

OPINIÓN



**Colombia:
medios y culturas**
por JESÚS
MARTÍN
BARBERO

CINE



Una pasión latinoame
por SERGIO WOLF



ARTE

Edificar una mirada

por JUSTO PASTOR MELLADO
Cruces entre obras y artistas de Latinoamérica.

Artes de excluir, artes de incluir

por LAURA MALOSETTI COSTA
La vigencia de un ícono y los nuevos movimientos sociales en la Argentina.

La ciencia moderna y la imagen

por IRINA PODGORNÝ
El lugar de las representaciones visuales en la construcción del conocimiento.

Modern love: arte y diseño en el siglo XX

por ALEJANDRO G. CRISPIANI
Historia y perspectivas de una relación controvertida.

La ciudad en cuestión

por NELSON BRISSAC PEIXOTO
Arte/Cidade, una propuesta para repensar el espacio urbano.

Tecnologías para los sentidos

por RODRIGO ALONSO
El poder expresivo de los medios electrónicos y digitales en la región.

ARTES PLÁSTICAS

Compañeros de viaje

por FLORENCIA BAZZANO-
NELSON

MÚSICA

Los caminos de la cumbia

por SERGIO A. PUJOL

LECTURAS

Manuelita mirándonos

Un relato inédito de EDUARDO
GONZÁLEZ VIAÑA.

HISTORIETA

José Muñoz: Del uso de la sombra como tinta

por JUAN LIMA



LILIANA PORTER

Por favor, no te muevas (niña azul), 2005

Fotografía duraflex, 82 x 116 cm

EDIFICAR UNA MIRADA HISTORIAS CRUZADAS DEL ARTE LATINOAMERICANO

El recorrido por un museo nos permite trazar un mapa parcial del arte latinoamericano, que incluye desde el Berni de los años treinta hasta los chilenos Leppe y Dittborn en los ochenta. Este mapa intenta atender a las condiciones específicas de producción y circulación estética de obras y artistas que dialogan entre sí en un momento determinado.

por JUSTO PASTOR MELLADO crítico de arte, curador independiente,
Director de la Escuela de Artes Visuales y Fotografía de la Universidad UNIACC (Santiago de

Chile)

Escribir sobre arte latinoamericano es una de las tareas más difíciles en el terreno de la crítica. En primer lugar, por la dificultad metodológica que representa la realización de un mapeo de la producción de los artistas del continente. En segundo lugar, porque el desarrollo de las escenas artísticas de la región es desigual. Para ello no es preciso recurrir a criterios de "calidad", sino que basta con considerar las diferencias de consistencia de las tramas institucionales. Y en tercer lugar, es necesario contemplar la política exterior de artes visuales en cada caso: no existe visibilidad internacional sin que haya alguna dosis de vanidad por parte de los Estados, y por eso éste es un elemento a tener en cuenta en la articulación de las relaciones entre las diversas escenas.

En fin, la tarea es sin duda complicada. Sin embargo, no puedo desestimar mi propio interés por realizar este mapeo. Creo que una manera de comenzar es proponer una mirada que, a su vez, permita establecer una red de conexiones entre obras y artistas, en un momento determinado. Es decir, puedo hablar y escribir sobre particularidades articuladas.

Pondré un ejemplo: es imposible hablar en Buenos Aires de arte latinoamericano sin hacer referencia a la colección Costantini. Más allá de cualquier discusión sobre sus pautas de exhibición, es indudable que la apertura del MALBA reposicionó el tema a nivel de público comprometido.

Desde el comienzo, podemos afirmar que esa colección de "maestros" satisface, al menos, una mirada modernista. Es decir, contempla varios autores que representan diversos modernismos. Entonces, mi primera sugerencia es proponer una visita al museo.

¿A qué se va a un museo? En principio a construir una lectura de la colección. Lo cual significa inaugurar una *historia menor* de gran relevancia; a saber, la historia de las adquisiciones. Esto nos introduce de lleno en la historia de las tramas institucionales de estos espacios, y nos puede llevar incluso hasta el estudio comparativo de la epopeya que acompañó la edificación de los museos en los distintos países del continente. Es importante entender de qué manera este proceso se desarrolló a la par de otro, el de la construcción de la idea de nación. Por eso, considero fundamental instalar una historia del arte latinoamericano que tome como punto de partida la historia de los museos como síntoma de la construcción nacional.

Volvamos al MALBA y a la propuesta de trabajar sobre una red de conexiones entre obras y artistas de una época. Detengámonos frente a *Manifestación*, de Antonio Berni, pintada en 1934. Esa pintura es una respuesta al programa del muralismo mexicano. Por lo tanto, estamos obligados a conocer los rudimentos de ese programa y los avatares de sus interpretaciones en el espacio del Cono Sur. Desde ya, una pintura mural análoga a la mexicana resultaba imposible en los edificios públicos argentinos de la década del treinta. Por otra parte, hay que tener en cuenta el peso de la influencia comunista para esa época. David Siqueiros viajó a la Argentina en 1934 y a Chile en 1939. Pero lo hizo en condiciones distintas. En el primer país, realizó un mural en el sótano de la casa del director del diario *Crítica*, Natalio Botana; en el segundo, pintó un mural en la Escuela México de la ciudad de Chillán, que había sido assolada por un terremoto.

El gobierno de México solicitó la visa a fin de que Siqueiros viajara a Chile. La idea mexicana era construir en Chillán, como gesto solidario, una escuela con murales de Siqueiros y Xavier Guerrero. El entonces cónsul, Pablo Neruda, extendió la visa sin pedir autorización a sus superiores y por eso fue declarado culpable de "acto de indisciplina". Gracias a este acto, Chillán tuvo en su Escuela México el mural "Muerte al invasor".

Cuando Siqueiros viajó a Buenos Aires en 1934, además de pintar el mural en Don Torcuato, publicó el folleto "Ejercicio plástico". Berni rebatió de inmediato sus conclusiones. En Chile, en cambio, no hubo oposición al discurso mexicano. En esa escena, ni siquiera se deseaba saber sobre la obra de Berni, aunque se la conocía. Se la conocía para no querer saber de ella.

Así, este ejercicio nos conduce a preguntarnos: ¿qué había en Chile, en el momento en que Berni pinta *Manifestación*? Tendremos que asumir la decepción de no encontrar en la colección Costantini a ningún artista chileno, salvo Roberto Matta. Pero en 1934 recién había terminado sus estudios de arquitectura y se había establecido en Francia. Más tarde, durante la Segunda Guerra Mundial, emigrará a Nueva York, donde tendrá un rol significativo aunque no suficientemente reconocido por la crítica anglosajona.

En la colección Costantini hay tres obras de Matta: una de 1939 y otras dos de 1942. Berni había empezado a polemizar con una variante del realismo en 1934, aunque ya desde 1930 había marcado su producción con una posición surrealista. En cambio, Matta recién en 1939 fue reconocido como pintor surrealista. Si se ponen en relación los cuadros de Berni de 1930 y las pinturas de Matta de 1939, tendremos ante nosotros unas variantes del surrealismo que resultan extremadamente sugerentes, sobre todo si se las compara con la producción de Magritte. Lo más probable es que le atribuyamos a este último un academicismo ilusionista que se ubica muy por debajo de las exigencias formales que las propias obras de Matta y Berni proponen ya en los años anteriores a la Segunda Guerra. Magritte, en cambio, es un pintor de la normalización surrealista de posguerra.

Si continuamos nuestro recorrido por la colección, en torno a los años cuarenta encontraremos dos obras magistrales. Una de Frida Kahlo, *Autorretrato con chango y loro*, de 1942, y otra de Remedios Varo, *Ícono*, de 1945. Ambas pueden ser incluidas en el capítulo "surrealismo". Pero eso nos llevaría a interrogarnos sobre las especificidades del surrealismo latinoamericano, forjado con plena independencia y autonomía de sus referentes originales.

Berni en 1930, Matta en 1939, Frida Kahlo en 1945, nos hacen pensar que no existe una continuidad plena entre una escena plástica y otra. Ahí hay un problema. No podemos meterlos a todos en el mismo saco. De hecho, Frida Kahlo ha sido reinventada por la política cultural mexicana desde comienzos de los años ochenta. Antes de ese momento, desde una perspectiva de "género", su presencia había sido, por diversos motivos, silenciada. Aunque su sobredimensión reciente ha permitido a los coleccionistas e instituciones anglosajonas reducir y circunscribir el arte latinoamericano a una lectura neoexótica, que desvía la atención de las complejidades de la producción artística del Cono Sur; particularmente, la de los duros años setenta.

Sigamos con Berni, para saltar de época. En 2005 se realizó una exposición sobre Berni y sus contemporáneos, aquellos que lo acompañaron durante su travesía por el siglo XX. Allí estuvo *La gran tentación o La gran ilusión*, de 1962. Resulta útil, metodológicamente, tomar a Berni como hilo conductor. Así nos enteramos del éxito que alcanzó en la Bienal de Venecia a comienzos de los sesenta. Pero ésta es otra coyuntura. Berni no podía ser premio de pintura de esa Bienal, que —a título de reparación neocolonial— reservaba para el arte latinoamericano apenas un premio de grabado y de dibujo.

¿De qué trata *La gran tentación*? Es un *collage* publicitario combinado con restos industriales (maderas, chapas, latas, arpilleras) que le permiten al artista hacer visibles los esplendores y miserias de la sociedad de consumo. Ahora bien, si en los años cuarenta la obra de Berni nos condujo hasta Matta, en los sesenta nos llevará al espacio brasileño. Encontramos en la misma colección una obra de Antonio Dias, *Querida, ¿estás bien?*, de 1964. Es una pintura realizada sobre maderas y materiales tridimensionales, semejante a lo que hace Jorge de la Vega en la misma época. Confeccionada a partir de dibujos toscos, entre los *graffiti* y la historieta, la narración se fragmenta para referirse a diversas metáforas sobre la violencia ejercida contra los cuerpos.

Éste no será un dato menor en el arte latinoamericano de los años sesenta: la violencia, la represión. Será, sin duda, un elemento del contexto que le pondrá un sello a toda la producción del continente. En esa época, las connotaciones extraestéticas de las obras permitieron establecer una relación positiva con las artes populares, a la vez que obras de apariencia estrictamente formal asumían influencias político-sociales.

Como dijimos, desde el Berni de los sesenta, curiosamente omitido en la escena chilena, podemos conectarnos con la escena brasileña y descubrir que existen compatibilidades extrañas, que luego van a reproducirse en otras relaciones, en los ochenta, entre la obra de Víctor Grippo y la de Artur Barrio. Me refiero a la fragmentación corporal y un tipo de suciedad que le imprime a las obras del Cono Sur, para no decir latinoamericanas, una marca específica. Y desde Barrio podemos llegar al arte corporal de Carlos Leppe, que en los ochenta, en Santiago, va a ser una figura clave. Él, junto a Eugenio Dittborn, otro chileno, se va a emparentar formalmente con las obras de los argentinos Luis Bénédict y Víctor Grippo.

En síntesis, para realizar el mapeo del que hablábamos al comienzo, sugiero trabajar a partir de duplas referenciales. Berni-Matta, para la coyuntura de los treinta. Berni-Dias, para los sesenta. Luego Grippo-Leppe-Barrio-Dittborn-Bénédict, en los ochenta. Lo cual nos obliga a reconstruir en cada caso aquellas condiciones que permiten reconocer una autonomía compleja, en relación con el canon establecido por las obras consideradas emblemáticas. Es lo que llamo luchar contra la "analogía dependiente", que consiste en construir el mapa del arte latinoamericano en función de la reproducción regional de tendencias ya probadas. Justamente, el arte del sub-continente se afirma sobre una "política de autor", si se me permite esta designación que tomo prestada del cine. Esta política consiste en hacer del desgaste de transferencia un sistema de recomposición original de "lo ya conocido", lo que significa "edificar una mirada" para comprender, en perspectiva, la historia de las obras que he mencionado, poniéndolas en relación con las condiciones de lectura que ellas mismas exigieron en el momento de su creación.

Ahora bien, ha sido por economía narrativa que he privilegiado conexiones argentino-chileno-brasileñas. Al menos remiten a una situación de lectura compartida, aunque de efectos desiguales. Debo mencionar que el pequeño trabajo de visitar de modo cooperante el MALBA nos sitúa ante la exigencia de saber cuál era el contexto institucional de estas

producciones. En todo caso, es la exigencia que tenemos al ingresar a todo museo o estructura de exhibición. Es decir, debemos comenzar a considerar la historia de la institución, la historia de su colección, la historia de las exposiciones y la historia de las lecturas. De hecho, cada una de estas historias constituye, de por sí, un objeto complejo de estudio. El conocimiento de una colección es tan sólo un punto de partida. Es necesario pensar en lo que un museo puede hacer para concebir y montar exposiciones que presenten dispositivos interpretativos que, a su vez, ayuden a desarmar los paradigmas sobre los que se ha reproducido el arte latinoamericano. •

www.revistatodavia.com.ar

todaVÍA # 13 | Abril de 2006

© Copyright, todos los derechos reservados. Registro de la Propiedad Intelectual 447527. ISSN 1666-5872



LILIANA PORTER
Él Cibachrome,
 60 x 40 cm

afirmar –con displicencia o con furia– que “el arte no cambia nada”, que todos los males del mundo siguen allí, incluso estimulados por una maquinaria de industrias culturales que –desde una lectura más radical aún– tienden a preservar y potenciar las desigualdades sociales.

Tal vez algunas de estas certezas puedan ponerse en crisis a partir de su cruce con cuestiones tan caras a la historia del arte como el poder y la persistencia de las imágenes y su capacidad para proyectarse por fuera del ámbito artístico por medio de las cada vez más frecuentes prácticas de reapropiación, resignificación, parodia o cita de obras del pasado.

Aun cuando una imagen haya sido creada por su autor con la intención de inscribirla e inscribirse en el campo del arte, nada está dicho respecto de su vida histórica. Ciertas formas, una vez lanzadas al ruedo, tienen una deriva propia que escapa o excede la voluntad de sus autores y que de ninguna manera parece prefijada por el lugar que ocuparon en la cultura que las vio nacer.

Las palabras (la crítica, los relatos históricos) atraviesan las imágenes artísticas, las preservan y hasta las transforman. Pero también lo hacen las prácticas que interactúan y modifican, activan y desactivan el poder de las imágenes como productos culturales. Operaciones tales como su inclusión o exclusión de museos, mercados de arte y circuitos de exhibición y reproducción masiva son las más evidentes, pero podemos pensar también en un amplio rango de prácticas menos visibles relacionadas con el uso, la reapropiación y la resignificación. Pienso en la capacidad que tienen ciertas imágenes para “contaminar” o atraer otras nuevas, capturar la atención y persistir en la memoria colectiva, encarnando ideas y sentimientos complejos.

Es posible pensar esos usos y reapropiaciones no como meras parodias sino como acciones que apuntan a la construcción de pautas identitarias de resistencia desde lugares alternativos, en los márgenes –o los intersticios– del mapa cultural. En este sentido, y en el marco de los debates suscitados en Buenos Aires alrededor de una controvertida “vuelta a la política” en la escena artística contemporánea, quisiera aquí abordar algunos problemas ligados a ciertas manifestaciones recientes de la protesta social y a las actividades de algunos jóvenes artistas argentinos. No pretendo proponerlos como “casos representativos”. Más bien creo que podrían pensarse como metáforas: plantean situaciones complejas y abiertas dentro de la crisis argentina que se inició en 2001.

Me referiré, en particular, a diversas estrategias de reapropiación de una imagen instalada no sólo como una pieza importante de la tradición artística argentina sino también como símbolo inaugural de la cuestión social y las luchas obreras en la iconografía local: *Sin pan y sin trabajo*, realizado por Ernesto de la Cárcova entre 1893 y 1894, la obra que inmediatamente consagró al pintor a su regreso del viaje de estudios en Europa. De la Cárcova había decidido exhibir su gran cuadro al óleo, obrero y socialista, en el Salón del Ateneo, lugar emblemático de sociabilidad “elegante” y único ámbito legitimador por entonces para un artista que regresaba de su formación europea. En ese momento, sin embargo, el Partido Socialista cuestionó la pertinencia del público frente al cual el pintor decidía exponerlo.

Este reproche introduce una de las cuestiones que quisiera discutir a partir de reapropiaciones recientes de la imagen, ya que *Sin pan y sin trabajo* ha mostrado tener una extraordinaria persistencia en la memoria y el poder de reactivarse sobre todo en momentos de crisis. En exhibición permanente en el Museo Nacional de Bellas Artes y reproducida en libros, revistas, calendarios, textos escolares, postales, afiches, etcétera, esta pintura es una de las obras del arte argentino más admiradas y recordadas.

