....

No por ello me siento más seguro, mis conocimientos de ingeniería me perturban y me permiten concebir todo tipo de accidentes, incluso tengo miedo de escribir la palabra accidente en mi cuaderno de notas.

El piloto aumenta considerablemente la altura del aparato, el paisaje cambia, el mundo se vuelve aún más minúsculo y su belleza me distrae... No pienso en accidentes... Sin embargo esa idea regresa con más insistencia, ya no puedo dejar de mirar las juntas del avión, pienso continuamente en algún posible fallo en su mantenimiento, o en un defecto de fabricación, espero ver una junta que se abre o un ala que se parte en dos... Qué haría el piloto en ese caso... ¡Pobre piloto!... Si existen los siniestros esto sería sin duda un siniestro... Mejor pensar en otra cosa, miro hacia abajo, la tierra y el mar, volamos alto... Qué incertidumbre... No debe-



Sérgio Bernardes fue un gran aficionado a la velocidad y empezó su carrera con otros dos ilustres arquitectos brasileños: Oscar Niemeyer y Lucio Costa. La Cibernética al servicio del hombre es todo un manifiesto en favor de la técnica y la automatización y por la conquista del tiempo libre. En la otra página, croquis para el Hotel Manaus en Río.



ría haber escrito nada sobre este tema, estoy conmovido... Ni siquiera puedo mirar ya las partes del avión ni hacia los lados... Cierro los ojos.

Me sentía hipnotizado... Creía que si escribía sobre este tema podía precipitar los acontecimientos, parecía que si me movía podía interrumpir el estado de equilibrio inestable que se mantenía gracias al zumbido de los motores, tenía la sensación de que perturbar ese equilibrio significaba precipitar el desastre.

Mi estado psicológico era igual al del sueño, los factores de riesgo que hacían que me encontrara en una situación de inmovilidad somnolienta eran los mismos que se podían encontrar en el estado del sueño, mi inmovilidad y mi temor eran la inmovilidad y el temor del sueño, mis deseos eran de suicidio, atravesaba un periodo de presuicidio perfectamente compatible con la hipnosis del sueño. Aclarar el misterio de mi temor, o incluso moverme un poco, podía significar el desastre.

Aclarar el misterio provocaría la materialización del peligro, imaginaba entonces: existen a bordo otras personas con un ánimo posiblemente dis-

tinto al mío, tal vez equilibrando el mío. Semejante raciocinio, erróneo o cierto, me calmaba un poco, me sentía más seguro, pero sólo por un momento. La sensación de equilibrio y seguridad era casi simultánea a la sensación de peligro, fluctuaban de un lado a otro, me sentía seguro e inseguro al mismo tiempo, o casi al mismo tiempo, esta extraña situación se prolongó durante algunos minutos, estaba en pleno dominio del miedo.

Estoy ansioso por llegar a Ilhéus, como si llegar a Ilhéus significara, de repente, el fin del peligro.

Volamos a gran altura, no debería haber escrito sobre el peligro, me prometo a mí mismo que no escribiré más. Mi mano está sudada, sólo la mano, estoy seguro de que estoy pálido, efectivamente tengo mucha hambre, he traído sándwiches pero no me puedo mover, tengo miedo de moverme.

Subíamos a gran altura. Sólo mil metros. Los pasajeros meditativos contemplaban el paisaje. Noto que la pasajera sentada a mi lado es interesante, grandes ojos azules, cabello castaño atractivo, labios gruesos y muy pintados, orificios nasales sensuales, parecía reunir todos los defectos y cua-

lidades de la incipiente raza americana.

Era la imagen de América. Empecé a apreciar vivamente la imagen de América.

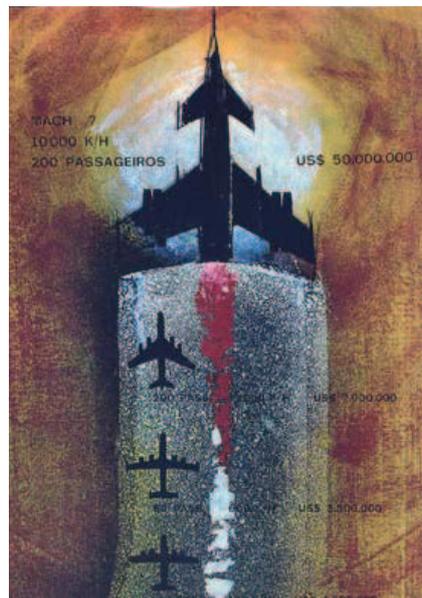
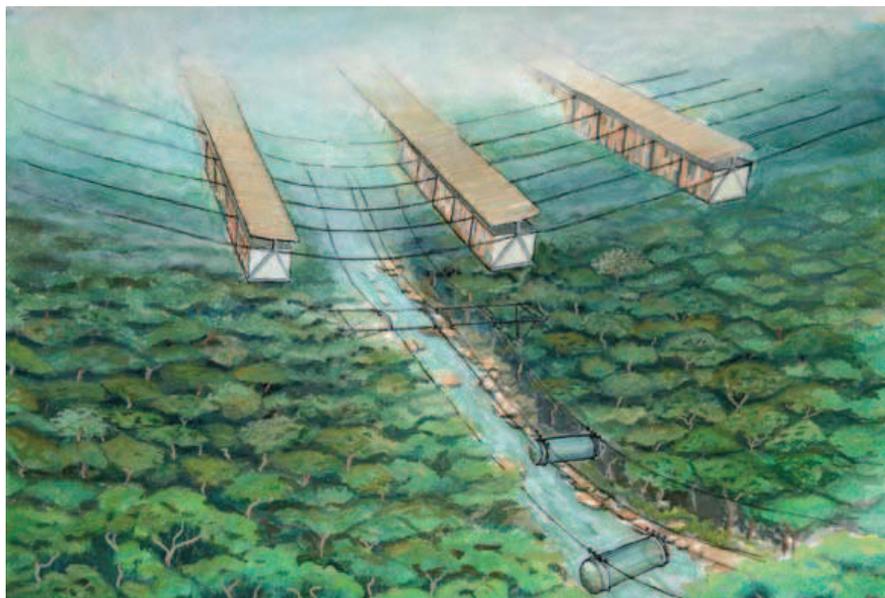
La sensación de miedo desaparece al estar absorto en mi nuevo pensamiento, de todas maneras ansío llegar a Ilhéus.

Estamos llegando a algún lugar. Espío a través del cristal, efectivamente, allí abajo resplandece Ilhéus. La aeronave desciende lentamente en curva, el comandante para los motores a 150 m de altura y nos deslizamos agradable y lentamente por el espacio, al entrar por una curva suave el hidroplano se acerca al mar sin ningún sobresalto ni vaivén... El contacto con el agua, ni un mínimo sobresalto si no fuera por el chorro de agua golpeando contra el cristal, pasaría desapercibido.

El amerizaje fue una obra de arte, el mejor amerizaje de todo el viaje.

Salimos del interior del avión: saludos al comandante, café en la isla, miradas a la bella americana.

Ilhéus es más pequeño que Vitória. Panorama: una iglesia gótica y un gran barco de vela con cua-



tro mástiles anclado en el puerto, de esos que ya no se ven.

Varios pasajeros embarcan en Ilhéus. Todos parecen desconfiados, y tienen la fisonomía indecisa de los que contemplan el paisaje con una cierta duda sobre su valor, parecen un poco mareados, el contorno de los labios siempre es un indicador. Volamos rumbo a Bahía. Manchan el panorama las sombras negras de las nubes. Se repiten las sensaciones de otras etapas.

En el fondo de un compartimento, cómodamente recostada sobre un sofá, está la bella americana, el cabello ligeramente desaliñado cae sobre la frente. Su belleza en abandono decía cosas interesantes. Establecí contacto mental con ella, una especie de magia a través del pensamiento. El *cabinboy* pasa y ofrece un nuevo *cocktail*; empiezo a degustar las oscilaciones del avión, del alcohol y de la pasajera.

En Bahía tuve la sensación de que la población oscurecía a medida que nos dirigíamos al norte. Durante horas recorrí callejuelas estrechas con casas antiquísimas coloreadas por el tiempo; la vida pasaba como hace dos siglos. Montones de cubos de colores; la arquitectura colonial, de gran y extraña belleza, contribuye al atractivo del cuadro. Esquivando estos montículos se llega, de vez en cuando, a una gran avenida, que es el esfuerzo de la civilización para guiar y conducir el aliento de la ciudad. La civilización aparece en un momento de agonía de la ciudad y se manifiesta como consecuencia de esa agonía.

¿Dónde y cómo surge la civilización? La agonía proviene de la somnolencia y conduce a la completa extinción; la ciudad encerrada entra poco a poco en el sueño de la inmovilidad. En el caso de Bahía, la civilización surge como un fantasma extraño; los habitantes de la ciudad, paralizados entre las grietas de los cubos, cultivan el temor hacia las cosas extrañas, las cosas que pueden perturbar su sueño

centenario, que pueden romper una telaraña o interrumpir el zumbido de una mosca.

La grieta es tan cómoda y tan compatible con la falta de aventura y la inmovilidad (se siente como arropada por un útero), que moverse de allí sería como salir del útero y hacer un esfuerzo aventurero, un esfuerzo meloso, sería como entrar en contacto con el mundo de la luz, el mundo del peligro y la novedad.

El bahiano, dentro de las grietas de su ciudad, prueba la dulzura de la oscuridad intrauterina y cultiva, a través del tacto, el gusto por el polvo y las sombras. Su fobia, característica esencialmente colonial, rechaza los fantasmas de la civilización por ser elementos peligrosos para esa forma de estabilidad, y capaces de generar catástrofes. Las campanas de las trescientas iglesias repican en el tímpano del hombre adormilado, el ruido del mundo se presenta como una cosa longinqua, feérica e inaccesible, tocar el ruido del mundo sería perturbar el delicioso suicidio, agujerear su voluptuosidad. No se olviden de que el ritmo de las campanas perpetúa la somnolencia y protege al héroe uterino del mundo del peligro... Repicad campanas... Repicad y repicad... El pueblo anestesiado os bendice, *kirie eleison*... ¡El mundo duerme en paz!

Los objetos extraños, los objetos de la claridad surgen de no se sabe dónde; es el modo de la civilización. Como prismas transparentes sin fin penetran y rasgan las grietas, nadie sabe cómo salieron, de dónde vienen, ni hacia dónde van, el negro en movimiento interrumpe su gesto y, quieto y semiagachado, contempla el misterioso prisma, su actitud se eterniza y su pensamiento se transforma en historia.

Bahía nunca ha tenido un plan urbanístico, por lo menos ningún plan eficaz para su desarrollo. La ciudad, abandonada a su suerte, se ahoga en sí mis-

ma, camina hacia el suicidio, se adormece, su vida al aire libre es un desagüe completamente obstruido y cegado por las callejuelas, es un desagüe soporífero que se encoge hacia el sucio y oscuro interior de los montículos de cubos.

Se tiene la impresión de que las avenidas principales espantan a la población acicalada, que funcionan como un mundo exterior completamente extraño a la vida de los cubículos y de las callejuelas. Es la ciudad que más necesita de la intervención seria y autónoma de un urbanista. Allí se comprende que un urbanista pueda representar un factor de progreso en la historia de un pueblo.

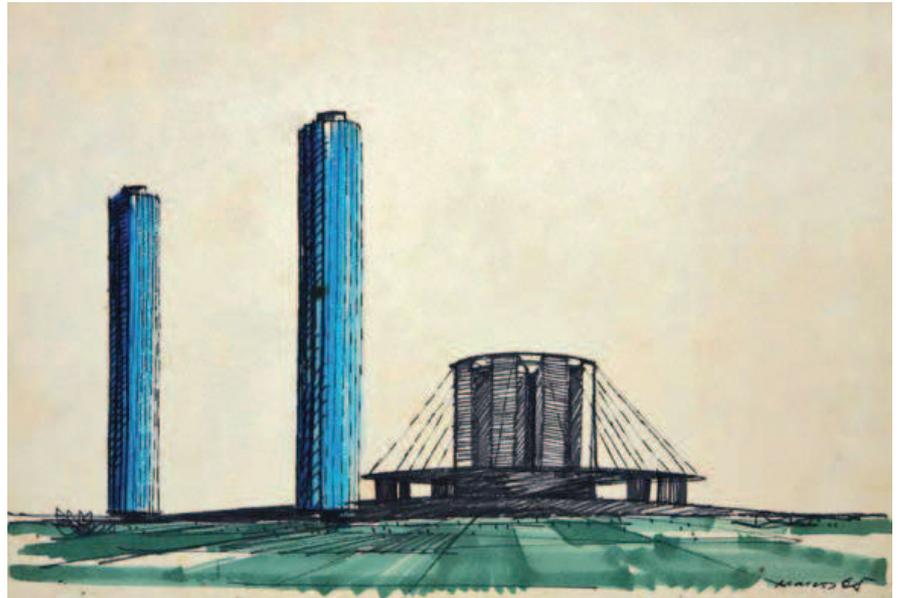
He visto la iglesia de San Francisco, el Rococó más dorado y más raro del mundo. San Francisco, sólo oro, brilla con millones de reflejos, ha sido muy emocionante, una de las dos grandes emociones del viaje: el Mangué en Río (zona de prostíbulos) y San Francisco en Bahía.

La entrada a la iglesia no es una penetración corriente en un lugar cualquiera; quien allí entra siente que hay algo de disparatado porque todo es dorado, lo único que no es dorado es el suelo. La luz interior de San Francisco no tiene parangón con la de ninguna iglesia del mundo y precisamente ahí reside su diferencia; la atmósfera de San Francisco no sólo es diferente sino antagónica a la idea misma de iglesia.

El interior de una iglesia cumple una función protectora y maternal, acaricia y nutre la oscuridad intrauterina; el interior de una iglesia se relaciona con el interior del útero y las sombras en ese interior son sombras uterinas. San Francisco ofrece el aspecto de un sexo de mujer excesivamente adornado y perfumado. El exceso de oro, roto únicamente por el azul claro y el blanco de las flores de papel, tiene el aspecto de un *cabaret* de lujo de finales del siglo XIX, la iluminación cálida es sumamente excitante y tiene algo de El Dorado y de aventurero. De las rugosidades del Rococó han salido algunos de los más bellos ejemplos de la escultura en madera de Brasil. Son figuras extáticas, de mirada alucinada, pintadas con colores suaves y perceptibles sólo al observador que busca el detalle, parecen nacer del estreñimiento del Barroco.

La civilización aparece en un momento de agonía de la ciudad y se manifiesta como consecuencia de esa misma agonía

Tres de las obsesiones más recurrentes en los trabajos proyectuales de Sérgio Bernardes: la selva amazónica, en la foto con una propuesta de paso elevado, las aeronaves, y el perfil futuro de Río De Janeiro con la nueva estética de los rascacielos.



¿Por qué este exceso de oro que crea tan singular iluminación? Sentí que debía haber una conexión entre la somnolencia de la población anes-
 tesiada y la creación dorada del templo del miedo. Posiblemente, el templo proporciona un refugio acogedor diverso, más claro y más cálido que el refugio de la vida diaria que se manifiesta en las sombras de las grietas del montón acumulado de las viviendas. El beato buscaría en el templo no un refugio en la sombra, un recogimiento en la oscuridad, como todos los beatos del mundo, sino una aventura sexual hacia la semiclaridad, una especie de acontecimiento diferente en su vida diaria.

El tema me arrebató.

Salí de Bahía apesadumbrado por no haber visto la gran cantidad de iglesias que domina la vida de la ciudad. Salimos a las seis de la madrugada de un muelle repleto de políticos y representantes oficiales, y el interventor, el Sr. Juraci Magalhães. Lo encontré un poco gordo, de una gordura despreciativa. El Sr. Interventor distribuye amablemente abrazos entre los políticos, entramos en el hidroavión y despegamos rumbo a Aracajú y Recife.

Aracajú es una ciudad bonita y progresista, llena de cocoteros. El paisaje es interesante. En Bahía comí bien y temprano, me sentía bien y en excelente estado de forma y de espíritu, la noción de peligro había desaparecido: el estómago lleno me daba una sensación de bienestar opuesta al peligro, el alimento funciona como un punto de apoyo que disminuye considerablemente cualquier presentimiento de peligro. La persona alimentada es más arrogante, parece desear el peligro en vez de temerlo.

Había momentos en que, invadido por una sonrisa diabólica, miraba al mar y deseaba fervientemente que el avión se hiciera pedazos, la emoción valía la pena, no encontraba ninguna di-

Había momentos en que, invadido por una sonrisa diabólica, miraba al mar y deseaba que el avión se hiciera pedazos

ferencia entre una muerte hoy o dentro de veinte años, como si existiese una ley de compensación que resolviera mecánicamente cualquier diferencia al colocar en pie de igualdad las emociones de una desaparición por accidente con las emociones de veinte o treinta años más de vida. Optimista y bien alimentado ansiaba sensaciones de peligro. El día anterior no había comido nada antes de llegar

a Bahía y las sensaciones de mayor peligro se habían manifestado precisamente en momentos de hambre aguda, porque el estómago vacío es incompatible con la sensación de seguridad y es un grave error no comer en los momentos de miedo. La comida apacigua el miedo, o lo reduce considerablemente.

Miedo y comida no pueden convivir en un mismo organismo. El hombre que ha comido parece absorber en la digestión la energía que le pudiera transformar en un ser más sensible, más emotivo y, por tanto, apto para tener miedo. El miedo es, por consiguiente, una supermotividad, producto de la imaginación y el raciocinio, y para

que funcione con eficacia necesita que la energía disponible en el organismo no esté ocupada en otra cosa.

El miedo es un producto de la civilización; pertenece al mundo de la luz y a la aventura extraterrestre, y es la primera psiconeurosis del hombre valiente e inquieto y la gran acción en la que se refleja el intelecto.

El miedo se puede producir en cualquier momento sólo por la emoción de la autoinferioridad; el organismo en estado de inferioridad tiene que encarar un destino fatal, tiene su curso trazado y se dirige hacia la catástrofe. La visión de este destino, junto con los recuerdos del pasado y las ideas del Yo, provocan la angustia del miedo. La angustia del miedo es, por tanto, una función del estado de inferioridad psíquica u orgánica y la sensación de hambre es un estado de inferioridad.

La aparición del Ideal en el instante del peligro llega como una nostalgia de lo no realizado y en este punto la emoción del miedo y la de la osadía se encuentran, ya que ambas necesitan recordar los ideales para materializarse. La emoción del miedo recuerda los ideales con el objetivo de realizarlos, es decir, valora los ideales mientras que la emoción de la osadía sitúa los ideales, bajo un plano burlesco con el objetivo de gastar una broma, devalúa los ideales transformándolos en cosas graciosas y pequeñas, en cantidades menospreciadas, y una sonrisa cínica invade al osado, una sonrisa vengativa contra la naturaleza. El osado busca su propia destrucción y desea la catástrofe.

El alimento produce cinismo y altera la percepción de los recuerdos. La falta de alimento en un psiconeurótico amoroso tiende a conservar su estado de angustia, que se une de manera natural al miedo o a la nostalgia de lo no realizado.

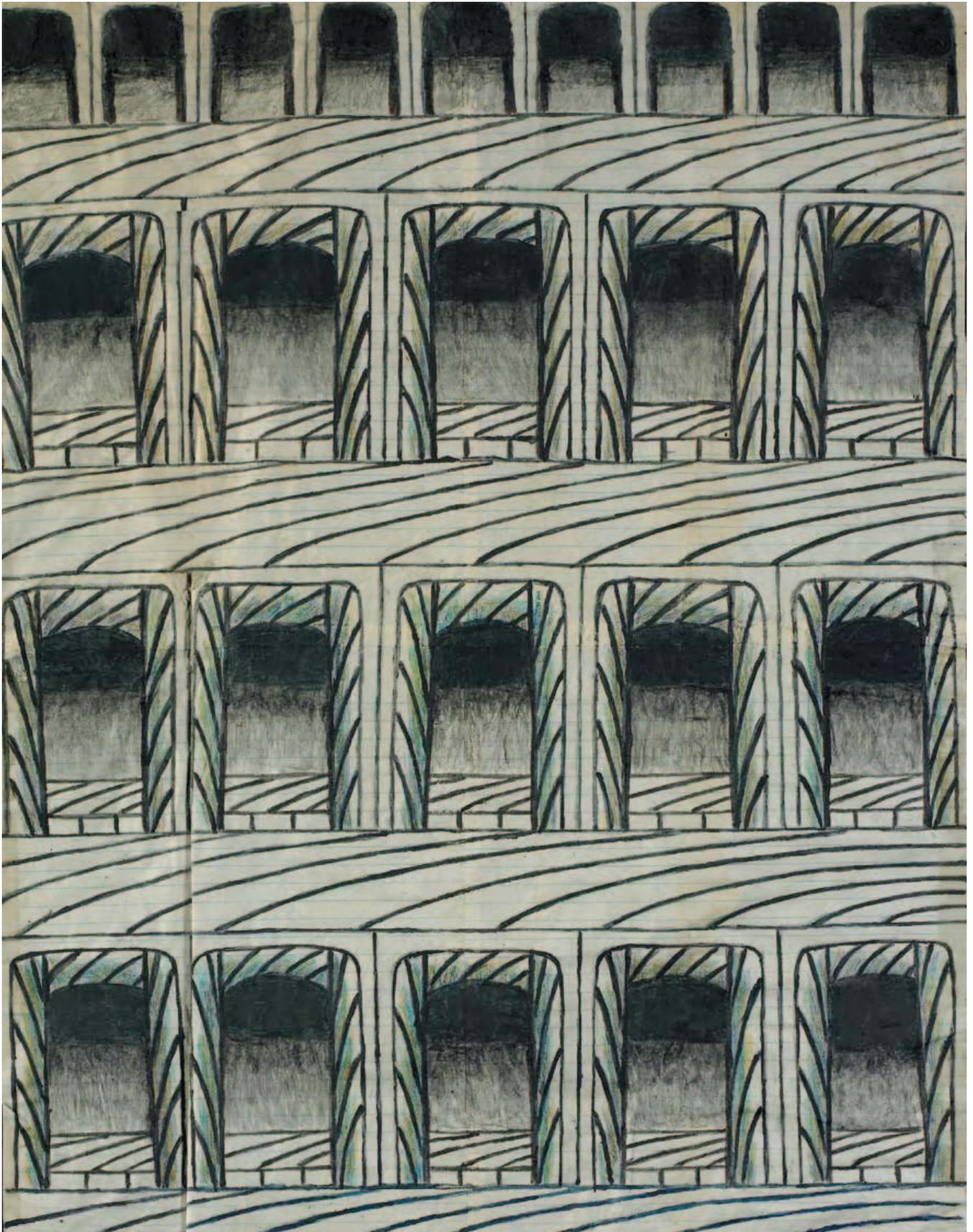
El *cabinboy* está medio mareado; nos acercamos al final del viaje; a lo largo de la costa, las *arapucas* (estructuras piramidales hechas para cazar, *n. de la trad.*) nos esperan en línea, al otro lado un zepelín vuela bajo rumbo al sur, parece que está quieto... Qué sosiego viajar en un zepelín.

En Recife descendemos en curva pasando a diez metros de unos almacenes, amerizaje suave, el hidroavión se posa con garbo en la bahía, salgo del avión, agradezco al comandante el haber acelerado la marcha, y corriendo cojo el barco al otro lado del muelle, llego cinco minutos antes de su partida. ✧

*Flávio de Carvalho es uno de los protagonistas de la exposición *Desvíos de la deriva*.

Experiencias, travesías y morfologías, que puede verse en el Museo Nacional Reina Sofía hasta el 23 de agosto de 2010. El texto que aquí reproducimos está sacado del libro titulado *Os ossos do mundo*, publicado en 1936, y que ha sido reeditado en 2005 por Editora Antiqua, São Paulo.

Traducción: Mercedes Pineda



**Ramírez (Jalisco, 1895-
California, 1963) creó
una gran cantidad de
dibujos en los que repetía
constantemente sus
obsesiones: los túneles**

**eran las más frecuentes.
Sus últimos 33 años los
pasó recluido en una
institución psiquiátrica del
Norte de California.**

DOCUMENTA Ningún artista contemporáneo refleja como el mexicano Martín Ramírez los estigmas de la locura y la reclusión psiquiátrica. La iconografía popular, los túneles y laberintos recorren los caminos de este artista que de forma obsesiva reclama la atención del espectador.

Martín Ramírez, arte y locura

Por José Luis Pardo

Aquel, pues, aquel que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y toda obra que sea capaz de crear estando en su sano juicio quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos.

Platón, *Fedro*.

*The world has gone mad today
And good's bad today,
And black's white today,
And day's night today.*

Cole Porter, *Anything goes*

*Today I might be mad,
Tomorrow I'll be glad,
I've got Friday on my mind*

G. Young & H. Vanda, *Friday on my mind*

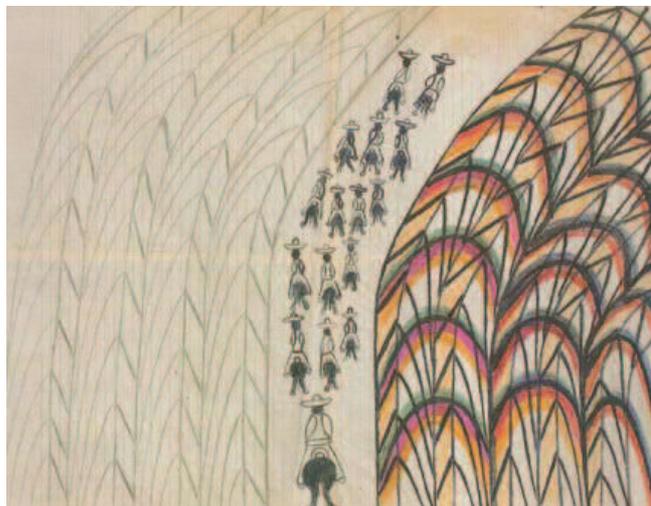
La primera dificultad a la hora de establecer alguna relación entre arte y locura procede, sin duda alguna, de que ni el uno ni la otra han existido siempre del modo como hoy los conocemos, y por tanto la mera enunciación de la cuestión es equívoca: esta es la lección que se desprende de la *Historia de la locura* de Michel Foucault, y debería serlo igualmente de cualquier texto que lleve en su portada la fórmula *Historia del arte*. No hay un mismo fenómeno, continuo en el espacio y en el tiempo, al que se pueda denominar simplemente *arte* (buena parte del legado del pasado que llena nuestros museos, y que hoy llamamos así, no fue experimentado en su tiempo como *arte*, sino como técnica, artesanía, devoción religiosa, habilidad servil, utilidad social, propaganda, etc., etc.), así como tampoco hay un significado constante del concepto *arte* a lo largo de los siglos (baste notar que en la antigua Grecia existía únicamente una palabra —*téchne*— para designar igualmente lo que nosotros llamamos hoy *arte* y lo que llamamos *técnica*). Tampoco con respecto a la locura podríamos hablar de una *esencia universal* con múltiples manifestaciones históricas, aunque la costumbre de las exposiciones temáticas —que, a fuerza de reinar, impera entre nosotros— propicia a menudo el equívoco: así, por ejemplo, la muestra comisariada por Jean Clair en 2006 *Melancolía, genio y locura en Occidente*, al margen de su interés y de la calidad de sus ingredientes, apoyaba su argumento precisamente en la idea de una persistencia de la *locura* a través de la historia, que por su parte se reflejaría en cada mo-

mento en el *arte* correspondiente. Pero, aunque en un sentido muy vago y genérico pueda establecerse un parentesco entre lo que los antiguos llamaban *Melancolía* y lo que así llamaron los modernos, o entre la acedia medieval y renacentista y la depresión en su sentido psiquiátrico más o menos contemporáneo, claro está que lo que verdaderamente nos enseña algo sobre el significado diferencial de esos términos y sobre lo que distingue unas épocas de otras es justamente aquello que de la melancolía es irreductible a la acedia y lo que separa radicalmente a esta última de la depresión clínica, pues es obvio que las palabras griegas o latinas que podemos traducir a las lenguas modernas como *locura* no determinaban la misma conducta social ni comportaban el mismo contenido conceptual en los diversos momentos históricos o en las diversas formas de sociedad en las que pueden considerarse, como lo prueba simplemente el hecho de que la asociación de la locura con la enfermedad mental y el tratamiento médico sea un fenómeno relativamente reciente.