No sorprende, entonces, que los dos artistas argentinos del siglo XX que con mayor eficacia simbólica conjugaron en sus obras un fuerte compromiso político con una renovación singular de la figuración y el lenguaje plásticos, plantearan, en

ARTES DE EXCLUIR, ARTES DE INCLUIR

Las obras de varios artistas jóvenes dialogan con pinturas del pasado, no para parodiarlas ni para legitimarse a sí mismas, sino para reinventar la tradición en función de los desafíos actuales. Así es como *Sin pan y sin trabajo*, un ícono del arte social del siglo XIX, reaparece en trabajos recientes. Con estas intervenciones, el arte encuentra vías de comunicación con las identidades en tránsito, con los movimientos que se instalan en los márgenes del campo cultural.

por LAURA MALOSETTI COSTA historiadora de arte UBA/CONICET

No son pocas las reflexiones sobre el arte contemporáneo que asumen como supuesto básico el hermetismo de sus proposiciones, la oscuridad de sus significados, la ausencia de una vocación pública, la renuncia a la belleza o la voluntad explícita de irritar o molestar al público.

Tampoco es raro escuchar a grandes artistas contemporáneos

diferentes períodos, una suerte de diálogo crítico con el maestro del cuadro obrero del siglo XIX. Antonio Berni lo hizo en un par de grandes telas de 1934: *Manifestación* y *Desocupados*. En la primera recuperaba las palabras "Pan y trabajo" como una cita textual de aquel cuadro emblemático desde una perspectiva más optimista, confiando en el poder de la rebelión. En *Desocupados*, en cambio, introdujo un clima onírico para presentar a los personajes sumidos en un sopor casi sobrenatural, como efigies de un gigantesco vacío de poder.

Más tarde, Carlos Alonso retomó *Sin pan y sin trabajo* en una interesante serie de dibujos y pinturas realizados en 1968. En ella parece crecer un abismo entre los personajes del drama: el obrero sigue congelado en su gesto decimonónico, en tanto la mujer y el niño parecen observarlo desde un siglo de distancia. Ella ya no es la víctima doliente y agobiada de rostro inexpresivo: levanta una mirada inteligente del libro que sostiene en las manos para dirigirla al hombre o interpelar al espectador, cuestionando las relaciones de género y clase que aparecían cristalizadas en el cuadro de Ernesto de la Cárcova.

Por su parte, la obra presentada por Tomás Espina al Premio Banco Ciudad en 2002 (2ª mención) parece seguir la línea de esa reflexión. Dibujó a carbonilla el cuadro de De la Cárcova en la pared de su estudio y dejó vacante el lugar de la mujer: allí se fotografió a sí mismo, desnudo, en un gesto de interpelación al obrero (y también, claro, al artista). Espina se introduce en la imagen desde el espacio de la mujer, que es –dice– el de la intimidad, el más flexible, el único que deja abierta la posibilidad creativa en oposición al estereotipo del obrero en lucha, petrificado en el tiempo. Su imagen desafía la rigidez de aquellos roles que el imaginario social ha perpetuado hasta el cansancio y parece reclamar, desde ese cansancio, un espacio propio en un lugar que representa en muchos sentidos la tradición. Su cuerpo entra en el marco de la composición produciendo un quiebre en el orden de las relaciones allí congeladas.

Tomás Espina imprimió su obra como afiches con la intención de pegarlos por la ciudad. Finalmente decidió no hacerlo sino en aquellas situaciones en las que pudiera acompañar la imagen con su presencia. La exhibió en algunas ocasiones en la calle, parado junto a ella, y participó con la obra en acciones como el apoyo a las obreras de la fábrica textil Brukman en mayo de 2003.

Ese espacio de la intimidad desde el cual interpelaba Espina a Sin pan y sin trabajo abre una serie de interrogantes respecto de la posibilidad de construir una identidad como desocupado. No parece un tema menor preguntarse qué imágenes de sí mismo y de su situación elabora quien probablemente se ubicó o se ubicaría con comodidad como perteneciente a la clase trabajadora, pero se ve excluido de ella y empujado a la situación de desocupado.

Podría pensarse que el prefijo "des", que señala carencia (desocupado, desposeído), es menos eficaz que la expresión "sin" (trabajo) tanto para indicar una transitoriedad deseada en esa situación como para enfatizar el derecho a poseer aquello que no se posee. Quizás por ello, varias reapropiaciones actuales del cuadro de De la Cárcova retoman –a veces como única referencia– las palabras del título, como había hecho Berni en los '30. La cita textual, por otra parte, remite directamente al cuadro y a su lugar en una tradición en la que se reinscribe el reclamo popular.

En este sentido avanza otro ejemplo que quiero comentar. En junio de 2001, el entonces estudiante de Bellas Artes Jorge Pérez tradujo el cuadro a un mensaje gráfico en blanco y negro y preparó un taco para imprimir xilografías. Pintó también una bandera con la obra en blanco y negro. Ambos soportes incluían la imagen y el título *Sin pan y sin trabajo*. Se acercó con su bandera a un piquete de desocupados frente a la quinta presidencial de Olivos y allí se conectó con un movimiento del barrio de San Fernando, al cual le ofreció sus afiches. No conocían la imagen, pero inmediatamente les entusiasmo y la adoptaron para identificarse. Jorge Pérez propuso poco después realizar una acción de arte: ir juntos al Museo de Bellas Artes a ver la obra, dialogar frente a ella y donar al museo un afiche.

Desde la perspectiva de Pérez y el movimiento barrial de San Fernando, puede pensarse en un redescubrimiento (o más bien un descubrimiento por parte de los vecinos de la zona) de un pasado común que aparece como una vía para desactivar mecanismos de marginación y exclusión cultural.

Es posible considerar a estos y a otros artistas (músicos, actores, fotógrafos, cineastas, artistas plásticos) como intermediarios culturales. Pienso en un movimiento de ida y vuelta que permea lugares tradicionalmente establecidos mediante acciones que, entre otras cosas, buscan romper estereotipos y dicotomías instaladas. Son acciones que parecen abrir una brecha en la organización social y cultural al permitir pensar una identidad en la carencia. No una identidad "otra" ni "afuera" ni "des", sino "SIN".

El arte en las calles, en las villas, en las cárceles, en los muros, puede ser pensado también como una brecha en el descreimiento de unos y otros. En este sentido, los proyectos culturales que llevan adelante fundaciones como "Crear vale la pena" en zonas muy marginales de Buenos Aires como La Cava o el Barrio San Roque, o "Enda Brasil" en Rio de Janeiro, se han mostrado capaces de derribar muros, construir puentes y crear nuevos ámbitos de crecimiento con la música, el teatro y la danza.

Al comienzo mencionaba una "vuelta a la política" en la escena artística argentina. Desde la asociación de talleres de artistas y operarios que pusieron en marcha de manera autogestionada la laminadora de aluminio IMPA, hasta las actividades en la calle en apoyo a las obreras y obreros de las fábricas Brukman o Zanón, o las exposiciones en Grisinópolis y las intervenciones de grupos de artistas callejeros en marchas y jornadas de desocupados y manifestaciones por los derechos humanos, muchos se han volcado con sus obras y *performances* a formas de participación en el escenario político que plantean rasgos novedosos. Esas formas de intervención tienen una trayectoria que se remonta a los años '60 (Tucumán Arde) y en los '80 y '90 a grupos como Capataco, Gastar o Por el Ojo, que comprometieron su actividad con la lucha por los derechos humanos. En la búsqueda de nuevos recursos y poéticas

para tales intervenciones, la reapropiación de imágenes del pasado es frecuente. Un ejemplo que apunta en este mismo sentido es el del grupo La Piedra, que entre 1992 y 1993 acompañó con sus acciones los reclamos de los jubilados frente al Congreso, parodiando en la escena urbana el *Monumento al trabajo* de Rogelio Yrurtia (1907-1922).

Hoy el recurso de volver a los “viejos maestros” parece la clave con la cual algunos artistas procuran explorar y encontrar un espacio entre su propia subjetividad y las nuevas vías para la intervención en la política. En este sentido, cabe mencionar otros ejemplos, como las acuarelas de Fermín Eguía, las composiciones fotográficas de Leonel Luna o las videoinstalaciones del uruguayo Pablo Uribe, que parten de una inclusión personal en aquellos cuadros consagrados y canónicos para avanzar con propuestas que resignifican los sentidos tradicionales (es el caso de la polaridad “civilización/barbarie” en obras que retoman e invierten las connotaciones más habituales de malones, raptos y campañas militares al desierto). Estas y otras recientes y numerosas reapropiaciones de imágenes populares de la historia del arte local pueden ser interpretadas como indicios de una renovada reflexión acerca del rol de los artistas –y de las obras que ellos crean– en la vida cotidiana. •

Producidas en una esfera específica, el campo artístico e intelectual, que tiene sus reglas, sus convenciones, sus jerarquías, las obras se escapan y toman densidad peregrinando, a veces en periodos de larga duración, a través del mundo social.

(roger chartier, El mundo como representación)

www.revistatodavia.com.ar

todaVÍA# 13 | Abril de 2006

© Copyright, todos los derechos reservados. Registro de la Propiedad Intelectual 447527. ISSN 1666-5872



LA CIENCIA MODERNA Y LA IMAGEN

La imaginación científica y la artística no están separadas por un límite infranqueable: de hecho, la ciencia moderna se constituyó a partir de técnicas de observación y de reproducción de lo real ligadas a la pintura y la literatura. Las ilustraciones minuciosas que poblaban los catálogos de plantas y animales, los relatos orales que luego se traducían en dibujos, el uso de la perspectiva y la fotografía, demuestran que la representación visual de los fenómenos está en la base de la ciencia y del arte.

LILIANA PORTER

Los dos espejos (detalle), 1990

Técnica mixta

2,03 x 3,79 cm

por IRINA PODGORNY Museo de La Plata / CONICET

El impacto de las artes en las ciencias ha merecido, llamativamente, menos atención que la recepción de las ideas científicas en el campo del arte; pero tanto una como otra dirección mantienen una distinción que la historiografía más reciente pretende diluir, recurriendo al análisis de los espacios y de las prácticas del saber. Que estos

límites hayan sobrevivido tanto tiempo no deja de ser curioso. La invención de la perspectiva, por ejemplo, como nueva técnica para ver, dibujar y medir, no puede atribuirse a uno de estos dos campos sin cometer una injusticia. El laboratorio y los talleres han producido objetos, conceptos e instrumentos esenciales para pensar el arte. La fotografía, sin ir más lejos, desafió los límites del realismo y nunca abandonó su papel como herramienta fundamental de la ciencia contemporánea. En la producción del conocimiento, ciencia y arte comparten el reino de lo visual: recordemos que la ciencia moderna se constituyó sobre la base de las tecnologías de replicación de la realidad, los medios ópticos y la evidencia construida de manera visual.

En efecto, la importancia constitutiva de pensar con las manos y con los ojos apareció en varias obras del siglo XVII, en las que se describían los medios ópticos para observar el mundo y contribuir, así, a la reforma de la filosofía, creando los cimientos de un nuevo y verdadero conocimiento. Con la ayuda de las lentes, el microscopio y la cámara oscura, el ojo de los hombres podría llevar el mundo del intelecto y la fantasía al mundo concreto de las cosas. Para ello se precisaba una mirada entrenada en la observación precisa y una mano dispuesta para dibujar y representar las cosas tal como aparecían ante la vista. La observación y la descripción con palabras e imágenes se tornaron el fundamento del nuevo saber, con tanto éxito que hoy los científicos no pueden separar las palabras de las imágenes y de las cosas.

Más aún, en el contexto de la llamada revolución científica, la evidencia y el experimento dependían del testimonio ocular colectivo para que sus resultados fueran aceptados como verdaderos. En filosofía natural, como en criminalística, la confianza y la autoridad de un testimonio provenían de la proliferación de los testigos, un indicador de que ese testimonio refería una determinada verdad. En la práctica experimental, la multiplicación de testigos se aseguró mediante la presentación del descubrimiento en un espacio social, el "laboratorio" experimental. El museo fue otro de esos espacios donde el pensar se enlazó con la mirada y donde los coleccionistas crearon nuevas maneras de percepción de la naturaleza, que marcaron la emergencia de la historia natural como disciplina. La decisión de exhibir los frutos de la colección condujo gradualmente a definir el conocimiento como algo consensuado, modelado en relación con la audiencia que entraba al museo y que, por lo tanto, participaba en las prácticas propias de ese contexto. Sociable y visual, el filosofar realizado en y alrededor del museo afinó la definición del conocimiento como producto de una estrecha relación sensorial con la naturaleza.

Pero lo más importante de esta nueva manera de pensar y de presentar los hechos radicó en la búsqueda de un procedimiento para la multiplicación ilimitada de testigos. Es decir, se requería una tecnología del "testimonio virtual": la producción en la mente del lector de la imagen de una escena que tornara innecesario el requisito de replicar o de testificar directamente. Un elemento crucial de esos textos modernos residía en el tiempo y el dinero dedicados a las imágenes allí incluídas, dispositivos miméticos que, prolijamente, replicaban la escena o las partes implicadas en los experimentos. Por lo tanto, las tecnologías literarias desarrolladas para el testimonio virtual a través de la imagen se erigieron en un aspecto central de la ciencia moderna. Se trataba de una tecnología que brindaba confianza y seguridad sobre el trabajo realizado y, sobre todo, realizado de la manera proclamada. La evidencia presentada ante un público que confirmaba con sus ojos la verdad del experimento o mediante imágenes que "mostraban" los hechos, se ató, de manera constitutiva, a una lógica visual. En historia natural, los catálogos de plantas, animales, petrificaciones y monstruos –verdaderos museos de papel según la definición de algunos historiadores– crearon un dispositivo que posibilitó la movilización del mundo: a través de ellos, fósiles, plantas, flores, aves, rocas y animales de los puntos más distantes del planeta circularon y dieron testimonio de su existencia ante quienes nunca habían salido de su gabinete. No debe de extrañar entonces la formación en pintura de los naturalistas del siglo XIX, quienes –conscientes del papel de los detalles para la creación de nuevas especies– procuraron volcar todos sus talentos en la descripción pictórica del mundo que veían.

Pero, como relata el personaje de *El entonado* de Juan José Saer, las tecnologías literarias podían acercarse a la ficción, o mejor dicho, diluir la diferencia entre hecho y creación. En ese marco, abundaron las polémicas sobre qué –y por qué– creerles a los informes sobre los "hechos extraños" de los mundos incorporados al imaginario y a la ciencia europea de los siglos XVI y XVII. Esas polémicas se trasladaron luego a la autenticidad de los objetos provenientes de mundos desaparecidos, de los cuales nadie podía dar testimonio pero de cuya existencia, a mediados del siglo XIX, ya no se dudaba. Los tiempos profundos del pasado de la Tierra, aquello que nadie podía observar, se transformaron, tanto en la ciencia como en el arte, en episodios e imágenes llenos de vida, formas, colores y ruidos.

Una ilusión compartida

Si la relación visual aparece como un aspecto crucial de la ciencia, no debería llamar la atención que el descubrimiento de “mundos perdidos”, donde los seres extinguidos finalmente pudieran observarse en el presente, fuera una ilusión compartida por las ciencias y las artes. La posibilidad de dar con islas detenidas en la evolución, –en la Patagonia, el Amazonas, las Indias Orientales o la selva africana– sobrevoló las expectativas de algunos científicos del siglo XIX y la imaginación de escritores y cineastas del siglo XX. Películas como *King Kong*, *Jurassic Park* y otras del género no hicieron más que recogerlas.

El profesor Challenger y sus acompañantes, personajes de *El mundo perdido* de Sir Arthur Conan Doyle y de sus versiones fílmicas, se inscriben en el guión de la ciencia, tratando de cumplir con todos los requisitos necesarios para que los hechos se constituyan. La conferencia londinense de Challenger, en la que anuncia la existencia en una aislada meseta en el Amazonas de restos de otras eras geológicas, es recibida, como no podía ser de otra manera, entre silbidos y abucheos. ¿Cómo creer en el testimonio individual sobre un suceso disparatado? Sólo a través del concurso de varios testigos calificados se podrá certificar la autenticidad del mundo de dinosaurios vivientes y, a partir de entonces, los dibujos, fotos e imágenes de los mismos tendrán carta de evidencia en el reino de la ciencia. Sin embargo, en el caso real que probablemente haya inspirado esta novela, las cosas parecen haber sido menos complicadas.

Tal es así que la zoología y la paleontología de mamíferos de 1890 se vieron conmocionadas por el presunto hallazgo de un mamífero “fósil”, todavía vivo, en los valles de la Patagonia. La historia acerca de la presunta existencia de esta bestia se remonta a 1895, cuando un estanciero de las inmediaciones de Río Gallegos encontró en Última Esperanza (Chile) una pieza de cuero con pelo y huesecillos incrustados, y concluyó que este hallazgo correspondía a un animal hasta entonces desconocido. En 1898, Florentino Ameghino publicó un primer informe preliminar sobre este animal, en el que lo llamaba *Neomyiodon listai* en honor a Ramón Lista, el explorador que se habría enfrentado y disparado contra semejante bestia. Ameghino afirmaba que esta fiera aún podía ser vista en los distantes territorios patagónicos, basándose en los testimonios obtenidos por su hermano Carlos durante sus largas temporadas en el campo. Allí, algunos tehuelches contaban la historia del Jemmisch, un animal mítico y misterioso que, en los bosques, asediaba a hombres y caballos.