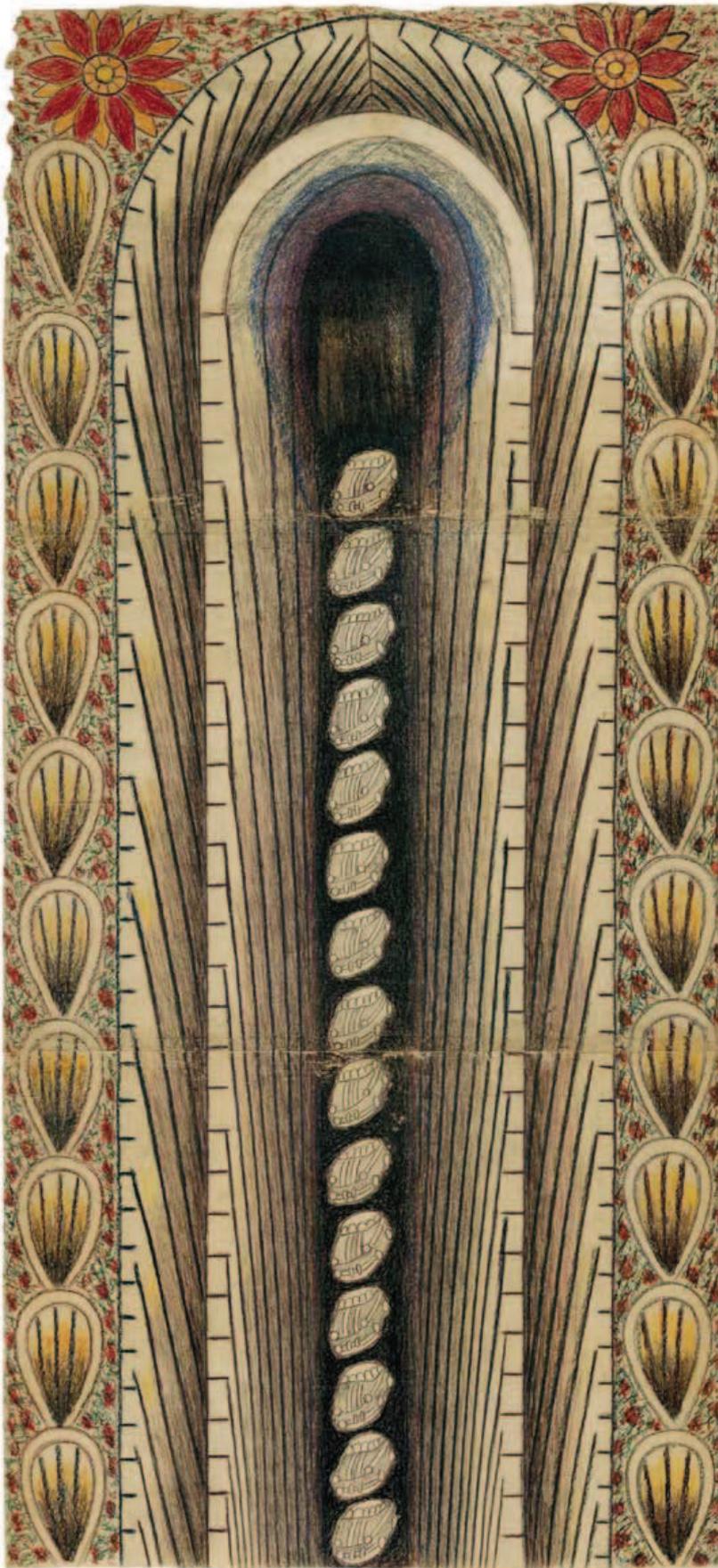
El olvido de esta advertencia es el responsable de que hoy observemos ante todo la locura desde una perspectiva psiquiátrica o psicológica y, por tanto, de que la mayor parte de las investigaciones de la conexión entre arte y locura pertenezcan a este ámbito: el psiquiatra y el experto en arte (por separado o reunidos por la fortuna en la misma

persona) nos ilustran acerca de los parecidos entre los rasgos de la personalidad del gran artista y los del psicópata, una comparación que durante mucho tiempo ha contribuido a alimentar la imagen romántica del artista genial como individuo psíquicamente anómalo, de cuyo trastorno mental emanaría su innovación estética, e igualmente la del enfermo mental como artista potencial o, según se decía en una película de Jules Dassin protagonizada por Richard Widmark en 1950, *La noche y la ciudad*, como «artista sin arte». Aunque esta tendencia ha arrojado algunos resultados de enorme dignidad intelectual, como es notablemente el caso de la obra del psiquiatra y filósofo Karl Jaspers sobre Strindberg y Van Gogh (traducida entre nosotros con el castizo título de *Genio y locura*), en general ha sido responsable de una nefasta y peregrina idea que también ha impregnado la interpretación del arte contemporáneo, según la cual la obra extraería su *autenticidad* del hecho de ser la expresión directa e inmediata de los *sentimientos* (y, por tanto, de la psique) del artista, como en aquel divertido argumento mencionado alguna vez por Ernst Gombrich, que pretendía apoyar en semejante (e indemostrable) veracidad la superioridad de la vaca de Dubuffet sobre el toro de Potter.

Esta psicologización galopante, además de promover una lectura del objeto estético que sólo



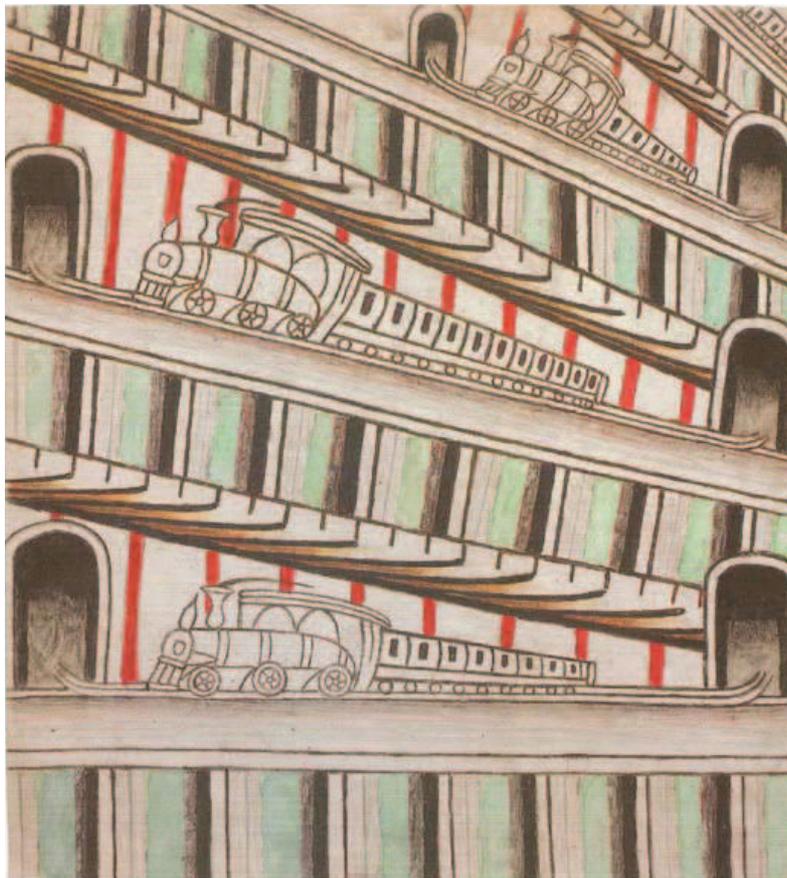
Los motivos populares de su Jalisco natal aparecen recurrentemente en los laberínticos trazados de Ramírez, en la actualidad considerado ya un artista México-estadounidense.



puede provocar una actitud defensiva en el espectador sensato (la de protegerse contra el artista que pretende arrojar la privacidad glandular de su ego hipertrofiado sobre el público), desde el punto de vista de la comparación que nos ocupa tiene la desventaja de no poder nunca dar una explicación solvente de la diferencia existente entre la conducta del loco y la del artista (es decir, de por qué la misma *perturbación* conduce en un caso a la genialidad y en el otro a la psicopatología), lo que realimenta en definitiva la permanente acusación de *arbitrariedad* dirigida contra el arte contemporáneo (“¿por qué tolerar a unos lo que hace que a otros se les encierre?”) y la ya aludida idealización de la enfermedad mental, que puede haber contribuido positivamente en algún momento al abandono de terapias brutalmente agresivas, pero que raramente ha ayudado a mitigar el sufrimiento de quienes la padecen.

Para salir de este atolladero sin devaluar ni abandonar del todo el carácter fructífero de la comparación entre arte y locura, caben dos caminos complementarios. El primero consiste en *des-psicologizar* el trastorno mental para permitirle alcanzar su nivel de pertinencia artística. Pongamos un ejemplo que ya tenemos algo fatigado: es posible y plausible sostener que, cuando Kierkegaard escribió *El concepto de la angustia*, estaba genuina y personalmente angustiada, y es más que probable que el hecho de estarlo constituyera una condición necesaria para que Kierkegaard abordara la redacción de esta obra. Ahora bien, si a continuación intentamos explicar la obra de Kierkegaard en función de su estado mental, sencillamente la habremos convertido en expresión de su trastorno emocional, eliminando de ella todo valor literario o intelectual, y transformándola en un documento con un interés exclusivamente clínico. Sin embargo, lo que podríamos llamar el *talento* de Kierkegaard consiste en que, lejos de haber hecho de su obra la expresión de un síntoma personal, ha conseguido hacer del síntoma —o sea, de la angustia— una obra, es decir, ha conseguido construir con su escritura una angustia que ya no es la del individuo privado Sören Kierkegaard, sino una angustia perfectamente impersonal y virtualmente universal (pero sin embargo única, especialísima y cualificada), capaz de permitir a cualquier lector entender qué es la angustia sin necesidad de conocer el penoso caso particular del autor, y de hacerlo de un modo que conservaría plenamente su vigencia si mañana se descubriese que este libro no lo escribió Kierkegaard sino un primo suyo que disfrutó durante toda su vida de una felicidad imperturbada.

Gilles Deleuze —acaso el pensador contemporáneo a quien se debe el mayor esfuerzo para liberar de sus definiciones clínicas a perturbaciones como la esquizofrenia, la paranoia o la perversión— decía que del mismo modo que hay quienes pretenden explicar la pintura de El Greco por un defecto visual, podría explicarse también la literatura de Proust o de Kafka a partir de un cierto trastorno del lenguaje, como un tartamudeo o una torpeza verbal, pero siempre a condición de entender que dicho trastorno no afectaría exclusivamente al *Habla* (o sea, a lo que Saussure llamaba *parole*) sino a la *Lengua*, a condición de que no se trate de un problema en la realización fáctica más o menos defectuosa de un determinado código lingüístico, sino del código mismo en sus articulaciones sintácticas, semánticas o pragmáticas. O, dicho de otra manera, que la locura se vuelve



Trenes, galerías y símbolos aztecas. Entre 1948 y su muerte, Ramírez concibió un mundo y un territorio propios que le hizo

“recluirse” en una gran cantidad de dibujos hechos con materiales pobres a veces en lugares y soportes inverosímiles.

intelectual o estéticamente interesante cuando dejamos de considerarla como el desarreglo empírico y contingente de un sistema —el de la percepción o el del pensamiento— cuyo funcionamiento ideal y correcto no resultaría puesto en cuestión por esos fallos locales, y empezamos a imaginar qué pasaría si la locura fuese una posibilidad trascendental del propio pensamiento y no un desdichado avatar de sus deficitarias concreciones históricas, una aventura legítima de la percepción y no una patología derivada de un accidente genético o ambiental.

Y este es el punto en el cual suele también conectarse la conducta del artista con la conducta psíquicamente desviada, al llamar la atención sobre el hecho de que la creación estética no consiste tanto en una habilidad competencial en el marco de cierta normatividad como en la capacidad para modificar las reglas del juego. Pero de nuevo perderíamos lo esencial de este tópico si nos limitásemos a buscar la *capacidad* del artista para inventar nuevas reglas o romper con las vigentes en alguna peculiaridad psicológica que tuviera su correlato en la patología psiquiátrica. Esto sería tan ingenuo como pensar que Baudelaire escribía como lo hacía debido a su consumo de *absenta* o a su licenciosa vida sexual. Pues el segundo de los caminos mencionados para salir del atolladero de las viejas relaciones entre arte y locura es el que nos enseñó el sociólogo Pierre Bourdieu, y comporta

la *re-socialización* de ambas esferas: no, no fueron ni la *absenta*, ni la sexualidad, ni alguna misteriosa alteración psíquica las que hicieron a Baudelaire romper con las reglas que definían en su tiempo el juego de la literatura e inventar otras alternativas; más bien sucedió exactamente al contrario: fue debido a que Baudelaire modificaba de forma innovadora las reglas del campo literario, debido a que cambiaba la definición misma de la literatura (haciendo cosas que sus contemporáneos instalados en el juego establecido sólo podían percibir como *locuras*), que fue inmediatamente *cargado* socialmente con la fama y la personalidad psicológica del loco, del perturbado, del psíquicamente anormal. Una vez que la apuesta de Baudelaire (y de unos cuantos más!) tuvo éxito histórica, social y políticamente, una vez que consiguió institucionalizar un *ethos* del artista profesional moderno y un *nómos* del campo crítico de la literatura, los herederos de este campo no tuvieron necesidad de cargar con esa figura psicológica del individuo anómalo o perturbado para asegurar su condición artística, que debían exclusivamente al juicio de sus pares sobre sus obras. La locura de los innovadores, de los creadores de nuevos géneros o de nuevos órdenes artísticos, no es por tanto una locura *psíquica* sino únicamente *social* o genuinamente *estética*; es la locura de quien hace algo que, hasta ese momento —considerando cómo está distribui-

do el juego y quiénes son considerados sus agentes legítimos—, es imposible. Y será únicamente el éxito —en caso de producirse— de esta apuesta, que comporta no solamente la *calidad* de las obras, sino el nacimiento de nuevas instituciones críticas, lo que determinará que aquella aparente *locura* se convierta en arte, e incluso en el arte más genuina y propiamente considerado como tal.

Lo demás —es decir, las especulaciones acerca de los *estados de alma* de los artistas en el proceso de creación y sus paralelismos con los trastornos psiquiátricos o la inspiración divina de los antiguos poetas poseídos por los dioses— son, en verdad, metáforas poéticas que nos oscurecen el hecho de que, así como los escritores nos enseñan las enfermedades de la lengua que constituyen el lenguaje de nuestra época, los artistas visuales y gráficos son los catalogadores de las enfermedades de la vista que contienen el secreto perceptivo de nuestra época. Pero todas ellas son enfermedades colectivas, y no perturbaciones individuales. ✦

José Luis Pardo

es filósofo y Premio Nacional de Ensayo. La exposición *Martín Ramírez. Marcos de reclusión* puede verse en el Museo Nacional Reina Sofía hasta el 12 de julio de 2010.

DOCUMENTA Contemporáneo del expresionismo abstracto y del gran arte americano, Ramírez mantuvo desde la reclusión y el silencio una declaración plenamente desafiante: los márgenes están llamados a ser un capítulo central del arte en cualquier momento.

El margen Ramírez

Espejos de un extranjero, primitivo e iletrado

Por Luis Pérez-Oramas

Una cita apócrifa de Borges habla de la extraña complejidad de las causas que solemos llamar el azar. Fue el azar, su red de razones impenetrables que enmascaran siempre la posibilidad de sentido, lo que hizo que, durante los años cuarenta del siglo moderno, mientras en la Costa Oeste de Estados Unidos el paciente Martín Ramírez era trasladado de una institución psiquiátrica a otra, se encadenaran los hechos que anunciarían el protagonismo mundial de una escuela de pintura brutalmente expresiva y monumental, troquelada en la costa opuesta del país por figuras como Hans Hofmann y Willem De Kooning, Jackson Pollock y Clyfford Still, que se reconocería en el *discurso autorizado* del crítico Clement Greenberg, Capítulo postrero en Occidente de cierto subjetivismo romántico, heroico y solitario, esta escuela de pintura (y sus derivaciones en escultura y gráfica) serviría además como *corpus* demostrativo para la última de las modernas ideologías artísticas formalistas, contribuyendo a reforzar el espacio disciplinal del arte.

Dicho espacio *disciplinal* forma aún el suelo de muchas de nuestras actuales ideologías estéticas –por asociación o por oposición–, y su escasa inclusividad permite definir, señalar o estigmatizar lo que no reside en su interior, lo extranjero, lo *outsider*, primitivo, silvestre o iletrado: residuos clasificatorios, experiencias de extrañamientos foráneos, cuya potencial capacidad de deconstrucción de ese *mundo del arte*, que los rechaza, se neutraliza en la medida en que éste los asimila como contraejemplos de su propia norma, como márgenes exóticos que alimentan sus certezas interiores.

Por ello, importa señalar el contemporáneo desencuentro entre la fundación teórica de la «pintura a la americana» –como la llamara Greenberg– y la figura recluida –y por lo tanto excluida– de Martín Ramírez. En 1948, cuando Clement Greenberg publicaba un artículo de título conclusivo: *La crisis de la pintura de caballete*, Ramírez era trasladado del Stockton State Hospital (donde había sido hospitalizado en 1931 con diagnóstico de depresión maniaca, *dementia praecox*, en forma catatónica) al DeWitt State Hospital de Auburn (California), donde el azar permitiría su reconocimiento como artista.

Me interesa partir de esta coincidencia de fechas, como si se tratara de una colisión involuntaria

de eventos capaz de producir sentido: durante los mismos años del siglo XX en que Greenberg enunciaba su pensamiento, y su doctrina se constituía como una clave de lectura para la modernidad tardía al norte del continente americano, el emigrante mexicano Martín Ramírez, que no podía sino ignorarlo todo del mundo del arte, era recluido en una institución psiquiátrica, y allí iniciaba la hechura de su propia obra, en la que quizás se neutralizan algunas de las oposiciones hermenéuticas establecidas por Greenberg.

En aquel ensayo de Greenberg reside buena parte de la justificación que llevaría a privilegiar el formato monumental del arte norteamericano dominante. En él, Greenberg subrayaba la suspensión de las jerarquías compositivas en la pintura moderna, otorgando, en su construcción de la teoría de la pintura americana contemporánea, un rol central a la obra tardía de Monet. Pasando con somera inteligencia sobre dos asuntos bien distintos –la reducción de la profundidad inherente a la negación del cuadro como ilusoria *cavidad cúbica* y el *descentramiento* del cuadro a través de un abordaje polifónico de su composición–, Greenberg trazaba una curiosa genealogía de la subversión del cuadro de caballete, de Picasso y Klee a Dubuffet y Torres García, para concluir con el apocalíptico anuncio de su definitiva destrucción por Pollock.

A pesar de la innegable supremacía ideológica ejercida hasta fines de los años sesenta por la pintura monumental *a la americana*, el cuadro de caballete no falleció o, si se prefiere, no cesó de nacer de su propia muerte en la *jurisprudencia teórica* de las artes visuales de Occidente. Desde la *uniformidad alucinatoria*, como la llamara Greenberg, de la pintura americana *all-over*, de borde a borde, se generaron nuevas matrices para la pintura de caballete, como puede observarse en la obra de Robert Ryman o Blinky Palermo, por citar dos de sus postreros practicantes, si bien opuestos.

El pensamiento de Greenberg, dirigido hacia un abordaje del arte centrado en la especificidad material de los medios artísticos, estaba ideológicamente regulado por un imaginario en el que la primacía de la pintura ocupaba un rol protagonista y tenía por objeto, sobremanera, a la pintura americana de su tiempo.

Martín Ramírez, por su parte, fue necesariamente indiferente a estas distinciones formales: *pintaba* Ramírez con lo que tenía a mano y si su

obra se encarnó a través del dibujo es presumible que no lo fuera como consecuencia de una decisión reflexiva, excluyente de otras opciones, ni como resultado de una explícita consideración sobre la pertinencia del medio gráfico para su obra.

Martín Ramírez *pintaba* simplemente en sus dibujos –lo que no quiere decir que su *pintura* haya sido de ningún modo simple–, con lo que se puede afirmar que su obra fue fruto, alternativamente, de la adversidad –que le ofreció la escasez de sus materiales– y de la necesidad –que le impulsó a crear sin descanso–.

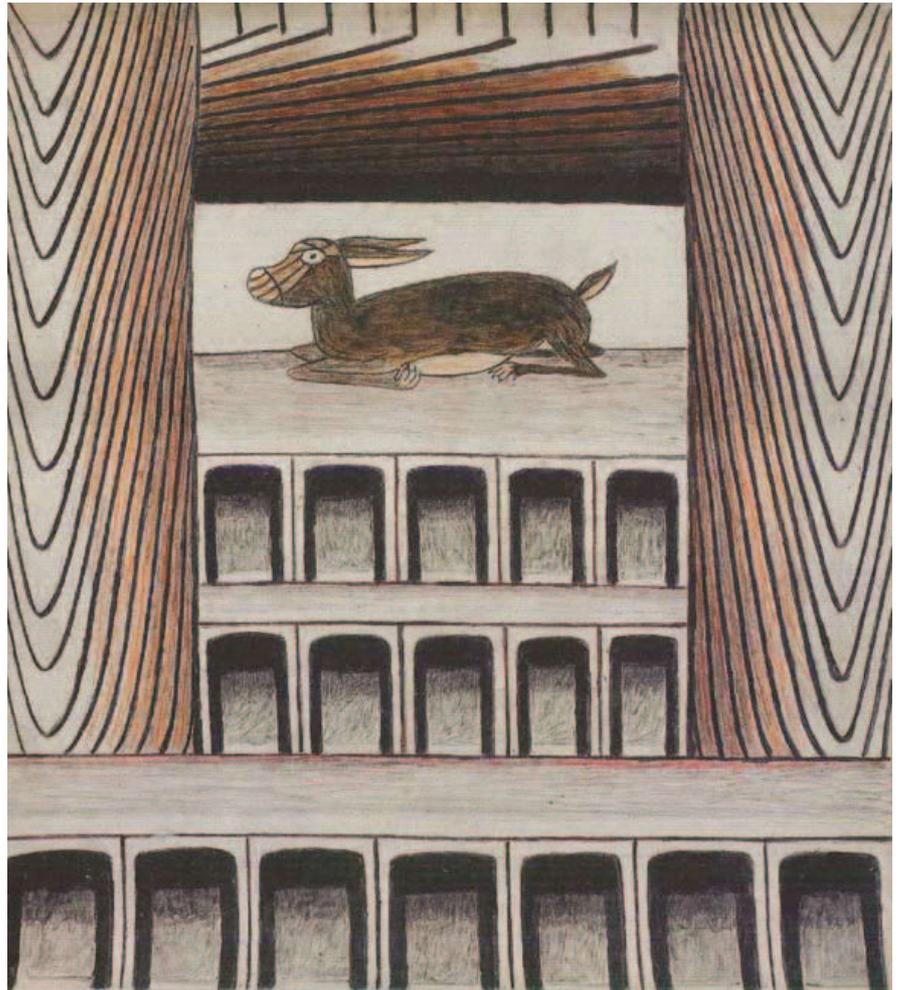
La suya es obra de un artista excepcional, y excepcionalmente silencioso, en la que sobresalen a la vez, en una articulación sobre la cual reside su especificidad y su elocuencia plástica, las dos cualidades que Greenberg veía como opuestas cuando anunciaba aquella nueva muerte de la pintura: por una parte, la repetición alucinatoria de elementos casi similares que producen formas expansivas, descentradas, polifónicas, todas de «igual importancia, diferentes pero equivalentes», y por otra, la impactante supervivencia de una arquitectura pictórica teatral, escénica, donde algo, objetivamente representado y estructuralmente controlado, está sucediendo en términos de actividad diegética, es decir, en tanto que representación.

En ese sentido, la presencia de elementos icónicos que se repiten en la obra de Ramírez hasta producir el sucedáneo personalísimo de una alucinante composición ajerárquica, coincide con la sobrevivencia en su obra de aquella ilusoria *cavidad cúbica* en la que la representación tiene lugar y donde yace, desde siempre, la clave de lo discursivo en la imagen.

Pocos artistas han llegado a distinguirse como Ramírez por una forma de ejecución de sus obras *de borde a borde*, lo cual se traduce, en el caso de su trabajo, en estructuras de rítmica complejidad al servicio de impactantes estrategias de amplificación y resonancia. Dos modalidades estructurales parecen sobresalir en su obra, y en ambas es posible distinguir la manifiesta repetición de dispositivos icónicos que exasperan –con ciertas limitaciones– el campo visual: algunos dibujos asumen la forma de amplias superficies –a la manera de un *scroll*– en las que la pérdida de jerarquías figurales sobresale por encima de la centralidad de una específica narración figurativa; otros dibujos representan escenas donde cabe distinguir la primacía de una figura encastrada –y centrada– en la cavidad ilusoria de la representación, cuyos bordes suelen estar, no obstante, hechos de formas repetitivas y alucinantes.

En la mayoría de los casos, estas formaciones enmarcan la presencia, generalmente centrada, de

la obra de Ramírez es fruto, alternativamente, de la adversidad y de la necesidad, que le hizo crear sin descanso



Sin título (Conejo/venado Marrón), c. 1960-63. Una vez más la resonancia teatral y los marcos se adueñan de la obra de Ramírez.

un *actante*, de un protagonista *figural*: un jinete armado, un tren, una sucesión de automóviles que se sobrepone unos a otros, un personaje ínfimo ante la abismal boca de un túnel, el edificio de una iglesia, una figura sacra, reinante, o todos estos elementos confundidos en la soberbia arquitectura, saturada de repeticiones y colisiones de sus magníficos paisajes. (*Untitled collage*, c. 1952.)

Cabe señalar un aspecto suplementario, constitutivo de estos *protagonistas figurales* en la obra de Ramírez: en la mayoría de los casos están hechos de la misma materia repetida, expansiva de las estructuras *all-over* que los enmarcan. Es el caso de los vagones del tren, en *Trenes y túneles* (*Trenes y túneles*, 1948-63) y en otra versión sin título de este motivo (*Sin título*, c. 1950); o de los jinetes, que a menudo montan caballos cuyo cuerpo ostenta repetidamente las mismas líneas como variaciones de una estructura dominante, *all-over*, que los rodea (*Horse and Rider*, 1954).

Todo sucede, entonces, como si la obra de Ramírez pusiese en cuestión, implícitamente, la pertinencia teórica de la distinción figura/fondo o, si se quiere (y para hacernos eco de la tardía sobrevivencia de Diderot que transpira el texto de Greenberg) la distinción entre cavidad teatral y superficie mural sobre la cual se construye entonces la teoría –o quizás la ideología– de la pintura americana.

Al compartir la primacía escénica del cuadro con una estrategia constituyente asjerárquica y expansiva de repeticiones alucinatorias, la obra de Ramírez se sostiene sobre una comprensión de la figura en un sentido mucho más profundo que el que cualquier teoría pudiese proveer: la figura es allí un accidente de su propia superficie de inscrip-

ción o, si se quiere, una excrecencia de la materia gráfica o pictórica de la cual surge y en la que, a la vez, naufraga. Esto no conlleva, como lo pudiera sospechar una lectura greenbergiana, ni la neutralización de esa tensión constitutiva de lo visible –entre la figura y lo figural– sobre la que se juega buena parte de las tensiones visuales en la obra de nuestro artista, ni la suspensión de la producción de diferenciaciones entre, precisamente, el campo visual –es decir el espacio de enunciación de las figuras– y la superficie representada, la escena figurada o enunciada, que Martín Ramírez maneja con una sorprendente eficacia intuitiva.

El azar, pues, o su obtusa causalidad, hizo que coincidieran en el tiempo y en el espacio dos eventos: por una parte, la reclusión de Martín Ramírez, el anónimo inmigrante perdido en la inmensidad árida de una potencia que agoniza en su primera Gran Depresión, llegado a los Estados Unidos huyendo de la última de las guerras religiosas del siglo XIX, condenado de por vida a los falansterios de la locura y, paradójicamente, también *liberado* para desarrollar su arte plenamente; y, por otra parte, la constitución de un cuerpo de pensamiento fuerte, imaginado en los meandros marxistas de una nación que encarnaría con éxito inédito las formas más extremas del materialismo capitalista moderno; una teoría crítica para un arte que serviría, a la vez, de épico emblema y contraejemplo de aquel productivismo, de su ideología libertaria, de su voluntad de poder: el expresionismo abstracto, último muralismo y acaso también última ecuación estética de lo sublime en el repertorio de las artes visuales de Occidente.

Todo había comenzado, en la constitución de este poderoso –y contestado– *corpus* de ideas, en 1940, cuando Greenberg publicó en la revista literaria *Partisan Review* el gran texto regulador del formalismo moderno que fungiría como matriz ideológica sobre el arte de la posguerra en Estados Unidos y, por extensión, sobre buena parte del mundo, a saber, aquel ensayo estratégicamente titulado *Hacia un Nuevo Laoconte*.

El arte que Greenberg convocaba desde este gran ensayo iniciático era programáticamente silencioso: un arte que clausuraba, en nombre del autismo de las formas, el protagonismo de lo narrativo, la sucesión de los discursos, la digresión de la anécdota, el tiempo en fin de la palabra proferida y transformada en visiones, que había regido el arte de Occidente hasta que Lessing lo denunciara en su primer Laoconte, hacia el cual Greenberg decía querer volver sus intenciones. Era éste un arte puro bajo la égida siguiente: «La pureza en arte consiste en la aceptación, voluntaria aceptación, de los límites específicos del medio artístico».