Neomyiodon atrajo la atención europea y comenzaron las excavaciones en la caverna de Última Esperanza, donde se encontraron restos con carne “fresca”. Sobre estas bases pocos dudaron de la convivencia de este animal con los seres humanos, y el hallazgo de partes blandas hizo pensar en épocas no tan distantes. La hipótesis de *Neomyiodon* como animal cazado por los “trogloditas” competía con otra que sostenía que el “hombre primitivo” lo había domesticado. Dentro del mundo de los zoólogos y paleontólogos, la bestia en cuestión tuvo varios nombres científicos, que le daban ya carácter de resto prehistórico, ya de pariente de los gatos actuales. Asimismo, los naturalistas del Museo de La Plata crearon otro nombre para referirse a un tercer animal extinguido, pero domesticado por los indígenas de la cueva, al que debían corresponder los trozos de cuero hallados en el confín del sur americano.

Los nombres –y la celeridad con que se organizaron las expediciones para cazar a *Neomyiodon*– podrían hacernos olvidar que su entidad procedía de relatos recogidos por los expedicionarios patagónicos. De hecho, la reunión de “testigos” calificados que afirmaron haberlo visto o que autentificaron la imagen de la cueva como corral le dio carne y forma a un trozo de cuero con pelo que se convertiría en un ícono de la Patagonia. Destaquemos aquí el rasgo más interesante de este problema: el hallazgo de los escasos restos de un animal y una leyenda indígena resultan suficientes para establecer una nueva especie, sobre la base de una interpretación que la ciencia considera plausible. La evidencia visual para reconstruir un objeto natural a través de hallazgos parciales nunca se hubiera logrado si la composición y narración científicas no se alimentaran de procedimientos artísticos.

La ciencia, como la literatura, siempre intentó ser recibida no como un mero invento sino como la creación de un mundo verosímil, probable, que respetara las posibilidades de que lo narrado y lo mostrado en un dibujo representara la realidad. La convicción de la evidencia científica, material y visual, certificada por los testigos, fue tal que varios grupos de investigadores y exploradores partieron desde Europa y Buenos Aires para hallar a este sobreviviente de épocas que, en otras zonas del planeta, ya habían transcurrido. Frente a esa posibilidad, tanto los científicos ávidos de reconocimiento como los medios deseosos de atraer a un público interesado en las maravillas de la naturaleza, se lanzaron en su persecución. Hasta ahora, no ha aparecido. Sobrevive, en cambio, en las vitrinas de los museos, en la literatura y en las películas sobre esos mundos perdidos que sólo la ciencia y el arte pueden ver. •



LILIANA PORTER

Sin título, 1979

Fotoserigrafía y acrílico sobre tela,

106 x 132 cm

MODERN LOVE: ARTE Y DISEÑO EN EL SIGLO XX

A lo largo de la historia, el diseño cumplió la función de idear objetos utilitarios, pero sólo a comienzos del siglo XX fue reconocido como una disciplina. Revisar sus relaciones con el arte –relaciones de exclusión mutua o de cercanía según los períodos y las corrientes– es un modo de pensar las posibilidades del diseño en el presente. ¿Se convertirá en un mero conjunto de saberes instrumentales o en un campo de reflexión y de experimentación sobre los objetos?

por ALEJANDRO G. CRISPIANI Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile

Desde hace ya más de dos siglos y medio el universo de los objetos que rodean al hombre no ha dejado de crecer en número y en complejidad de forma dramática, exponencial. Hay quien ha dicho que se trata de un proceso de características catastróficas, en el sentido de que especies enteras de artefactos son reemplazadas, y en algunos casos casi completamente erradicadas, en tiempos cada vez más cortos, por nuevas especies dotadas de una tecnología más eficaz y devastadora. Frente a estos procesos de renovación de lo nuevo, no es extraño que el usuario quede sin respiro. Hace ya tiempo que hemos dejado de entender siquiera de manera elemental cuál es el milagro que hace funcionar a la gran mayoría de los objetos que manipulamos diariamente. ¿Puede una disciplina, un solo saber, ocuparse de todos ellos, aunque sólo fuera en relación con sus aspectos formales o comunicacionales?

En principio, la respuesta podría ser sí y esa disciplina casi universal sería el diseño. No han sido pocas ni poco importantes las voces que durante el siglo XX han sostenido esta opinión, postulando para el diseño como disciplina una posición de ubicuidad en los múltiples procesos productivos que generan los artefactos y los objetos de uso. Nótese que estamos hablando de una *disciplina*, no de una *ciencia* ni mucho menos de un *arte*, aunque en algunos casos se acerque a estos dos campos. Sin embargo, esta supuesta disciplina que comprendería, digamos, del diseño de automóviles al diseño de indumentaria, nunca alcanzó el grado de consolidación que en algún momento se esperó de ella, ni llegó a dotarse de un *corpus madre* de conocimientos como el que posee, por ejemplo, la ingeniería, a pesar de todas sus ramificaciones y del hecho de que este corpus también sea sistemáticamente puesto en discusión. No sabría decir si éste es un objetivo deseable o no. Pero hay un hecho histórico bastante claro: la *actividad* de diseñar o inventar objetos utilitarios, de idear una forma ajustada a un fin práctico, de pensar en sus condiciones de funcionamiento, en su apariencia, en cómo se ofrecerán a la vista y al tacto o en cómo se pueden mejorar sus condiciones de compra y de venta, etcétera, es una actividad central para nuestra cultura moderna (y sin duda para la cultura humana sin más) que no ha tenido un correlato acorde con esta importancia en la constelación de saberes institucionales (llámese ciencias o artes) que han acompañado su desarrollo. El diseño como actividad humana constitutiva siempre ha existido, pero como *disciplina* que debe definir y conquistar un lugar entre otros saberes que cuentan con instituciones que los avalan –sean ciencias humanas o exactas, sea la tecnología o el arte– es relativamente reciente. Tan reciente que, en el caso de la Argentina, sólo en los años sesenta se incorpora como carrera profesional en las universidades.

Es importante tener en cuenta este tardío reconocimiento cuando se consideran sus relaciones ya sea con el campo del arte como con otras áreas del saber más consolidadas. En términos estrictos, el diseño como disciplina aparece en el momento en que se pone en crisis el sistema renacentista de las Bellas Artes, en el cual el diseño de objetos utilitarios ocupaba un lugar secundario, o para ser más precisos, no era considerado una actividad intelectual a la altura de la pintura o la arquitectura, que reclamaban para su ejercicio una teoría, elaborada a su vez por una academia. Muchas son las razones históricas que se han esgrimido para explicar esto, entre ellas el antiguo desprecio platónico por cualquier actividad que estuviera relacionada con el trabajo manual, considerado en última instancia como el extremo opuesto del ejercicio intelectual.

El diseño como disciplina surge en el largo proceso de descomposición del sistema de las Bellas Artes, sobre todo en su versión francesa, que se extiende desde las últimas décadas del siglo XIX y que llega hasta ya bien entrado el siglo XX. En este complicado decurso, el objeto industrial desnudo, con sus terminaciones perfectas y su eficacia aparentemente sin pretensiones, hijo directo de su tiempo y de las nuevas tecnologías que lo dominaban, se convirtió en uno de los signos más evidentes de todo lo que el sistema de las Bellas Artes había dejado afuera. Ya no se podía negar: había más trabajo intelectual detrás, por dar un ejemplo, de un ventilador eléctrico, que de un cuadro fruto de las rutinas de la academia. Una sospecha similar no ha dejado de acompañar a todo el arte, y también a la arquitectura, del siglo XX. En tal sentido, el diseño como disciplina tuvo en el arte moderno y en algunos de sus representantes, deseosos también de liquidar el viejo sistema de las Bellas Artes, aliados circunstanciales de peso. Fue también desde el interior del arte y la arquitectura que impulsaron las vanguardias históricas de principios del siglo XX, que se intentó darle al diseño el lugar

que le correspondía, como saber destinado a pensar el objeto técnico. De allí provienen, en gran medida, las dos primeras especializaciones que se reconocieron: el diseño gráfico, vinculado a la plástica y a los objetos, por decirlo de algún modo, de percepción bidimensional, y el diseño industrial, vinculado a la arquitectura y a los objetos que pueblan los edificios, particularmente el mobiliario y los enseres domésticos.

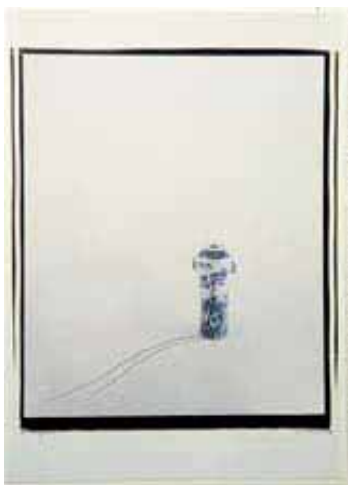
En términos generales, las relaciones entre el arte moderno y el diseño de formas utilitarias, entre las cuales bien podría incluirse a la arquitectura, se movió entre dos polos bien definidos. En un extremo podríamos ubicar a aquellos movimientos que intentaron borrar las fronteras entre ambas prácticas, tratando de formular un principio estético válido que pudiera aplicarse no sólo en el campo del arte sino extenderse también a los objetos industriales de producción masiva, para restablecer así la armonía en todo el universo de los objetos artificiales. Las relaciones entre arte y diseño fueron pensadas por estos movimientos en términos básicamente formales, en pos de garantizar un entorno humano equilibrado. El movimiento holandés De Stijl, y en general las corrientes del arte moderno vinculadas a la abstracción geométrica, son los ejemplos más notorios de esta tendencia. En el otro extremo se ubicaron aquellas corrientes, como la Nueva Objetividad alemana o el Productivismo ruso, que negaron cualquier injerencia del arte en el campo de los objetos utilitarios, o más precisamente de los artefactos producto de las técnicas modernas. Cualquier intervención en la lógica de la técnica debía ser rechazada. Había que pensar los objetos despojados de cualquier pretensión formal, como si sólo respondieran al principio de necesidad técnica y económica.

En la mayoría de los casos el llamado Diseño Moderno se situó en algún punto más o menos intermedio entre estos dos extremos, que pudieron de hecho convivir en el interior de algunas instituciones, como fue el caso de la escuela Bauhaus alemana. Pero más allá del impacto que tuvo en el diseño concreto de objetos, la abstracción geométrica le proveyó al diseño moderno un método y una teoría que fueron muy fecundas para su enseñanza y su aprendizaje. La pretensión bastante generalizada de esta corriente de la plástica de ejercer un dominio racional sobre la forma, despojado de cualquier intento de representación y en última instancia desinteresado, buscando principios precisos y verificables, pudo ser instrumentada por el diseño como una suerte de teoría general de la forma, previa a su aplicación práctica y por lo tanto útil a las múltiples ramas que lo constituyen como disciplina. En principio, esto no tenía que traducirse forzosamente en objetos "abstractizantes", pero fue inevitable que así ocurriera, y de alguna manera estos objetos dieron el tono general del diseño moderno.

Sin embargo, también instalaron una suerte de modelo de relación con el arte, que fue visto desde el diseño como un campo en el que se podía experimentar con la forma libremente, a fin de aplicar los resultados en objetos útiles para la vida. El arte como reservorio de formas y principios que el diseño toma prestados para instrumentarlos en pos de una función práctica fue la manera más llana de enfrentar este problema.

Los años sesenta pondrán fin a este modo de entender la relación arte/diseño. En primer lugar, porque algunas de las vanguardias de ese período, particularmente el Pop Art, van a efectuar el proceso inverso y de manera agresiva: los cuadros toman y hacen suyas imágenes e incluso objetos producidos exclusivamente para la cultura de masas, la mayoría de ellos anónimos y con un grado de "artisticidad" cercano a cero, al menos para los epígonos del arte moderno de los años cincuenta. Ahora era el diseño (probablemente como actividad y no como disciplina) el que le prestaba formas al arte. Lo que no dejó de ser desconcertante para el diseño mismo, que pudo ver a sus propios objetos en una dimensión completamente distinta y pensarlos desde una nueva perspectiva. En tal sentido, el Pop Art le dio al diseño la posibilidad de concebir un vínculo con el arte que no estuviera basado sólo en relaciones de forma, aunque el diseño no siempre aprovechó esta oportunidad y, así, no fue extraño ver surgir un *diseño pop*. El diseño que se copiaba a sí mismo previo permiso del arte. Pero además, los años sesenta asistieron a toda una serie de movimientos que se desinteresaron completamente del objeto y se volcaron hacia el arte como experiencia, como fueron los *happenings* y las demás vertientes de acciones orientadas en esa dirección. Estos nuevos formatos estéticos, que han seguido multiplicándose hasta nuestros días, en los cuales las artes plásticas ya no se manifiestan en la producción de un objeto físico, terminaron por liquidar la inmediatez en las relaciones arte/diseño que en su momento habían propuesto las vanguardias históricas, y dieron por muerto ese mundo armonioso que alguna vez pareció accesible. Pensar al diseño como instrumento de expansión del arte, por seductor que esto hubiera sido, ya no resultaba posible.

Se ha hablado en las últimas décadas de las *nuevas afinidades* entre arte y arquitectura, para usar la expresión de la arquitecta Julia Schulz-Dornburg, y algo similar podría decirse para el diseño. Estas nuevas afinidades implicarían relaciones más mediadas entre campos relativamente autónomos. Está claro que arte y diseño pueden confluir en un problema o un proyecto determinado, de la misma manera que podrían hacerlo la arquitectura, la ingeniería o cualquier otra área del conocimiento. Pero los problemas centrales para el diseño parecen pasar por otro meridiano. Podría ocurrir que, respondiendo a las cada vez más imperiosas fuerzas productivas, terminara por desgajarse como disciplina, transformándose en un conjunto de conocimientos instrumentales, por ejemplo en el área del marketing o de los procesos tecnológicos. El desafío estriba ahora en saber responder a estas demandas sin perder de vista y sin resignar su propio universo de problemas como disciplina, vale decir, como actividad intelectual. Una actividad que puede hablar de muchas más cosas que de costos y beneficios, sin negar la importancia y la lógica de estos términos pero sin cederles el dominio completo de los objetos. Quizás los usuarios aprenderíamos, con el tiempo, a agradecerse. •



LILIANA PORTER
Volver, 2001
 Fotografía Polaroid
 76 x 56 cm

LA CIUDAD EN CUESTIÓN

En las megalópolis proliferan proyectos arquitectónicos monumentales, enormes infraestructuras aisladas del tejido urbano. Esta tendencia se ha extendido también al arte, bajo la forma de grandes museos itinerantes orientados al espectáculo y al consumo. Frente a la uniformidad de estas propuestas, *Arte/Cidade* –colectivo integrado por artistas, arquitectos, ingenieros y técnicos– intenta experimentar modos alternativos, descentralizados, de hacer circular el arte y de intervenir sobre la ciudad.

por NELSON BRISSAC PEIXOTO filósofo, organizador y curador de *Arte/Cidade*

Arte/Cidade es un proyecto que se realiza en San Pablo, Brasil, desde 1994, con el objetivo de intervenir artísticamente en la ciudad. Ha tenido hasta el momento cuatro ediciones: la primera se presentó en un matadero desactivado, en la zona sur de San Pablo; la segunda, en el centro, en tres edificios y en el área que los rodea, atravesada por un viaducto; la tercera, a lo largo de un ramal ferroviario, en la zona oeste, y la última en una antigua zona industrial que ocupa aproximadamente 10 kilómetros cuadrados en el este de la ciudad.

El proyecto toma como punto de partida la metrópoli contemporánea, concebida como un espacio complejo y dinámico, en permanente cambio, en el que surgen nuevos e inusitados modos de circulación. En este sentido, San Pablo representa un ámbito propicio en el que se ponen en juego todos estos temas. Las intervenciones artísticas de *Arte/Cidade* buscan cuestionar el estatus y los procedimientos convencionales del arte, de la arquitectura y del urbanismo, ya que consideramos que para enfrentar las transformaciones producidas por la globalización es preciso trascender las técnicas y los enfoques establecidos.

Así, mientras las recientes políticas urbanas de reactivación de los antiguos centros y áreas industriales ofrecen actividades culturales en las construcciones en desuso, y las formas convencionales del arte en la vía pública –esculturas, murales– validan la especulación inmobiliaria que generan esos procesos, *Arte/Cidade* intenta debatir nuevas estrategias y, además, busca que sus proyectos trasciendan la localización inmediata y remitan al vasto territorio de la megalópolis.

Desde ya, para trabajar a escala urbana es indispensable desarrollar instrumentos y procedimientos adecuados que conviertan las propuestas individuales en proyectos viables mediante diseños técnicos, que resuelvan las cuestiones materiales y estructurales y que también se ocupen de los aspectos políticos (relaciones con las comunidades y los poderes públicos involucrados).

Teniendo en cuenta estos criterios, cada edición de *Arte/Cidade* consta de tres fases: en primer lugar, una amplia investigación urbanística sobre la zona elegida de la ciudad; en segundo lugar, la selección de sitios específicos y, por último, el desarrollo en sí de los proyectos de intervención.

El objetivo de la investigación es analizar la situación de la zona dentro de San Pablo, teniendo en cuenta los elementos arquitectónicos y los modos de ocupación existentes. A partir de allí, se realiza un inventario de los posibles lugares en los que se trabajará, que deben reflejar la complejidad estructural y las dinámicas socioespaciales que caracterizan la megalópolis. Antes de concluir esta etapa, todos los integrantes del proyecto recorren los sitios para sugerir otras lecturas y eventualmente otras localizaciones. Así se enriquece el mapeo propuesto al comienzo. Finalmente, los artistas y arquitectos invitados despliegan sus propuestas. Un equipo de apoyo, formado por arquitectos e ingenieros, acompaña el desarrollo de cada proyecto con la intención de explotar al límite sus potencialidades estructurales y técnicas y su alcance urbanístico y social. Las posibilidades de intervención en las áreas urbanizadas y en sus edificios, los problemas de mantenimiento de las estructuras, el uso de los materiales y dispositivos electrónicos son estudiados en cada caso, apuntando a la experimentación y a la transgresión de las alternativas convencionales.

La complejidad y la escala de las situaciones propuestas exigen un trabajo fundado en proyectos técnicos y soportes operacionales apropiados para que el espacio no imponga su lógica. Se intenta evitar así una adecuación intuitiva, en general estetizante, a los lugares, y a la vez romper con los procedimientos ya cristalizados que operan en ellos como si fueran sólo el telón de fondo de las obras.

Los desafíos de aquí en más

En los últimos años, asistimos a un proceso de uniformidad de las megalópolis, alentado por proyectos urbano-arquitectónicos de capitales internacionales. Se configuraron así enclaves autosuficientes, dominados por grandes infraestructuras y aislados del resto del tejido urbano. En estrecha articulación con este proceso, se multiplicó la

organización de megamuseos y exposiciones temáticas itinerantes a nivel internacional, montadas en inmensos ambientes artificiales y escenográficos, que subordinan la producción y la percepción estéticas a la misma lógica espacial. Se trata de una monumentalidad que coloca la ciudad y el arte a disposición del espectáculo y del turismo cultural. Las experiencias realizadas por *Arte/Cidade*, en cambio, instalan procedimientos diferentes, tanto en lo que se refiere a la elección del espacio como a las tácticas artísticas y urbanísticas empleadas. Pero sus prácticas también suscitan una serie de preguntas: ¿cuál es el papel que este proceso artístico terminó por adquirir? ¿Cuál fue el efecto urbanístico –económico, social y político– y cuáles los resultados estéticos del proyecto? ¿De qué modo sus principios y sus procedimientos influyeron en otras iniciativas artísticas que, desde entonces, tomaron el espacio urbano como parámetro?

Aún está pendiente un análisis de la recepción de *Arte/Cidade*, como así también de las obras específicas realizadas. Sin embargo, podemos decir que algunas intervenciones artísticas todavía pueden ser vistas como parcialmente comprometidas con estrategias escultóricas en gran escala. Para superar esta percepción y lograr efectos más intensos y abarcadores es necesario introducir en nuestras prácticas artísticas otros ejes conceptuales y operacionales. Debemos construir herramientas que nos permitan confrontar con los aparatos institucionales, discursivos y económicos propios de la ciudad y del “mundo del arte”, y poner en evidencia cómo la producción del espacio urbano y de la cultura –tanto como su recepción– se encuentra cada vez más sometida a las relaciones económicas y de poder.

Las obras desarrolladas por *Arte/Cidade* no son propiamente proyectos arquitectónicos ni urbanísticos. Más bien muestran estrategias alternativas para la reestructuración global de la ciudad y para implementar políticas urbanas descentralizadas, que permitan aprovechar los espacios intersticiales, dinamizar las zonas sin generar una concentración excluyente, respetar la heterogeneidad espacial y atender al hecho de que las diferentes tecnologías de transporte y comunicaciones condicionan las percepciones y las vivencias –que pueden ser más vertiginosas o más reposadas– de los mismos lugares. En este sentido, la propuesta es plantear una cartografía urbana intensiva que ponga de manifiesto la complejidad y la dinámica de las áreas, la variedad de formas en las que es posible ocuparlas y la potencialidad de las operaciones en curso. Se trata de trabajar la intersección de estos aspectos, en lo que consideramos son los intersticios, los intervalos del tejido fragmentado de la megalópolis.

Por otra parte, es preciso también rearticular las diversas intervenciones para amplificar su significado e impacto urbano, cultural y social e intensificar la percepción que la población tiene de ellas. De todos modos, hay que considerar que *Arte/Cidade* asume un alto grado de experimentación, al lidiar con factores que eluden la previsión y el control porque responden al juego de los actores en el espacio urbano. En general, las intervenciones en las megaciudades introducen el problema de la percepción en las grandes áreas urbanas, que escapan por completo al mapa mental de sus habitantes, así como a los modelos establecidos por el urbanismo y por la gramática del arte en los espacios públicos. Optar por una región irreductible a la experiencia individual excluye la posibilidad de una noción común de dimensiones y trazado. Sin embargo, mientras las ciudades están adoptando estrategias de monumentalización volcadas al marketing, la promoción inmobiliaria y el turismo cultural, *Arte/Cidade* procura evitar la espectacularización inherente a esos procesos.

La proyección futura de la iniciativa suscita interrogantes múltiples: ¿podrá *Arte/Cidade* evolucionar para convertirse en un campo de discusión sobre los procesos de reestructuración de las ciudades, en las que las intervenciones artísticas y urbanísticas adquieran otra escala y significado? ¿Será capaz de obtener suficiente credibilidad para discutir tanto iniciativas gubernamentales como aquellas provenientes de corporaciones privadas?

¿Es posible, en el escenario actual de la administración de las ciudades y de la cultura, impulsar un debate público sobre las alternativas de desarrollo urbano y de producción artística? Éstos son algunos de nuestros desafíos. •

Arte/Cidade en la zona este de San Pablo, Brasil.

En el año 2002, **Arte/Cidade** se dedicó a indagar las condiciones urbanas y sociales que caracterizaban la zona este de San Pablo. Las tres intervenciones artísticas que se describen a continuación son parte del resultado de ese proceso.

La intervención de **José Resende** ocupó una amplia zona delimitada por una vieja estación ferroviaria y un depósito de almacenaje de granos. Allí se presentaban de manera ejemplar elementos típicos de las metrópolis en transición, en las que la aceleración de las transformaciones urbanas convive con la inercia de los materiales abandonados. El terreno plano, sin referencias visuales próximas, y la presencia de innumerables vagones de tren desactivados dificultaban la aprehensión visual del lugar. Resende no tomó los vagones exactamente como objetos o formas escultóricas, sino como elementos para configurar un espacio mucho más amplio: la estación ferroviaria y sus alrededores. Y su intervención consistió en inclinar hacia arriba algunos de los vagones, a través de cables de acero y pesados topes que permitían que se apoyaran unos sobre otros. Esta disposición sugería formas alternativas de recorrer y transitar la zona.

La propuesta del artista **Antoni Muntadas** consistió en colocar placas conmemorativas en aquellos lugares de esta zona que habían sufrido situaciones de desastre urbanístico y social. Las placas, que reproducían las que se usan en las inauguraciones de obras públicas, indicaban la fecha e identificaban a los responsables de cada hecho. Todos estos monumentos a las catástrofes urbanas figuraban en un mapa de la región especialmente confeccionado, reflejo del penoso itinerario que la población debe recorrer a diario. El proyecto se completó con postales que, en lugar de mostrar los sitios turísticos de la ciudad, exhibían las situaciones denunciadas.

Maurício Dias y **Walter Riedweg** trabajaron a partir de la actividad de los vendedores callejeros de un sector de la zona, donde la ocupación informal diluye todas las distinciones, fronteras y contornos. Filmaron cortometrajes al estilo

de los spots publicitarios, en los que aparecían aproximadamente una docena de vendedores que anunciaban sus productos y hablaban de sus vidas. Los videos se proyectaron luego en las carpas de cada uno de ellos, cubiertas por lonas estampadas con sus fotografías. En el centro del lugar se construyó una estructura de dos pisos desde la que se emitian esas imágenes y que servía a su vez como punto de encuentro y mirador. De esta manera lograron instalar un dispositivo paralelo al circuito dominante de la publicidad, la comunicación y el consumo. Este dispositivo permitió que la identidad y la historia de los actores sociales excluidos de la economía formal y de las otras instancias de la ciudadanía encontraran un canal de manifestación.

www.revistatodavia.com.ar
todaVÍA # 13 | Abril de 2006

© Copyright, todos los derechos reservados. Registro de la Propiedad Intelectual 447527. ISSN 1666-5872

TECNOLOGÍAS PARA LOS SENTIDOS

En los años noventa, las producciones artísticas basadas en medios electrónicos y digitales se multiplican en Latinoamérica. La computadora se convierte en un instrumento expresivo y lúdico, que permite intervenir sobre formatos ya existentes, como la fotografía y el video, o crear obras enteramente virtuales. De la mano de las nuevas tecnologías, el arte redefine los vínculos entre creador, obra y público.

por RODRIGO ALONSO crítico, curador independiente

Si dejáramos de lado por un momento la excesiva especialización del conocimiento contemporáneo, podríamos constatar que arte, ciencia y tecnología comparten el sendero creativo de las producciones humanas. Desde su interrelación profunda en el pensamiento griego –donde arte y técnica derivan del mismo vocablo, *tekne*, y la ciencia es considerada *poiesis*, es decir, pensamiento creativo– hasta la incuestionable intervención científica y tecnológica en la producción artística actual, son múltiples y fructíferos los diálogos que se han establecido entre estas tres esferas creativas.

LILIANA PORTER

La puerta

Aguafuerte solar y collage, 56 x 40 cm

Más aún, antes de ser cooptadas por el capitalismo, la ciencia y la tecnología fueron frecuentemente agentes “improductivos” destinados al ocio, la producción estética, la edificación de sueños o la materialización de la imaginación. Los autómatas, las proyecciones luminosas, las tramoyas teatrales, las máquinas para volar, y los múltiples aparatos y dispositivos técnicos que vieron la luz antes de la Revolución Industrial no persiguieron, por lo general, ningún fin mercantil. Buscaron maravillar, sorprender, asombrar, transformar percepciones, activar sensaciones, construir visiones alternativas sobre el mundo.

Tras la Revolución Industrial nace la tecnología tal como la conocemos hoy: instrumento del progreso social y científico, motor de la producción industrial, aliado incondicional del poder. Pero esta concepción siempre ha sido ambigua: donde unos vieron una herramienta para la explotación económica, otros –intelectuales y artistas– vieron un potencial para la transformación comunitaria. Las grandes utopías del siglo XX se forjaron al calor del desarrollo tecnológico, como lo hicieron las corrientes artísticas de vanguardia que persiguieron también el cambio social y cultural.

En América Latina, las relaciones entre arte, ciencia y tecnología que se desarrollan a comienzos del siglo XX están impregnadas por este espíritu utópico. En Argentina, el arte concreto y las obras con neón y agua de Gyula Kosice se dirigen a un nuevo espectador, capaz de dejar atrás la tradición de la pintura y de involucrarse íntimamente con el presente. Tal es, también, el objetivo de las múltiples vertientes de arte cinético que se despliegan en los sesenta, interesadas en distanciar al público de las formas ilusorias de la pintura y comprometerlo con la actualidad a través de la participación.

En años recientes, el arte latinoamericano ingresa en el movimiento internacional generalizado hacia lo que se conoce como las *nuevas tecnologías* –es decir, las producciones electrónicas y digitales–, tanto acompañando las investigaciones que configuran el circuito del arte tecnológico mundial como generando un ámbito de reflexiones propias, locales o individuales. Miradas globales y preocupaciones regionales confluyen a la hora de establecer un sucinto panorama de esta producción.

La solidez de la imagen electrónica

Uno de los medios más expandidos es el video, que en las instituciones artísticas aparece principalmente como video instalación, esto es, como video ubicado en el espacio. Este medio tiene una amplia tradición en América Latina. Desde la década de 1960, artistas como los argentinos Marta Minujin y David Lamelas, el chileno Juan Downey o las brasileras Regina Silveira y Anna Bella Geiger realizaron diferentes experiencias con la imagen electrónica, que iban a perdurar como las obras pioneras del video arte en su país y en la región. Con una tecnología muy novedosa y de difícil acceso –el video comenzaba a comercializarse en el mundo en aquella época–, estos artistas buscaron ampliar las fronteras de la creación artística explorando el universo de los medios de comunicación, una de las grandes preocupaciones de ese período (que en otro terreno devendría *arte pop*). A esa época corresponde también una corriente que se conoce con el nombre de *cine expandido*, orientada hacia la espacialización de las imágenes filmicas y fotográficas. Las *Cosmococas* (1973) de Hélio Oiticica, presentadas recientemente en Buenos Aires, se pueden ubicar dentro de esta vertiente.

Pero la verdadera eclosión de las video instalaciones se produce en la década de 1990, cuando las bienales y otras grandes exposiciones internacionales comienzan a darles protagonismo. Esto obedece a múltiples razones. En primer lugar, la creciente accesibilidad de los proyectores de video propicia el salto de las imágenes electrónicas al espacio. Por otra parte, la constante ampliación de las mega-exposiciones suscita la necesidad de obras cada vez más grandes y

espectaculares, seductoras y accesibles al gran público. El video cumple con este cometido, ya que sus imágenes son hermanas de la televisión, uno de los medios de mayor alcance popular. Finalmente, las video instalaciones se multiplican porque los propios artistas encuentran en ellas un campo para la experimentación y un soporte adecuado al mundo tecnológico contemporáneo.

El video es el más maduro de los nuevos medios. No sólo por su antigüedad, sino principalmente porque ha desarrollado una estética y un conjunto de procedimientos para abordar el mundo a través de la imagen electrónica. Su proximidad con el cine lo provee también de herramientas narrativas y de valores formales arraigados en la gente. Al mismo tiempo, su diálogo constante con el resto de las artes, y en particular con las artes plásticas, le ha aportado un sólido andamiaje conceptual.

Muchos de los artistas que trabajan con este medio poseen un estilo, un conjunto de temas o ciertas preocupaciones que los identifican. El colombiano José Alejandro Restrepo, por ejemplo, realiza un original cruce entre historia, etnografía y medios de comunicación, que lo lleva a indagar los cortocircuitos entre pasado y presente, o la forma en que circulan socialmente las imágenes. En *Iconomía* (2000) extrae casos de amor –*Iconofilia*– y odio –*Iconoclastia*– a las imágenes – políticas, culturales, religiosas– registrados por los noticieros televisivos. Su video más reciente, *Santoral* (2005), es una mirada profunda al universo de los mártires, sanadores y autoflageladores religiosos, tal como los registra la crónica televisiva.

Los videastas chilenos tienen una particular predilección por revisitar la dictadura pinochetista. En algún sentido, el video les permite llevar adelante el proceso de revisión, denuncia, crítica y sanción que no tuvo lugar en los foros judiciales, y que se cierne como un fantasma sobre la vida social y cultural de aquel país. En Argentina, las remisiones a la historia no están ausentes pero existe, además, una búsqueda plástica marcada, que frecuentemente se asocia con el paisaje, como puede verse en *Uyuni* (2005) de Andrés Denegri, *Un acto de intensidad* (1999) de Ar Detroy o *Estudio para horizonte en plano general* (2003) de Federico Falco, donde el paisaje es además un punto de articulación para la exploración autobiográfica.

La herencia precolombina cobra importancia en la obra de algunos artistas peruanos, como Álvaro Zavala. Su video *Atipanakuy* (1999) es ya un clásico de ese país; en él aborda el vínculo conflictivo de la juventud peruana actual con el legado andino. En Brasil, Sandra Kogut ha explorado la impronta cultural local en el marco del creciente mundo globalizado en *Parabolic People* (1991), una pieza basada en un profundo trabajo de manipulación electrónica.

El arte a través de la computadora

La aparición de la tecnología digital introdujo un conjunto de nuevas formas y de nuevos problemas. La computadora parece demasiado “fría” para la producción artística, y la posibilidad de reproducir infinitamente todo lo que se realiza con ella, con una calidad constante, reavivó el debate sobre la originalidad de las obras artísticas.

En Argentina cobró una gran importancia una variedad que se conoce con el nombre de *arte digital* pero que en el circuito internacional aparece preferentemente con el nombre de *infografía*. Se trata de un híbrido bastante particular que involucra el diseño en una computadora y la materialización en un medio físico, como la tela o el papel, por impresión. En algunos países se la considera una prolongación del grabado; en otros, se propone como un nuevo soporte artístico.

La manipulación digital es una herramienta común en el terreno de la producción fotográfica. Si bien las computadoras acompañaron siempre a esta producción en el trabajo editorial, hoy se han transformado en un instrumento expresivo en manos de los artistas. El venezolano Sammy Cucher y su compañero Anthony Aziz son probablemente los más reconocidos en esta área. Sus fotografías de cuerpos manipulados carentes de ojos, bocas o genitales –de la serie *Distopía* (1992)– han recorrido el mundo, formando parte de exposiciones de la talla de la Bienal de Venecia.