Con ello esta teoría formalista se oponía a la norma humanística que había regido las artes visuales de Occidente hasta Lessing, consistente en el establecimiento de un protocolo de posibilidad para el pasaje permanente entre las estrategias retóricas, verbales, narrativas y las estrategias visuales, figurales y figurativas. En otras palabras, un régimen de adecuación y equivalencia, de mutuo equilibrio y neutralización entre las estrategias retóricas, verbales, narrativas y figurativas, siguiendo el célebre *motto* de Horacio según el cual la pintura sería como la poesía, y viceversa, esta sería como la pintura. La constatación por parte de Lessing de una diferencia estructural, insalvable,

entre las formas artísticas determinadas por el tiempo –la música, la poesía– y aquellas determinadas por el espacio –la escultura, la pintura– daría al traste con aquel proyecto retórico alrededor del cual se constituyeron las jerarquías de la representación clásica.

Del complejo tratado de Lessing queda siempre algo por comentar, pero quizás el *punctum* argumental de sus razones aparece sintomáticamente resumido en una frase que evoca el sufrimiento del troyano Laoconte, mientras se extingue en el abrazo de las serpientes, tal como es representado en la célebre escultura de Atenodoro, Agesandro y Polidoro. Dice, casi abrupto, el texto de Lessing: «Una boca abierta es, en pintura, una mancha; en escultura, un hueco». La frase, ciertamente inesperada, destaca por su inmensa sinceridad visual: el grito de Laoconte falleciendo marca un territorio imposible para la escultura, en la que se condensa la constelación entera de las artes visuales, en cuanto éstas son incapaces en verdad de proferir algo: de allí que el grito se reduzca para Lessing a una sima abierta, a un hoyo negro, a un hueco mudo; para subrayar aún más su implícito socavamiento formal, Lessing lo imagina traducido en la pintura como una mancha, como una presencia informe y sin sentido. Fascinante resulta pensar entonces que, en esta frase de Lessing, las artes visuales y espaciales (pintura y escultura) sufren un repentino retorno a la materialidad primitiva de sus medios: por una parte la mancha superficial, el pigmento brutalmente aplanado en el soporte de la pintura; y por otra parte la hendidura, la cavidad, la grieta ciega en la escultura. Y allí mismo se hacen mudas, precisamente, en la coordenada de representación de toda fuente de voz –o de discurso–: aquella boca abierta, profiriente, desde la cual retornan pintura y escultura a un silencio inexorable allí mismo donde representan, impotentes, el acto instintivo en el cual la voz se desagrega en el ruido que la constituye y que es, también, informe y sin sentido; aquel del grito, de la expiración, del alarido.

Lessing había esclarecido los términos estructurales; y por lo tanto la posibilidad de una estética de pasajes entre géneros y formas disímiles: las acciones son directamente representadas por las artes temporales e indirectamente por aquellas espaciales; el espacio, indirectamente representado por la pintura y la escultura, es indirectamente representado en el flujo de las palabras o los sonidos. Greenberg, por su parte, volcado hacia la esencia material del medio artístico –marxista al fin– pretendía clausurar toda posibilidad para esa estética de transiciones e intercambios, para esa poética humanística que había sobrevivido medio milenio de negocios y pasajes, traducciones e equivalencias entre géneros, al anunciar en su ensayo el fin de toda hibridez pre-moderna, denunciándola como la clave de su mayor y más execrable *antiforma*: la teatralidad *kitsch*.

Greenberg vuelve pues sobre los pasos de Lessing, de una manera radicalmente diferente, al propugnar un nuevo orden de silencio para las artes visuales, un régimen artístico empeñado en *escapar de las ideas del tema* (*subject matter*), favoreciendo una noción de *contenido* (*content*) independiente de lo que el artista «tiene o no en su mente cuando realiza la obra», es decir, «una casi completa absorción en la verdadera cualidad física

de su medio material», que el crítico norteamericano interpretaba como «el signo de una revuelta en contra del dominio de la literatura». «Las artes» –escribía– «han sido forzadas a retornar hacia sus medios, y allí han sido aisladas, concentradas y definidas. Es por virtud de sus medios que cada arte es única y estrictamente idéntica a sí misma. Para restaurar la identidad de un arte se debe enfatizar la opacidad de su medio. En el caso de las artes visuales ese medio aparece como físico; por lo tanto la pintura pura y la escultura pura buscan sobre todo afectar a sus espectadores físicamente».

Martín Ramírez fue un artista silencioso. Sólo en 1952, veintidós años después de su arresto por la policía de San Joaquín durante los turbulentos años de la Gran Depresión, llegó a proferir una palabra. Le visitaba entonces su sobrino, quien intentó por última vez comunicarle los hechos que habían acaecido a su familia en México, tras su emigración, y que Ramírez había erróneamente interpretado desde hacía lustros, creyendo a su esposa culpable de la entrega y posterior muerte de su hermano a manos de las tropas de los ejércitos federales durante la rebelión *cristera*. Aquella primera –y acaso última– palabra después de un silencio de años fue, lacónica y apocalíptica, la siguiente: «Dile a mi mujer que nos veremos en el valle de Josafat».

No fue esta frase alucinada sobre el valle del Juicio Final lo contrario del ingente silencio de décadas que rodeó a Ramírez y que nadie puede en rigor interpretar; lo contrario de esa ausencia de palabra fue toda una obra constituida por resonancias y ecos visuales, teatralmente arquitectónica, sonora, con un innato sentido de la monumentalidad y de la perspectiva, obsesivamente centrada en estrategias de amplificación repetitivas que enmarcan y proyectan la presencia anclante de figuras, los *actantes* de una narración siempre suspendida, a punto de iniciarse, o sincopada, congelada, desahogada de destino o conclusión en sus protagonistas.

Sucede que el silencio de Ramírez fue fruto de la coerción y del encierro en el instante histórico en el que Greenberg anunciaba aquel otro silencio, aquella opacidad. Su obra, en cambio, alimentada por la pulsión solitaria de la libertad es, sin que ello importase nada a este artista de la necesidad, *anti-greenbergiana*, porque en ella el medio se encuentra al servicio de la obra, y no la obra al servicio del medio plástico.

No solamente interesa que Ramírez produjera obras siguiendo estrictas estrategias de saturación *all over*, exactamente en el sentido opuesto al propugnado por Greenberg; cavando, en la superficie plena de repeticiones y *leitmotifs*, opaca de ornamentaciones, un nicho, generalmente oscuro: un túnel, una ventana, un abismo en el que se incrusta el motivo de una acción indescifrable y suspendida, como quien habla de una piedra encastrada, precisamente, «aislado, concentrado, definido», para retomar las palabras de Greenberg. O, para ser más precisos, una boca de teatro, o la boca de un túnel que actúa en la pintura como una *mancha*, y en la abismal arquitectura espacial de estos dibujos como un *hueco*, para retomar las elocuentes y conclusivas imágenes de Lessing. Rodeada, pues,

de marcas repetidas y repetitivas, encastrada en medio de alucinantes saturaciones que ocupan todo el espacio de la representación, de borde a borde, Ramírez inscribe, en cantidad suficientemente significativa como para *hacer sistema* en su obra, una ilusoria cavidad visual donde aloja a sus protagonistas, a sus héroes y esfigies insistentes: jinetes, trenes, *madonnas*.

Ramírez excava pues en el centro de la representación, suspendida pero no denegada; suspendida en el mismo sentido de la suspensión *barroca*, es decir, interrumpida, desahogada de continuidad diégetica, incapaz de ser aprehendida en la clave de su proveniencia o en la intensidad de su destino narrativo; allí Ramírez cava sistemáticamente un abismo, una hendidura toda enmarcada de repeticiones, como si fuese una taracea dibujada: una boca (de teatro) abierta (*Caballo y jinete*, 1954, Col. Solomon R. Guggenheim Museum), al final de la cual suele haber un hoyo negro, o un efecto de sombras condensadas, subrayando de negro el entorno de una figura en acción o estática, cuando no simplemente la entrada de un túnel, el acceso ciego a una caverna. (*Sin título, Super Chief*, 1954)

Salvo escasas excepciones, que coinciden con algunas obras pertenecientes al repertorio sacro del artista, la arquitectura de las obras de Ramírez, en las que se privilegia la presencia de algún protagonista, ostenta este dispositivo: un hueco o una mancha allí donde el artista ancla la figura encargada de decir, en sus dibujos, el tema que se representa: el guerrero armado, el tren o los carros que trashuman, el personaje que se enmarca, aislado (*Untitled-Courtyard*, c. 1953), o que se adentra y desciende hasta perderse en las sombras inciertas de una profundidad oscura que todas las obras de Ramírez evocan, sin que ninguna llegue en verdad a describirla (*Untitled-Breck Girl*, 1953).

Se trata aquí de señalar una recurrencia estructural en la obra de Ramírez: incluso cuando nuestro artista produce imágenes rigurosamente *all over*, en las que los motivos se repiten o se diseminan polifónicamente, y la estructura asemeja a un *scroll*, estos motivos suelen inscribirse en una aureola de sombras ovales, como si se encontrasen obstruyendo la boca de una cavidad, o ante una hendidura, o en la oscuridad de un abismo teatral. En aquellas obras en las que priva la centralidad de una arquitectura escénica, la cavidad que enmarca a los protagonistas aparece intensificada por la presencia de elementos repetitivos, por una exacerbación de las figuras de borde o marco, que a menudo ocupan, ensanchándose, todo el campo visual, de borde a borde de la composición. Sucede, entonces, en la obra de Ramírez, que cohabitan los dos rasgos excluyentes sobre cuya oposición Greenberg tramó la ficción historicista de la (nueva) muerte de la pintura (de caballete), a saber la cavidad cúbica y el abordaje polifónico de la composición, que encuentran así en Ramírez una inesperada coordenada de neutralidad.

Un ejemplo extraordinario es la obra titulada *Túneles con carros* (c. 1953): en ella el dinamismo de las repeticiones subvierte la narrativa espacial del túnel, transformándolo en un dispositivo de ascensión en medio del cual flotan, improbables, los automóviles. La cavidad central a lo largo de la cual estos se inscriben, contra toda ley visual o física, no deja de funcionar como un túnel, es decir como la representación de un hueco, pero los carros no se distinguen, figuradamente, de los óvalos laterales, figuras abstractas que se repiten en un motivo ornamental. En ese sentido, suspendiendo la narrativa del túnel, la propia obra alcanza a ser

La ausencia de palabra que dominó la vida de Ramírez fue paliada por una obra plena de resonancias y ecos visuales

una imagen hendida, y el túnel en rigor funciona como una literal hendidura en la representación. El tema (*subject matter*) se transforma en contenido (*content*) y la imagen toda interesa por su potencia de suspensión, por la imposibilidad de anclarla semióticamente con la que nos confronta, por ser una imagen abierta en el plano de la representación y, a la vez, en el plano de lo representado.

Esta apertura de la imagen es una forma de desvelar su capacidad para manifestar la ambivalencia de la representación, algo que quizás el texto regulador del formalismo *greenbergiano* olvida (en una iteración *suplementaria* de los muchos olvidos modernos sobre los que se erige toda ideología modernista), a saber, que en la transparencia de una imagen subsiste, y se manifiesta siempre, la opacidad de su aparato; que la *opacidad del medio* no cancela la posibilidad de viabilizar dimensiones simbólicas y protorrepresentativas, es decir transparentes; ello, incluso, en la más abstracta de las obras de arte.

Pero lo fundamental en esta conversión inesperada del tema –un motivo representado, un enunciado– en contenido –un aparato de enunciación, una estrategia de amplificación pregnante que se apropia en la misma medida que constituye su propio campo visible, el campo de su visibilidad potencial, enfatizando su propia opacidad *all over*– se traduce por una operación típicamente moderna que ha sido descrita en diversas ocasiones por historiadores y teóricos del arte: la magnificación de elementos accesorios, bien sea a través de un brutal cambio de escala o mediante recursos de repetición y obstinación –ambos presentes en Ramírez– de manera que un elemento marginal, una figura de borde, pasa a tomar el protagonismo visual, lo que generalmente implica una inversión de jerarquías dentro de la representación: el elemento central, el anclaje del motivo o de la *storia*, se transforma en un ínfimo detalle, o se pierde en el océano de lo visible.

Son numerosos los ejemplos de esta operación en las artes visuales occidentales, pero pocos poseen la claridad descriptiva de la célebre *Caída de Ícaro* de Peter Brueghel: en ese cuadro emblemático, la figura central de toda la acción representada, el propio Ícaro, aparece como un mínimo detalle apenas visible, del cual podemos identificar tan sólo un fragmento del cuerpo, mientras naufraga literalmente en el océano; en cambio, la figura accesoria por excelencia, el emblema desde antiguo de las figuras de borde, ínfimas e infinitesimales, desprovistas de significación trascendente, puros operadores de lejanía y por lo tanto de agotamiento de lo visible, el navío y sus velámenes, aparece avanzando con presencia monumental hacia el centro de la representación. (Peter Brueghel: *Paisaje con la caída de Ícaro*, 1555).

La más antigua *jurisprudencia* sobre este problema se encuentra, de nuevo, en la *Historia Natural* de Plinio: allí se narra la anécdota de Protógenes, célebre artista de la Antigüedad que se había dedicado hasta sus cincuenta años a la representación de navíos, razón por la cual habiendo ya alcanzado la celebridad en la ejecución de grandes temas, solía añadir como rasgo identificatorio de sus obras la presencia de «pequeños navíos de guerra que los pintores llamaban *parergia*», es decir fuera de obra, *hors-d'oeuvre*.

El desarrollo más consistente de este complejo problema teórico, cuya referencia más antigua es el texto de Plinio, ha sido quizás producido por Jacques Derrida en su ensayo titulado *Parergon*. Se trata de un asunto a la vez filosófico y topológico de

primera importancia para comprender el régimen de la representación moderna, la noción de *ergon* –obra– y la dialéctica que la constituye entre lo esencial y lo residual, entre lo central y lo marginal. Se trata, en fin, de un tema capital para la práctica y para la teoría del juicio estético en la medida en que éste debe estar interpelado por una ontología de los bordes, por una ontología de las figuras marginales de la representación.

Obviamente, uno de los aspectos centrales del problema de lo *parergonal* concierne a la función del dispositivo del enmarcage. A lo largo del ensayo de Derrida abundan las reproducciones de complejas y barrocas estructuras de marco: dispositivos arquitectónicos, frontispicios, enmarcamientos de puertas, arcos celebratorios, saturadas escenografías de teatro. «El marco» –escribe Derrida– «opera, en efecto. Lugar de trabajo, origen estructuralmente bordeado del suplemento de valor, es decir desbordado sobre sus dos bordes por lo que desborda, el marco en efecto trabaja. Como la madera. Se agrieta, se cuarteja, se disloca al tiempo que coopera en la producción del producto, lo desborda y de allí se deduce. No se deja nunca, simplemente, exhibir».

Todo lo cual nos lleva a la extraordinaria y sistemática amplificación de figuras de marco que caracteriza la obra de Martín Ramírez. La práctica por medio de la cual alcanza a producir fascinantes arquitecturas figurales consiste en la repetición obsesiva de dispositivos de enmarcamiento hasta lograr efectos inéditos de amplificación y *estramiento*, es decir de agrietamiento, de cuarteamiento, de dislocación de las superficies representadas: con ello los dibujos de Ramírez reproducen los márgenes del papel donde se inscriben sus escenas, traduciéndolos en un infinito sistema centripeto de *ecos*, o específicamente en una *estructura deductiva* más que en una *composición relacional*. Es esta moldura *dibujada*, que puede ser asociada a una forma estriada barroca, la que produce en estas obras todo efecto de hendidura, es decir, es ella la que actúa como una incisión, penetrando el campo visual y constituyéndose en un eficaz sistema de inscripción para las figuras de anclaje temático, para los motivos. La consecuencia de esta operación, como hemos anotado, es la transformación del complejo entramado del marco en el verdadero protagonista de las obras: en ese hueco producido por arquitecturas de enmarcamiento, Ramírez coloca a sus figuras seculares, insignificantes desde el punto de vista de una historia narrada: el jinete, el tren, el automóvil, el personaje (*Sin título. Figura en rojo*, c. 1948-63). Es allí donde la representación se congela en sus obras.

Pero los efectos de la primacía de lo *parergonal* en la obra de Ramírez son múltiples y complejos: la amplificación de figuras de enmarcamiento no destituye la centralidad de los motivos; sirve en cambio para saturar, o para exacerbar vibratoriamente, con su obsesiva presencia, la integridad del campo visual, de borde a borde, transformándolo en un espacio opaco y estriado, en una superficie fractal, fracturada. En ese sentido se puede afirmar que sus obras son arquitectónicas, en una acepción más compleja que la de la simple representación de arquitecturas figurativas, escenas teatrales o lugares de representación. Los dibujos de Ramírez describen, a través de esta estrategia de amplifica-

ción, lo que hubiese sido su propio cuerpo físico, la densidad objetual que tendrían en otro mundo posible, si fuesen verdaderos cuadros enmarcados, ostensorios o retablos.

Quizás esta es la palabra clave: retablos. Seguramente Ramírez, el piadoso pastor mexicano, obsesionado por imágenes bíblicas, pudo haber visto la exuberante riqueza de retablos y artesanos coloniales en su México natal: arquitecturas ficticias, edificios representados en madera estofada que enmarcan figuras sagradas, para refulgir de luces de oro desde su cuerpo tallado; laberintos churriguerescos cuyo eco no es difícil encontrar en muchas de las obras de Martín Ramírez. Puro enmarcamiento, marco todo, en fin, *parergia* pura, añorada y recreada desde un exilio hospitalario para otorgar un centro posible a las escasas figuras que se repiten en su obra, y en las que se constela su propia memoria de extrañado y de extranjero.

Martín Ramírez, feligrés católico y devoto, había sido también jinete armado en tiempos de amenaza, minero y obrero en las vías férreas del exilio, y cuando su vida se vió clausurada por la reclusión psiquiátrica, mantuvo las cifras aisladas de su propia memoria autobiográfica, en cierta

forma obsesivamente autorretratística: representó a su mujer, a la mujer, a la Virgen Santísima; se representó a sí mismo como un jinete armado; representó a los santos de su devoción y a los paisajes de su *deriva*, representó los túneles de minas y vías férreas, los trenes que lo llevaron al destino de su silencio y de su obra.

Ramírez enmarcó todas estas figuras en complejos retablos dibujados, en altares ocres y marrones como el precario cartón donde los materializaba, a falta de estofados y doraduras. Con ello hizo una obra a contraestilo de lo que anunciaba el cánón de su tiempo, que él sólo podía ignorar: una obra en apariencia de *caballete* que en verdad realizaba

materialmente en el suelo, proyectando su cuerpo enteramente sobre el soporte, como Pollock; una obra de complejas perspectivas, de abismales profundidades: todo marco, enmarcamientos saturados y saturantes que producen superficies de borde a borde, como ondas incesantes que paradójicamente no enmarcan casi nada; tan sólo una figura solitaria, ingrima, a lo sumo unos seres desasidos de su propia historia por los accidentados del lugar (figurativo y figurado) donde se encuentran.

Cada una de estas obras son como espejos de lo que había sido Martín Ramírez, el extranjero, el silvestre, el primitivo, el iletrado; aquella figura venida de fuera –un *outsider*–, un protagonista *parergonal* del arte de América, trabajando en sus márgenes, mientras el mundo del arte se hechizaba con la voz heroica que anunciaba la pintura plana, dominante y moribunda del expresionismo abstracto, acaso sin saber que nada se concluye definitivamente en el universo de las producciones simbólicas; que los márgenes están llamados a ser un día centro porque existen –Derrida *dixit*– en razón de una carencia fundamental en el interior del *ergon*. ❖

Luis Pérez-Oramas

es comisario de pintura latinoamericana del Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York.

Cada una de estas obras son como espejos de lo que había sido Martín Ramírez, el extranjero, el primitivo, el iletrado

DOCUMENTA. La pasión por la tecnología cinematográfica, de la que fue constante inventor, y la misión pedagógica de sus documentales se alían en la obra de un personaje, José Val del Omar, que desborda cualquier clasificación. Un “iluminado” que vuelve del olvido a la sala de los sueños.

Val del Omar

El que ama, arde

Por Eduardo A. Russo

“La vida es sólo una explosión al ralentí, y yo pretendo comprimirla hasta convertirla en éxtasis, en eterno instante.”

José Val del Omar

Descubrir a Val del Omar. José Val del Omar (Granada, 1904- Madrid, 1982) es todavía casi desconocido en los libros de referencia e historias del cine. Muy pocos han oído de él, menos son los que han visto su obra dentro del ámbito internacional, pero —lo que es insólito aún— hasta es una presencia extraña incluso para muchos de sus connacionales, excepto para un núcleo de amigos que, por suerte, ha comenzado a crecer. Y aquí estamos ante una de las claves de su producción, y el efecto principal de su contacto. Val del Omar encaraba sus obras para aquellos a quienes consideraba como semejantes cercanos; sus films, su discurso, *aproximaba* (entendiendo a su grafía) a espectadores e interlocutores. Y la influencia, a corta escala, paulatina, ha venido creciendo —si bien en círculos restringidos— en los últimos años.

A comienzos de los años 90 muchos de los convocados para participar en la valerosa operación de rescate de su obra —encabezada por su hija María José y su yerno Gonzalo Sáenz de Buruaga, que ya dio lugar a inapreciables documentos y estudios— ignoraban o apenas conocían la existencia de su figura. Una década antes, al principio de los 80, precisamente cuando la existencia de VDO llegaba a su fin por las secuelas de un accidente de tránsito en Madrid, unos pocos realizadores vinculados al cine experimental y al videoarte tenían noticia de su obra por fuentes llamativamente indirectas. El cineasta experimental e historiador Eugeni Bonet comenta que reparó en Val del Omar a través de un ya clásico estudio de Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (1974). Allí, el autor norteamericano destacaba *Aguaespejo granadino* (1955) en los siguientes términos: “Una obra explosiva y cruel, de la más honda pasión: un grito silencioso, una evocación mística de las pesadillas de España. Reminiscente de *Tierra sin pan*, de Buñuel, logra transmitirnos un horror y una ansiedad sin nombre. Una de las grandes obras ignoradas de todo el cine mundial.” Más allá de que uno pueda coincidir con la muy opinable lectura del fundador del Festival de Nueva York, lo indiscutible es que el llamado de atención se dirigía a otro punto; hacia la simple referencia. ¿Quién fue Val del Omar? No mucho tiempo atrás (tan sólo un año) el autor de este ensayo compartía

el interrogante. Val del Omar era, para entonces y desde esta latitud Sur, sólo el enigmático responsable de algunas arrebatadoras imágenes emitidas en un programa sobre actualidad cinematográfica de la Televisión Española, donde se le presentaba como figura destacada y a revalorizar en la historia del documental peninsular. Poco después tuvo la fortuna de deslumbrarse con el descubrimiento: pero a pesar de la inmersión intensiva en su cine, Val del Omar todavía hoy le resuena como el nombre de una *terra incognita*; que exige para su recorrido una posición tan inicial como aquella que él reclamaba para los espectadores ideales de su cine, o la que incluso reservó a lo largo de medio siglo para sí mismo el artista que hoy comenzamos a recuperar.

Tránsito de Val del Omar. Nacido un 24 de octubre de 1904 en Granada, Val del Omar se ligó muy tempranamente, en un oportuno viaje durante los años 20, con las experiencias de la vanguardia poética francesa y el surrealismo. En su magistral texto sobre VDO, *El llanto de las máquinas*, Víctor Erice destaca la condición decisiva de ese encuentro, que aunque no se hiciera explícita en el discurso del cineasta sobre su obra, puede evidenciarse en su misma concepción del cine. Aunque Erice no lo consigne, es interesante resaltar que el mismo término de *cinematografía* que VDO propiciaba para sus producciones es el mismo que Germaine Dulac propuso para su forma de entender el cine como una música visual: una *cinematografía integral*.

Vuelto a España, tras una exitosa aunque fugaz gestión en el comercio de automóviles Buick (otra faz de la temprana pasión por la máquina) se le revelan el cine y la técnica; en un proceso cercano al de una iniciación, no sólo medita aislado sobre el sentido místico de la energía sino que procede a idear nuevos artefactos para el cine, visto como una maquinaria redentora por medio de la visión. Así, a los 25 años, en 1928, promueve la invención de una *óptica temporal de ángulo variable* (que tres décadas más tarde comenzaría a difundirse en la tecnología audiovisual con el nombre más familiar de *zoom*), un nuevo sistema de proyección sobre la sala de cine, desbordando la pantalla, y una técnica de iluminación en movimiento. Ideas de formulación temprana pero cuya concreción técnica abarcarían el resto de su tarea.

Además de ahondar en la técnica —una técnica muy especial, impulsada por una vocación metafísica, para la que ideó el nombre de *mecamística*—, Val del Omar se sumó, como fotógrafo y documentalista, al Patronato de las Misiones Pedagógicas de la República. Junto a intelectuales y poetas como Luis Cernuda, María Zambrano, Manuel Bartolomé Cossío, Alejandro Casona y Federico García Lorca, emprendió una tarea a lo largo del país, fomentando el encuentro con la producción cultural de poblaciones rurales aisladas. Val del Omar produjo innumerables fotografías, y más de 50 documentales hoy perdidos —aunque de acuerdo al testimonio de alguno de sus interlocutores en alguna oportunidad dejó entrever que algo de ellos todavía podría subsistir—. Además, redactó en 1932 su manifiesto didáctico *Sentimiento de la Pedagogía Kinestésica*, en el que formulaba su ideario de una educación por la imagen, proponiendo al cine como una vía de formación por los instintos.

La Guerra Civil y luego el régimen de Franco podrían haber significado para VDO el exilio,

Había en Val del Omar no un anuncio de mejoras técnicas, sino un proyecto radical de reorientación del cine

el ostracismo absoluto o la muerte, como ocurrió con algunos de sus compañeros en las Misiones. En lugar de ello, subsistió mediante una maniobra no exenta de riesgos. Su perfil se transformó en el de un inventor, un desarrollador de nuevas tecnologías de sonido e imagen. Citamos al sonido en primer término, dado que como bien destaca Román Gubern, las primeras invenciones con aplicación práctica de VDO durante los años 40 estuvieron ligadas a la amplificación y difusión acústica. Primero colaborando en la Unión Radio de Madrid, luego fundando Radio Mediterráneo de Valencia, en 1940, junto a una participación decisiva en

los sistemas de amplificación pública del sistema *hilo musical* —que propalaba incesantemente voz y sonido en el espacio urbano, y de lo cual luego VDO se arrepentiría amargamente considerándose uno de los fundadores de la *cretinización masiva*—. Simultáneamente el cineasta preparó su sistema de sonido cinematográfico, la *Diafonía*, que patentó en 1944.

La época de inventos de aplicación exitosa, que accedían a la etapa de innovación práctica en la industria, pronto llegaría a su fin. El decurso de la carrera de VDO se enriquecería de a poco, hasta llegar

Val del Omar se refugió durante el franquismo en el papel de inventor de muchas tecnologías del sonido y la imagen. A la derecha, "Diamagneto, aparato de relieve poliperifónico". Archivo María José Val del Omar/ Gonzalo Sáenz de Buruaga.

a un estado de exilio interior, del cual esporádicamente intentaba surgir mediante alguna nueva tecnología para la cual la tibia aprobación oficial o un subsidio para su desarrollo se convertía a la vez en un pequeño impulso para la subsistencia del creador y para su perpetuo relegamiento a la oscuridad. Su hija denominó al proceso como una lenta muerte de cuatro décadas. No obstante, Val del Omar siguió pensando refundaciones para el cine. A la Diafonía se le sumaría, una década más tarde, el sistema *Tactilvisión*, el perfeccionamiento del sistema de proyección que bautizó como *Desbordamiento aporámico de la imagen*, el sistema *Bi-standard* de 35 mm (que ahorra el 50% de cinta cinematográfica para archivos y proyección, luego patentado en Italia como *Techniscope*), y el formato *Intermediate*, de 16 mm que aumentaba dramáticamente su cuadro, haciéndolo fácilmente expansible a 35 mm. Más tarde sus experimentos sobre sinestesia lo llevaron a presentar el sistema *Palpicolor* (1963) y el proyecto de *Cromatacto* (1967). Inventiones presentadas en un discurso globalizador y de resonancias místicas, que desbordaba lo técnico.

Había en VDO no el anuncio de mejoras técnicas, sino un proyecto radical de reorientación del cine, espectáculo al cual asistía entonces con creciente desazón. Sostenía una verdadera utopía cinematográfica, una suerte de cine total que avanzara sobre la sincronización de los sentidos que, a juicio de Gubern, lo acerca a los actuales desarrollos sobre realidad virtual. También es posible detectar una considerable similitud de sus ideas con las propuestas de Gene Youngblood en su *Expanded cinema* (1970). Rara ubicación geográfica y temporal la de Val del Omar; un vanguardista en tierra extraña, dando forma a su proyecto en el interregno entre las vanguardias históricas y el *underground*, en una Madrid indiferente y por momentos aplastante. En los últimos años de su vida experimentó con el video y los hologramas, en un aprendizaje continuo que se truncó sólo con su muerte.