Por otra parte, la orientación de la tecnología informática hacia las redes y la comunicación digital dio vida a un nuevo tipo de producción artística que se conoce con el nombre de net.art –las obras creadas especialmente para Internet–, que desplaza los circuitos de distribución del arte hacia el espacio virtual, dejando de lado los ámbitos expositivos y proponiendo un arte que irrumpe en los lugares de la cotidianidad. La interactividad que se genera en el diálogo de los usuarios con las computadoras aparece igualmente en las obras artísticas numéricas. De esta forma, los espectadores dejan de ser meros contempladores y se transforman en participantes de la construcción, transformación y manipulación de un nuevo tipo de obra artística, inmaterial y efímera. Se trata de creaciones diseñadas especialmente para ser vistas en una computadora, *on-line*, y cuya estructura o fruición depende en gran medida de la participación del observador. Compuestas por imágenes, textos, fragmentos sonoros, pequeños videos, enlaces, diseño gráfico, animaciones, y toda la variedad audiovisual propia de la tecnología numérica, estas piezas promueven la exploración, la búsqueda, la interacción, la inmersión en el universo de los dígitos. En nuestro país, Gustavo Romano es uno de sus más asiduos practicantes. Romano es co-creador del sitio *Fin del mundo*, que reúne a un grupo de artistas con el mismo interés en explorar el arte para las redes. Su obra ha tomado diversos caminos. En *Mi deseo es tu deseo* (1996), creó los retratos fotográficos de dos personas inexistentes que se ofrecían por Internet; la pieza se completaba con los mensajes enviados por los navegantes que deseaban conocer a estos seres virtuales. Más recientemente, creó *Ciberzoo* (2005), un reservorio de criaturas informáticas, un zoológico de los virus que han crecido en el corazón mismo de la Red.

Otros artistas prefieren experimentar con las posibilidades de los programas informáticos o del diseño web. El mexicano Arcángel Costantini es uno de los creadores más reconocidos dentro de esta última tendencia. Sus obras poseen un diseño fascinante, móvil y colorido, que propicia la desorientación por un laberinto de imágenes y datos. La experiencia es principalmente lúdica y sorprendente. El salto de una pantalla a la siguiente va conducido por el deseo irrefrenable del juego y el placer estético. El colombiano Santiago Ortiz trabaja con bases de datos que le permiten crear o manipular

sentidos mediante el juego con palabras. En *Esferas* (2004), los visitantes de su sitio web pueden inventar relaciones entre vocablos aparentemente inconexos. En otras ocasiones, Ortiz genera *softwares* que promueven la creación de piezas sonoras, juegos narrativos o modelos biológicos, ubicando al usuario en el lugar de un verdadero demiurgo.

Finalmente, las instalaciones interactivas proponen que los espectadores dialoguen con imágenes, sonidos, palabras, figuras, datos y todo tipo de material estético mediante sus propios movimientos en un espacio diseñado. De esta forma, el público se vuelve artifice de su medio ambiente, recibe una respuesta de su entorno que se corresponde con sus desplazamientos, su comportamiento o su accionar dentro de la instalación. Este diálogo entre la obra y los espectadores –quienes por su carácter determinante en la transformación de la pieza reciben el nombre de *usuarios*– puede desembocar en propuestas narrativas, experiencias sensoriales, ambientes plenamente participativos o creaciones conceptuales.

Rafael Lozano-Hemmer se ha especializado en este tipo de instalaciones pero a nivel urbano. Sus obras suelen ser lúdicas y dirigidas a todo tipo de gente, desde niños a mayores, que no necesitan tener ningún conocimiento tecnológico: la interacción se produce al nivel de la intuición. En *Body Movies* (2001), el público genera inmensas sombras –de entre 2 y 25 metros– sobre una pared al pasar delante de poderosos focos de luz. Dentro de sus sombras aparecen retratos fotográficos tomados previamente en las calles. En *Alzado vectorial* (2000) –realizada por primera vez en México, su país natal– los navegantes de Internet, desde sus casas, pueden controlar las luces que iluminan el cielo de la ciudad desde espacios o edificios preparados.

El brasileño Eduardo Kac ha utilizado frecuentemente Internet para fomentar la participación de la gente. En *Teleporting an Unknown State* (1994-96), el artista sembró semillas en un sector oscuro de una galería. Desde sus hogares, el público podía dar luz a la siembra seleccionando cámaras web del mundo que registraban lugares soleados. En sus obras actuales Kac trabaja con ingeniería genética, creando organismos vivos pero con intencionalidad estética, en lo que ha denominado un *arte transgénico*.

En todos estos casos, la tecnología es mucho más que un instrumento para la producción estética. Es un vínculo entre artista, obra y espectador, un medio para comunicar emociones, establecer diálogos, provocar sentidos. De esta forma, los artistas vuelven a relativizar los límites utilitarios de sus producciones para devolverles su capacidad de sorprender, sensibilizar y expandir el universo imaginario. •

Direcciones de las obras de net.art

Fin del mundo (Gustavo Romano): <http://www.findelmundo.com.ar>

Bakteria (Arcángel Costantini): <http://www.bakteria.org>

Moebio (Santiago Ortiz): <http://www.moebio.com>

www.revistatodavia.com.ar
todavía # 13 | Abril de 2006

© Copyright, todos los derechos reservados. Registro de la Propiedad Intelectual 447527. ISSN 1666-5872



Artista invitado
PABLO PÁEZ

COLOMBIA: MEDIOS Y CULTURA

La prensa, la radio y la televisión colombianas incorporaron las nuevas tecnologías, modernizaron sus formatos y se adaptaron a las tendencias predominantes en la comunicación actual. En un panorama marcado por la privatización y por la desorientación de los medios públicos aparecen también novedades auspiciosas: revistas culturales que tienden puentes entre la universidad y la sociedad y radios comunitarias que impulsan la participación social.

por JESÚS MARTÍN BARBERO profesor/investigador, Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Universidad Javeriana, Colombia

Prensa: modernización de los formatos y anacronismo de los discursos

Hasta hace relativamente poco tiempo la estructura ideológica de la prensa colombiana era nítidamente partidista y estaba unida a un modelo de propiedad y gestión familiar. Hoy las empresas de prensa están pasando con rapidez a una gestión cada vez menos política y más claramente comercial, lo que se ve reforzado por su incorporación al mundo de los multimedia. El ejemplo más evidente es el periódico *El Tiempo* de Bogotá, que está en la televisión por cable desde su inicio y es dueño de *CityTV*, el canal local para Bogotá, y de una editorial de libros y revistas. Se advierten además serios cambios introducidos por las nuevas posibilidades de encadenamiento hasta hace poco reservadas a la radio y la televisión: *El Tiempo* tiene páginas diarias del *Wall Street Journal* y una separata semanal de *Time*, ediciones vía satélite en Cali, Medellín, Barranquilla y otras ciudades del país, cadenas de prensa semanal en un buen número de capitales de departamentos, y prensa barrial en Bogotá. A estos cambios se agregan otros dos que, a mi entender, son los más preocupantes: en primer lugar, la compra por parte de un grupo económico de *El Espectador*, el segundo periódico en número de lectores a nivel nacional, operación que afecta el sentido mismo del periodismo al insertar y ajustar la empresa periodística a la lógica de cualquier otra empresa comercial. Como consecuencia, el último resguardo de un mínimo de independencia en la información tiende a desaparecer (lo que ya se manifiesta con claridad en los noticieros de televisión). Y en segundo lugar, la acelerada transformación de los periódicos –especialmente los domingos– en aprendices de la televisión. En este sentido, el predominio de la imagen sobre el texto escrito alcanza extremos disparatados: los artículos tienden a ser cada día más breves y *lights*, más fácilmente digeribles y más frívolos. Mientras tanto: ¿qué se hizo de la crónica y el reportaje?, ¿a dónde ha ido a parar –fuera de la retórica y los titulares– el periodismo de investigación?

Última en recibir los embates de la transformación de las nuevas tecnologías, la prensa está redefiniendo sus modos de relación con la sociedad al introducir fuertes cambios en su agenda. Mientras durante años la información se confundió con la política, entendida casi siempre en su sentido restringido –esto es, con la politiquería y la información oficial que producen los organismos de gobierno, los partidos, los caciques, etcétera–, ahora ha comenzado a instalarse una agenda social en la que caben los temas más importantes de la vida ciudadana, como la salud, la educación, el medio ambiente, la ciencia y la tecnología. Obligada, como los demás medios, pero sobre todo por el sectarismo que la alimentó desde el siglo pasado, la prensa está a la búsqueda de nuevos aliados, no tanto o no sólo en el sentido económico sino en el político y social. A su vez, esto le está permitiendo asumir como cultura dimensiones de la vida nacional que durante mucho tiempo estuvieron ausentes.

También los modos de presencia de la (s) cultura (s) en la prensa están cambiando, pero ahora a través de la explosión de las revistas, tanto de las clásicas semanales, como del surgimiento de una gran cantidad de publicaciones culturales, producidas desde muy diversas vertientes. Las revistas universitarias, por ejemplo, tienen una mayor presencia nacional. Desprendiéndose del discurso academicista, asistimos a un proceso de replanteamiento de las relaciones universidad/sociedad, que se traduce en la búsqueda de temas mediadores y la experimentación de nuevos discursos que interpelen no sólo a los colegas sino a la “masa crítica” del país.

Radio: entre lo instantáneo y lo comunitario

En Colombia la radio es el medio que registró más rápidamente los cambios introducidos por la modernización tecnológica, que la tornaron flexible en un doble sentido: la modalidad FM aligera el aparataje y abarata los costos, posibilitando una gran diversificación de los tipos de emisoras en el dial y aun dentro de una misma cadena, especialmente porque éstas pasan a dedicarse por entero a determinados géneros o temáticas –noticias o música– y a segmentos precisos de audiencia por edades y gustos. Apoyada en este tipo de flexibilidad, está surgiendo una segunda generación de emisoras locales y comunitarias a través de las cuales movimientos sociales barriales o locales y ONGs encuentran la posibilidad de un nuevo tipo de espacio público, ya no para ser representados sino para ser reconocidos a partir de sus propios lenguajes y relatos. Por otra parte, la conexión satelital permite la instantaneidad de la noticia desde cualquier parte del mundo, lo que ha conducido a modelos de programación más dúctiles, constituidos por

módulos armables en los que cabe una gran diversidad de subgéneros y en los que son fácilmente insertables las noticias en vivo.

La radio ha jugado un decisivo papel cultural ya que, siendo Colombia verdaderamente un “país de países”, este medio ha proporcionado como ningún otro a las gentes de provincia, hasta en las más apartadas regiones, la experiencia cotidiana de sentirse parte de la nación. Con la radio hizo su aparición el primer sistema de encadenamiento informativo del espacio nacional, que, si bien potencialmente permite la comunicación del país en los dos sentidos –del centro hacia las regiones y a la inversa–, ha operado casi siempre en una sola dirección, la que reproduce el modelo centralista de la administración estatal. La temprana privatización del medio, su desregulación y liberación de la tutela estatal, no le sirvió sin embargo para revertir esta configuración hegemónica sino para mercantilizarse, muy rápidamente y al máximo. Y ello mediante la identificación de la instantaneidad informativa con el *rating* más alto, y de éste con el máximo valor comercial, lo que se traduce en la imposición de ese formato a cualquier tipo de discurso o de tema. Quizás sea por esa temprana “libertad” (de mercado) que el país puede preciarse de tener hoy uno de los sistemas radiales más modernos de Latinoamérica (en lo tecnológico y hasta cierto punto en lo informativo), mientras que es a la vez uno de los países que más tarde ha llegado a la radio alternativa, popular o comunitaria.

El primer plano de los cambios se sitúa, a mi modo de ver, en el surgimiento de las emisoras culturales: junto a la pionera e histórica *HJCK* en Bogotá, o a la más joven *Carvajal* en Cali, el actual movimiento de las emisoras universitarias, en buena parte de las ciudades grandes e intermedias del país, marca la aparición de una presencia mediática de lo cultural como proyecto educativo de nuevo cuño, que venía gestándose lentamente y ha tomado cuerpo en los últimos años. Se trata de un proyecto de cambio a largo plazo en las relaciones entre radio, sociedad y cultura que, teniendo también a la música como eje, no se agota en un género ya legitimado como la música clásica, ni en la canción de moda como en las FM juveniles, sino que está construyendo una nueva agenda pública de lo cultural en la que ingresan las muy diversas culturas y lenguajes de los que está hecho este país, tanto tradicionales como contemporáneos, tanto nacionales como regionales, locales y mundiales.

Hay otro cambio, mucho más de fondo, que es el introducido por las emisoras comunitarias y ciudadanas. Como decía antes, a este tipo de radio llegamos tarde pero hoy representa un espléndido movimiento de reconocimiento cultural, de participación social y de empoderamiento político. Lo que comienza a hacerse visible en este tipo de emisoras es el nuevo sentido que adquieren las relaciones entre cultura y política cuando los movimientos sociales barriales o locales asumen la radio como espacio público que les permite ser reconocidos más que representados, esto es, hacer oír su voz mediante sus propias formas discursivas. Un segundo elemento a destacar en la producción y apropiación cultural de las emisoras comunitarias es la recuperación de las culturas orales, de sus modos de decir y de sus narrativas, que son las de la inmensa mayoría en un país en el que, aunque las personas aprendan a leer, casi no leen y nunca escriben, y donde la escuela se da el lujo de ignorar las narrativas orales –tanto como las audiovisuales, ¡y no digamos las digitales!– pues las únicas que en ella tienen legitimidad (la necesaria para ser postuladas a los premios del Ministerio de Cultura) son las traducciones escritas de las múltiples lenguas indígenas del país.

En tercer lugar, y aunque suene escandaloso, otro de los fenómenos radiales, no por ambiguo menos interesante, es el de las emisoras FM musicales: *Radioactiva*, *La Mega*, *Super 98.9*, *Todelar Estéreo*. El que ellas sean enteramente comerciales no puede impedirnos constatar el hecho de que se están convirtiendo en lugares de encuentro, real o virtual, de muchos jóvenes, lo que hace de la radio el único medio que hoy los reconoce como protagonistas de un espacio cultural, el musical, y que a través de él los interpela y se deja –de un modo muy tímido aún– interpelar por ellos. El negocio de esas emisoras es grande y sus perversiones múltiples, sin embargo, su significado y sus efectos están atravesados por la ambigüedad que presentan todos los procesos culturales contemporáneos. A través de la informalidad y la provocación, del lenguaje de las jergas, de sus modos de concebir el humor (que llega hasta la grosería y la obscenidad), estos medios expresan que en ellos se está sabiendo construir públicos. Ahí se ubica el fenómeno de los disc jockeys convertidos en interlocutores densos, pues más que hablarles a los jóvenes hablan con los jóvenes, y como ellos.

Televisión: renovación tecnológica y desubicación sociocultural

Una dimensión de los cambios que resulta crucial para entender lo que pasa actualmente en la televisión colombiana es su tardío proceso de privatización y su peculiar configuración. Desde el surgimiento del medio en 1954 hasta mediados de los años '90, cuando aparecen los canales completamente privados, Colombia mantuvo un modelo mixto de televisión que, pese a todas las intromisiones gubernamentales y a la permanente ausencia de una verdadera política de programación, permitió la existencia de muchas pequeñas y medianas empresas que, a su modo, posibilitaron una pluralización de las miradas sobre el país y desde el país. Es esa pluralización, tan tramposa y constantemente cuestionada en los últimos años por los voceros de los grandes grupos económicos, la que hoy está en peligro con la aparición de los canales privados y la privatización que sufren los dos canales que aún se llaman públicos. A ese cambio radical, dadas las actuales tendencias de la globalización telecomunicativa, se añade el completo estallido del espectro televisivo: por una parte, con el nacimiento de canales locales comerciales y el comienzo de la gestión privatizada en los canales públicos; y por otra, con el aumento de los canales regionales, que viene acompañado, sin embargo, por una creciente pérdida del sentido de lo público, a lo que se suman la indefinición y las contradicciones de *Señal Colombia*, el canal cultural público de cobertura y alcance nacional, y el atascado pero imparable proceso de crecimiento de los canales comunitarios.

Para encontrar a Colombia en la televisión –al menos en sus años de modelo mixto y en lo poco que merece la pena ahora– hay que asomarse a los melodramas y a las telenovelas que, alejándose de los grandes símbolos del bien y del mal al estilo mexicano y venezolano, supieron acercarse a las ambigüedades y rutinas de la vida cotidiana y a la diversidad y expresividad cultural de las regiones que integran el país, mostrando un denso mapa tanto de las

discontinuidades y destiempos como de las vecindades e intercambios entre modernidad y tradiciones, entre el país urbano y el país rural. Un mapa en el que, más que oponerse, se mezclan verticales servidumbres de feudo con horizontalidades producidas por la homogeneización moderna y las informalidades del rebusque urbano, y en el que conviven la hechicería con el biorritmo, las arraigadas creencias religiosas con escandalosas liberaciones de la moral y la sexualidad.

Y mientras en los superglamorosos canales privados cada día cabe menos país –pues los noticieros se hallan dedicados en su inmensa mayoría a la farándula política y a explotar el morbo y la violencia de la situación colombiana incluyendo hasta *realitys*, los debates políticos han desaparecido y la información cultural se confunde con la de cualquier show–, el único canal público nacional, *Señal Colombia*, sigue sin encontrar su función y sin hallar el modo de conectarse con el país, con América Latina y todavía menos con el mundo. Pero lo peor es que continúa ignorando la inmensa producción de los jóvenes que, a todo lo largo y ancho del país, narran su experiencia y sus sueños, y cuya creatividad parece no tener cabida en los trillados formatos que el canal público exhibe y exige.

Los canales regionales, con la excepción de *Teleantioquia*, se hallan a la deriva: convertidos en un mal remedo de los canales privados, no pueden encontrar ni el sentido de lo público ni el de la televisión de lo próximo. Si durante un tiempo cumplieron su misión al permitir a la gente de las diferentes regiones –de Antioquia, del Valle o de la Costa caribe– verse por primera vez en televisión, reconocerse en sus modos de hablar, en sus ritmos, en sus paisajes y sus músicas, lo cierto es que en los últimos años estos canales han ido reduciendo lo cultural a unos pocos programas de folclore, casi siempre documentales y baratos, y lo regional a los informativos, en tanto que el resto se limita a reproducir pobremente lo que hacen los canales comerciales. En suma, hay muy poca investigación sobre las transformaciones culturales que atraviesan sus regiones y demasiado narcisismo provinciano.

En cuanto a los canales comunitarios, existen desde hace años y hoy son ya cerca de mil, con la precaria existencia que les permite su estatuto de canales medio-permitidos y medio-piratas. Ellos representan un verdadero pulmón para la renovación de la cultura política de los municipios y de los barrios, pero les queda aún un largo camino para lograr una existencia no sólo legal sino equitativa en términos de oportunidades.

Y ganando cada día más públicos, renovadamente cautivos, las mil formas de televisión por cable hacen su negocio respondiendo, según el bolsillo de cada cual, a la incapacidad de la televisión colombiana para hacerse cargo de lo que el país necesita y demanda, más allá de la trampa permanentemente actualizada del *rating*. •



Artista invitado

EDUARDO IGLESIAS BRICKLES

La vigilia, 1994

Óleo y tinta gráfica sobre madera tallada,
70 x 100 cm

UNA PASIÓN LATINOAMERICANA

El melodrama suele considerarse el género de las pasiones, más rico en emoción y artificio que en verosimilitud. En el cine de nuestro continente, se mantiene vigente tal vez por su capacidad para transformar con propuestas propias los modelos heredados de Hollywood. Así surgieron recientemente películas que vuelven a contar historias de amor pero que muestran también la conflictividad de las condiciones sociales.

por SERGIO WOLF crítico y realizador cinematográfico

Aunque antes de convertirse en género cinematográfico ya era moneda corriente en el teatro, donde los espectadores aceptaban relatos que ponían en cuestión las rígidas convenciones sociales, la pervivencia del melodrama logró la proeza de atravesar toda la historia del cine. Y, como siempre ocurre con los géneros, ese derrotero es el de su supervivencia en la mutación, más allá de que popular y mecánicamente se asocie de manera errónea la palabra “melodrama” con las historias de conflictos simplificados, los personajes de complejidad básica y lágrimas fáciles, y donde lo sentimental es más un efecto buscado por cualquier medio que una

consecuencia de lo dramático.

Ya en las exploraciones pioneras de David Wark Griffith, quien recorrió en las primeras décadas del cine del siglo XX una vasta gama de opciones que iban desde el folletín en *Huérfanas de la tempestad* (1922) al film conceptual en *Intolerancia* (1916), era notorio que los vínculos del melodrama con el teatro y la literatura iban a volverse cada vez más laxos, reinterpretando el modelo decimonónico. Así, el período de estilización del melodrama cinematográfico, que comprende desde los años '30 hasta los '50 —marcado por las obras de Joseph Von Sternberg y Douglas Sirk, respectivamente—, es el que va a propiciar y definir para siempre que el melodrama es el territorio de la retórica de las pasiones. Desde ya, las ocasionales alianzas con otros géneros hicieron de él una rampa de lanzamiento de versiones y perversiones, una usina de productividad. Basta pensar en *Lo que el viento se*

llevó (1939), varios de los mejores *film noir*, como *Laura* (1944) o *Retorno al pasado* (1947), algunos pasajes sentimentales en *westerns* de John Ford, y en el límite de ambos, en películas como *Duelo al sol* (1947), de King Vidor. Más cerca en el tiempo, el melodrama dio forma a la autoconciencia paródica en las películas de Pedro Almodóvar, a la reescritura nostálgica propia del cine de Wong Kar-wai, y a la caligrafía imitativa de Todd Haynes.

Lejos de Hollywood

El afán de estilización y la apelación al *star-system* fueron dos de los elementos nucleares que el llamado “cine de estudios” de América Latina importó del modelo cincelado por Hollywood. Casi todos los géneros originados allí tuvieron su correlato y hasta sus plagios casi grotescos en los films de los estudios latinoamericanos, pero en el caso del melodrama hubo otro tipo de operaciones. Sobre ese patrón y sobre los tópicos del amor sublime pero vencido por obstáculos sociales o por obra y gracia de un destino adverso, las grandes factorías productivas, como Argentina Sono Film, Lumiton y San Miguel en la Argentina, Clasa-Films Mundiales y Panamericana en México, o D.B. en Brasil, cultivaron el melodrama pero imprimiéndole rasgos singulares.

Como dice Silvia Oroz en su excelente libro *El cine de las lágrimas de América Latina*, si en el melodrama norteamericano el arquetipo de la villana es encarnado por una morocha, que en los Estados Unidos se asocia con el ícono latino de sexualidad explosiva, en América Latina la operación es al revés, y la que carga con esa sensualidad aluvional es la rubia, por tratarse de un tipo físico más infrecuente. Siempre en torno de las diferencias, es usual la presencia de familias patriarcales, pero hay un modelo central del género en Latinoamérica: el “melodrama de madre”.

El melodrama de madre irá convirtiéndose en un tópico que no proviene de la herencia de Hollywood, y va a circular en films de varios países, incluido Cuba, con casos como el de *Siete muertas a plazo fijo* (1950), de “Manilo” Alonso, pero especialmente en la Argentina y México. Estas historias contemplaban el sacrificio materno, como en la emblemática *Madre querida* (1935), de Juan Orol, ya fuera por los hijos como en *Pobre mi madre querida* (1948), de Homero Manzi y Ralph Pappier, o en *Puerta cerrada* (1939), de Luis Saslavsky, o bien por tener que realizar trabajos considerados indignos como el de bailarina de cabaret, en *Madreselva* (1938), de Luis César Amadori.

El melodrama fue desde siempre un género centrado en el artificio, en el pleonasma de la palabra que duplica la imagen y en los arquetipos trazados brutalmente. Y si las nociones de pecado y transgresión recorren su historia latinoamericana, también es indudable que se fundan en la sexualidad de sus heroínas. Así es como se produce un modelo de melodrama diferente del que tenía a la madre sacrificial en el centro, y que terminó incorporando el oficio de sus protagonistas en su denominación: el “melodrama de rumberas” o “melodrama de cabareteras”. El ámbito de la música y la noche —en el cine

argentino, a través de los films tangueros de Manuel Romero— convertirán a esas mujeres en núcleo dramático central. Y si las madres habían sido Libertad Lamarque, Rita Montaner, Marga López, o incluso Dolores Del Río, para el personaje de la mujer pecadora que representa la tentación misma, los nombres serán otros, desde Zully Moreno pasando por Mecha Ortiz hasta llegar a Olga Zubarry, desde María Félix a Ninón Sevilla, aunque a veces ambos arquetipos se fusionan, como en *Víctimas del pecado* (1950), de Emilio Fernández.

El fin de un modelo

Con la explosión de los nuevos cines en Latinoamérica en la década del '60 era previsible que el sistema binario, arquetípico, geométrico y artificial del melodrama empezara a desaparecer, ahogándose bajo la ola realista. Para críticos e historiadores de ese período, había poco que rescatar del modelo del cine de géneros, si bien para los jóvenes cineastas que surgían, los “melodramas sociales” de Emilio Fernández, Humberto Mauro o Mario Soffici y Hugo Del Carril, aunque simplificadores, se ocupaban de hacer un cine que al menos trabajaba problemáticas relevantes. Pero ni los films de la llamada “Generación del '60” en Argentina, ni los del “Cinema Novo” en Brasil, buscaron sus raíces allí. Parece una consecuencia lógica, entonces, que los cineastas que pensaron la modernidad en América Latina tomaran distancia del melodrama como sistema retórico. Los efectos del realismo y del desmontaje del artificio cinematográfico —inherente al sistema de géneros— definían distancias irreconciliables.

Recuperación y pervivencia

Tendrán que pasar más de diez años para que el mexicano Arturo Ripstein empiece a desarrollar una obra que dialogará con ese pasado en general y con el melodrama en particular, no casualmente en el país donde ese género ocupó un lugar central. La opción de Ripstein va a consistir, en primer lugar, en recuperar ciertos rasgos del cine de su maestro Luis Buñuel. En segundo lugar, marcará su inscripción en la tradición clásica del cine mexicano, que determinaba que casi no había ningún director del “período de oro” que no hubiera cultivado el género. Y por último, se apropiará de ese formato, invirtiendo los tópicos tabú, como en *El lugar sin límites* (1977), para contar historias del pasado, como en su remake de *La mujer del puerto* (1991), y en *La reina de la noche* (1994) sobre la vida de la cantante popular Lucha Reyes, o estableciendo un nexo entre la tragedia griega y el melodrama familiar en *El imperio de la fortuna* (1985) y en *Principio y fin* (1993), o incluso cruzando el género con el relato policial en el límite del grotesco, como en *Profundo carmesí* (1996).

Ripstein construyó un puente por el que no volvió a cruzar nadie, y de ahí el lugar central que le dedicó la historiografía latinoamericana. Pero esa elección, ese camino por el que opta, más allá de su mirada clínica y en el borde del cinismo, casi siempre, lo lleva a apartarse del México contemporáneo, de los emergentes más recientes, de las relaciones familiares de nuevo tipo. Esa distancia se ve reforzada por el método cinematográfico que utiliza: uso sistemático del plano secuencia y rodajes muchas veces realizados en estudios o decorados que permiten reconstruir “el artificio del cine”.

Pero, más allá de Ripstein, las décadas del '80 y el '90 marcaron una tendencia del cine latinoamericano hacia la profusión de símbolos, el *folklorismo* exportable y las alegorías en detrimento de los géneros, como se ve en los films de los brasileños Julio Bressane, Walter Lima Jr. y Fabio Barreto, de los argentinos Fernando Solanas, Eliseo Subiela o los trabajos iniciales de Marcelo Piñeyro, y de los chilenos Miguel Littín y Silvio Caiozzi. Ya a fin del milenio, la renovación generacional va a marcar un nuevo giro hacia una suerte de “melodrama social”. El retorno al melodrama se traduce en una operación en la que los nuevos realizadores abordan historias de amor en las que los personajes intentan torcer un destino irremediable, pero entreveradas con el terrible mapa social contemporáneo.

A pesar de que la estilización ya no orilla el *kitsch*, como ocurría con el melodrama de los '30 a los '50, el género empieza a dar muestras de una supervivencia transfigurada o invertida, por ejemplo en el llamado “melodrama de madre”. Así, la familia deshilvanada de *Estación central* (1998), de Walter Salles, motivará un viaje en busca de las raíces y encontrará una topografía de hambre y tradiciones ancestrales que no resuelven los problemas cotidianos, y que propone un giro sobre el antiguo modelo dramático. En cambio, en *El hijo de la novia* (2000), de Juan José Campanella, los nuevos vientos neoliberales han borrado la historia de un restaurante familiar y hacen que sea el hijo quien deba sacrificarse por la madre, invirtiéndose el tópico de la “época dorada”. Lo mismo ocurre en la también argentina *Las mantenidas sin sueños* —que se verá en el 2006—, de Martín Desalvo y Vera Fogwill, en el que la hija es quien sostiene a una madre incapaz de hacer pie en la debacle que la circunda. Y hasta el mismo Adolfo Aristarain ha incursionado en esta variante del melodrama, en *Roma* (2003), con una madre sacrificial como núcleo de una historia que no casualmente se origina en los años '50.

Esa aleación entre el viejo melodrama y las muy actuales condiciones de vida ha producido consecuencias originales, como es el caso del “melodrama sobre drogas”, cultivado o inventado por los colombianos Luis Alberto Restrepo con *La primera noche* (2003) y Víctor Gaviria en *La vendedora de rosas* (1997), o en la coproducción internacional *María llena eres de gracia* (2004). Pero al mismo tiempo, esas historias de amor destinadas a la tragedia, al fusionarse con las condiciones de vida propias de cada país, logran trasponer las fronteras locales al entregar su realidad en un sentido “tópico” y por lo tanto comprensible para públicos que lo desconocen todo sobre Brasil, México, la Argentina o en este caso Colombia, y que por eso revalidan esos lugares comunes viendo, y esperando, que América Latina les entregue aquello que ya preveían ver.

A la vez, el amor a contrapelo de los tabúes o como desafío de los mandatos sociales es otra de las modalidades que retornan. Y de nuevo, no parece azaroso que irrumpa con mayor potencia en el cine mexicano. Ya se trate del cura enamorado de *El crimen del padre Amaro* (2003), de Carlos Carrera, o bien de la historia de amor incestuosa en medio de la desesperación por salir de un universo de espanto, en el capítulo principal de *Amores perros* (2001) de Alejandro González Iñárritu. La pasión que cruza la frontera de lo prohibido —social o culturalmente— está también en esa historia de

amor interclase de *La virgen de los sicarios* (2001), de Barbet Schroeder, sobre el texto de un Fernando Vallejo que parece cumplir el destino de continuar en clave realista las atmósferas y pasiones "cinematográficas" de Manuel Puig, al retomar el tema del enamorado que da su vida por amor, central en *El beso de la mujer araña*.

Al fin, como siempre en los géneros, se trata de las mismas historias con variaciones. •

www.revistatodavia.com.ar
todavía # 13 | Abril de 2006

© Copyright, todos los derechos reservados. Registro de la Propiedad Intelectual 447527. ISSN 1666-5872



Retrato
SANTIAGO PORTER

COMPAÑEROS DE VIAJE LOS OBJETOS EN LA OBRA DE LILIANA PORTER

¿Qué pueden tener en común un trozo de cuerda, el ratón Mickey y un libro de Michel Foucault? La obra de Liliana Porter reúne precisamente aquellos seres y cosas que provienen de contextos diferentes, y que conviven en una representación visual construida con técnicas y soportes múltiples: imágenes bidimensionales, fotografías que reproducen naturalezas muertas grabadas sobre la pared, películas. Toda una serie de objetos que, al entrar en relación entre sí, revelan sus diversas connotaciones culturales.

por FLORENCIA BAZZANO-NELSON Georgia State University, Atlanta, Estados Unidos

Liliana Porter es una de las artistas contemporáneas de origen latinoamericano más cautivantes. Ha logrado un éxito artístico constante en Buenos Aires, en el resto de los países de la región y también en Nueva York, donde vive desde 1964. Aunque trabajó con diversas técnicas, la mayoría de sus obras producidas desde fines de la década de 1970, se caracterizan por la presencia –tanto en imágenes representadas como en objetos tridimensionales– de muchas cosas que la artista encuentra en sus recorridos por los mercados de pulgas de Nueva York y en sus viajes por Latinoamérica. Libros, postales de museos, juguetes y figurines con formas humanas o animales se han convertido en sus compañeros de viaje y en signos recurrentes de su vocabulario visual. Esta nota explora la manera en que su obra ha establecido un nexo entre arte, lenguaje, memoria y significado a través del uso de esos *objets trouvés* -objetos encontrados-. Porter empezó a relacionar objetos, imágenes y lenguaje hacia fines de la década del setenta en una serie de *collages* presentados como poemas visuales. Su obra sobre tela titulada *El viaje II* de 1978 combina imágenes bidimensionales con pedacitos de cordón, fragmentos de papel grabados con imágenes o textos escritos, y pequeños anaqueles que sostienen diminutos sólidos geométricos. Estos objetos están dispuestos en forma de texto, organizados en renglones y separados entre sí por comas, como si fueran palabras.