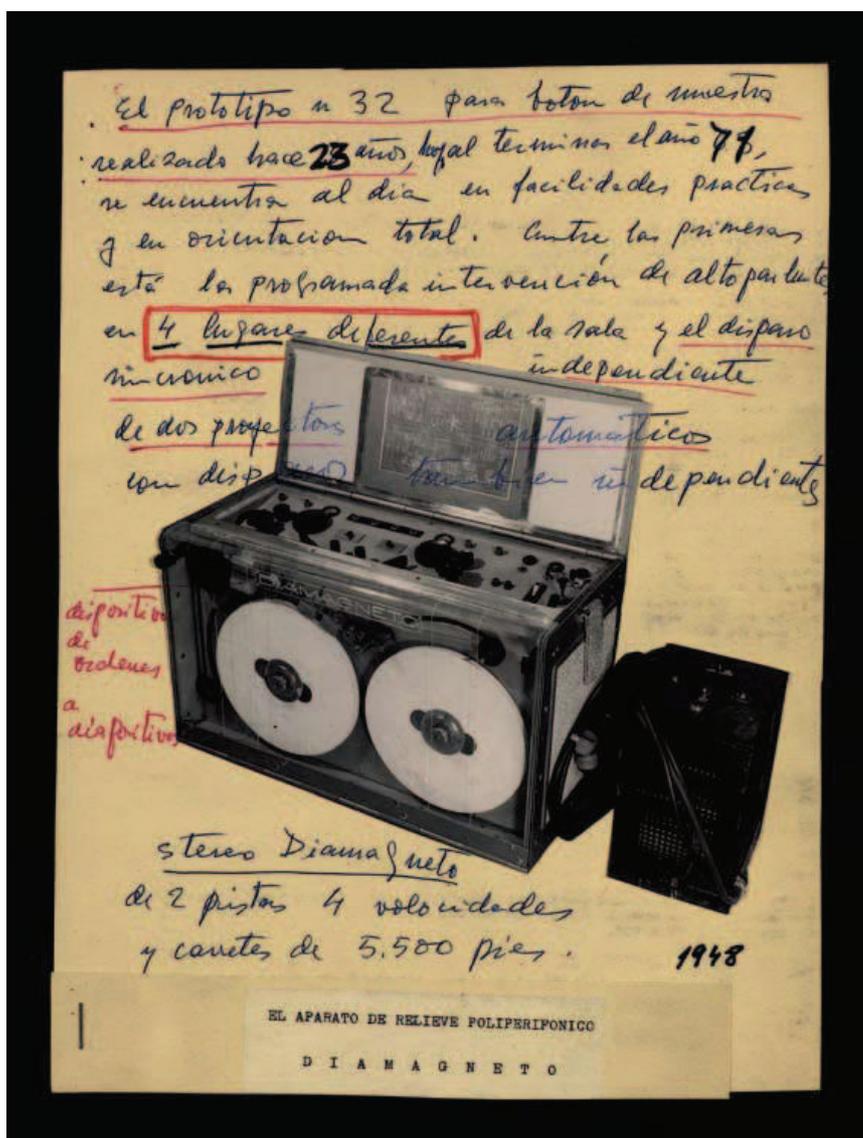
Las décadas finales de VDO estuvieron signadas por la oscilación entre la desazón y la utopía. La soledad parecía un dato constitutivo de su presencia en convenciones científicas o en reuniones de la industria. Fue a instancias de su hija que sus films fueron exhibidos en festivales internacionales, mereciendo varios premios y con considerable repercusión crítica. Pero en su tierra siguió siendo un recluso, una presencia incómoda, que no encajaba en los moldes empresariales ni en los programas de innovación tecnológica del cine o la televisión

comerciales. Tampoco, como recuerda Erice en una anécdota de valor ejemplar por su perfil casi absurdo, encajaba en los esquemas del poder por complicarle —inadvertidamente, mejora tecnológica mediante— la vida a los censores. Esta soledad valdelomariana atraviesa toda su producción y lo convierte en una suerte de héroe olvidado, el caballero andante de un cine por venir.

La técnica y la poesía. Lo realmente extraño es el modo en que los films de Val del Omar son a la vez, sin manifestar el menor conflicto en ello, intensos poemas audiovisuales y demostración de innovaciones tecnológicas. Un caso extremo de convivencia de dos discursos que el espíritu romántico quiere que pretendamos apartados, cuando no contrapuestos. En el caso de *Aguaespejo Granadino*, la Diafonía; en el de *Fuego en Castilla*, la Tactilvisión. Intentan alcanzar dimensiones inexploradas no solo en la forma poética, sino también en las modalidades sensoriales en las que percibimos el cine. En ese sentido, Val del Omar se postula como aquellos artistas-inventores del Renacimiento.

Acaso por conocer de sobra el verdadero sentido de la palabra, rechazaba el apelativo *experimental* a menudo destinado a su cine, aunque presentase sus obras en secciones o festivales en las que el casillero formaba parte de lo establecido. Para él los experimentos estaban en el laboratorio, mientras que la experiencia ofrecida a los espectadores se ubicaba en la posibilidad de una revelación, de una contemplación del estado final de un poema acústico y visual, más del orden del descubrimiento que de la invención, del encuentro que de la búsqueda.

Para Valdelomar, la categoría adecuada para su profesión no era la de cineasta, sino la de *cinemista*; sus películas eran *cinagrafías*, su género era el de *elementales*. Más allá de una presunta manía denominatoria estaba su ubicación en una posición fundacional, como la de aquellos pioneros que veían, como una necesidad tan imperiosa como la del diseño de un mecanismo, aquella de ser dotados de un nombre para dar cuenta de eso distinto, cuya idea, a la par de su presencia en tanto dispositivo, agregaba al mundo. Se trataba de dar un lugar en el lenguaje al objeto nuevo, crear el





Toda la obra de Val del Omar presenta en palabras de Víctor Erice, un “llanto de la máquina”, una poética experimental que recorre

las tierras de España en “Fuego en Castilla”, “Aguaespejo granadino” y “Acariño galaico” fundiendo en dicho tríptico experiencias

táctiles y sensoriales. Sobre estas líneas cuatro visiones de la parte dedicada a la tierra gallega.

espacio lingüístico apropiado a la experiencia sin precedentes. Y para Val del Omar, como para un puñado de realizadores en la historia —vienen a la memoria pocos más que Eisenstein, Vertov, Bresson o Rossellini— la misión del cine no había sido consumada todavía. Esta creencia en los poderes de la imagen cinematográfica lo llevó a fundar en 1935 una *Sociedad de Creyentes del Cine* para la que incluso escribió el respectivo manifiesto.

Erice no duda: Val del Omar era ante todo un poeta, y la técnica era uno de los modos particulares por los que su poesía podría llegar a advenir. Como esos artistas contemporáneos que se proponen dominar el *hardware* y el *software* para producir su obra mediante una manipulación activa que se orienta más a desplegar la técnica hasta su forzamiento que a obedecer su manual de instrucciones, Val del Omar inventaba para que una nueva idea pudiera tener lugar entre los hechos perceptibles por sus pares (jamás entendió a sus espectadores de otro modo que como sus prójimos). Comprendió de manera cabal la raíz maquina de la poesía cinematográfica, y se decidió a potenciarla operando desde la máquina misma. Máquinas ajenas al discurso industrial, diseñadas y armadas en forma casi marginal, solitaria, como la de aquellos pioneros cuyos desarrollos avanzaban a despecho del descreimiento condescendiente del *establishment*. Lo asombroso es que Val del Omar pudo sostener esta posición riesgosa, casi suicida en lo profesional (“He descubierto que he sido ante todo un gran *amateur*”, confiesa insistentemente la narración del documental *Ojalá Val del Omar*) en una época donde el lugar *natural* del inventor no es otro que el de la gran corporación, la industria en la que desarrolla en forma colegiada su trabajo. El laboratorio PLAT (Picto-Lumínica-Audio-Táctil) era residencia -de actividad febril como de ocio escaso— de un sólo sujeto. Y algo similar ocurría con los prototipos en desarrollo. Luego de su desaparición, los instrumentos quedaron arrumbados en un subsuelo de la Escuela Oficial de Cine madrileña. Nadie sabe qué hacer con ellos, pero las máquinas hablan, como bien lo advirtieron los jóvenes realizadores

valencianos de *Ojalá Val del Omar*. Su presencia polvorienta, como enormes signos de una lengua perdida, de los que nadie adivina el sentido, puntúan los pasajes más melancólicos del documental. Como una instalación poética compatible con el estado de ánimo del último VDO, cuando apreciaba la eficacia de otras máquinas industrializadas por las grandes corporaciones para reproducir funciones degradantes entre un público planetario: “La verdad es que muchos de nosotros vivimos entre máquinas de ensuciar cerebros, donde conquistar, suggestionar, seducir, alucinar, son actividades encomiables, admitidas como excelentes.” El poeta de la técnica seguía no obstante trabajando. Y a lo largo de varias décadas produjo una obra cinematográfica escasa, espaciada, pero de logros e intensidad insólitos, que hoy es preciso apreciar aunque no poseamos los medios tecnológicos que él dispuso para su adecuada presentación. Ver en video el cine de VDO, escucharlo en Dolby SR y no en su sistema diafónico, implica de seguro pérdidas y contraviene su deseo explícito. De todas maneras, algo *pasa* a través de las obligadas mediaciones del soporte, y la experiencia se sostiene en su cualidad deslumbrante.

El tríptico elemental de España. Val del Omar, fiel a su intento de definición permanente de un cine que requería de una propia dimensión fundacional, rechazaba para sus películas la denominación que la práctica impone para ellas, de acuerdo a la duración de su proyección. Ajeno a la clasificación genérica de documentales, pretendía la atención a su esencia, bautizándolos como *elementales*. De ese modo, *Aguaespejo Granadino*, *Fuego en Castilla* y *Do Barro -Acariño Galaico* eran, en su poética, puntos en perpetuo movimiento en transformación —en sus propias palabras, *vórtices*— de un *Tríptico Elemental de España*, trazando un recorrido en diagonal, de Norte a Sur. Pretendía que el orden de su visión fuera inverso al de la cronología de su realización. Un cuarto vórtice, *Ojalá*, convertiría al tríptico en un cuadríptico. El esfuerzo programático determinó que sólo dos de

los films (*Aguaespejo granadino* y *Fuego en Castilla*) llegaran a una versión acabada, luego de años de trabajo cada uno. En el caso de *Do Barro*, poco antes de su muerte llegó a una suerte de edición en video, de acuerdo a la cual en los últimos años se ha establecido una versión, que es la que actualmente permite recorrer el tríptico en su conjunto, trazar la diagonal elemental de su lírica exploratoria de la tierra española.

Aguaespejo Granadino. En un cortometraje de 20 minutos (estamos al tanto de que VDO también habría rechazado esta idea de *corto*, de minoridad, ya que posiblemente sea la única duración viable para una experiencia de semejante concentración) Val del Omar ensaya sobre Granada y la Alhambra. La *revela*, con sus rostros moros y gitanos. *Aguaespejo* es un prodigio tecnológico. Con sus quinientos sonidos procesados con tecnología diafónica —puesta a punto en 1944— se adelanta más de un cuarto de siglo al concepto de *sound design*. La imagen también aporta lo suyo al asombro permanente, muchos de los rostros humanos tienen, en *Aguaespejo granadino* una dimensión líquida, al estar tomados a través de una lente de agua (otro invento de VDO), y los paisajes granadinos estallan en pulsaciones lumínicas por la acción de filtros, mientras la luna asciende veloz por el cielo o las nubes se agitan en fragmentos tomados con fotografía en *time lapses*. Pero los logros técnicos se encuentran al servicio de una *visión*. Aquí es donde Val del Omar —que gustaba de arabizar el grafismo de su apellido— se demuestra como un cineasta oriental. En esa conexión milenaria entre Oriente y Occidente que es Andalucía, con su epicentro en Granada y su condensación arquitectónica en La Alhambra, VDO se ocupa —con tanta pasión como han demostrado algunos de sus pares orientales, como los rusos Tarkovski y Paradjanov, o antes, Dovjenko— de filmar la materia. No por ímpetu científico, sino por un intento de fusión guiado por una mística. Gilles Deleuze observó alguna vez cómo ese escrutamiento de lo inmóvil parecía diferenciarse del énfasis puesto en el aparato desde el cine dominante, que desde sus más



tempranos se dedicó a la impresión y reproducción del movimiento. Val del Omar interroga lo inmóvil: lo escruta, le impone el movimiento de la cámara, le inyecta un movimiento artificial por la iluminación, lo promueve potenciándolo con el recurso del *time lapse*, lo analiza por el ralenti o lo agita con la cámara acelerada. Todo conduce a una apertura de la mirada que, en los momentos privilegiados de *Aguaspejo Granadino* lleva al mismo éxtasis que el de sus personajes, especialmente el de una niña cuya mirada compartimos (otra conexión notable con algunos de los más intensos momentos poéticos de Tarkovski, también ligados a una mirada infantil, que no es otra que la que el cineasta ruso reclamaba como ideal para asistir a sus ficciones). Val del Omar, formidable fotógrafo, también trabaja cuadros casi fijos, en los que uno puede encontrar un arte del encuadre difícilmente superable, con curiosas resonancias con el Eisenstein de *Que viva México*.

En sus tramos finales, los chorros ascendentes de agua en La Alhambra animan una danza con dos aristas destacadas: o bien sincronizan su fluir con los sonidos de las fuentes que se confunden por momentos con la música flamenca, o —en los tramos más sorprendentes— alteran el ritmo y exploran el silencio en instantes congelados, como esculpido en el tiempo. La trayectoria dominante —acaso en todo el cine de VDO, pero más intenso en la misma tematización del ascenso y caída de las aguas en este film— es indudablemente vertical, así como su tiempo es el de los orígenes. Es en ese sentido que su cine no sólo es *elemental*, sino también *original*.

Fuego en Castilla. Descrita en su mismo inicio como “Una cinegrafía libre de José Val del Omar”, y definida como una “Tactilvisión del páramo del Espanto”, *Fuego en Castilla* se abre con un exordio provisto por Federico García Lorca: “En España/cada primavera viene la muerte/ y levanta las cortinas”. El registro de los exteriores del film recoge los oscuros rituales de la Semana Santa vallisoletana, y las procesiones lastimeras, en contraste con los

signos de lo mundano —en las vidrieras de comercios o el confort de un tren ultramoderno—. Val del Omar hasta sorprende con algún detalle que provoca una de aquellas junturas que tanto fascinaron al surrealismo, cuando filma un Cristo en procesión abrigado con una pieza de plástico para protegerlo de la lluvia. Pero su intención no es iconoclasta, no hace una crítica social o religiosa, sino que suspende toda fijación de un sentido, para abrir camino a una contemplación fascinada. Con la siguiirya castellana de Vicente Escudero (que con zapateos y rasgar de uñas sobre la guitarra contribuye a la sequedad y la agitación acústica del trabajo) y las esculturas de Alonso Berruguete y Juan de Juni, Val del Omar diseña lo que denomina —evitando toda clasificación— su *cinegrafía libre*.

En lugar de la naturaleza, agua en el primer film y tierra en el último del tríptico, en *Fuego en Castilla* la materia es ya cultura: mineral y madera en los sufrientes San Sebastián y Santa Ana. Materia dotada de forma por la mano y la pasión humana, expresando el éxtasis y el sufrimiento. Val del Omar pasó casi tres años iluminando y registrando estas esculturas para su cinegrafía, en el que es acaso el más solitario de sus proyectos. Luego de la vida acuática de Granada, el fuego nocturno de Valladolid, Val del Omar incendiado por el cine.

Una memorable foto del *stand* de España en Cannes en 1961 instala una conexión ejemplar: Un anuncio promueve a *Viridiana*, de Luis Buñuel, la película del escándalo que llegó a ser abolida (no censurada, sino simplemente *inexistente* para la dictadura franquista) junto a otro cartel que promueve *Fuego en Castilla*, de Val del Omar. A la segunda le tocó en su tierra el desinterés y el largo olvido. Juntas, formarían parte de uno de los más formidables dobles programas que pudieran pensarse en el cine, a la vez de un compendio insuperable sobre el catolicismo en el imaginario español. Val del Omar no era un “ateo, gracias a Dios” como el aragonés. Ni siquiera era católico practicante. Era un andaluz de raigambre mora, místico a medio camino entre San Juan de la Cruz y los sufíes, entusiasta seguidor del jesuita Teilhard de Chardin.

Pero en su convivencia con las esculturas del Museo de Arte Religioso pudo expresar algo del corazón sangrante de la religiosidad hispana, del *drama* inherente al catolicismo, que aquí se convierte en una epopeya del éxtasis y del terror, de la elevación y de la sensualidad. Filmando estatuas. Interrogando lo permanente mediante el cambio perpetuo. De la fluidez de *Aguaspejo* a los espasmos cinematográficos de *Fuego en Castilla* hay una inversión crucial. Si en la primera, VDO espacializaba el agua en todos sus estados, hasta llegar a la imagen detenida que la convertía en una escultura suspendida, en *Fuego en Castilla* temporaliza las estatuas y las anima, las hace crepitar por el fuego hasta que parecen gritar ante un espectador casi alucinado. Hay algo terrorífico en este film, que lo hace arraigar íntimamente en las fantasmagorías que precedieron al cine y que revelaban a sus espectadores aspectos del mundo ultraterreno. Los planos finales de la obra, en color y describiendo un apacible paisaje campestre, son la vuelta obligada a una naturaleza armónica, el punto de contacto entre esa nocturna experiencia límite y la vida a la salida del cine. Pero “en la noche de un mundo palpable”, Val del Omar se ha permitido enunciar su fusión mística que en lugar de renegar del cuerpo se apoya en su sensorialidad más inmediata: “El que ama, arde/ Y el que arde vuela a la velocidad de la luz/ porque amar es/ ser lo que se ama”

Do Barro-Acariño Galaico. Rodado entre 1961 y 1967, *Do Barro* era la secuela lógica de las anteriores y a la vez, en el proyecto valdelomariano, un viaje hacia el inicio del mundo, el destinado punto de partida para la trayectoria del *Tríptico Elemental de España*. Su evolución cuenta con otro viraje decisivo. Al principio, según lo estipulado por su autor, iba a ser una película sobre el aire, rodada en Galicia. Poco a poco, se fue transformando en un film sobre la tierra. La tierra y los rostros humanos —estos últimos, más aún que en *Aguaspejo granadino*— son el sujeto de *Do barro*. Rostros de carne y de barro. Las esculturas de Baltar, el artesano, puntúan la película en la que también

José Val del Omar en un momento del rodaje con parte de su equipo de "Acaríño galaico", en el año 1961. Quizás la parte más arcaica y primigenia del Tríptico de España.



se deja armar cierta lógica situacional, con más insistencia que en los films anteriores. El hombre sobre la tierra, en contacto estrecho con esa masa de barro de la que extrae la forma con sus manos, es una presencia dramática más intensa que la de esa vida al borde de lo mineral que fluye en extensos tramos del film granadino. A la mirada de niño y casi desencarnada, angelical, de aquel *Aguaespejo* le corresponderá una erótica intensa y acaso más primaria que aquella que se guía por la luna y las aguas dóciles de la Alhambra. Iba a ser un film del aire, y termina siendo de tierra.

La participación sensorial del espectador —atravesando las mediaciones propias del soporte video, el único en el cual *Do Barro* conoce la existencia— se hace más intensa al provocar, mediante lentes especiales y movimientos de cámara que refuerzan la anamorfosis, la impresión de que los volúmenes tienden a salir de la pantalla. A la vez, las imágenes del film evocan ese relieve que llama, desde el ojo, a la aprehensión táctil. Piedras, esculturas, tallas, modelados y yesería, como siempre en Val del Omar pero aquí más todavía: un ojo prensil, respondiendo a la sinestesia que su autor intentaba probar, contemporáneamente a su rodaje, en distintos encuentros internacionales sobre tecnología audiovisual. Hasta el *zoom*, ese invento que Val del Omar perfiló en 1928 y que en la década del registro de *Acaríño Galaico* se había convertido en un verdadero *tic* del lenguaje audiovisual, responde en este film a la lógica impuesta por su creador. En lugar de funcionar como una lente de aumento, de acercamiento, de exacerbación del recorte de una imagen en el cuadro para su escudriñamiento, el *zoom* es lanzado como un látigo hacia los objetos, como si fuera a asirlos, a apropiárselos en detalle, a *tocarlos*.

Como en *Fuego en Castilla*, este film explora también el peso de la imaginaria religiosa. Aunque aquí no se extiende en el análisis exhaustivo de algunas figuras privilegiadas, sino que más bien revisa su presencia en la imaginación popular, en los ritos oficiales de una procesión y misas en Santiago. Las catedrales, del Medioevo al Barroco, se contrastan con la roca y la vegetación que albergan a los humanos

en contacto con la tierra. A su vez, los rituales, desde la iglesia al ejército con sus cuerpos uniformados, se acercan con otras figuras humanas, modeladas o esculpidas, que hablan de otros códigos. En un registro que toma —más que en sus antecesoras— modalidades de la toma documental, donde el agua sale caliente de la tierra, donde los seres del barro —ranas, anguilas— se convierten en hermanos menores de los hombres que se afanan en los bosques, entre la niebla o bajo la luz del sol, confundidos en el barro o con la tierra reseca sobre la piel.

Acaríño Galaico es el vórtice más arcaico del Tríptico de España, así como *Aguaespejo* —vía el refinamiento de la cultura árabe— es el más civilizado. Algunos enigmáticos pasajes del film, respetando la falta de decisión de su autor al respecto, han quedado desprovistos de sonido. No está ausente en él, sin embargo, el homenaje, como lo demuestra la piedra funeraria de Rosalía de Castro (que aquí podría ser una referencia tan crucial como lo fue Lorca en los films anteriores) aunque el final, de violencia inusitada a partir exclusivamente de su banda sonora, abra un espacio insólito en la obra valdelomariana: voces de una rebelión, tambores y disparos de una represión (llamativamente cercanos a los de algunas experiencias sonoras del último Buñuel) parecen dar cuenta de la dimensión trunca de un proyecto, de la tensión inherente a una obra cuyo lirismo cósmico no desecha un costado de la más humana amargura por la incompreensión y el desencuentro. Como si en este punto resonase de nuevo la exclamación que abre *Aguaespejo granadino*: "Qué ciegas son las criaturas que se apoyan en la tierra".

Apéndice, en forma de documental: Ojalá, Val del Omar. Un elemento destacado dentro de la empresa de rescate de la obra y figura de Val del Omar es, desde 1994 (cuando se estrenó en Venecia), un largometraje documental dirigido por Cristina Esteban y producido por el Equipo Cívico. Su título, *Ojalá Val del Omar*, retoma en su primera parte la denominación del último proyecto inconcluso del granadino, con esa voz árabe que ha pasado a nuestra lengua como expresión de deseos, de voto

por el cumplimiento de un anhelo, que VDO había elegido como título para la película que iba a cerrar su colección de elementales. Estructurado a partir de una metódica investigación y animado por un amor por la figura del cineasta, que se compenetra en su discurso hasta permitirle ser el enunciador de su historia a través del recurso ficcionalizante de un viejo grabador de cinta a través del cual se oyen sus memorias, *Ojalá Val del Omar* asume un tono meditativo, casi de confesión, que arroja nueva luz sobre el enigma, a la vez que un núcleo de éste permanece en el misterio.

Lejos está el documental de pretender una versión definitiva de la multiplicidad irreductible que ostenta Val del Omar para cualquiera que se le acerque, sino que procura aportar la información necesaria, algunas ideas para su comprensión tentativa, aunque dejando abierta esa puerta que nunca dejó de asomarse a un misterio. El itinerario que elige *Ojalá Val del Omar* es el de una historia de vida, guiada por el mismo VDO. Uno de los mayores aciertos del trabajo del Equipo Cívico consiste en no establecer fronteras entre acontecimientos vitales e invenciones técnicas. La obra de Val del Omar resulta así una amalgama de invenciones tecnológicas, experimentaciones formales y búsqueda poética. Quiera que la empresa de rescate emprendida durante la última década llegue, en poco tiempo más, a lograr para Val del Omar y su obra el reconocimiento largamente postergado, para que finalmente pueda cumplirse aquella anhelada revelación que, plano a plano, no cesa de prometer su poética. Ojalá. ❖

Eduardo A. Russo es director del Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano de la Universidad de La Plata (Argentina). Este texto, revisado por el autor, fue escrito en junio de 2000. La exposición *Desbordamiento de Val del Omar* puede verse en el Centro José Guerrero, de Granada, hasta el 4 de julio y, desde el 14 de setiembre hasta el 28 de febrero de 2011, en el Museo Nacional Reina Sofía.

Luz táctil. Música callada

Por Eugeni Bonet

Soy un profesional de nada” –escribió José Val del Omar con fecha 9 de diciembre de 1980– “un pobre bicho humano soñante de Dios, que emplea para su tarea de comunicación el contagio de su propia pasión ciega desordenada caótica.” Le sobran las reglas de puntuación, como tantas otras. Y en otra ocasión, en 1952 según una anotación añadida: “Me llaman inventor y la verdad es que no invento nada.” La melancolía desencantada que se colige de estas palabras es sin embargo engañosa. Uno cree oír la voz de un hombre confuso y perplejo, ahogándose en una noche oscura, pero en muchas fotografías se le ve sereno y feliz.

Y así yo le recuerdo de un breve y estimulante encuentro. Tenía carácter, eso se adivina, y era tremendamente obstinado. Había de serlo con la tarea química que se había impuesto. Una “tarea de comunicación” en sus propias palabras. Y de conmoción, que para él era cosa pareja. Desbordante de ideas e iluminaciones, le atrajo especialmente la nueva lengua de la imagen y el sonido. No sólo el cine (o la radio, en la que también se inmiscuyó) sino también todos los medios que siguieron y que reclamaron su atención: el vídeo, el láser y los que llamó *medios mixtos*. Al cabo –pero también de buen principio: eso es lo extraordinario–, el espectáculo que él perseguía no se confinaría en una pantalla sino que pretendía apelar a todos los sentidos. Incluido el sexto, que es como la cuarta dimensión o la séptima cara del dado.

Fue un futurista. Sin saberlo, siguió el rumbo señalado en el *Manifiesto de la cinematografía futurista* (1916) de una concepción del cine como *sinfonía políexpresiva*. Fue un futurista hispánico y por cuenta propia, lo que no le auguraba otro porvenir que el que tuvo: sobrevivir de milagro, como él decía; ser tenido por un insensato y sólo merecer el máximo respeto después de muerto. Aún no había cumplido veinte años cuando emprendió su primer negocio con la venta de automóviles de importación, aunque en seguida descubrió el cine y se volcó en el ojo mecánico. Compró una cámara de segunda mano y, financiándose con recursos propios de su abolengo, rodó su primera película en 1925. Pero, una vez terminada, la consideró un formidable fracaso y la destruyó pisoteándola, como en un zapateado iconoclasta y purificador. Según relató en diversos escritos autobiográficos, seguidamente se retiró a las Alpujarras durante varios meses y allí soñó otra película enteramente distinta, a propósito del sentido místico de la energía.

Como fue un futurista por cuenta propia, sin adhesiones manifiestas, no aparece adscrito a los movimientos de vanguardia de la época, ya fueran de influencia europea o de ascendencia autóctona, que en España tuvieron un mayor peso en la litera-

tura. Mientras que lo que a él le tentaba era lo visible, lo palpable y, a su vez, lo inasible. Su nombre, en cambio, sí aparece asociado con los círculos de una emergente cultura cinematográfica, a través del Cineclub Español o el del GECI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes), así como de los ámbitos del cine amateur y el cine educativo. No perteneció a otros grupos o colectivos que las Misiones Pedagógicas, inspiradas por Manuel Bartolomé Cossío, o la Asociación Creyentes del Cinema, que alentó él mismo y en la que involucró a otros misioneros de la cultura y evangelistas del cine. Trampear su compromiso republicano para congraciarse con el bando de los vencedores debió ser desazonador, por mucho que se escudara en su inocencia política.

Tras la guerra, Val del Omar se desarrolló como técnico antes que como el “extraordinario artista de la cámara” al que se había referido Luis Cernuda, y sus exploraciones se centraron en el campo del sonido durante unos quince años. Dos motivos para ello pudieron ser: la convicción de que la cinematografía habría de progresar por el flanco sonoro y el hecho de que su esposa María Luisa Santos, que había sido locutora de radio, estaba perdiendo la vista a causa de una afección diabética. Así mismo, antes de regresar a la práctica cinematográfica, hacia 1951 concibió el “auto sacramental invisible” *El mensaje de Granada*, una obra de creación sonora con “acústica esférica (siete canales diafónicos) y órdenes de luminotecnia, olor y llamas”, que probablemente sólo llegó a realizar de manera parcial. Las obras que de nuevo le revelaron como un gran artista y poeta del cine, las concibió en primer lugar como manifestaciones demostrativas de sus técnicas: el sonido diafónico en *Aguaspejo granadino* (1953-55), al que se sumarían la visión táctil y el desbordamiento de la pantalla en *Fuego en Castilla* (1958-60).

Al faltarle dicho asidero –el pretexto de una técnica nueva–, se atascó además en la imposibilidad de expresar aquello que pretendía, como le sucedió con *Acariño galaico (De barro)*, que rodó a continuación, sin llegar a perfilar su montaje hasta unos veinte años después. Entonces, ya con un presentimiento testamentario, pretendía culminar su obra en la unidad a la vez centrípeta y centrífuga del *Tríptico Elemental de España*. Al que se añadiría un *vórtice* o agujero negro como compendio y desvelamiento de las investigaciones y experiencias que le mantuvieron ocupado tras los continuos fracasos de sus aportes técnicos en materia de formatos y otras mejoras del instrumental audiovisual. Episodios que le llevaron a incorporar una diversidad de medios, formatos y soportes –desde los más humildes a los más avanzados entonces: del super-8 al láser, por resumir-

lo en dos– en una práctica que podría tildarse de poscinematográfica y a la que Val del Omar se refirió mediante la retahíla de una Picto Luminica Audio Táctil, y su sigla PLAT, que aun así se queda corta respecto al vuelo de su imaginación.

Regresemos ahora a la nada y al abatimiento aparente de las frases citadas al principio. En las notas de sus últimos años, Val del Omar se refiere a menudo a la idea del *punto vacío*, y alcanzar esta oquedad se convierte en el reto de una plenitud perseguida. La nada no es pues un principio negativo ni un saldo estéril, sino el envés del Todo. Es el cero, que precede al uno y expresa la abstracción del lugar vacío. Es el silencio, la música callada y el fundamento de la escucha reducida en acusmática. Sobre ello y sus querencias metamísticas anotó lo siguiente: “El mundo del místico es el vacío / la transparencia / el todo y nada / una sola idea / «sin pies ni suelo».”

Ocurre que la potencia de las pocas obras que Val del Omar dejó terminadas producen sed de más a quienes las descubren. Pero, a fin de cuentas, eligió decir poco y los residuos de sus proyectos abandonados o inconclusos no nos sacian, aunque sí nos proporcionan una visión más completa de lo que hizo o dejó de hacer. Incluso la mayoría de los aparatos o prototipos que engendró han desaparecido. Y los escasos descartes que se han encontrado de los filmes que llegó a terminar, llevan a pensar que, frugal como era en muchas cosas, aprovechaba al máximo el material rodado.

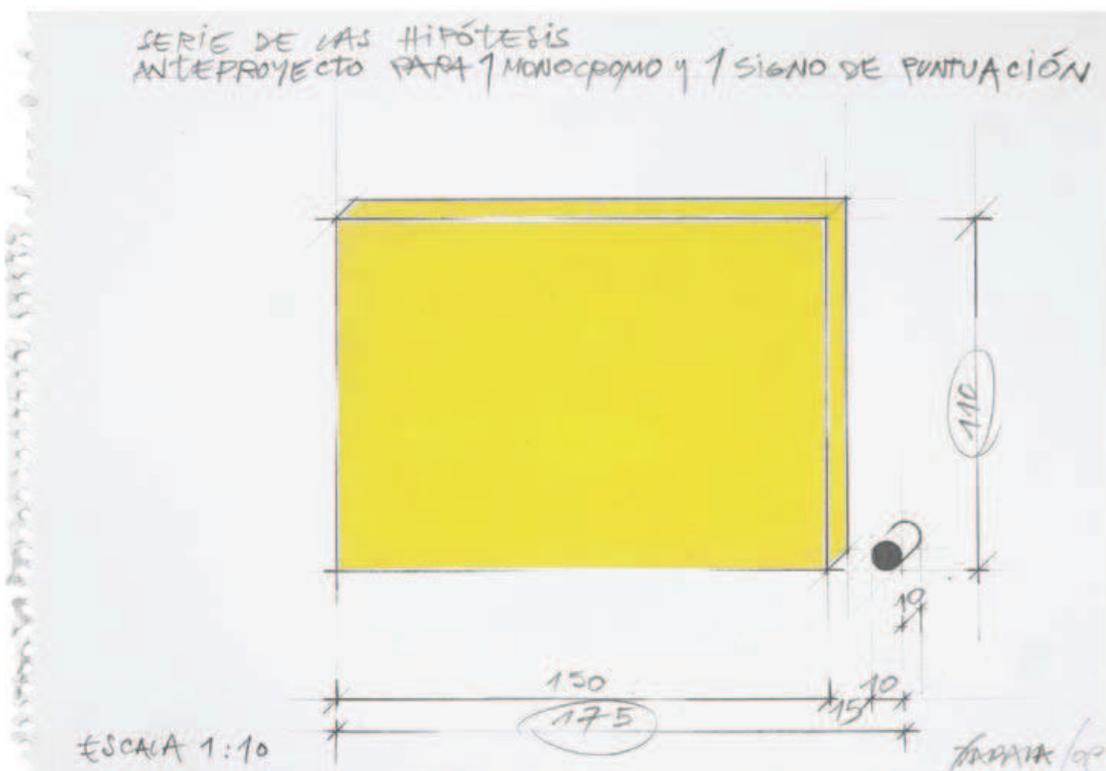
¿Cómo exponer entonces la obra asaz intangible de Val del Omar? ¿Y de qué manera, cuando sus películas se hallan en el tubo de la abundancia o circulan por las redes de intercambio y bajo mano? Concebí una exposición pletórica de pantallas, proyecciones, dispositivos de escucha, máquinas de visión, pulsaciones luminicas, rebo-samientos... Y que procurara una inmersión audiovisual, multisensorial incluso, llevando a cabo muchas de las intuiciones que él mismo no logró poner en práctica.

Luego, los imponderables han podado algunos extremos del proyecto inicial y así han frenado la tentación de sobredimensionar aquello que él habría resuelto con los medios que tuviese a mano y con su destreza para sacarles el máximo partido. En cualquier caso, confío que la exposición *Desbordamiento de Val del Omar* contribuya a la rehabilitación de un artista un tanto secreto todavía. Además de sacar a la luz algunos aspectos inéditos o poco conocidos en cuanto a la actividad en sordina de quien escribió: “En alguna parte hay un paraíso”. ❖

Eugeni Bonet es comisario de la exposición *Desbordamiento de Val del Omar* y autor del film *Tira tu reloj al agua (Variaciones sobre una cinegrafía intuitiva de José Val del Omar)*.

Horacio Zabala

Serie de las hipótesis. Anteproyectos



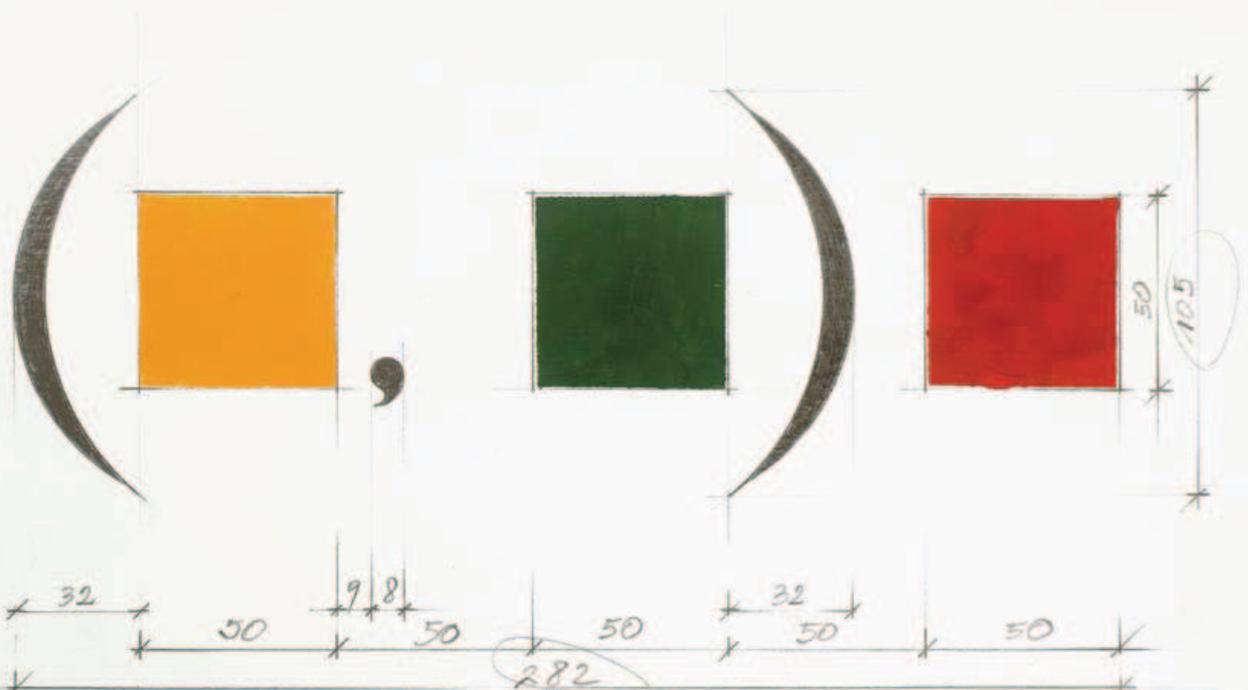
“El término *anteproyecto* es de uso frecuente en la arquitectura y el diseño, pero no en el arte. Sin embargo, lo prefiero a *croquis* o *boceto* pues éstos están demasiado próximos al gesto y la improvisación. En cambio, un anteproyecto es la premeditación de un problema, la condensación de un ensayo, el resultado de una sospecha. Siempre hice anteproyectos de obras, algunos quedaron como tales y otros se concretaron. La *Serie de las hipótesis*, es una investigación en curso sobre las relaciones entre monocromos (pintura sin imagen ni composición) y signos (gramaticales o matemáticos). Aunque tanto unos como otros son presencias visibles, mi interés no sólo se orienta hacia lo que se ve, sino también hacia lo que se piensa de lo que se ve”.

“En términos generales, me interesan más las relaciones entre las cosas que las cosas en sí mismas. Mis anteproyectos surgen de la tentación de señalar, activar o resolver algo a

propósito de las correspondencias, enlaces y analogías entre monocromos y signos. Pero poco es lo que señalo, activo o resuelvo. Más bien reitero las premeditaciones y sospechas que me inquietaban al principio. Una y otra vez. En mi práctica artística siempre intento ensayar lo que tengo que decir, hacer y mostrar, antes de saber lo que tengo que decir, hacer y mostrar”. ✦ H.Z.

Horacio Zabala (Buenos Aires, 1943) es un artista y arquitecto argentino. Residió en Europa entre los años 1976 y 1998, en que regresó a Buenos Aires. Su primera exposición individual la realizó en 1967. En 1998, publicó el libro “El arte o el mundo por segunda vez” (Universidad Nacional de Rosario, Argentina).

SERIE DE LAS HIPÓTESIS
 ANTEPROYECTO PARA 3 MONOCROMOS, 2 PARENTESIS Y 1 COMA



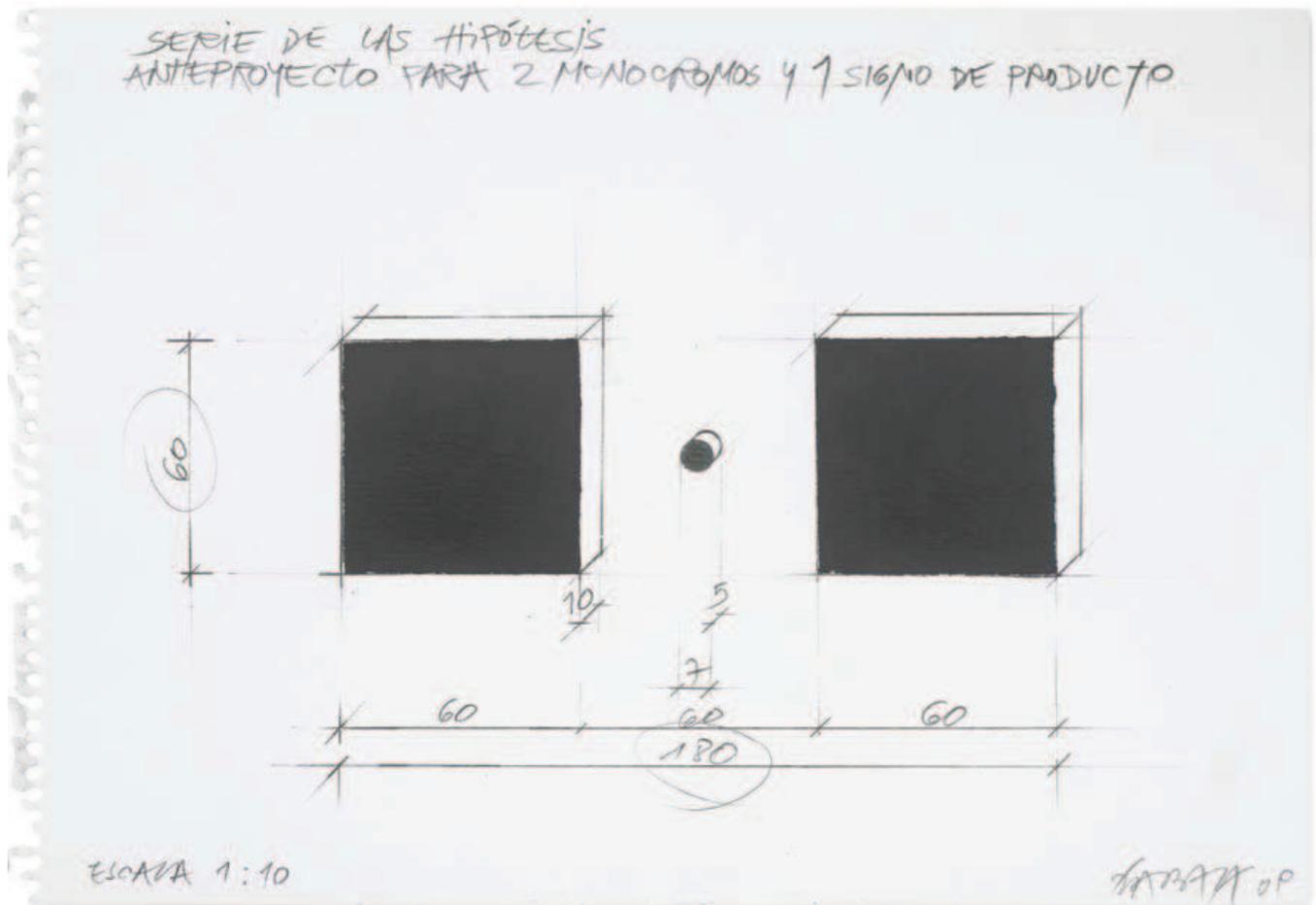
ESCALA 1:10

TRAMPA OF

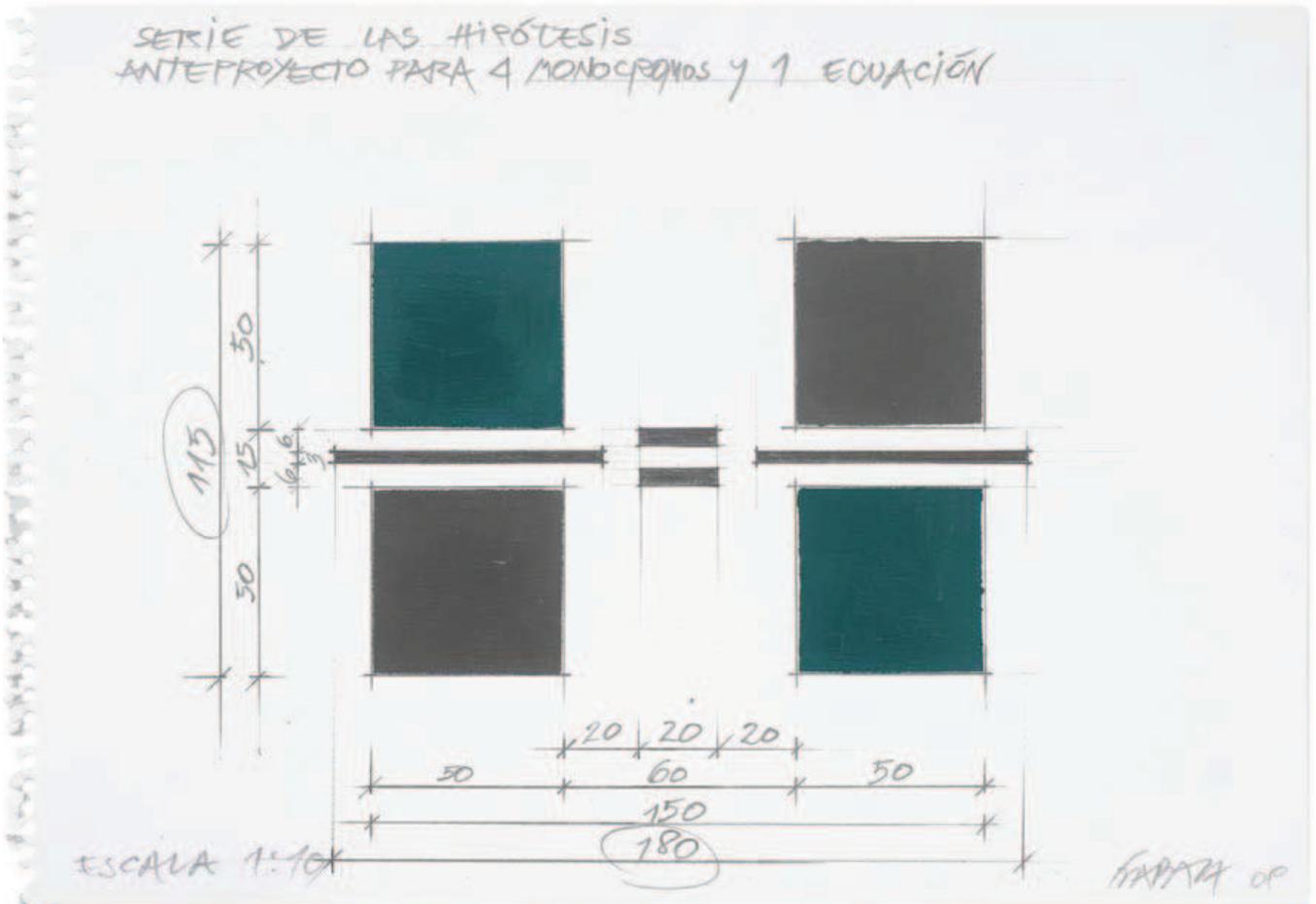
Página anterior:
 "Anteproyecto para un monocromo y un signo de puntuación", 2009. Lápiz y acrílico sobre papel. 23, 5 x 33, 6 cm.

En esta página:
 "Anteproyecto para tres monocromos, dos paréntesis y una coma", 2009. Lápiz y acrílico sobre papel. 23, 5 x 33, 6 cm.

PORTFOLIO

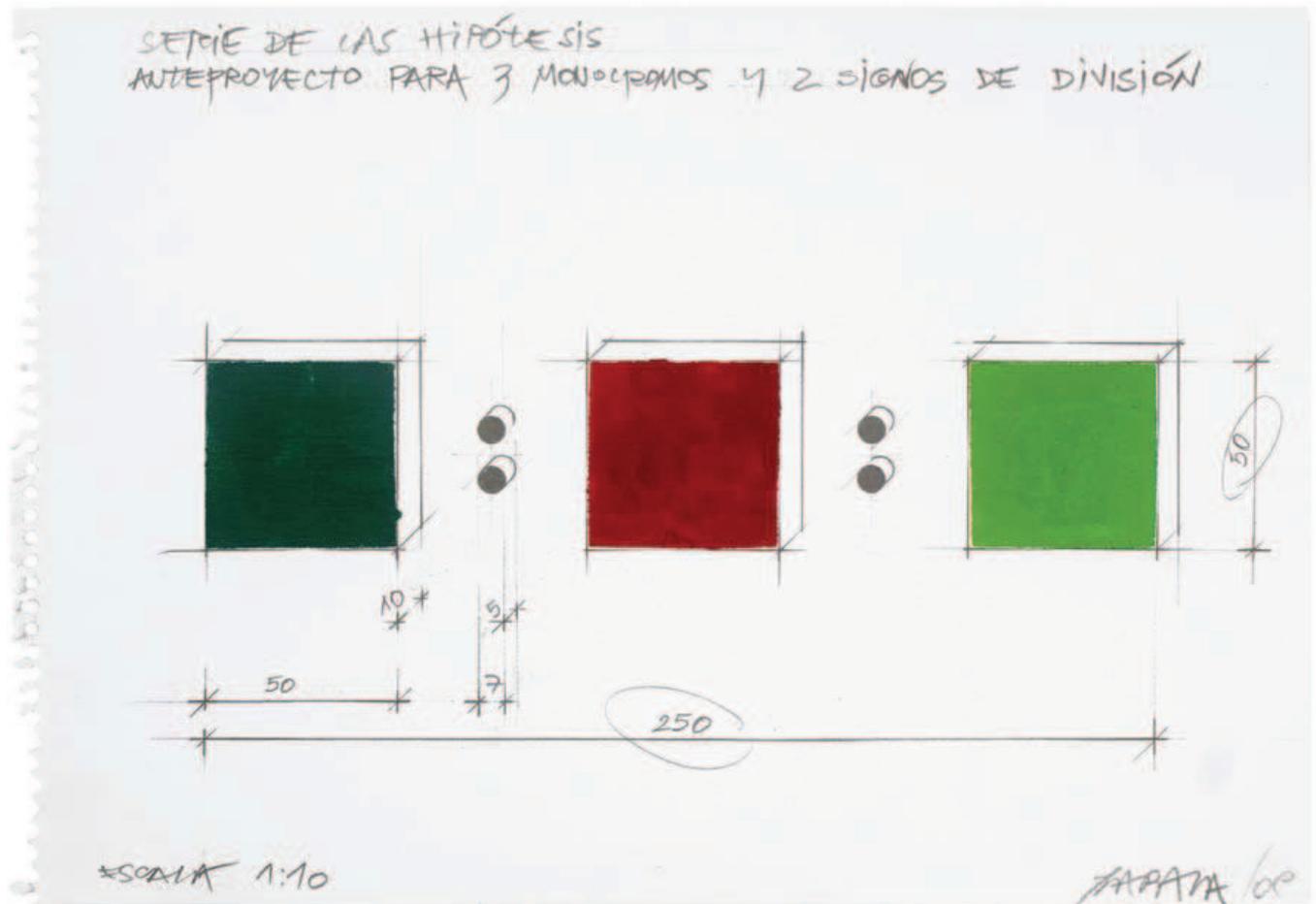


“Anteproyecto para dos monocromos y un signo de producto”, 2009. Lápiz y acrílico sobre papel, 23,5 x 33,6 cm.

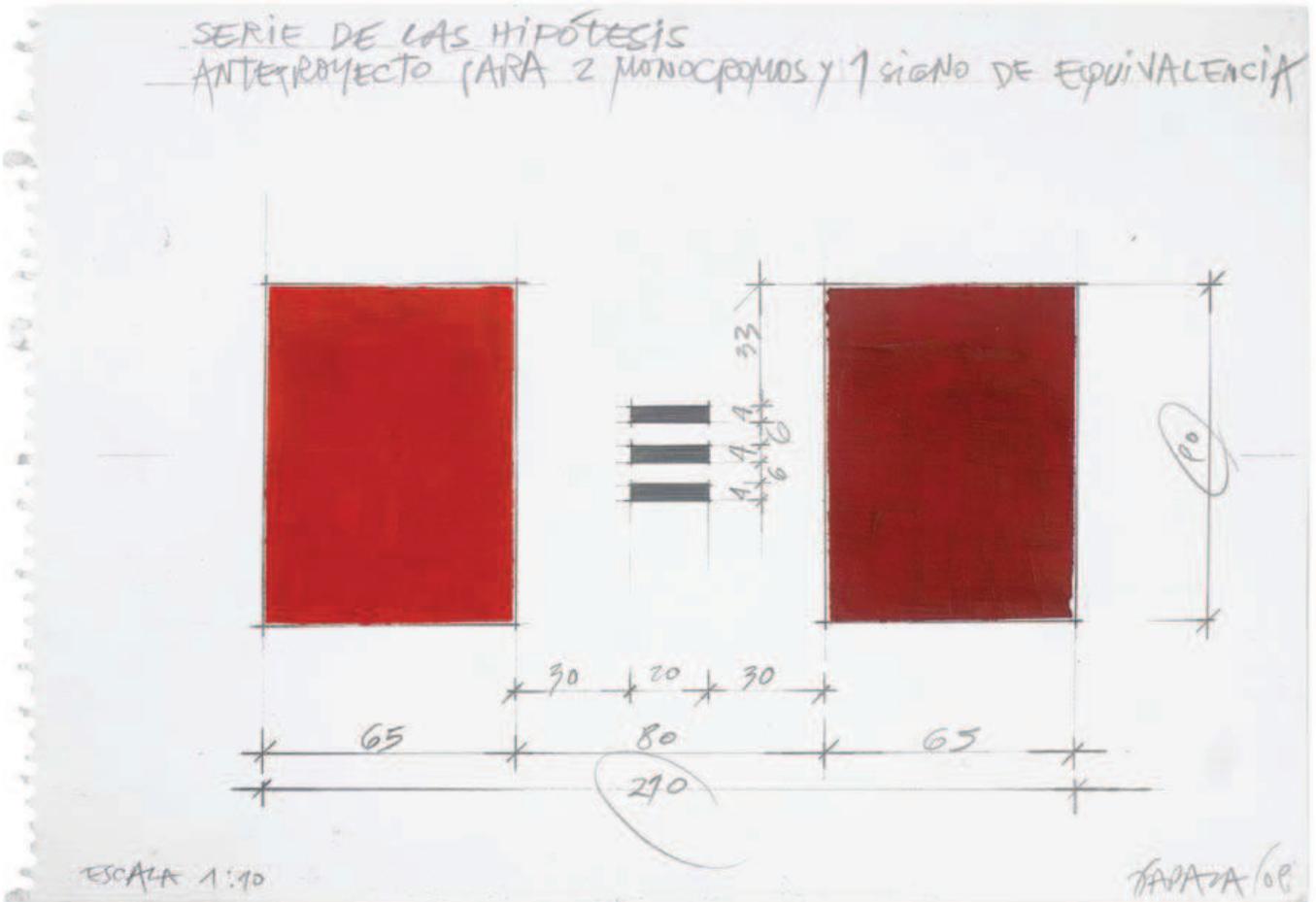


“Anteproyecto para cuatro monocromos y una ecuación”, 2009. Lápiz y acrílico sobre papel. 23,5 x 33,6 cm.

PORTFOLIO



“Anteproyecto para tres monocromos y dos signos de división”, 2009. Lápiz y acrílico sobre papel, 23,5 x 33,6 cm.



“Anteproyecto para dos monocromos y un signo de equivalencia”, 2009. Lápiz y acrílico sobre papel, 23,5 x 33,6 cm.

Efrén Álvarez

Las memorias del mono

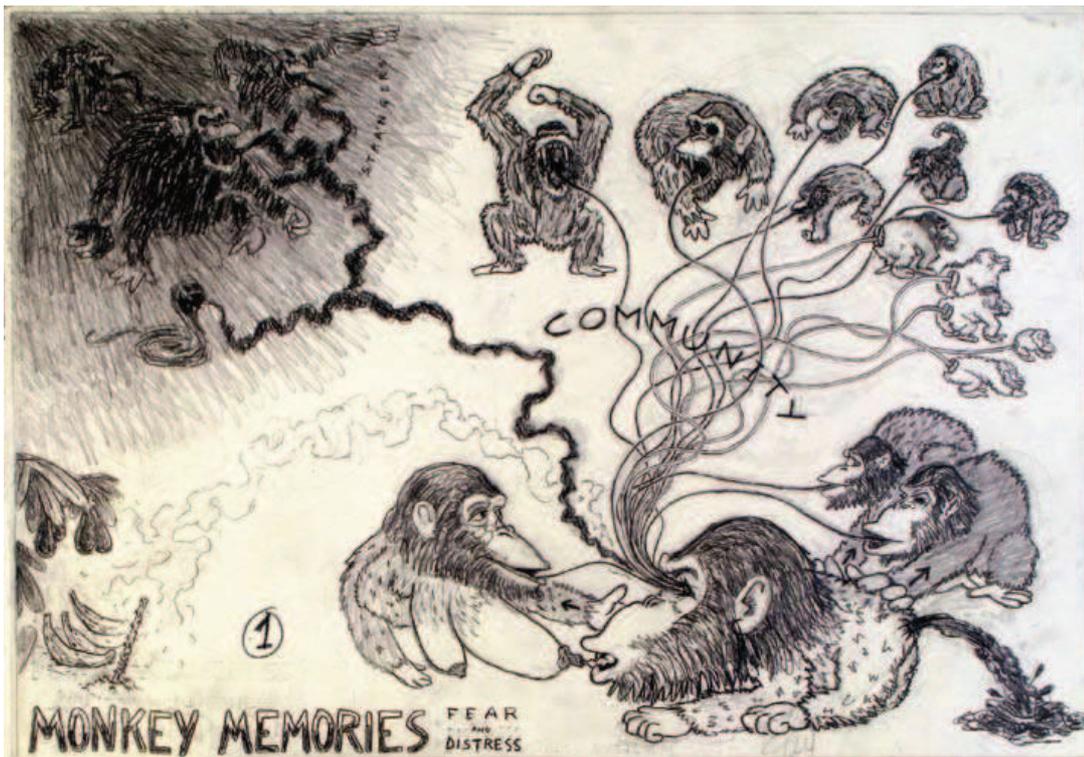


“Llevo algún tiempo dedicado a desarrollar métodos visuales”, escribe Efrén Álvarez (Barcelona, 1980), “orientados a la representación de fenómenos sociopolíticos complejos. Hago esto con la convicción de que podemos comprender significativamente mejor nuestra situación política y de que ese conocimiento puede ser tan consensuable y tan poco exclusivo como puedan serlo el conocimiento geográfico o las técnicas de escritura. Puedo mostraros algunos testimonios de mis preocupaciones en torno al drama de la organización.