A principios de los años ochenta, adoptó la convención de la naturalezas muertas para sus composiciones, como una forma flexible y significativa para reunir los objetos recurrentes de su vocabulario visual. Este proceso creativo abarca desde los grabados de técnica mixta *El final del viaje* y *El libro de Alicia* ambas de 1980, hasta la obra *El testigo*, de 1990. Para cada una de ellas, dispuso sus objetos favoritos sobre una mesa blanca frente a un fondo también blanco, indefinido, que les confería una cualidad enigmática y poética. A continuación, fotografió esos objetos, produciendo lo que denominó “un set” o “foto básica”, a la que finalmente usó para producir fotograbados y serigrafías sobre diferentes soportes, tales como papel, tela o directamente sobre la pared. A veces incluyó objetos reales en sus obras, hecho que desafía la capacidad del espectador para determinar si éstos son planos o tridimensionales. Por medio de este proceso, Porter logró combinar y recombinar un grupo variado pero limitado de motivos visuales de una manera que sugiere un vocabulario visual codificado como una estructura lingüística. Más aún, la recurrencia de estos objetos y de sus imágenes creaba una suerte de historia sobre cada uno de ellos, cuyo significado se enriquecía progresivamente con cada nueva combinación, evitando así cualquier interpretación cerrada.

Entre las primeras obras en las que Porter usó esta estrategia se encuentra las ya mencionadas *El fin del viaje* y *El libro de Alicia*. Estos grabados presentan las imágenes habituales de su léxico personal: el barquito de juguete, la *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, cuerpos sólidos geométricos y pedacitos de papel con dibujos de estos mismos motivos. Ambas obras son leves variaciones de la fotografía básica que aparece también en el extremo superior derecho de *La historia sin fin*, una obra en tela de técnica mixta realizada en 1980. Al reciclar las mismas fotografías sobre diferentes soportes, reproduciendo las mismas imágenes con distintas técnicas, y adhiriendo a veces los modelos originales sobre la superficie de la obra, Porter logra que sus objetos encontrados “viajen” de un medio al otro. Además, la noción de pasaje o desplazamiento se ha resaltado en estas obras por medio de sus títulos, de las posibilidades simbólicas y literarias del velero de juguete, y de las imágenes de Alicia en su periplo por la tierra del absurdo. Los múltiples significados sugeridos por estos objetos confieren a la obra una cualidad abierta que resiste cualquier conclusión definitiva.

Esta densidad significativa se acentúa aún más cuando advertimos que los objetos encontrados que Porter incluye en sus trabajos no sólo pueden leerse como souvenirs personales del mundo perdido de la infancia, sino también como significantes culturales más complejos. *El simulacro II*, una serigrafía sobre papel de 1992, muestra al ratón Mickey y al pato Donald, un lápiz y un block de papel, textos de Jorge Luis Borges, Michel Foucault y Jean Baudrillard, una elegante bailarina y un plato conmemorativo con la imagen de Ernesto “Che” Guevara. En este caso Porter seleccionó cuidadosamente objetos capaces de generar una multiplicidad de connotaciones y significados. Por ejemplo, la figura del ratón Mickey, un huésped frecuente de sus obras desde principios de la década de 1990, hace referencia a sus memorias de la infancia.

Aunque para la mayoría de los estadounidenses el personaje de Disney es virtualmente un ícono nacional, Porter recuerda que cuando era niña, el ratoncito le hablaba en castellano, de modo que creció creyendo que Mickey era argentino. Irónicamente, ella adquirió esta versión del ratón en Cuba, donde también compró el plato cursi con el rostro del Che Guevara, quien persiste en el imaginario popular cubano con la misma fuerza con la que el ratón Mickey vive en el imaginario norteamericano. En esta obra, Porter también incluyó una imagen de *Simulaciones*, un libro de Jean Baudrillard en el que el filósofo introduce el ejemplo de Disneylandia para argumentar que la realidad es tan sólo una simulación que disfraza el hecho de que nada existe más allá de su fachada prefabricada. Aquí la artista juega con la idea del simulacro, pero en vez de demostrar la vacuidad de la representación, sus imágenes sirven para afirmar, en virtud de su riqueza de contenido, la posibilidad misma del significado.

En la década del noventa, Porter empezó a trabajar directamente con la fotografía, produciendo en 1995 fotos en blanco y negro como el tríptico *Diálogos con postal de Petrus Christus* y *Gaucho*. Aunque la artista emplea aún objetos encontrados, en obras como éstas introduce un nuevo elenco de personajes presentados con la sabiduría traviesa de los niños. Con frecuencia estos actores diminutos aparecen en pares abocados en un diálogo simultáneamente infantil e irónico. En *Diálogos con postal de Petrus Christus* reúne a parejas insólitas: la joven del reconocido *Retrato de una joven muchacha*, del pintor flamenco Christus, y un diminuto futbolista brasileño que calladamente le ofrece su reverente admiración. La estructura significativa de estas fotografías adquiere la cualidad de un juego de final abierto cuyas reglas exigen de nosotros, los espectadores, que aceptemos la visión infantil y poética implicada en la manipulación de estos objetos encontrados, pero con plena conciencia de sus connotaciones culturales.

Según esta lógica lúdica, juguetes y objetos pertenecen a un país de maravilla de producción masiva, en el que todavía son capaces de relacionarse entre sí a pesar de las diferencias de tamaño, marco temporal e incluso de especie. Estas reglas se hacen aún más obvias en los filmes de Porter *For You / Para usted* (16 minutos, 1999) y *Drum Solo / Solo de tambor* (19 minutos, 2000). Estos cortometrajes están divididos en breves viñetas que muestran figuras animales y humanas, semejantes a juguetes, cuyo único rasgo en común es una expresión de perplejidad y asombro. Por medio del uso humorístico de la música y de movimientos limitados, Porter invita a los espectadores a jugar con ella, a responder de una manera infantil, a proyectar en sus objetos encontrados sentimientos de ternura, ironía e incluso crueldad, y a ensayar relatos complejos para explicar las caprichosas acciones de los objetos en la pantalla, lo que produce significados de profundidad sorprendente.

Para concluir, podemos decir que Porter ha mantenido a lo largo de su producción objetivos llamativamente coherentes. En la década del ochenta, articuló un lenguaje visual que ofrecía múltiples combinaciones de cosas encontradas y de sus imágenes, dispuestas en composiciones de naturaleza muerta. Durante la década siguiente, expandió las posibilidades significativas de sus obras, presentando un nuevo elenco de objetos antropomórficos embarcados en enigmáticos diálogos que relacionaban complejos contextos culturales. Este proyecto ha hallado ahora un nuevo camino en los relatos que logra extraer de los espectadores de sus películas, a medida que ellos proyectan sus emociones y expectativas sobre los juguetes insólitos que se pasean por los escenarios blancos de Porter. Así, los objetos que uno encuentra en sus obras se convierten en vehículos traviesos y sugestivos que expanden la capacidad significativa y poética del arte. •

www.revistatodavia.com.ar
todaVÍA # 13 | Abril de 2006

© Copyright, todos los derechos reservados. Registro de la Propiedad Intelectual 447527. ISSN 1666-5872



Artista invitada

GRACIELA HASPER

Carteles de bailanta, 2004

Instalación, 52 fotografías color de 20 x 30 cm c/u, medidas variables

LOS CAMINOS DE LA CUMBIA

Ritmo pegadizo que invita al baile, letras insinuantes, proximidad corporal: tal vez por esto la cumbia sea la música que eligen los sectores populares para descansar de las dificultades cotidianas y vivir su propia fiesta, tanto en las bailantas porteñas como en los barrios latinos de los Estados Unidos. Pero más allá de este fenómeno, ¿cuál es la historia de un género tan poco estudiado?

por SERGIO A. PUJOL historiador y crítico musical

Hace unos años, en un congreso de musicología, un investigador cuestionó públicamente una ponencia sobre música tropical. Con algún fundamento erudito, el objeto le preguntó a su colega –y en cierto modo se preguntó a sí mismo, en voz alta– qué tenía de tropical la versión argentina de la cumbia. El hombre quería saber si eso genéricamente conocido como “cumbia villera”, por ejemplo, podía considerarse un derivado de la música costeña colombiana. La intervención abrió una jugosa discusión sobre música, identidad y exclusión social –tres categorías muy mentadas en todo encuentro académico que se precie de tal–, pero sin que la inquietud primera tuviera una respuesta satisfactoria.

Volvamos entonces al asunto: ¿qué es la cumbia? ¿Acaso existe una esencia rítmica que unifique los diversos usos y proyecciones de un vocablo rápidamente asociado al baile social y a cierta picaresca de los sectores marginales? Si le hacemos estas preguntas a un colombiano, la respuesta nos desconcertará. En su país de origen, hoy la cumbia está asociada a lo viejo e institucional: esa danza que corona las ceremonias patrias... Sin embargo, en el resto de América Latina siempre remite a lo tropical, y en esto no parece haber matices ni excepciones, aunque luego pueda discutirse el grado de “tropicalidad” (por razones obvias no podemos utilizar aquí el término “tropicalismo”) de cada caso. Desde su instrumentación hasta sus pasitos de caderas voluptuosas, desde su célula rítmica de dos golpes y medio por tiempo hasta la sexualidad desembozada de sus figuras, todo se nutre del imaginario tropical. O mejor dicho: de un Trópico imaginario, acaso degradado.

No se requieren encuestadores adiestrados para asegurar que la cumbia es la fiesta de los postergados, de aquellos que pueblan el ancho mundo de la exclusión social y sus inquietantes bordes. En ese sentido, es la música de la reparación simbólica: la vida podrá ser un infierno, pero al menos nos queda el baile y sus fantasías de destinos más llevaderos, más despreocupados. Mientras los suplementos de turismo de los diarios buscan tentar a los sobrevivientes de la clase media argentina con viajes en cuotas al verdadero Trópico, en las pistas de Constitución, Once, Palermo y tantas estaciones del interior, lo tropical, eso que se baila con la mayor proximidad corporal posible, en oleajes sexuales, sigue marchando y congregando a los que sólo viajan en colectivos y vagones de tren. En ese punto, la cumbia se da la mano con la música de los cuartetos en el colectivo *bailanta*.

Es una realidad conocida. Un popular programa de televisión especializado acaba de instalarse en el canal estatal, y ese otro que se emite los sábados sigue invitando al baile de la función vermut. Las estrellas del género ya no van a los santuarios de la clase acomodada, como sucedía en los noventa, y el periodismo sólo se acuerda de ellos cuando saltan a la página de policiales. Pero el espectáculo continúa y sus seguidores cuentan los pesos para la noche, para el paliativo de los cuerpos que “aguantan”. Como escribe Esteban Rodríguez: “La cumbia pone de manifiesto la tensión que convive en el conurbano. Entre la sensualidad de la música y la distorsión (impertinencia o descolocación) de las letras, la cumbia no dejará de dar cuenta de lo que vienen cribando los cuerpos” (*Estética cruda*, 2003).

La elocuencia musical

Pero lejos de ser una particularidad de la pobreza argentina, la cumbia brota en todas partes, siempre entre el mercado más alienante y la fuerza identitaria. Hay cumbias en Bolivia, en Chile, en Ecuador, en El Salvador, en México... y también en los Estados Unidos, de la mano de millones de indocumentados que se atrincheran en los barrios latinos, viviendo los fines de semana entre los burritos y tacos que queman el paladar y las cumbias norteñas que calientan los cuerpos. Es evidente: en todas sus versiones, en todas sus geografías, el género expresa la tensión entre la sensualidad de la música (baile) y las letras, ora obscenas, ora policiales.

A su vez, en estos últimos tiempos, la discografía más interesante del continente se ha dejado impregnar por la lubricidad del ritmo, en un interesante giro hacia el interior de lo popular. No se trata de una estilización –no se puede estilizar una cumbia, del mismo modo en que se estilizan tangos y boleros–, sino más bien de una adopción coyuntural, que mucho tiene de política. Hagamos un rápido inventario de adopciones recientes: Carlinhos Brown (“Cumbiamoura”), Lila Downs (“La niña”), Manuel Galván (“Caballo viejo”), Mimí Maura (“Vente conmigo”), León Gieco (“El ángel de la bicicleta”) y una buena parte del repertorio de Bersuit Vergarabat de los últimos años.

En todos esos casos la cumbia se hace presente como música emblemática de los excluidos, si bien cada músico hace su propia lectura o su propio uso de la especie. Si para Lila Downs la marcación tropical representa el drama de tantos

inmigrantes latinos en los Estados Unidos, Gieco se apoya en el ritmo para poder contar de un modo naturalista quién fue Claudio "Pocho" Lepratti, el joven asesinado por la policía de Santa Fe mientras trataba de cuidar a los chicos del barrio de Flores. Por su parte, el popular Rigo Tovar no duda en mezclar cumbia con *rock and roll*, en un momento en el que también arrecian versiones cruzadas con *rap*. Quizá sea esta variedad de referencias y de intereses, siempre a partir del sobreentendido tropical, lo que le permite a la cumbia ser tan ubicua, tan francamente latinoamericana, un poco de todos, un poco de nadie. Su elocuencia musical no pertenece al orden de las identidades locales, ni al de las nacionales: su identidad es la de los pobres, la de los pibes chorros y la de las damas gratis, estén donde estén. A diferencia de casi todos los géneros de música popular constituidos en América Latina entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, la cumbia carece de abolengo patrio. Como dijimos, los propios colombianos sólo se reconocen en ella parcialmente; prefieren hablar del vallenato y el pasillo a la hora de citar sus músicas vernáculas, y de champeta, currulao y tambora, para nombrar los ritmos que bailan en la actualidad.

En la parábola de "lo tropical" no hay relatos de un antes y un después, como sí sucede con el samba, el tango y el son, géneros que hicieron el pasaje de "danzas sucias" a ritmos nacionales, según lo explica John Charles Chasteen en su reciente libro *National Rhythms, African Roots*, (2004).

Genealogía de un baile

Con tan pocos historiadores y exégetas que se ocupen de ella, la cumbia parece estar presa de un presente continuo, sin historia, sólo viva en los cuerpos que la bailan y las voces que la frasean. En ese aspecto, su situación se asemeja a la de las músicas anónimas, y no debe sorprender que el aprendizaje de su danza pueda tener como primer ámbito las cunas de lo tradicional. Por ejemplo, en la Argentina es común encontrar pasión por la cumbia allí donde se frecuenta el chamamé o la chacarera, como si el tránsito de las especies telúricas a lo tropical fuera una consecuencia natural. Algo similar sucede con los bailes folclóricos en Bolivia, Perú y más al norte. En esos ámbitos, nadie se pregunta cuánto de auténticamente tropical tiene ese baile que desborda las pistas de tierra en alianza con los estilos del folclore.

Sin embargo, los memoriosos recuerdan otra cumbia, acaso la madre desconsolada de la actual. A comienzos de los cincuenta, cuando el mambo hacía estragos en las *boîtes*, la cumbia florecía en la costa colombiana. Eran los años de "La cumbia sampuesana", "La pollera colorá" y "Se va el caimán". Estos temas y muchos otros se bailaban con fruición, casi tanto como los que venían de Cuba. De esa primera influencia nació el grupo Los Wawancó. Con sus acordeones y percusiones, Los Wawancó llevaron el ritmo colombiano por todo el continente. En realidad, sus miembros eran oriundos de distintos países, y este rasgo ecuménico fue como un anuncio de lo que vendría. Su director Mario Castellón era de Costa Rica y sus compañeros provenían de Perú, Chile y Colombia. En la Argentina fueron muy populares, a partir de temas como "La banda borracha" y "Villa Cariño", plantando así la semilla de ese *boom* de la cumbia en los sesenta. De allí surgió, por ejemplo, "El orangután" de Chico Novarro, justo cuando un conocido chamamecero como Fernando Bustamante cambiaba de género y la banda de jazz los Swing Kings adoptaba el nombre Los Cinco del Ritmo para dedicarse a la música tropical.

Esos sonidos caribeños aún no estaban identificados con la pobreza y la marginalidad. Por el contrario, era *chic* danzar con cumbias en las *boîtes* de Martínez y San Isidro. Incluso la exclusiva Mau Mau llegó a tener sus "veladas tropicales", con los éxitos de Los Wawancó y Los Cartageneros, si bien por entonces ya empezaba a delimitarse una zona más popular.

Curiosamente, el itinerario social de estos bailes correría en sentido inverso al habitual. Si el tango y sus coetáneos irían de la oscuridad de los orígenes a la consagración nacional, la cumbia acompañaría significativamente el proceso de pauperización social de América Latina. En el plano de la estética musical, esta pauperización fue por demás evidente, dejando en el camino aquel encanto afroamericano de sus comienzos, cuando todo parecía estar gestándose en los confines del Caribe.

Bailar en los cincuenta y sesenta, bailar en el siglo XXI: la suerte de la cumbia parece ser una metáfora contundente de los avatares sociales de América Latina, y esto explica tanto su persistencia como su carácter revulsivo, su adscripción al mundo de los desclasados. Ellos no dejan de bailar, porque mientras haya vida habrá fiesta, a pesar de todo. La misma palabra habilita el uso social, según consigna Isabelle Leymarie en su libro *Du tango au reggae* (1996). Cumbia: de la voz *cumbé*, quizá de Angola. O mejor aún: *cumbianba*, esa fiesta sin fin. •



Artista invitado
BIANQUI

EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA

Manuelita mirándonos

Desde hace ya dos décadas, los países del área andina buscan afianzar la gobernabilidad democrática a través de reformas constitucionales. El balance, sin embargo, resulta paradójico: con la intención de fortalecer la participación, se ha debilitado a los partidos políticos y se ha erosionado el margen de decisión del Estado. Para revertir estos efectos no es suficiente un nuevo impulso reformista.

por RENÉ ANTONIO MAYORGA profesor de Ciencia Política, FLACSO Ecuador.
Investigador del Centro Boliviano de Estudios Multidisciplinarios (CEBEM)

—Manuelita está mirándonos— dijo Yoyó.