1. La red afectiva espontánea que se construye de las memorias agradables o agresivas es la matriz básica sobre la que se tejen el resto de estructuras sociales.

2. La empresa, con sus tan familiares brazos se abre desde el eumónico mundo que los proveedores y los clientes han construido para sí mismos hasta las masas de trabajadores. Edifica con esto una muralla energética infalible que les separará de la masa de obreros.

3. El estado poliárquico, que se eleva sobre las masas partiendo de la política municipal y convirtiéndose en un belicoso juego de selección de cuadros”. ✚ E.A.



“Las memorias del mono” representan una geografía irónica e irreverente de las llamadas “redes afectivas espontáneas” sobre las que se teje el entramado de la estructura social.

DEBATE Principio para muchos y fin para otros del arte experimental español, Pamplona 72 fue una excepción cultural en el paisaje del tardofranquismo. Algunos testigos de excepción debaten sobre el legado de una eclosión hasta la fecha silenciada o condenada a la anécdota.

Pamplona 72

La invasión de los tomates asesinos

Por Francesc Torres

No sé si la película que da título a este texto, *The Invasión of the Killer Tomatoes* en inglés, se llegó a ver en España en algún momento. Si la respuesta es no, es una lástima, porque conociéndola me ayudaría a explicar por analogía lo que representaron, en mi opinión, los Encuentros de Pamplona de 1972. Descendieron sobre la ciudad como algo potencialmente peligroso proveniente de la oscuridad del espacio exterior dejando unas burbujas blandas en el lugar del impacto que duraron poco. Se fueron de la misma manera que llegaron y una semana después corrían los morlacos por la calle de la Estafeta, para que los participantes foráneos en los Encuentros, que no tomaron la primera nave espacial de vuelta a casa, pudieran experimentar una muestra de la España Eterna que también es cultura, faltaría más. En una primera lectura, los Encuentros de Pamplona fueron algo tan descontextualizado en la recta final del tardofranquismo como para calificarlo de delirio en estado químicamente puro. Lo pasaba de rosca hasta niveles surrealistas el hecho de estar financiados por la familia Huarte o su empresa constructora, no recuerdo, un baluarte económico e industrial, en cualquier caso, cuya preeminencia no era ajena a sus buenas relaciones con el Régimen.

La iniciativa de Alexanco y Luis de Pablo saltando con pértiga por encima de las contradicciones que la idea comportaba, tenía la virtud de abrir simbólicamente la mazmorra en que se encontraban el arte y la cultura en España con la benevolente colaboración de los carceleros, en un ensayo a pequeña escala de lo que sería la Transición política pocos años después. Las cosas no empiezan cuando la narrativa histórica oficial quiere, sino cuando realmente pasan. De manera parecida a que la Transición no empieza con la muerte de Franco sino con el asesinato de Carrero Blanco tres años antes, en el terreno del arte los Encuentros de Pamplona de 1972 marcan un revulsivo que no es, sin embargo, ni final

ni principio utópico. El final de la utopía española, desgraciadamente, se había producido el 18 de julio de 1936 y estaba por verse lo que el futuro nos iba a traer; ahora el futuro ya ha tenido lugar y constatamos que de utopía no tiene, por no tener, ni la supuesta capacidad auto-reguladora del mercado capitalista, en cuyo regazo el arte representa alegremente su papel de putón verbenero.

De lo que se trataba en Pamplona, creo yo, era de hacer llegar a España la vanguardia de la década anterior –acompañada de exotismos algo fuera de lugar, como el grupo de danza Katakali de Kerala, por ejemplo– y dar visibilidad también a un arte joven y/o experimental español aparentemente exento de cualquier contenido político o ideológico, con la notable excepción del Equipo Crónica –en retrospectiva, quizá el proyecto en artes visuales más memorable de los Encuentros, con su invasión de la ciudad por unos cientos de maderos de la Brigada Político-Social de cartón piedra a tamaño natural, sentados por todas partes (aquí mi recuerdo emocionado a Manolo Martín, maestro fallero muerto hace unos pocos años que fue quien fabricó la versión pop del carnicero franquista)–. Y digo arte aparentemente exento de ideología porque algunos, entre los que me contaba, pensábamos entonces que la puntilla de la represión franquista en las artes visuales era, además de estar uno jodido, verse obligado a tener que ser políticamente explícito para dejar claro que se estaba de verdad en contra del Régimen, y la única manera inequívoca de hacerlo era mediante estrategias figurativas reaccionarias, retrógradas y sobre todo mortalmente aburridas, con la excepción ya citada del Equipo Crónica y también del Equipo Realidad, éstos últimos no presentes en Pamplona y víctimas de un olvido escandaloso mantenido durante décadas hasta hoy mismo.

Para mí el paradigma a seguir en aquel momento era el arte ruso del período revolucionario (1917-1924), cuyo primer requisito era que lo fuese

en el terreno que le correspondía: el de los lenguajes estéticos. Cuando Lenin, algo requemado por los artistas de la vanguardia rusa que no entendía, le preguntaba a Lunacharsky, su primer comisario político para la cultura: “¿pero estos son de los nuestros?”, Lunacharsky, para protegerlos respondía: “claro, son revolucionarios”, y no mentía. En este mismo sentido partía optimísticamente de la base de que el arte conceptual que yo y otros hacíamos en aquel momento era la antítesis de la cultura franquista y que la proletarización desde arriba a base de cuadros con grises repartiendo estopa entre heroicos manifestantes me parecía una actitud retórica y mojigata. Para retórica mojigata ya estaban Sáenz de Tejada y Ábalos. Bajo esta perspectiva fue realmente inaudita la velocidad con que se pasó del planteo que acabo de señalar a un arte conceptual ferozmente ideológico cuyo representante más señalado fue el Grup de Treball catalán que se constituyó también en 1972, poco tiempo después de los Encuentros y en el que yo también formé parte, lo que son las cosas.

Fui invitado a Pamplona como miembro integrante de un grupo que no tenía ni nombre. Se nos conocía en Barcelona, poco, como los del *estudi de Gràcia* (el estudio de Gràcia, por el barrio, y porque mis compañeros compartían el estudio en cuestión, un servidor acababa de terminar la mili en Barbastro). El grupo estaba compuesto por Xavier Franquesa y Salvador Saura, pintores, Jordi Pablo, escultor, Carles Camps y Santi Pau, poetas visuales y el segundo peligroso pirómano incinerador de obra ajena y, finalmente yo, el raro, con dos años de experiencia en París a mis espaldas. Visitábamos periódicamente a Joan Brossa y a Antoni Tàpies. Cuando íbamos a ver a Tàpies yo tenía instrucciones precisas de no contarle ni enseñarle lo que hacía para no hacer quedar mal al resto.

No recuerdo ahora qué circunstancias previas se dieron para que Alexanco nos invitara a Pamplona, pero lo cierto es que aceptamos sin demasiados problemas. La oportunidad de entrar en contacto directo con otros artistas, sobre todo americanos, pero también españoles que apenas conocíamos era muy atractiva. Hay que recordar que la comunicación entre Barcelona y el resto de España en-

.....
La iniciativa de Alexanco y Luis de Pablo tenía la virtud de abrir la mazmorra en la que se encontraba el arte en España
.....



La imagen delata unos primeros años 70 hambrientos de acción colectiva. Este era el ambiente que se respiraba en La Ciudadela.

tonces era realmente clamorosa, mucho peor que ahora, al fin y al cabo Madrid no era para nosotros otra cosa que la capital de la España franquista y la cuna del requiebro y del chotis, con perdón. Los más guapos y vanguardistas éramos los catalanes, o al menos nos lo creíamos. Y aquí entramos en uno de los episodios más curiosos de toda esta historia, porque volteaba como un guante lo que se había dado siempre por supuesto en cuanto al monopolio catalán, real o imaginado, de la creación artística experimental y de todo tipo de iniciativas punteras en aquella época. Los Encuentros de Pamplona salieron de Madrid, *sorry*, y eso fue algo que pilló a unos cuantos con el paso cambiado camino de Boccaccio.

La reacción consistió en una dura descalificación desde Cataluña con un demolidor análisis político e ideológico por parte de un grupo muy visible de intelectuales de la izquierda bruñida local. La argumentación en términos de materialismo dialéctico era impecable, nada de extrañar con Pere Portabella de por medio. A tenor del ataque del bolchevismo caviar barcelonés, los Encuentros no eran otra cosa que un intento de lavarle la cara al régimen con la ayuda de la oligarquía industrial y económica de la Castellana. Por lo tanto se deducía que participar en el evento era una forma de colaboracionismo con la dictadura o, en el mejor de los casos, una bobada propia de tontos carentes de formación política.

Todo ello hacía pensar en una especie de segunda versión de la jugada de Luis González Robles al conseguir que los Informalistas en pleno representasen a la España nacionalcatólica en las Bienales de Venecia, São Paulo, La Habana, etc., durante las décadas de los cincuenta y sesenta.

En realidad sigo pensando que el sustrato del ataque era la estupefacción de verse pillados cazando moscas desde unas latitudes que no cuadraban. En cualquier caso, de haberse hecho los Encuentros o algo parecido en Cataluña, es probable que el discurso ideológico que hubiese podido aflorar no hubiera sido tampoco demasiado explosivo dado el problema universal de la censura, a menos que se hubiese inaugurado con la intención implícita

de que durase solo unas horas para quedar oliendo a rosas.

Una vez arrancó el evento, se transformó instantáneamente en un glorioso monumento a la segunda ley de la termodinámica, a la pura entropía, un concepto que se entiende mejor como simple caos a cien por hora. Sin embargo sucedían muchas cosas, algunas de ellas extraordinarias, como por ejemplo el concierto de Steve Reich en el polideportivo de Pamplona, lleno a rebosar y no únicamente por enterados. Fue una experiencia absolutamente inolvidable. Mientras, la estructura neumática que actuaba como centro de exposiciones dentro del patio de armas del Baluarte se deshinchaba (se decía que por un acto de boicot sin aventurar autorías) y quedaba hecha un colador por los tubo metálicos que aguantaban los cables de sujeción de obra en su interior. Se especulaba también con temor sobre qué se le ocurriría hacer a ETA (que yo sepa creo que no hubo ni comunicado por parte de los etarras, pero podría equivocarme). Daba igual, lo que no funcionaba no impedía que otras cosas lo hicieran y había tanto de todo que nadie se iba de vacío. Mi proyecto funcionó, y no muy bien, durante muy poco tiempo, el justo para hacer unas fotos que se acabaron perdiendo. De todas maneras, que una obra funcionara o no era una cuestión muy relativa en aquellos tiempos. Si funcionaba, mejor, claro, pero en realidad lo que se hacía era experimentar en público más que otra cosa, algo que ahora es equivalente a un suicidio profesional.

En Pamplona la sensación de precariedad en todo se podía cortar con un cuchillo, pero no importaba mucho, lo único que importaba era estar allí viendo como la gente se jugaba el tipo y dejarse impregnar por la furia derrochada en generar y probar ideas (un recuerdo aquí para los corredores de Robert Llimós haciendo marcha atlética por todo Pamplona con shorts y camiseta blanca, pintados a mano, con barras azules verticales. Glorioso). Na-

die pensaba en su carrera con excepción de algún adelantado. Para la mayoría no había carrera.

Visto en retrospectiva, no creo que sea demasiado defendible la tesis de los Encuentros como final o comienzo de época. Los Encuentros no se hicieron con esa intención programática y carecen de proceso histórico, tanto previo como posterior, para ser un momento de inflexión tangible, la prueba está en que durante décadas quedaron totalmente olvidados. Por carencias, no tenían ni contexto real; se hicieron en Pamplona como se hubieran podido hacer en Los Monegros, en el desierto de Tabernas, en el de Gobi o en la cara oculta

de la Luna. En todo caso sí dejaron claro que las artes y los artistas en España habían llegado a un punto en el que ya no podían soportar el sofocante ambiente de miseria intelectual del franquismo, y ese aumento de presión sobre el contexto hacía que el *status quo* empezara a reventar por las costuras. En este sentido los Encuentros fueron una señal de alerta para navegantes. Aunque aún vivíamos en una situación de penuria de la que solo era posible librarse cogiendo los bártulos y dejando el país, como algunos acabamos haciendo, el nuevo guión ya estaba escrito en la pared.

Los Encuentros se entienden mejor, pienso yo, leídos en tándem con el proyecto *Vanguardia y realidad social en España, 1936-1976* de la Bienal de Venecia de aquel año. Este proyecto, a años luz de la época utilitarista de González Robles, sí se puede considerar como el cierre de una época y el comienzo de algo radicalmente nuevo en el caldo de cultivo del arte español, todo ello enfocado por una lente ideológica de izquierdas sin complejos y ayudado por la muerte del dictador, condiciones que los Encuentros no tuvieron. Éstos sin embargo manifestaron claramente que nada es importante si no se parte de la necesidad perentoria de forzar los límites de lo posible, de inventar otro mundo, en lugar de simplemente medrar en este. ✚

Sucedían muchas cosas, algunas de ellas extraordinarias, como el concierto de Steve Reich en el polideportivo

El carnaval de la comunicación

Por José Díaz Cuyás

Entre los olvidos relacionados con los *Encuentros* el más llamativo y, sin duda, el más sintomático desde un punto de vista político es el que afecta a sus patrocinadores. De hecho los *Encuentros* fueron la culminación de un periodo de intensa actividad cultural. Una etapa que el propio Juan Huarte considera inaugurada cuando entra en contacto con Oteiza y comienza a formarse, según sus propias palabras, un grupo basado en la amistad y los intereses comunes en torno a ellos.

El círculo de los Huarte aglutinó en un proyecto común y abierto a las iniciativas más aventuradas a figuras señeras, en las décadas de los cincuenta y sesenta, de nuestra arquitectura, diseño, artes plásticas, música, cine o literatura. Entre aquel propósito experimental oteiziano y esa fiesta del arte experimental que fueron los *Encuentros*, los Huarte habían venido desarrollando un proyecto intenso y sistemático de introducción y difusión del arte moderno. Sólo por su modo de estar en el arte y su trayectoria anterior puede entenderse que aquello, a diferencia de cualquier otro festival internacional, naciera bajo la forma de un don. Por sorprendente que resulte, los Encuentros fueron el regalo de unos particulares al pueblo de Pamplona. El pueblo, un concepto con resonancias simbólicas tan poderosas como las del propio don.

En los equívocos que se producen en torno a estos dos términos, a la cuestión de por qué y a quién se dirigía aquel obsequio, descubrimos lo que aquella iniciativa tuvo de admirable y también el motivo por el que destapó las furias de la polémica. De manera que si sus patrocinadores organizaron aquello para ofrecer desinteresadamente cultura de vanguardia al pueblo, la defensa de los intereses del pueblo fue también el principal argumento de sus detractores que, dando por descontado los recelos del régimen, fueron numerosos: entre otros la extrema derecha, ETA, el entorno intelectual del PCE, un sector de la Asamblea de Artistas Vas-

cos, Oteiza como portavoz de la Escuela de Deba y, desde Cataluña, el círculo de Antoni Tàpies y Pere Portabella.

Si aquello ocurrió por razones privadas, como así fue, y el arte que se iba a mostrar tenía en general una intención política indisciplinada, como correspondía a la vanguardia militante, ambas voluntades terminaron por concurrir con la voluntad colectiva de expresar y activar el lugar público, como correspondía a la época, y como nunca antes ni después volvió a sentirse con convicción el deseo común de hacerlo. Aquella era una situación muy singular. La disfuncionalidad entre la realidad política y la social había llegado a un grado de tensión casi insostenible. De aquí que los alegatos a favor de una acción pública y participativa de las tendencias arte-vida, con su desobediencia formal y con su contenido implícito de liberación corporal e ideológica, se recibieran en Pamplona amplificadas hasta el extremo. Cualquier propuesta artística individual, podía verse allí sobrepasada, y en los *Encuentros* hay múltiples ejemplos de ello, por el lado de la vida. En el ambiente circulaban anuncios constantes de cierre, comunicados políticos, escritos de protesta, coloquios no programados, una presencia policial permanente, bombas que explotaban y otras que amenazaban con hacerlo... Entre la inquietud y la incertidumbre, en las calles y en los distintos actos reinaba una contagiosa alegría vandálica que, por algún motivo, no llegó a derivar en violencia. Aquello se acabó asemejando, por la manera en que lo público llegó a desbordar aquel programa de obras públicas, a una bulliciosa mascarada de carnaval.

"Pamplona se convertirá, durante dicha semana, en una verdadera ciudad artístico-experi-

mental", así rezaba el titular de La Voz de España, unos meses antes anunciando lo que se avecinaba. Lo significativo es que si fue el arte quien provocó el experimento, no puede decirse de los asuntos civiles que le anduvieran a la zaga. José Luis Alexanco lo ha sabido ver con claridad cuando hablando de todo aquello retrospectivamente sostiene que "la situación política en la España del momento era un laboratorio". Aquel "intento experimental de acercar el arte al pueblo", como decía otro titular de prensa, se desarrolló en un espacio político que

se encontraba, ya de por sí, en una fase aguda de experimentación social. Si a Luis de Pablo le parece que Pamplona fue un "carnaval político", bien podría considerarse retrospectivamente como una metáfora de la situación general por la que atravesaba del país.

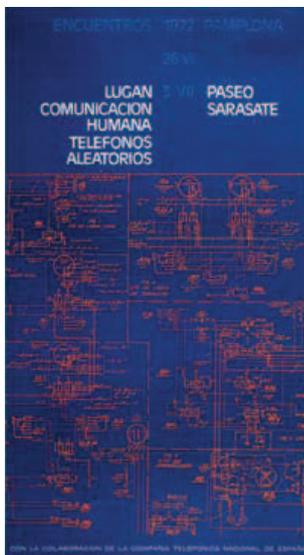
Aquel estado general de experimentación tenía una palabra clave: comunicación. En sus charlas de presentación los organizadores planteaban como primera finalidad de los *Encuentros* la "información mutua" entre artistas, entre éstos y el público, así como la comunicación entre las artes. Según se decía en una reseña de prensa: "Los músicos pintarán, los pintores se atreverán con

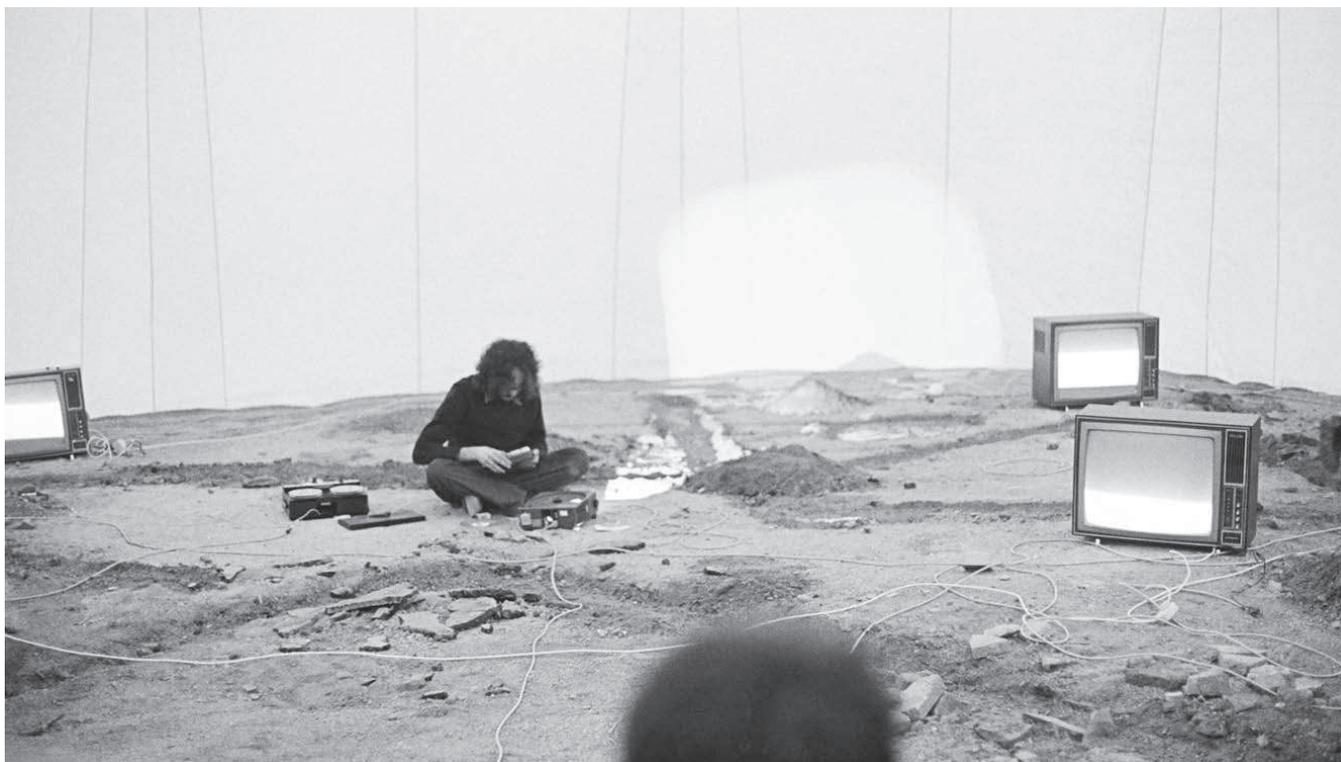
los espacios sonoros y los poetas se encargarán de matizar precisamente donde será necesario: en la incomunicación". Ésa fue la queja general y la más grave que se les hizo desde distintas instancias: "No hubo comunicación". Con ello se aludía, como es obvio, al fracaso de una comunicación libre y recíproca, y de manera indirecta, a la imposibilidad de un verdadero diálogo cultural en un país sometido a la restricción de libertades. Es comprensible el intenso contenido político que tenía aquel afán por comunicarse. Pero lo que no resulta tan obvio a nuestros oídos es la poderosa carga simbólica de aquella invocación: comunicar. Para la época era como un talismán entre cuyas virtudes, a las ya mencionadas, cabría añadir las novedades científico-técnicas: los medios de comunicación de masas y su teoría de la comunicación, incluidas la semiótica y la cibernética; así como las novedades artísticas: en sentido amplio las connivencias del arte con unos *media* globalizados y, de manera más restringida, las de un arte de medios comunicantes o entre medios, así como las de un arte limitado a su función comunicativa o informativa.

Por eso, de aquella situación experimental, podría decirse, al contrario de lo que sugerían sus críticos, que comunicación la hubo y en exceso. Todo acabó descompartimentado e intercomunicado, hibridado y confundido. No sólo las obras entre sí y éstas con los sucesos, también los patrocinadores con los organizadores, éstos con los artistas, los artistas con el público, y los artistas y el público invitado con los opositores y detractores. Aquel auténtico carnaval de la comunicación, polarizado por la tensión política, es un ejemplo privilegiado de la facilidad con que las formalizaciones transitorias de la pasión vanguardista por desenmascarar lo "real", esas formas literales de

La disfuncionalidad entre la realidad política y la social había llegado a un grado de tensión casi insostenible

Dos carteles correspondientes a la frenética actividad desarrollada aquellos días: en uno se presenta un concierto del grupo Zaj, en otro, una acción cibernética de Lugan. En la otra página, Antoni Muntadas en los preparativos de su "Polución audiovisual".





la verdad cruda y en presente, pueden verse arrolladas y travestidas por los sentidos perentorios e imprevistos de esa misma vida a la que aspiran. Ése fue el caso, por ejemplo, de los *Parangolés* de Hélio Oiticica, la pieza con el significado carnavalesco más explícito de cuantas acudieron a Pamplona, cuyas telas fueron *descarnalizadas* para travestirse en banderas festivas y reivindicativas; o el de los *secretas* del Equipo Crónica, salvados in extremis de la turbamulta por la misma policía franquista a la que parodiaban. La desarticulación y la discontinuidad de la escena artística española, junto a lo extravagante de su situación política, hicieron de Pamplona un lugar privilegiado para asistir a ese proceso generalizado de carnavalización final de la vanguardia.

Son numerosos los ejemplos de esta ambivalencia de los signos, en tránsito y en suspenso, como aquellas letras aeronáuticas suspendidas de globos en las acciones de poesía pública. Pero nos bastará con un caso inaudito de *comunicación* travestida entre los lenguajes y las acciones del arte y la política. La propuesta de Luis Muro para los *Encuentros* consistía en la colocación de unos paquetes adheridos con unas cintas a los umbrales de las casas que, por su aspecto, parecían bombas. Cada pieza iba acompañada de una nota en la que se indicaba al viandante curioso que se trataba de una obra arte. Pero la bomba, en este caso auténtica, colocada por ETA en el monumento al General Sanjurjo obligó a la retirada de los *objetos sin identificar* del artista. Aunque observando el resultado final, y a sabiendas de que el afán de destrucción ha sido común a la política y al arte en su arrebatado deseo de un nuevo comienzo, la decapitación de aquella obra modernista de Fructuoso Orduna, aquel acto de vandalismo político, bien pudo ser interpretado por muchos de los asistentes como una acción afin de iconoclasia artística.

En cualquier caso aquella intervención, contraria a los *Encuentros* pero tan cercana en su formalización inconsciente al arte que allí se mostraba, tampoco tuvo, en un primer momento, un significado político concreto. La prensa local dudaba en atribuirlo a grupos de carlistas-leninistas, una tendencia monárquico-marxista y revolucionaria que parecía remedar, en el terreno de lo político, el carácter experimental del arte que había ocupado la ciudad. Aunque no hay que llamarse a engaño, si el arte se había visto superado por la realidad cruda de la violencia política, otro tanto podría decirse de los defensores enmascarados del pueblo vasco. Los *Encuentros* fueron la ocasión para la primera edición en agosto de ese mismo año de Hautsi, el boletín cultural de la organización terrorista. Mientras en su página diez explicaban los motivos de sus acciones contra el festival, en la página contigua reproducían una serie de principios para ser un artista revolucionario encabezados como *Estética y Revolución*. Aquello imitaba irónicamente los típicos decálogos del buen empleado característicos de las empresas americanas. En una primera lectura esos quince preceptos “para estar involucrado en una labor útil” –como artista revolucionario-, con el formalismo de “debe usted”, dos puntos, podrían parecer fruto del delirio lírico experimental de algún miembro de la banda terrorista. Lo cierto es que aquí se invierte el movimiento anterior y va ser una pieza de ficción artística la que se travista en un auténtico y burdo mandamiento político. El texto en cuestión resulta ser una traducción literal, sin asomo de distancia irónica, de la pieza homónima con la que el Guerrilla Art Action Group había colaborado en la

muestra del CAYC instalada en la Cúpula.

Con independencia del valor que aquello tuvo como acontecimiento artístico y del interés de la mayor parte de las obras presentadas, este carnaval de las artes habría resultado sugerente en sus paradojas, e incluso cómico en algunos de sus equívocos, si no hubiera también dejado mostrar lo que hay de

terrible en la negatividad purificadora y destructiva de esa pasión desmedida por un nuevo comienzo común a las artes y a la política del siglo pasado.

Una negatividad identitaria, en este caso, que acabó mostrándose en toda su brutalidad, desde el lado de la política, con el secuestro a los pocos meses de un miembro de la familia Huarte a manos de ETA. Una acción que vino a cercenar violentamente el proyecto inicial de los *Encuentros*, su continuidad como Bienal, así como del resto de sus actividades públicas del grupo Huarte. Con lo que puede darse por clausurado, con independencia de otras lecturas posibles –los *Encuentros*, por su carácter paradójico, se prestan a interpretaciones di-

versas y en apariencia contradictorias- un periodo de la historia cultural española.