Quizás era cierto. Manuelita reposa sobre el escritorio del abuelo desde hace un siglo. A través de sus ojos huecos, la gente y el tiempo pasan sin descanso. Creo que existimos por decisión de Manuelita. Ella nos cuida de niños, y nos llama cuando ya es hora de anunciarnos la muerte. Le encanta cerrarnos los ojos. En estos años, se ha ido al cielo casi toda la generación de nuestros padres. Sólo

queda la nonagenaria tía Imelda. Los sobrinos estamos como suspendidos en el aire. Por eso, cuando Yoyó habló, nos miramos para contarnos, y comprobamos que estábamos completos.

Acababa de morirse la tía Hilda. Toda la noche, la velamos en la vieja casa de San Sebastián. Corrieron el café, los recuerdos, las lágrimas y algunos chistes.

A veces, mirábamos por la ventana. Nos quedábamos atisbando los horizontes. Aunque no lo decíamos, queríamos saber si el alma de la difunta todavía nos estaba escuchando. Nos parecía muy temprano para que ya hubiera ascendido a los cielos.

Hilda e Imelda habían permanecido solteras. Ellas cuidaron de los abuelos, velaron a los santos, veneraron las tradiciones, regaron el jardín y fueron en el pueblo la última representación de nuestro apellido. En recompensa, su vejez fue premiada con la propiedad de la mansión familiar y tres casitas, de donde les llegaba una flaca pensión para sobrevivir en este mundo.

En el recuento de sus bienes, debía contarse también una caja de caudales que, según leyendas, estaba repleta de libras de oro. Apenas llegados al velorio, mi prima Maruja y su esposo Yoyó se encargaron de acabar con ese mito. Maruja se arrodilló ante la tía Imelda y le suplicó que le diese la clave para abrir la caja fuerte. Yoyó, tras de ella, la sujetó por los brazos.

Estaban ansiosos. Venían de Lima y habían recorrido en autobús durante toda la noche seiscientos kilómetros del desierto peruano. Bandadas de gallinazos y algunos ángeles extraviados volaron sobre ellos. Yoyó y Maruja querían que de una vez por todas se definiera el asunto de la herencia.

No fue necesario que coaccionaran a la tía Imelda. En vez de tener miedo, la anciana se sentía en la gloria. Adora a Maruja porque es la gringuita de la familia. Maruja no ha regresado a San Sebastián desde que se casó porque vive en Lima y no se siente feliz de ser provinciana. No pasó de la escuela primaria. Sin embargo, la tía Imelda no se cansa de venerar sus cabellos rubios y sus ojos verdes. “Mi gringuita”, dice, “Mi princesa”, y todo el tiempo recuerda la boda de la princesa Maruja celebrada cuando aquella era quinceañera, hace cuarenta años.

—¿Quién nos dirá la clave si mañana te mueres? ¿Quién? —preguntó Yoyó—. Tendremos que compartir los bienes con los primos, y, como tú sabes, algunos de ellos no los necesitan y otros no los merecen.

No se cuidaban de ser escuchados. Él habla a gritos porque siempre está borracho. Ella torna nasal e imperativa su voz como supone que siempre deben hablar las señoras de alta sociedad.

Imelda, delgada, ya casi un espíritu, se balanceaba en la mecedora. Maruja se quejó:

—Yoyó y yo somos pobres por culpa de los comunistas. Antes de la reforma agraria, a los blancos se nos respetaba, se nos daba los puestos de responsabilidad. El que era gente, era gente. No era necesario estudiar. Ahora ya nada es así. Ya la vida no es como antes en el Perú...

La tía Imelda aprobó las palabras de Maruja. Luego se hundió en la contemplación de aquellos fascinantes ojos verdes. Esta chica era una princesa. A los 15 años, se enamoró del gran Yoyó Azambuja. Yoyó había llegado a San Sebastián como agrimensur, y a las tías les pareció algo negruzco y con rulos pegados al cráneo. Sin embargo, él les contó que era hijo de un médico y de una francesa.

—¡Ah!... ¡Francesa!

—¡Claro! ... Y no se escribe Yoyó sino Geo Geo.

Entonces, las tías lo vieron apuesto y colorado, y dijeron que se parecía al príncipe Rainiero de Mónaco. Una carta anónima les relató que la madre de Geo Geo provenía de las colonias africanas, pero no le hicieron caso. Hilda e Imelda presionaron al abuelo y, con su dinero, organizaron la boda de Geo Geo y Maruja en un lujoso restaurante francés de Lima.

¡Increíble que hubieran pasado cuarenta años! Maruja no volvió jamás a San Sebastián, pero las tías solían ir a Lima para visitarla. Tenían que alojarse en pensiones baratas porque Maruja se negaba a hospedarlas.

“Tienen que comprender, tías. Aquí en Lima no se estila tener familia de provincias. Ninguna de mis amigas acepta que haya gente decente en provincias. Además, Geo Geo me ha hecho ver que soy una mujer de clase alta, aunque él no gane mucho dinero. Dice que no se puede estar mostrando a la vez los muebles de moda y las tías viejas. ¡Ja, ja!... ¿No te parece chistoso, tía?”

La tía Imelda estaba muda, pero de felicidad. Le temblaban las manos mientras giraba la manivela de la caja de caudales... La puerta se abrió y las manos de los esposos se abalanzaron hasta encontrarse dentro.

—¡Guarda las formas! —Maruja le dio un codazo a su marido—. Yo voy a buscar...

Lo primero que encontró fueron fotografías de los abuelos. No era tiempo de sensibilizar, y las hizo a un lado. Entonces comenzaron a rodar por el suelo estampas de primera comunión, bucles dorados, dientes de leche, cartas perfumadas y pañuelos de seda, pero ni una sola libra de oro.

—¿Qué es esto? ¿Una broma?

Los brazos etéreos de la tía Imelda se metieron en la caja de caudales y extrajeron un collar de piedras verdes. Sin decir una palabra, su índice derecho apuntó hacia ellas y luego señaló los ojos verdes de Maruja.

—¿Esmeraldas? —preguntó mi prima—. Las levantó y, al instante, las arrojó lejos. Protestó:

—¡Éstas no son esmeraldas! Son pura chafalonía. Eso quiere decir que ustedes vendieron todas las libras de oro. ¿Y para qué? Yoyó ¡debemos irnos de inmediato!

Por toda respuesta, Yoyó señaló el techo y las paredes de la casa.

—¡Ah, verdad! —recordó Maruja—. En su testamento, la tía Hilda nos nombra a Yoyó y a mí sus herederos universales...

Y aquí traigo un papel en el que tú nos cedes tu parte. Así que debes firmarlo, tía adorada...

No se hizo de rogar la tía Imelda. Firmó de inmediato y, en pago, recibió un beso aguardentoso de Yoyó y la sonrisa verde de Maruja.

El entierro lo pagó mi hermana Sarita. Ella había mantenido a las tías desde que vendieron la última casita de alquiler.

Compartió su escasa pensión de jubilada con ellas. Las socorrió en sus achaques seniles. Fue su enfermera, les preparó sus dietas, les dio a beber agua de boldo y las bañó en colonias de viejita limpia.

—Si Sarita anda en busca de la herencia, se ha quemado —aseguró Yoyó—. Levantó una botella de pisco y rió a carcajadas.

Maruja entonces nos explicó las decisiones de las tías.

—La casa y sus enseres son para Yoyó y para mí. Sarita, Adriana y Martín no los necesitan... En cuanto a ustedes —añadió dirigiéndose a los hijos de mis tíos Arturo y Alejandro—, no merecen nada porque los tíos Arturo y Alejandro se portaron mal con nuestros abuelos. Se casaron sin su permiso, y por eso ustedes han salido medio oscuritos. ¡Casi, casi, de color!

Nadie la contradujo.

Cuando llevamos el ataúd al cementerio, Yoyó y Maruja se quedaron en la casa. A nuestro regreso, sólo encontramos un colchón y dos sillas porque ellos lo habían empacado todo en un camión de mudanzas. La tía Imelda se balanceaba en la mecedora. Manuelita observaba a la pareja.

—Ha llegado la hora de la verdad —proclamó Maruja—. Ya hemos encontrado un comprador, y él está esperando que desocupemos la casa.

Asentimos. Sarita se animó a preguntar:

—¿Y la tía Imelda? ¿Dónde vivirá la tía Imelda?

—Ella también debe irse... Además, tiene que dejarme la mecedora porque la necesito para mi casa. En Lima, está en plena moda todo lo que es “retro”.

—Pero, ¿dónde va a vivir?

—¡Lo siento! No va a ser en esta casa que ya no le pertenece... Pero si tanto te preocupa, llévatela contigo...

Sarita se quedó silenciosa. Después, se dirigió a la tía Imelda.

—Ven, tía. Maruja tiene razón. Vas a vivir en mi casa.

—¡Bravo! —gritó Yoyó—. Te la llevas, y aquí tienes tu premio. Levantó del suelo a Manuelita. La metió en una bolsa plástica y la dejó sobre un asiento del carro de Sarita:

—Te llevas también a Manuelita para que cuide tu casa. Agregó: —Manuelita está mirándonos.

Maruja acotó: —Las calaveras ya no se estilan en las casas modernas.

El abuelo era médico, y esa calavera le confería aspecto científico a su consultorio. Por las medidas óseas, había colegido que era un cráneo de mujer. Por eso la llamó Manuelita.

—Como toda mujer, es habladora —aseguraba el abuelo—. Se pasa la noche hablando, y no me deja dormir tranquilo los lunes cuando olvido prenderle una vela.

Ya era de noche, y Maruja exigía que nos fuéramos. Ella y su esposo se quedaron en la casa, y nos ordenaron salir.

Asentimos, y buscamos habitaciones en el hotel del pueblo. Sarita, su esposo y la tía Imelda se arreglaron en un cuarto del primer piso. Manuelita descansaba junto al reloj despertador sobre la mesa de noche.

Entre las dos y las tres de la mañana, comenzaron a dar golpes contra la puerta del hotel. El cuartelero respondió a gritos que ya no había sitio libre, pero los golpes siguieron. El hombre, entonces, abrió una ventanita del portón. Entró una voz femenina, nasal y de clase alta rogando que la dejaran hablar con Sarita.

—Es muy urgente. Dígame que soy su prima Maru.

Sarita despertó:

—Pasa, Marujita. Si quieres, te dejo mi cama. ¿Quieres dormir aquí?

—No, allí jamás. No quiero ver a esa horrible calavera.

En ese momento, llegó Yoyó. Se le salían el alma, los ojos y el tufo del trago:

—En sueños, escuché a Manuelita. Me dijo: Los pies son ciegos, hijito, y te han traído cerca de mí... ¡Sarita, quédate con la casa! Voy a meter allí todas las cosas. Pero dile a Manuelita que no me lleve, por favor.

Maruja imploró:

—Ruégale que no me hable. Me ha dicho que mis ojos son verdes y fascinantes, y que está loca por cerrármelos.

Añadió: —Aquí tienes los papeles. La mecedora de la tía Imelda ya está dentro de la casa.

Sarita asintió: —Mañana...

—¡No! ¡Mañana, no! ¡Ahora mismo! ¡De inmediato! ¡Por Dios, dile a Manuelita que no me hable! Parece una radio prendida. Se ha pasado la noche hablándome al oído... •

Eduardo González Viaña nació en Chepén, Perú. Se graduó de abogado e hizo un doctorado en Literatura en la Universidad de Trujillo. Su labor literaria comienza con el libro de cuentos *Los peces muertos*, en 1964. Luego, publicó los libros de relatos *Batalla de Felipe en la casa de las palomas* (1969), *El tiempo del amor* (1984), *El amor se va volando* (1990) y *Las sombras y las mujeres* (1996).

Entre sus novelas se destacan *Identificación de David* (1974), *Habla, Sampedro* (1979), *Sarita Colonia viene volando* (1990) y *Frontier Woman [La mujer de la frontera]* (1995). En el 2000, su libro sobre los latinos que viven en los Estados Unidos, *Los sueños de América* —traducido al inglés (*American Dreams*) y reeditado tres veces—, obtuvo el Premio Latino de Literatura de los Estados Unidos. Antes, en 1999, había recibido el Premio Juan Rulfo por el relato "Siete días en California" incluido en ese libro.

Desde la década del noventa, González Viaña reside en los Estados Unidos, donde trabaja como catedrático en las universidades de Berkeley y de Oregon. Además, publica semanalmente "El Correo de Salem", una columna periodística que aparece simultáneamente en decenas de diarios de América. www.geocities.com/egonzalezviana

www.revistatodavia.com.ar

todaVÍA # 13 | Abril de 2006

© Copyright, todos los derechos reservados. Registro de la Propiedad Intelectual 447527. ISSN 1666-5872

JOSÉ MUÑOZ: DEL USO DE LA SOMBRA COMO TINTA

por JUAN LIMA artista visualartista visual

El negro es un negro intenso de tinta china
 proyección de una sombra que atraviesa una ciudad
 (Buenos Aires Barcelona Nueva York sobre todo)
 en el blanco de una página de historietas
 de José Muñoz

El límite entre el blanco y el negro
 coincide con su línea de pensamiento:
 Muñoz nos propone cada vez más intensidad
 imágenes cada vez más expresivas
 para narrar historias urbanas
 siempre reinventándose
 (a esa edad en que los dibujantes de historietas
 comienzan a repetirse)
 En su trayectoria de cinco décadas
 el oficio y el concepto
 el estilo y la mirada son indiscernibles
 y se resuelven en un gesto único:
 escaparle a las fórmulas
 a los clichés narrativos
 recrear la realidad
 antes que representarla
 "lo que no se puede decir
 hay que callarlo"

Su dibujo es analítico de zonas claves
 de la expresión subjetiva:
 los rostros las manos los ojos
 el gesto inconcluso
 y nos lleva a orientar nuestra mirada
 al interior de sus personajes
 Más que una gráfica de acción
 la suya es una propuesta de tensiones
 construcción de un universo que corroe
 lentamente la visión del lector
 que nos estimula con el descubrimiento
 entre sus páginas de nuestros propios fantasmas
 como imágenes veladas que ya no pertenecen
 a sus legítimos dueños

Las sombras y contraluces de sus historias
 –con guiones de Carlos Sampayo–
 hacen de la ciudad un espacio colapsado
 de perspectivas vertiginosas
 constelación de fragmentos
 transeúntes *graffiti* personajes secundarios
 conversaciones oídas de paso
 encuentros y desencuentros
 una narración polifónica de rumores silentes
 y caligrafía exasperada
 El estilo Muñoz no es sino la suma
 de sus incertidumbres
 sombras de aliento entrecortado
 por el recuerdo el olvido
 y la imaginación



Billie Holiday, 1989

Poética excitada

por José Muñoz

En los entretenidos meandros del pensamiento humano, hay cuatro conceptos que me siguen interesando: socialismo, dignidad, afecto y belleza.

Afecto y belleza: trabajo bien hecho, parras generosas, baldosas en orden, tazón de café con leche, la puerta, la vereda, la lejana esquina.

Me fui a pasear... atravesé las fascinantes mediocridades de la Historia, de las historias, para llegar al dibujo puro. Llegando, volví a los colores que practicaba de niño con don Umberto Cerantonio, para resucitar la luz de mi infancia argentina, el embeleso de un inmenso sueño.

Vivo en el fervor animístico de un edén festivo, tengo todos los recuerdos decorados a la que te criaste, me siento como la cornetita nacarada que se escucha en algunos tangos de Canaro... Sí, don Macedonio, sí ... ¡todo es un almismo!

José Muñoz, uno de los más famosos y personales dibujantes de historietas, nació en Buenos Aires en 1942 y vive en Milán y en París. Estudió con los maestros Hugo Pratt y Alberto Breccia y fue ayudante de Solano López.

En 1975 publica, junto a Carlos Sampayo como guionista, una historieta ambientada en Nueva York, con un detective duro y clásico como personaje central (Alack Sinner), y con ella inicia una saga unánimemente considerada como una obra maestra.

Su renovadora experiencia creativa y profesional incluye historietas definitivamente clásicas, como *El bar de Joe*, *Alack Sinner*, *Sophie*, *Billie Holiday*, *Tenochtitlán*, *Europa en llamas*, *Juego de luces*, *Sudor Sudaca*, *Historias privadas* y *El caso EEUU*.

También ha publicado carpetas de dibujos en serigrafía (*Orillas de Buenos Aires*, *Femenin pluriel*, *Paris Parenthéses*), y *Carnet Argentin*, con textos propios. Tiene en preparación "Carnet de viajes sobre Buenos Aires y La Pampa" y "Carlos Gardel, la leyenda del cantor".

www.revistatodavia.com.ar
todaVÍA # 13 | Abril de 2006

© Copyright, todos los derechos reservados. Registro de la Propiedad Intelectual 447527. ISSN 1666-5872