Una etapa en la que unas pocas iniciativas, a contrapelo del oficialismo, intentaron crear un tejido civil receptivo a lo moderno, lo que las obligaba a enfrentarse al contrasentido de hacerlo en un régimen político que era estructural y beligerantemente antimoderno. Lo que vino después ya sería otra historia. Ésta termina en torno a 1972 y viene a resumirse, con todas sus contracciones, en una frase definitiva a propósito de los *Encuentros* emitida por entonces desde la televisión pública: “Este es John Cage paseando libremente por las calles de Pamplona”. ✦

.....
 “Este es
 John Cage
 paseando
 libremente
 por las calles
 de Pamplona”, decía un
 informativo
 de la época

El resto es silencio

Por Jorge Fernández Guerra

Los Encuentros de Pamplona de 1972 han podido ser leídos como una continua fuente de paradojas: la del difícil e inadecuado momento político, la de su situación de bisagra entre dos movimientos tectónicos de la vanguardia artística, la de un conflicto generacional travestido de traspaso de poderes, pero, a mi juicio, la paradoja más señalada es la de la posición de la música misma. Los Encuentros de Pamplona nacieron coordinados y diseñados desde una organización estrictamente musical: ALEA, fundada por Luis de Pablo en 1965 y financiada por Juan Huarte, el industrial pamplonés que siete años más tarde tendría la *debilidad* de poner a su ciudad natal en la geografía europea de las ciudades en las que pasaban cosas. Aunque los intereses artísticos de Huarte fueran muy variados desde que inició su función de mecenas apoyando a Oteiza, la música contó con un apoyo insospechado, mucho más si cabe tratándose de música de vanguardia, algo que podía lindar con aficiones extraterrestres en esos años. Puesto que la propia presión de la vanguardia artística en ese cambio de década (de los sesenta a los setenta) empujaba hacia una superación de códigos y disciplinas, De Pablo encontró en la presencia del artista plástico José Luis Alexanco el aliado indispensable que conduciría a ALEA hacia una manifestación múltiple (artistas de todo género y tendencia, uníos!).

Los propios investigadores de los *Encuentros* han contado que los rasgos y motivaciones de lo que luego serían estos *Encuentros* surgieron mientras preparaban su espectáculo conjunto *Soledad interrumpida*. Allí la música de De Pablo (electrónica manipulada en vivo) se aliaba con unas esculturas de Alexanco que representaban figuras humanoides de plástico hinchable en posición entre orantes y humilladas. Este espectáculo, acción musical o como se llame, tuvo su presentación mundial en los *Encuentros* y luego realizó una extensa gira mundial.

De resultados de este origen, la música tuvo una posición central en el acontecimiento, y sus invitados internacionales más significativos fueron músicos: John Cage, el máximo exponente en ese momento de la música de indeterminación; David Tudor, su fiel colaborador; Steve Reich, que aterrizaba en Europa con sus músicas procesuales (más tarde llamadas repetitivas y aun minimalistas); Lejari Hiller, el primero que creo una obra musical con un ordenador, la *Suite Illiac*, para cuarteto de cuerda; Mauricio Kagel, el máximo representante del teatro musical (aunque él mismo no asistió en persona, pero se presentó su filme *Ludwig van*); Sylvano Bussotti, ya célebre por sus barroquismos de música en acción; el francés Luc-Ferrari, ya hábil impulsor del espacio sonoro; y en el capítulo español, nombres como los de Zaj (formado entonces por los socios originales Juan Hidalgo y Walter Marchetti y la artista plástica Esther Ferrer); alguno de los que habían transitado por Zaj, como Tomás Marco; Carlos Cruz de Castro, fundador del creacionismo; así como algunos de los jóvenes cachorros de una novísima generación que apenas acababa de cumplir los veinte años: Paco Guerrero o Antonio Agúndez, entre otros. Añadamos a los músicos Eduardo Polonio y Horacio Vag-

gione, que formaban parte de la denominada ALEA Electrónica Viva, y estaban encargados, además, de dar forma a la parte sonora de *Soledad interrumpida*. Algunas de las actividades de los citados se cuentan entre lo más memorable que allí sucedió, es el caso del concierto de John Cage o el de Steve Reich, y mostró con fuerza que la vanguardia más radical y convincente llegaba ya de Estados Unidos. Podríamos añadir como colofón que también recibió acomodo la entonces llamada *música étnica* (con presentaciones de música de Irán, India y Vietnam), el flamenco (con Diego el del Gaster) e incluso a punto estuvo de entrar el rock si el elevadísimo caché exigido por un grupo entonces de moda no lo hubiera impedido.

Todo este apresurado resumen viene a cuento de lo que he denominado al principio la principal paradoja de los Encuentros de Pamplona: la música. En efecto, no hay memoria de un acontecimiento artístico así en el que la música fuera motor y presencia principal y que luego su recuerdo se haya volatilizado. La Documenta 5, que tuvo lugar ese mismo año, no acogió manifestaciones musicales, como ha ocurrido en las anteriores y en las posteriores más allá de algún concierto decorativo o las instalaciones en las que lo sonoro es ya concebido como otro aspecto del espacio plástico. Tampoco hubo nunca bienales mixtas ni festivales musicales en los que la plástica hablara de igual a igual al hecho sonoro. En suma, desde este punto de vista, los Encuentros de Pamplona del 72 hacen figura de acto único e irreplicable. Tan inaudito parece haber sido que, de hecho, la *posteridad* ha terminado por modificar el recuerdo y determinar que realmente no ha sido así.

¿Cómo y por qué ha sucedido tal cosa? Algunas razones pueden responder a partir de otros análisis:

el contexto político, la propia irrealidad del evento, la aceleración del contexto social de los setenta (la crisis económica del 73; la ampliación del escenario artístico a países y áreas nunca percibidas en el discurso artístico; el agotamiento de la sensación de confort económico derivada del modelo productivo de la posguerra, de las posguerras; la invasión soviética de Checoslovaquia; la radicalización de las protestas sociales posteriores al 68 y la consiguiente virulencia de la represión de los setenta, Chile, Argentina; el *shock* emocional de la guerra de Vietnam; el nacimiento del terrorismo en Europa...)

Pero, ¿por qué todo esto afectó de manera diferente a la peripecia musical que a la plástica o a otros ámbitos de la expresión? Desde el propio campo de la música se pueden apuntar razones que luego comentaré. Pero antes conviene no olvidar la responsabilidad de un entorno cultural que, de manera elegante, diríamos que no se siente cómodo pensando el arte si la música se mezcla. Esta incomodidad es muy evidente en cualquier análisis de los realizados *a posteriori* sobre los Encuentros de Pamplona.

Se ha señalado que Pamplona 72 fue el origen del arte conceptual español; la música, por lo visto, se limitaba a pasar por allí. Para las fuerzas políticas de la época (franquistas o de oposición, reformistas o radicales), Pamplona fue el culmen de cómo se puede llegar a hacer el ridículo sin coste alguno; pero para los analistas y críticos posteriores, que se han dado una fiesta descuartizando las contradicciones y el dogmatismo de colegio mayor de aquellos *bobos*, no parece haber relación entre aquellos comportamientos y los que ellos practican cuando se trata de tener en consideración el espesor musical de los *Encuentros*. De pronto, como si la historia se repitiese con un aburrimiento mortal,

No hay recuerdo de un evento así en que la música fuera motor y su recuerdo se haya volatilizado



La música contemporánea ocupó un lugar central de los Encuentros. En la otra página, John Cage en plena ejecución de "62 Mesostics". Junto a estas líneas, la compañía de Laura Dean bailando "Drumming", de Steve Reich.



comentaristas y críticos entre los que se incluyen muchos actuales repiten comportamientos dignos de una antimusicalidad que la generación del 27 sentenció como eterna maldición del intelectual español. Si se habla de música, no saben, no constatan ni se les espera. ¿Será posible?

Ahora bien, también la música debe asumir su cuota de responsabilidad; en algunos casos, por razones intrínsecas, y en otros, por carencias gemelas de los propios músicos. Hablaré de lo primero, que es lo único sustancial, dejando lo segundo para que una deseable evolución cultural corrija lo que sea posible.

En primer lugar, los Encuentros de Pamplona del 72, como acto situado en la estela del 68, estaban exacerbando el modelo del arte occidental al atacar los paradigmas de la representación: el arte no podía ser ya algo distinto a la vida; también se atacaba con saña la cualidad de mercancía del objeto artístico. Como indica Mario Perniola: "Para Debord, la tarea propia del arte es la de sustraer al tiempo, haciéndolas eternas, las experiencias vividas. [El arte] se contrapone por ello a la vida, precisamente porque inmoviliza, cosifica, reduce a objeto la existencia subjetiva de lo singular. Constituye además una forma de pseudo-comunicación que obstaculiza la que se produce directamente entre los individuos." Es complicado ver cuál es el lugar de la música en este análisis, pero para los situacionistas está claro que no hay tal lugar cuando proponen en sus búsquedas: "el control de las nuevas técnicas de condicionamiento, la pintura industrial, la psicogeografía, el urbanismo unitario, el juego, la construcción de situaciones, el *desvío*, y el cine."

Algunas de estas *situaciones* se identifican mejor con el trabajo de John Cage, especialmente en las décadas de los sesenta y setenta, y Zaj que con cualquier modalidad de comportamiento conceptual. Pero esa supuesta incongruencia ya ha sido corregida por el aparato artístico al haber asumido tanto a Cage como a Zaj como una modalidad de arte plástica y no es casualidad que los reconoci-

mientos últimos más significativos a estos artistas lleguen de la mano de museos de arte contemporáneo.

En todo caso, lo que parece claro es que la contestación radical de esos años, que los situacionistas ejemplifican mejor que nadie, no parece sino rozar muy tangencialmente el estado de la cuestión de las músicas de vanguardia. En el cambio de décadas (60-70), la música de vanguardia se debatía entre fuerzas propias muy poco *socializables*: el fin del serialismo (tan identificado con la técnica y un cierto futurismo de película de marcianos); el manejo en vivo de los aparatos de música electrónica; la aleatoriedad (casi siempre entendida como un mecano móvil, a lo Calder); la espacialización del sonido, concebida en términos acústicos; el diálogo, o lo que fuera, entre la vanguardia occidental y las recién emergidas tradiciones no occidentales; la atención al proceso sonoro en movimiento al modo del arte cinético, cuya aportación se terminó definiendo en el minimalismo musical; y sólo en el caso de Cage y Zaj, una no intencionalidad activa con un empalagoso regusto *zen* pero enormemente liberadora en el plano intelectual, el que más falla en los músicos.

¿Qué tiene que ver todo esto con el ataque frontal a la representación, a la pseudo-comunicación? Bien poco, seguramente. El serialismo operaba sus novedades en el interior de la escritura, su aparato simbólico era el mismo que el de toda la tradición occidental, por más que sus sonoridades fueran las más modernas.

La música electrónica era técnica en estado puro e incluso, en esos años, se encontraba a punto de ser fagotizada por el emergente ordenador, la simulación estaba esperando detrás de la puerta. Las novedades acústicas, los cambios de situación del espectador, la ruptura del modelo de concierto no propiciaban una comunicación *liberadora*

entre las personas, algo seguía interponiéndose entre ellos.

Pero aún hay más, algunos ejemplos de radicalidad musical apenas escondían su realidad simbólica; el más flagrante es la conocida pieza de John Cage "4'33"; en esta obra para piano el intérprete debía abrir la tapa del instrumento y esperar exactamente el tiempo indicado en el título sin tocar nada; la música era la realidad, pero... ¿Por qué "4'33"? La respuesta es que, convertidos a segundos, se trata de 273, la misma cifra en la que cesa todo movimiento molecular en una escala de grados Fahrenheit, o sea, el cero absoluto. Cage se dio cuenta de la

trampa y nunca más puso límite a sus piezas de indeterminación, ya que, los segundos no son grados Fahrenheit, una cosa remite a la otra a través de la metáfora, en suma, a través de un mecanismo lingüístico. ¿Podríamos llamar a esto representación, o incluso pseudocomunicación?

Los ochenta se cansaron un poco de tanto juego de la verdad y decidieron que lo lingüístico y la representación no eran tan diabólicos como los pintaban los alborotadores de los sesenta, pero eso ya es otra historia. La que nos trae aquí es la de dilucidar por qué la música se difuminó de un evento trascendental iniciado por ella misma. Y es que quizá fue muy osada: el arte, la revolución, la revolución del

arte y el arte de la revolución manejaban (manejan) unos códigos en los que la música siempre parece estar fuera de lugar.

Quizá la historiografía manejada por especialistas en artes plásticas debería ser un poco más neutra, pero eso es también otra historia. El hecho es que los Encuentros de Pamplona 72 se están reescribiendo sin que el anfitrión sea considerado como tal, más aún, como si nunca hubiera estado allí.

Un curioso enigma que legamos al estuoso del futuro. ♣

La revolución y el arte manejan unos códigos en los que la música siempre parece fuera de lugar

Una postradición paradójica

Por Juan Luis Moraza

Recuerdos y sueños son indiscernibles, en el cerebro humano, tal y como las leyendas, los mitos, la historia y los hechos son indiscernibles en el imaginario social. Y ello a pesar de los esfuerzos ilustrados por abolir el encantamiento de los relatos. Más aún, la mitología de la verdad ha generado los monstruos naturalistas de la tecnociencia y las malversaciones gnoseológicas de la fenomenología fotográfica y la realidad virtual. Más acá de su magnitud, los relatos importan como factores dinámicos, como catalizadores, más allá de su verificabilidad, casi siempre indecible. La precariedad del sentido de verdad en el relato apunta precisamente a la persistencia, a la pervivencia en el mundo contemporáneo de lo que como fenómeno pudo suceder aquellas vísperas de San Fermín del 72, entre el 26 de junio y el 3 de julio. Ni siquiera el historiador puede confirmar lo que sucedió y lo que no sucedió. Sin duda existen más *Encuentros* que testigos presenciales, y todos los que tenemos noticia de ellos, somos casi sin querer testigos no presenciales. Las tensiones entre recuerdos y memorias, entre reflexiones y reflejos, entre lo sucedido y lo deseado, son similares al hecho y a su pervivencia, al acontecimiento y a nuestra situación. También aquí, el fetichismo del documento impide radicalmente el acceso al acontecimiento.

Hoy no se trata, pues, de cualificar ni de valorar los *Encuentros*, ni seguramente, ni siquiera, de apreciar su influencia, difícilmente cuantificable, ni mucho menos su *actualidad*. Sino de considerar hasta qué punto una reflexión sobre el presente puede aprovechar la ocasión de una crónica; hasta qué punto la crónica puede estar siendo el síntoma de una cronificación; hasta qué punto aquel presente, escasamente presencial, pudo estar siendo actual, y por lo tanto obsoleto. Una perspectiva deconstructiva hace insustancial la certificación de los fracasos inherentes a cualquier iniciativa auténticamente sustancial. O si aquellos siete días constataron la frustración o la apoteosis de la vanguardia o el atisbo o la imposibilidad de una nueva sensibilidad posmoderna. Independientemente de la capacidad artística de las obras allí convocadas para trascender su carácter documental y operar efectos más allá de su contexto (temporal, ideológico, cultural), incluso si los *Encuentros* no se hubieran podido realizar, su programación actúa sobre la historia con la fuerza de sus contenidos, de sus intenciones, de su organización implícita. Sin embargo, la mezcla entre lo programado y lo sucedido, entre la voluntad artística y el acontecimiento social, entre las contra-programaciones y los desajustes, entre las bombas y los *happenings*, entre las intenciones y los resultados, entre las posibilidades y las realizaciones son precisamente la ocasión -casi una cuarentena después- para reflexionar sobre las paradojas de nuestro presente.

Desde entonces, los conflictos locales más terribles del final del franquismo han sido sustituidos

por conflictos internacionales aún más terribles y generalizados pero desplazados, encriptados; la transición democrática se fue afianzando en el Estado como una inmersión absoluta en la lógica del capitalismo avanzado; los excesos de la industrialización se han complementado con los de la globalización y la tecnoddependencia informática; las discusiones estilísticas han dejado lugar a competencias financieras; la institucionalización y desarrollo de la industria artística impide casi totalmente cualquier acontecimiento imprevisible, en un formalismo expandido; la ingenuidad experimental, basada en la impericia y la dificultad de acceso, ha sido sustituida por los excesos a menudo anodinos de un *tecnovirtuosismo* de acceso total; la obstinación de una indagación apasionada ha dejado paso a una profesionalización normalizada; y los gestos ajenos a los intereses patrimoniales han sido sustituidos por una capitalización del patrimonio inmaterial... Cada uno de esos cambios -indiferentes a cualquier valoración-, no impiden apreciar la persistencia de ciertas paradojas:

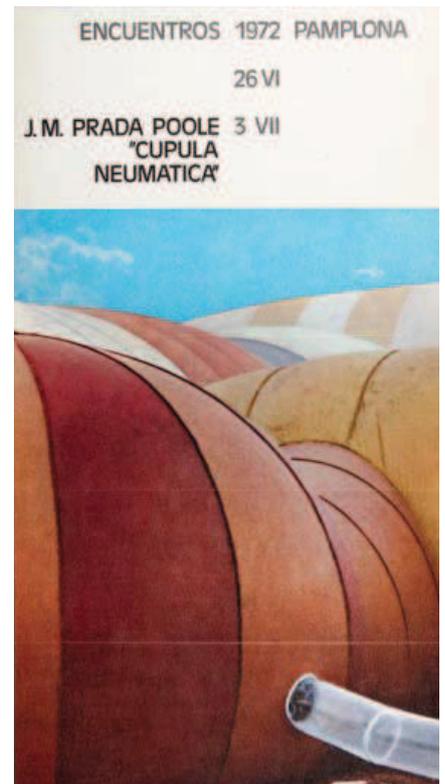
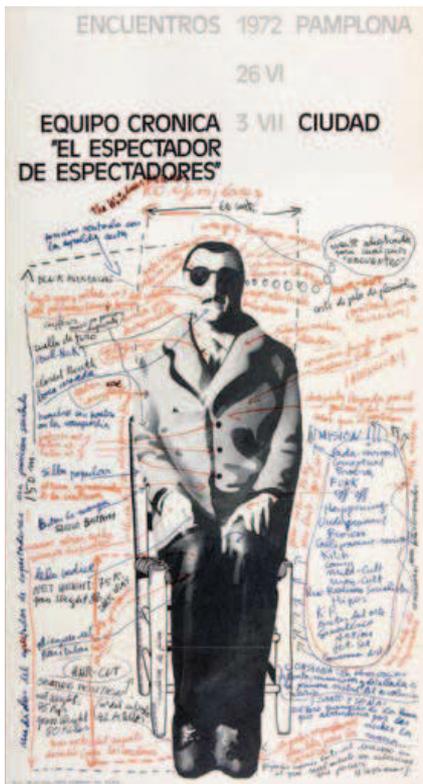
I. Local/Global. La primera paradoja refiere a la insostenibilidad de la falsa dicotomía entre lo nacional y lo internacional. La programación de los *Encuentros* desvela una sensibilidad que actualmente se identificaría como poscolonial, desterritorializada y globalizadora. La programación multicultural de los *Encuentros* hoy seguiría siendo atrevida, pero al mismo tiempo en su apreciación de culturas no-occidentales, populares y periféricas, renunciaba los apropiacionismos vanguardistas que la cultura posmoderna simultáneamente ha denunciado y desarrollado. La desterritorialización antihegemónica no ha supuesto de facto una relativización de los parámetros culturales de la cultura occidental, sino la integración en ella del espectro completo de modos culturales. Así, es indudable que la total desconexión entre el ámbito local (pamplonica-vasco-español) y el internacional (italo-franco-germano-anglosajón) delataba una auténtica falta de contexto propicio para el arte

de vanguardia, tal y como se produjo en el 72; y que los conflictos locales -sociopolíticos y estéticocármicos- realmente impidieron el desarrollo completo de la agenda de los *Encuentros* y su periodicidad. Pero tanto la falta de perspectiva como la ausencia de un contexto propicio representaban de forma precisa el aislamiento de la vanguardia internacional respecto a la cultura y a la sociedad a la que pertenecía: la vanguardia se constituía como contracultural mediante una profecía autocumplidora de desconexión social, incluso cuando actuaba físicamente en territorios públicos, incluso cuando se apropiaba de referencias, contenidos, iconografías populares, incluso cuando pretendían dirigirse a la sociedad -contribuyendo a convertirla en abstracción instrumental o en fantasía de plenitud. Y los ensayos de institución de una estética local o nacional desde, frente, hacia, contra un *estilo internacional* -sea el que sea- son equivalentes

a los ensayos de institución de cualquier estética internacional. Es la simetría de una localidad de pretensiones globales, y una globalización de instrumentalizaciones locales.

II. Arte/Sociedad. Otra paradoja remite precisamente a la insostenibilidad de la suposición de la incompetencia social frente a la radicalidad vanguardista. Tanto los intentos de adecuación social del arte, como los de adecuación artística de la sociedad, habrán presupuesto una falsa exterioridad recíproca. La creciente radicalidad transgresora del arte moderno ha sido directamente proporcional a su falta de complicidad social: su velocidad crítica de transformación potencial sólo ha sido posible desde su imposibilidad negociadora, desde su vertiginoso estatismo. Esta paradoja implícita favorecerá renovados y persistentes proyectos simétricos de disolución del arte (tanto de sus contradicciones como de sus excelencias) -en nombre de la equiparación igualitaria-, y proyectos de elusión de la sociedad -en nombre de una reserva aristocrática-, propiciando los malentendidos de una distinción no basada en las singularidades y las interacciones. La estabilización e institucionalización internacional del arte experimental habrá contado con un pequeño pero poderoso núcleo de apoyo político y financiero, articulado con un sistema del arte que ya había adquirido una notable autonomía funcional, fue contribuyendo a transformar incluso las formas más fehacientes de arte transgresor y comprometido, -por muy destructiva o anodina que pueda llegar a resultar- en una formalización retórica, perfectamente legitimada de antemano por ese *endogrupo* especializado. Internamente, la puesta en crisis de los formatos, de los géneros, de los medios, de los procesos artísticos, -y las consiguientes prácticas intergenéricas, intermedáticas, fuera de formato- habrá supuesto una parcelación categorial y un desarrollo estructural: el arte en el campo expandido ha sido pormenorizadamente clasificado en un archivo expandido. No es que la cultura contemporánea se haya hecho más sensible a la diversidad y a la excelencia, sino que ha perfeccionado sus sistemas de clasificación y computación de acuerdo a una autocomplaciente ilusión de reconocimiento, que convierte la singularidad y el mestizaje en requisitos de homologación. Externamente, la puesta en crisis del arte como práctica y como agencia simbólica -teorizada por los más aviesos y revolucionarios teóricos-, junto a la creciente indiscernibilidad del acontecimiento artístico en el seno de una sociedad creativa, habrá confinado el mundo del arte a un microsector financiero que promociona prácticas cada vez más necesitadas de intermediaciones discursivas especializadas de carácter compensatorio, capaces de justificar los altos niveles de plusvalía que dentro del arte pueden producir objetos y acciones ordinarios y cotidianos. Así, los mismos agentes que habrán promovido artes que disminuyen sus niveles de exigencia y que reducen la riqueza de factores y de expresiones, convertirán esas consecuencias en justificación del desprecio del arte mismo. Y todo ello en nombre, precisamente del doble complejo de la revolución y de la experimentación: de la reducción funcional del arte a instrumento de trans-

La creciente radicalidad transgresora del arte moderno ha sido proporcional a su falta de complicidad social



Tres eventos que resumen el carácter heterodoxo de los Encuentros Pamplona: la ironía social

del Equipo Crónica, el recital de Lily Greenham y la célebre y efímera instalación neumática de

José María Prada Poole que se desinfló antes de lo previsto, también en la foto de la parte inferior.

formación social, y de la reducción experimental de variables (adopción acrítica de modelos tecnocientíficos) en nombre de una apertura conceptual y de una adaptación cultural...

III. Ideología/Estilo. La tercera paradoja refiere a la insostenibilidad de la presunción de una correspondencia entre estilo e ideología. Si el XIX supuso la conciencia de la independencia entre época y estilo, el XX supuso la certificación de la independencia entre estilo e ideología. Los recíprocos coqueteos iniciales entre la vanguardia y el fascismo -rotos unilateralmente por el Reich¹-; la entente implícita entre el franquismo y los héroicos artistas antifranquistas para su promoción internacional (grupo El Paso, Oteiza, Chillida, etc.), o la tolerancia -cuando no promoción indirecta de los Encuentros- por parte del Opus Dei, son sólo algunos ejemplos que contradicen la vigencia de esas correspondencias que reescriben un supuesto vínculo entre vanguardia estética y revolución social: las ideologías más conservadoras son a menudo promotoras de las estéticas más transgresoras, y viceversa.

Las necesidades de legitimación ideológica -en su amplio espectro- encuentran un fuerte aliado en los posicionamientos críticos y rompedores. Por lo demás, en cada momento, en cada lugar, los comprometidos gestos heroicos no siempre coinciden con su adscripción a ciertos elencos de protagonistas. Cada ideología no es sino la oferta de un sistema autoinmune de pensamiento. Mientras la generación de un estilo supone una operación simbolizadora que queda anulada conforme el estilo está suficientemente configurado como para permitir suscripciones.

Los Encuentros se produjeron sobre las ascuas de la constitución y la disolución instantánea de los grupos de la Escuela Vasca (1965/1966)², precisamente por una disputa sin solución entre vanguardia estética y servicio revolucionario, entre estilo y política, entre forma y contenido, entre medio y mensaje, entre abstracción (vanguardista) y figuración (revolucionaria)³... Los defensores de la vanguardia aspiraban a una transformación cultural que afectaba a las formas más profundas de sentir y pensar la representación y la realidad, por lo que no podían conformarse con los sistemas de representación naturalistas ni con los significantes y significados culturalmente reconocidos.

Los defensores de un arte revolucionario, por el contrario, defendían una instrumentalización del arte a la revolución, y si sus mensajes debían ser comprendidos por todos, la estética debía ser suficientemente convencional, comprensible, naturalista... Los artistas y los grupos surgidos tras estos acontecimientos procuraron una despolitización política y una deconstrucción o *desestificación* artística; pero la paradoja perdura: La aspiración revolucionaria persiste en intenciones antihegemonías; la aspiración vanguardista persiste en voluntades sorpresivas; como, a pesar de estas suposiciones -que pertenecen más a la teoría y a la estética que a la práctica artística-, perdura en las prácticas el anhelo de una fusión entre poética y política.

Estas complejidades se traducen hoy en día en las supuestas correspondencias entre las estéticas revolucionarias, antiformalistas -suscritas por los *hackers de lo real*, las estéticas relacionales, etc.- y sus condiciones reales de vínculo social -que confirmarían las mismas contradicciones visibles en

la confianza en cierta ideología del progreso de los *progres* del 72 (experimentalismo ensimismado y activismo alienado).

En efecto, los impulsos desarrollistas que continuaron a la restauración tras la Segunda Guerra Mundial, supusieron además un creciente encantamiento cientifista cuyas manifestaciones artísticas incluyeron computacionalismo, sociologismo, experimentalismo y documentalismo. Las formulaciones recientes de esa ideología del progreso incluyen modelos de formalización complejos, fluidos, caóticos, formalizaciones antiformalistas: el archivo en el campo expandido actúa en tiempo real, de modo que la definición es coetánea a la producción; por ello la suposición de una correspondencia entre estilo e ideología elude la formalización de los gestos revolucionarios y experimentales convertidos en repertorio formal, en argucia retórica, perfectamente solubles con cualquier fin.

IV. Realidad/Real. La cuarta paradoja refiere a la insostenibilidad del escepticismo ingenuo. La paradoja entre conocimiento y acción, entre la vanguardista *crisis de representación* y la revolucionaria *voluntad de transformación*, atraviesa la fractura posmoderna. El arte moderno (y postmoderno) se desarrolla recorrido por una doble preocupación: una gnoseológica (¿hasta qué punto podemos decir, con cierto fundamento, que conocemos el mundo real?) y otra praxiológica (¿hasta qué punto podemos transformar el mundo?). En esa encrucijada, el arte ensaya una articulación de la misma encrucijada mediante todos los modos posibles de una *crisis de representación* que opere efectos de transformación. Pero se trata de una falsa dicotomía: el experimentalismo antinaturalista que deconstruye

Pamplona fue un baile de paradojas entre la tradición y la vanguardia, lo local y lo universal, la ideología y el estilo. En la imagen, "Poema público", de Ignacio Gómez de Liaño.



los parámetros representacionales (desvelando la arbitrariedad de los signos, el constructivismo social de las significaciones, y del imaginario, la precariedad de la *verdad*) es además el agente de una reconstrucción del sentido de *realidad*. Cada estilo es una vacuna contra la simplificación, que delata la ingenuidad del estilo anterior, del estilo otro.

Así, atravesando las diversidades estilísticas, puede apreciarse la continuidad de esta "acucian-te necesidad de verdad"⁴, de este impulso único de deconstrucción (revolución) y reconstrucción (restauración): realismo decimonónico, literalismo del *objeto específico*, hiperrealismo, arte concreto, documentalismo, arte relacional despliegan la transparencia de los modos de producción, pero en su afán antinaturalista suponen la restauración de todos los modos posibles de naturalismo sumergido: naturalismo psicomotriz del expresionismo, del surrealismo; naturalismo fenomenológico del impresionismo; naturalismo geométrico del constructivismo, del arte concreto; naturalismo hiperreal en el *ready-made*, en el objeto específico del minimalismo, en el relacionalismo; naturalismo conceptual en el conceptualismo; naturalismo experiencial en el *happening*, en el situacionismo; naturalismo autoreferencial en el simulacionismo; naturalismo realista en el documentalismo...

El reencantamiento del mundo no produce fantasías, sino simulaciones, aunque con el mismo efecto de suspensión del descrédito. La delación antinaturalista fortalece una inmediatez del juicio (psicosensorial, conceptual, etc.), mejorada con la fantasía de la presencia, de la *presentación* de las cosas reales, de los sistemas mecánicos de registro representacional (fotocinematográficos). No se trata de un *retorno de lo real* en el sentido psicoanalítico -como la emergencia de todo aquello encriptado o reprimido⁵-, y que desvelaría la precariedad de la representación imaginario-simbólica, sino del per-

feccionamiento ficcional que pretende una nueva indiscernibilidad entre la representación y el mundo al que refiere, entre la realidad (construida) y lo real (impensable), y que lo hace mediante la técnica moderna de fingir una inmediatez de la experiencia, presuponiendo la evidencia como prueba de verdad, presuponiendo la posibilidad de un acceso directo a los acontecimientos, un arte que opera fuera de la representación, con el mundo en sí, que incluso produce acontecimientos sin obra.

Se trata del paso de la *crisis de representación* a las *políticas de representación*, a la reinserción en un imaginario tanto más indiscutible cuanto más se funda en la legitimidad antihegemónica de la crisis de representación; se trata del paso del *descrédito de las vanguardias*⁶ a las vanguardias del descrédito, a la omnipotencia y omnisciencia de un escepticismo ingenuo.

Es la institución invisible de un omnímodo naturalismo hiperrealista, de una virtualización de lo real: así, *realidad virtual* debería ser considerada como una fórmula de la extensión imaginaria. Realismo social y arte abstracto eran dos polos de una misma literalidad figurativa (materialismo dialéctico o neopositivismo estructural); y tanto el realismo social como el contextualismo

conceptual son dos polos de sumisión superestructural al contexto de institución naturalista de la realidad cultural: el *arte por el arte* es una figuración del *arte comprometido*, y el *arte comprometido* una figuración del *arte ensimismado*. Se trata de un formalismo inherente a ese ideologismo, y un ideologismo inherente a esos formalismos⁷. En efecto, en nombre de un *retorno de lo real*⁸, se habrá instalado en nuestro presente un espectro de soluciones estilísticas que adoptan los signos de anteriores gestos modernos de transgresión y emancipación, confiando a ellos no tanto una efectividad de transformación o construcción social,

sino un reconocimiento revolucionario dentro del contexto simbólico del arte. El contextualismo propio de las estéticas relacionales, de las artes de acción, de un neositucionismo, etc. resumen las versiones contemporáneas de los defensores de una instrumentalización del arte al servicio de una revolución sin contexto.

Así, el supuesto fosteriano *retorno de lo real* (en todas sus modalidades de notaría de lo peor), se apodera de la vigencia de la *episteme* moderna -legitimada en sus desocultamientos críticos- para perfeccionar el archivo, y catalizar la adaptación anestésica e hiperestética al terror, a la imposibilidad, la aceptación...

Con todo, estas paradojas apenas si confirman la complejidad de nuestro compromiso, la dificultad de nuestra labor. ❖

Los Encuentros se produjeron sobre las ascuas de una disputa entre vanguardia y servicio revolucionario

- 1 Ver Jean Clair. *La responsabilidad del artista*. Barcelona: Visor, 1998
- 2 Esta discusión fue planteada de forma abierta ya en 1966, con motivo de la presentación del grupo ORAIN y la contestación de Ibarrola, que de facto supusieron la fisura definitiva de la Escuela Vasca en el instante mismo de su constitución. La crisis abierta por esa disolución se intensificó tras el primer atentado mortal de ETA en 1968 que condicionó una nueva discusión entre arte y revolución.
- 3 Y esta misma discusión quedó patente en el 72 en la oposición más o menos activa a los Encuentros tanto de ETA, como de algunos de los artistas vascos más relevantes.
- 4 Victor Hugo, en 1824, cit. por Boime, A. (1989) Thomas Couture and the Eclectic Vision. Yale University Press.
- 5 Ver S. Freud, "La represión" (1915), en *Obras Completas*. vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1996
- 6 Ver S. Marchán, *El descrédito de las vanguardias*. Madrid: Blume, 1980
- 7 Ver J.L. Moraza, "Performa contra el formalismo", en Cortes, J.M (ed.) *La creación artística como cuestionamiento*. Valencia: IVAJ, 1990
- 8 Ver Hal Foster, *El retorno de lo real*. Barcelona: Akal, 2001

Bajo la nieve un mundo por descubrir

Por Gabriel Villota Toyos

Cuando se me invitó a participar en este debate, con el objetivo de rastrear una posible genealogía del vídeo español (o del audiovisual experimental, en su sentido más genérico) en los ya míticos Encuentros de Pamplona del año 1972, decidí comenzar por indagar qué tipo de huella habían dejado, qué rastro de su existencia podía seguirse en años posteriores: armado con un pico y una pala como Gabi Teichert, la protagonista del film de Alexander Kluge *Die Patriotin* (La patriota, 1979) que busca bajo la nieve del bosque las raíces de la cultura alemana, me puse a cavar, con escaso resultado.

Podemos pensar que Teichert es ingenua en su literalidad, porque evidentemente lo único que encuentra bajo la nieve son raíces, piedras, gusanos y tierra: sin embargo, ¿no estaban también ahí simbólicamente las verdaderas raíces de la patria (*Heimat*) que buscaba, encarnadas en el propio bosque, en el claro del bosque y en los senderos de Heidegger, en tantas imágenes de esa naturaleza romántica en las que un pueblo había depositado en cierto momento las claves de su representación?

Las respuestas que me fueron llegando eran, en ese sentido, bastante refractarias al hecho de interpretar ese origen en su posible clave simbólica: nada constatable, ni un rastro efectivo, nada quedaba, puesto que en realidad nadie se había enterado siquiera en su momento de lo de Pamplona, y mucho menos cabía pensar que esa información se hubiera transmitido a las generaciones siguientes. Si como bien se indicó en el título de la exposición del Museo Reina Sofía, todo aquello ya parecía desprender un cierto tufillo de fin de fiesta y de funeral (a saber, el de las prácticas así llamadas experimentales, incluso ya denunciado por el propio Oteiza en su carta de respuesta a la invitación a participar en Pamplona), además habría que añadir que todo lo que pudiera quedar de esas prácticas participativas, utópicas y extemporáneas en relación al rancio contexto en que eran presentadas (una ciudad gris de provincias dominada ideológicamente por el Opus Dei en un país gris atrasado y dirigido por una decadente dictadura de corte fascista), resultaría enseguida borrado de la memoria y sepultado por lo que vino después: una transición política basada en el consenso, la implantación del olvido y la amnesia colectiva, y seguida de los fuegos de artificio de una posmodernidad entendida entre nosotros como vía abierta a la frivolidad institucionalizada.

Así pues, lo primero que pensé fue no, no es posible encontrar vinculación histórica alguna de relevancia, más allá del carácter testimonial que pudieran tener las instalaciones con televisores de Muntadas, los ejercicios fenomenológico-perceptivos de Torres (aún grabados en súper 8), las filmaciones también en súper 8 de Sistiaga, o una de las primeras proyecciones habidas en este país de un programa de *videotapes*, incluyendo obras de Acconci, Matta-Clark, Oppenheim y el propio Muntadas, entre otros¹.

Ateniéndonos de forma rigurosa a los hechos, las primeras exhibiciones de cintas de vídeo en la galería Vandrés de Madrid y en el Colegio de Arquitectos de Catalunya, en Barcelona, y después

los ciclos de vídeo arte en el Instituto Alemán de Cultura de Barcelona programados por Antoni Mercader serían los primeros pasos reales hacia una cierta idea de exhibición; mientras que la producción de los años 70 quedaría casi relegada por completo a los artistas que trabajaban desde el (auto)exilio neoyorquino (Muntadas, Torres, Balcells), al trabajo posterior de corte militante/mediático del colectivo VideoNou, y a la esporádica producción de cintas y pequeñas películas experimentales aquí y allá, como las de los pioneros Carles Pujol y Ramón de Vargas, entre otros. Igualmente, Eugeni Bonet ha señalado la importancia que en su momento tuvieron ciertas actividades didáctico-divulgativas desarrolladas por Muntadas a mediados de los años setenta².

Otra cuestión a tener en cuenta sería la del papel jugado por los rescoldos de cierta tradición de cine experimental, o incluso simplemente alternativo al modelo clásico (el Nuevo Cine español, la Escuela de Barcelona) en la configuración de un imaginario de prácticas audiovisuales divergentes, y a las que ya se refirió en cierto momento Eugeni Bonet, cuando propuso en sus *Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español* que obras cinematográficas de personajes tan dispares como Val del Omar o Iván Zulueta deberían también ser tenidas en cuenta a la hora de concebir una genealogía del mismo³. En ese orden de cosas, convendría igualmente recordar el posicionamiento crítico respecto a los *Encuentros* de algunos miembros del Grup de Treball, particu-

larmente de uno de los cineastas experimentales y políticos por excelencia, Pere Portabella⁴.

Si es que hay, por lo demás, un hito que historiográficamente señale un punto de inflexión en la existencia del audiovisual experimental español, este lo vamos a encontrar sin duda antes del lado de la teoría que del de las prácticas, con la publicación del libro *En torno al vídeo* por parte del grupo formado por los ya citados Bonet, Mercader y Muntadas, más Joaquim Dols, en una fecha por lo demás tan tardía como el año 1980⁵.

Después ya sí que vendrían, de un lado, los festivales (los mayores, en Madrid, Donostia; los pequeños luego, con la gran labor desarrollada desde una periferia activada y activista en torno a la imagen experimental: Tolosa, Cádiz, Vitoria, Valencia, Vigo...), la producción ya mucho más regular de esa que Bonet calificara como segunda generación del vídeo, la de los *audiovisualistas*⁶, las primeras exposiciones de videoartistas en el Reina Sofía (Muntadas, Odenbach, etc.), el nacimiento de las primeras distribuidoras, etc. Pero eso ya es la

historia más o menos conocida y documentada. El origen, sin embargo, sigue quedando envuelto en las tinieblas de la indefinición y del mito: ¿por qué no asumir, entonces, lo que pasó en Pamplona como nuestro bosque nevado particular, en el que poder excavar y encontrar las raíces de nuestro pasado? Quizás guiados por esa intuición, en el año 1996 un relativamente numeroso grupo de artistas, programadores, críticos y teóricos del audiovisual español independiente nos juntamos al calor del

.....
Todo aquello parecía ya desprender un cierto tufillo a fin de fiesta o a funeral de las prácticas experimentales



La música fue uno de los protagonistas centrales de los Encuentros. En la imagen, Jesús Ocaña en el laboratorio de ALEA.

Festival de Vídeo de Pamplona, con la idea de desarrollar unas jornadas dedicadas a la reflexión sobre el sector, y también a la programación y exhibición, decidimos llamar a aquello Encuentros Video en Pamplona, en lejana referencia a los Encuentros del 72⁷.

Todavía no había llegado la recuperación de esa memoria que vendría de la mano de José Díaz Cuyás dentro del proyecto *Desacuerdos* en 2003/2005, y casi nadie de los que estábamos allí teníamos mayor idea de lo que aquello había supuesto en relación al audiovisual experimental, pero ni cortos ni perezosos comenzamos a excavar en la nieve con nuestros picos y palas, y nos dispusimos de forma colectiva a situar, siquiera nominalmente y con más de veinte años de retraso, un punto de origen mitológico para nuestro periplo, así como unas líneas de actuación pensando en el futuro. Apenas casi nada sucedió después, como allí se preveía, y sin embargo algunos hitos sucedidos con posterioridad inciden en esa lectura poética del origen, del que los Encuentros de Video en Pamplona bien podrían funcionar como acta de defunción, en perfecto y simétrico bucle, con unos Encuentros de Pamplona entendidos como partida de nacimiento, sin insistir demasiado en ello, pues ya he rendido problemática y abundante cuenta en otros lugares⁸, tan sólo señalaré el hecho de que llegado cierto momento, a finales de los años 90, pareció clara la coincidencia de un inusitado interés comercial del mercado del arte por la producción audiovisual experimental con la desaparición de los circuitos alternativos que dicho sector, precarizado anteriormente en ese mismo mercado, había sido capaz de generar con los años.

Sin embargo, y habiendo ya concluido la primera década del siglo XXI, podemos decir que las cosas no son en realidad tan en blanco y negro, ni las formas de la historia muestran la perfecta simetría del bucle que se cierra sobre sí mismo. Más bien podríamos decir con Deleuze que crecen de forma rizomática; o como dijera en su día Achille Bonito Oliva, a propósito de ese gran invento construido retrospectivamente, a saber, la transvanguardia italiana, "la historia avanza en espiral: hay cosas antiguas que vuelven, pero evidentemente no al mismo lugar".

Y es que encontramos hoy de nuevo que el audiovisual experimental español sigue existiendo al margen de mercados del arte y circuitos de exhibición hegemónicos: ni la feria Arco ni la entrega anual de los Goya son su sitio, sino más bien aquel que, como sucediera en Pamplona en aquél lejano 1972, sigue produciéndose en los intersticios. Intersticios como los que posibilitan que hoy en día exista una distribuidora profesional de vídeo y audiovisual experimental como Hamaca⁹, fruto en buena medida del trabajo colectivo de varias generaciones de artistas y activistas del vídeo español, y en cuyo catálogo coexisten clásicos como los de Muntadas y Balcells junto con los trabajos de videoartistas de las más recientes generaciones, así como con las experimentaciones en celuloide de cineastas contemporáneos como Isaki Lacuesta o las propuestas híbridas de León Siminiani o Andrés Duque, entre otros. O intersticios como aquellos en los que surgen nuevos festivales de audiovisual independiente como Punto de Vista, donde se dan cita desde hace ya seis años en gozosa confusión documentales de autor, cintas de cine o vídeo experimentales, y *heterodocsias* (sic)¹⁰ varias, curiosamente en Pamplona, de nuevo: bajo la nieve, un mundo por descubrir, un mundo por inventar. ❖



Sobre estas líneas, el polémico concierto del grupo ZAJ en el Teatro Gayarre de Pamplona. Fotos: Cortesía de Antoni Muntadas.

Notas

- 1 Efectivamente sería una de las primeras que tendrían lugar en España, tras dos exhibiciones habidas en los años precedentes, en el Colegio de Arquitectos de Cataluña en Barcelona, y la Galería Vandrés, de Madrid (ver cronología en *La imagen sublime*, MNCARS, Madrid, 1987).
- 2 Eugeni Bonet, en *Bienal de la Imagen en Movimiento '92. Visionarios Españoles* (MNCARS, Madrid, 1992).
- 3 Ver Eugeni Bonet: "Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español", en *Televisión y vídeo de creación en la Comunidad Europea*, Madrid 1992.
- 4 Ver entrevista a Pere Portabella en *Desacuerdos* n°1, pg. 59. Arteleku, MACBA y UNIA, 2004.
- 5 El libro, agotado desde hace varios lustros en su primera edición de Gustavo Gili, será próximamente reeditado por iniciativa de la Fundación Rodríguez, con la colaboración del Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz y la Universidad del País Vasco (UPV/EHU).
- 6 Ver Eugeni Bonet: "Notas para una contrahistoria del vídeo independiente español", en *Televisión y vídeo de creación en la Comunidad Europea*, Madrid 1992.
- 7 Ver Eugeni Bonet: "Encuentros vídeo en Pamplona 1996. Una breve recapitulación y otras observaciones preliminares", en *Encuentros vídeo en Pamplona 1996. Actas y documentos de trabajo*. Pamplona, 1996.
- 8 Ver el dvd *Devenir vídeo (adiós a todo eso)*, publicado conjuntamente con la edición del libro *Desacuerdos* n°4 (Arteleku, MACBA, UNIA, Centro José Guerrero, 2006), así como los artículos "Espectáculo y devenir audiovisual en la escena artística contemporánea", en *Revista de Occidente* n°261 (Madrid, 2003), y "Notas desde ambos lados de la trincheras (acerca de la evolución del audiovisual artístico español en la década de los 90)", en *Impasse* n°5 (La panera, Lleida, 2005).
- 9 <http://www.hamacaonline.net/default.php>
- 10 Se trata de hecho el nombre de una sección habitual de este festival.

El origen y el fin

Por Jesús Carrillo

A pesar del subtítulo *Fin de fiesta del arte experimental*, que apostilla la exposición acogida por el Museo Reina Sofía, los Encuentros de Pamplona de julio de 1972 forman parte de la narración de los orígenes de la vanguardia española contemporánea, aunque lo hagan como un acontecimiento fallido, sin trayectoria ni linaje continuado, tal y como coinciden casi sistemáticamente los testimonios que recogemos aquí.

La narración del origen encierra las aspiraciones más profundas y las frustraciones más íntimas de una comunidad real o imaginaria, tanto en lo territorial como en lo histórico; la comunidad del arte español en este caso. Ésta proyecta sus ansiedades identitarias sobre un hito, un momento memorable, buscando reconocer en ese inicio las herencias, los parentescos y las idiosincrasias que marcan carácter; pero, sobre todo, las promesas y las metas que vinculan el pasado y el presente con un futuro posible y a las que se puede recurrir para

denunciar ambiciones espurias, corregir rumbos errados y renovar alianzas.

A aquel momento y a aquel lugar se vuelve una y otra vez, como al escenario de un crimen, siguiendo la estructura de un sueño, pareciendo siempre que no se sabe lo suficiente o que lo que se sabe es inexacto, ya que se espera, o bien desentrañar aquel origen verdadero que autorice una posición en el presente, o por el contrario, dar cuenta de que todo fue un fiasco y que los supuestos herederos no tienen título legítimo sobre nada. Simultáneamente, se negocia con la posición contraria: la de no querer saber demasiado, la de no romper el cliché ya codificado, la de poner coto a un conocimiento demasiado específico que resquebrajara los marcos consensuados o impuestos.

Las narraciones de orígenes no afectan exclusivamente a aquellos pocos que las reclaman como un patrimonio grupal, sino que responden a una intención hegemónica de organización de

la memoria y del territorio generales; reflejan una voluntad jurisdiccional y legal que delimita los márgenes, que distribuye los valores y recursos, que autoriza y prohíbe, que premia y castiga, que incluye y que excluye. Por lo tanto, a ellas recurren incluso aquellos a quienes deshereda y aquellos que las impugnan, sobre todo cuando la norma se ha naturalizado tanto que los únicos interesados en visitar los orígenes son aquellos que fueron excluidos entonces o sus sucesores.

Como suele ocurrir, en fin, las narraciones de los orígenes son lugares de conflicto, y no solo por las interpretaciones enconadas que encierra, sino porque sus hitos son origen común de varias comunidades de trayectorias divergentes, y porque existen otros hitos que, dentro de la misma comunidad, le disputan la prioridad.

En los Encuentros de Pamplona se han entrecruzado y encabalgado narraciones diferentes y a menudo contrapuestas. A saber: la construcción

Una de las más polémicas intervenciones fue la del Equipo Crónica y sus replicantes de la policía "secreta" dispersos por la ciudad.



de una escena de vanguardia española *normalizada* frente al panorama artístico trasnochado y castizo dominante en el franquismo y que se desplegaría plenamente en la España democrática; la formación de una vanguardia española *idiosincrática*, que se descubre a sí misma a través de su contacto directo con las tendencias internacionales; la eclosión pública de los *nuevos formatos* y el arte no objetual: el cine experimental, el video, las instalaciones multimediales, las *performances*, los *happening* y las intervenciones interactivas en el espacio urbano.

Pero también estaba presente la puesta de largo de una nueva generación de artistas sonoros que rompen el aislamiento y el retraso de la vanguardia musical en España; la equivalente demostración de la potencia de una escena local de poesía visual conectada con la tupida red internacional de sus practicantes; la materialización del arte de vanguardia como un esfuerzo colectivo y colaborativo que se actualiza en contacto directo con la masa social y, finalmente, el aglutinamiento de una vanguardia vasca que reconoce y manifiesta su identidad diferencial en un escenario local como es Pamplona, y frente a la comunidad artística estatal e internacional que se reúne en los *Encuentros*.

Casi todas estas narraciones comparten, más allá de la estructura problemática que acabamos de comentar, la peculiaridad de su escasa pregnancia en la memoria colectiva y su corto recorrido historiográfico. En este sentido, la narración de Los Encuentros de Pamplona no es solamente la narración de un origen fallido, sino que ella misma falla como narración, una situación que el proyecto emprendido por el Museo Reina Sofía y el comisario José Díaz Cuyás han intentado resolver mediante un notable esfuerzo de investigación, clasificación, exposición y escritura.

Aquí sólo apuntaremos algunas de las posibles explicaciones de la peculiar imperfección de la historiografía de los Encuentros de Pamplona. La primera y más obvia es la débil estructura de la historia del arte español contemporáneo, una debilidad que contrasta con la prolifidad del discurso sobre el arte del presente desplegado en catálogos de infinitas exposiciones. Este desequilibrio deriva de la misión ideológica del arte contemporáneo en nuestro país de generar espectáculo, el espectáculo de la modernidad, cuyos cauces son la exposición y los medios de comunicación.

La investigación académica sobre las prácticas contemporáneas se ha visto lastrada por la lentitud de la renovación metodológica y por el desvío de buena parte de sus energías a satisfacer las demandas inmediatas de las instituciones.

La segunda razón, de la que deriva la primera, es la dinámica de olvido que acompañó a la construcción del sistema del arte en España durante las décadas de los ochenta y de los noventa. Ello forma parte de una tendencia más general en la cultura española de la democracia en lo que respecta al periodo inmediatamente anterior a la muerte del dictador. En este periodo aparecen las cartas que se barajarían durante la Transición y en las que se encerraba la promesa de otros presentes posibles.

En este periodo se producen también los compromisos y las alianzas que forjarían el presente tal como es.

La tercera razón, derivada también de las anteriores, pero más específica de lo que aquí nos ocupa, es que la narración de los Encuentros de Pamplona es narración de origen y de fin simultáneamente. Se plantea a menudo como el principio de un proceso concluido prematuramente y, por lo tanto, como un inicio en falso que sólo puede evocarse melancólicamente dentro de una evocación de la ruina.

Esta cadencia sirve tanto para señalar con el dedo a los culpables, dentro de un esquema parroquial de la historia, como para justificar, desde un pesimismo conservador, la situación actual como la única posible, dadas unas circunstancias de las que los actuales agentes ya no se hacen responsables.

Otra razón, tiene que ver con el rol de los *Encuentros* en la génesis del arte español contemporáneo, y es su competencia con narraciones mucho más poderosas desarrolladas desde los discursos nacionales catalán y vasco en particular, pero también desde las múltiples voces locales que se articulan durante la construcción del nuevo Estado de las autonomías.

Las narraciones del arte se han desarrollado dentro de procesos de configuración identitaria muy intensos en los que los Encuentros de Pamplona encuentran mal acomodo, como nos muestra Juan Luis Moraza respecto al caso vasco, cuando no son directamente impugnados, como revela Francesc Torres desde la perspectiva de la izquierda catalana. Recordemos,

en relación con esto último, que la primera recuperación en toda regla de las prácticas conceptuales de los setenta se produce dentro de un discurso marcadamente catalanista en la exposición comisariada por Pilar Parcerisas en 1992, bajo el título "Idees i actituds"¹.

En este contexto, la historia del arte español reciente ha sido un tema incómodo, abordado en positivo casi exclusivamente por un españolismo trasnochado o por la autocomplacencia del discurso oficial de uno u otro color. Una excepción reseñable es la reivindicación que hiciera José Luis Brea de los Encuentros de Pamplona en 1989, dentro de su proyecto *72-1992. Antes y después del entusiasmo*². La evocación de las prácticas de base conceptual que se dieron cita en Pamplona en 1972, le sirve para ofrecer una alternativa al arte español del *entusiasmo* desarrollado en la década que entonces concluía y que, a juicio de José Luis Brea, no era sino el resultado vacío de unas políticas de promoción artística erradas tanto en sus referentes internacionales como en sus procedimientos.

En su diagnóstico coincidió con los puntos de vista enunciados por Mar Villaespesa en *El síndrome de mayoría absoluta*, publicado ese mismo año en la revista *Arena*, que ambos editaban junto con el crítico Kevin Power³. En 1989, aún parecía pertinente esbozar alternativas críticas al arte español en su conjunto como reacción a unas políticas artísticas diseñadas también desde una perspectiva centralista, como fuera el caso durante la década de los ochenta. Es sintomático, sin embargo, el que dicha alternativa que buscaba sus raíces en Los En-

cuentros de Pamplona, fuera enunciada al margen de los marcos del discurso académico y en el espacio de una feria comercial de arte en Amsterdam.

Si muchas son las dificultades para fijar el papel de los *Encuentros* dentro del discurso central del arte español, más complicado es, si cabe, el enfocarlo desde una genealogía de la esfera crítica o antagonista del arte. Un acontecimiento incoado al margen de la dialéctica antifranquista y enmarcado económica e ideológicamente dentro de la noción burguesa del arte, difícilmente podía interpretarse al lado de actividades artísticas que vinculaban experimentación lingüística y subversión política. La izquierda del arte de entonces, que respondió de modo zozoque y discontinuo al llamamiento de Pamplona, no iba a tener un interés particular en señalar la importancia de ese desconcertante evento.

En las décadas sucesivas, muchos de aquellos agentes, convertidos después en *establishment*, estarían demasiado ocupados en la construcción del sistema de la cultura del nuevo régimen como para recordar unas aventuras juveniles que poco tenían que ver con los nuevos patrones que estaban diseñando para el arte.

Habría que esperar al nuevo milenio, en el marco de un proyecto que reunía a investigadores, activistas e instituciones bajo el ilustrativo título de *Desacuerdos*, para que los Encuentros de Pamplona merecieran la atención de una mirada crítica rigurosa⁴. Dentro del mismo, la noción bajtiniana de *carnaval* iba a servir a José Díaz Cuyás para interpretar las contradicciones y ambivalencias de un acontecimiento plural, inasequible a interpretaciones doctrinarias, pero que en su misma naturaleza paradójica, ofrecía el mejor retrato de una época y de una situación sistemáticamente malentendida.

La imagen enfocada de los Encuentros de Pamplona que se deriva de la reciente exposición del Museo Reina Sofía debería ser el punto de partida de una reevaluación crítica del periodo que va de 1972 a 1976, fecha esta última de la exposición *Vanguardia y realidad social* que se inauguró dentro del marco de la Bienal de Venecia a los pocos meses de la muerte del dictador. En este caso se trata de una narración retrospectiva del rol de la vanguardia durante el franquismo, que pretendía marcar las pautas del rol social del arte en la futura España democrática. Paradójicamente, supuso el inicio del fin de la alianza entre vanguardia y crítica social y política que el mismo proyecto analizaba.

El estudio de este periodo, objeto de narraciones fragmentadas y contrapuestas, nos parece fundamental para entender los procesos que se desarrollarían en los años y décadas sucesivos y de los que aún somos herederos. ♦

- 1 Ver *Idees i actituds. En torn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980*, Centre d'Art Santa Mònica, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992
- 2 La exposición vendría acompañada de un libro que contenía un texto introductorio de José Luis Brea y la transcripción de una serie de mesas redondas con los participantes. *Antes y después del entusiasmo, 72-1992*. La Haya, SDU, 1989.
- 3 Ver Mar Villaespesa "Síndrome de mayoría absoluta", *Arena* n° 1, 1989, pp.81-83
- 4 Ver "Pamplona era una fiesta. Tragicomedia del arte español", *Desacuerdos I. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, Ediciones del MACBA 2004, pp.17-74.

.....

La narración del origen encierra las aspiraciones más profundas y las frustraciones más íntimas de una comunidad real o imaginaria

.....

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Plaza del Emperador
Carlos V, s/n
28012 Madrid
Tel. 91 774 10 00
Fax 91 774 10 56

Horarios

De lunes a sábado
de 10.00 a 21.00 h
Domingo
de 10.00 a 14.30 h
Martes, cerrado
La salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Biblioteca

De lunes a viernes
de 10.00 a 21.00 h
excepto festivos

Librería La Central

De lunes a sábado
de 10.00 a 21.00 h
Domingo
de 10.00 a 14.00 h
Martes, cerrado
Tel. 91 787 87 82

Cafetería/Restaurante

De lunes a sábado
de 10.00 a 21.00 h
Domingo
de 10.00 a 14.00 h
Martes, cerrado
Tel. 91 467 02 02

Otros servicios

Servicio de información
Visitas guiadas
Visitas guiadas con intérprete
en LSE
Lazos de inducción magnética
Programas escolares y familiares
Audioguías
Asistencia médica
Guardarropa
Teléfonos
Cajero automático
Parking para bicicletas



www.museoreinasofia.es