

12 | BOCADESAPO

Revista de arte, literatura y pensamiento

Los usos de la narración.

Ricardo Piglia

Dossier Comunidades: *Mora, Urzúa, Verzero, Carman, Scarsella, Longoni, Ludueña.*

Entrevista a Marta Vicente

Homenaje a Luis Alberto Spinetta

Nuevos episodios de la señora Sh.

Opina *Rosa Chalkho*



12 | BOCADESAPO

Revista de arte, literatura y pensamiento

Tercera época | año XIII | Nº12 | Abril 2012

SUMARIO

• Editorial	1
• Los usos de la narración. <i>Ricardo Piglia</i>	2
Dossier Comunidades	
• De las comunidades virtuales al <i>homeless</i> planetario. <i>Vicente Luis Mora</i>	8
• La recuperación de la memoria colectiva. <i>Claudia Urzúa</i>	16
• Formas y alcances de la comunidad en el teatro militante argentino. <i>Lorena Verzero</i>	22
• Los barrios con candado en el jardín de Epicuro. <i>María Carman</i>	32
• Minorías étnicas: microcosmos desgarrados. <i>Alessandro Scarsella</i>	38
• Zona liberada. <i>Ana Longoni</i>	44
• Más allá de la vida: la comunidad. <i>Fabián Ludueña</i>	50
Entrevista	
• Marta Vicente: "Un club de niñas hacedoras". <i>Natalia Gelós y Jorge Sánchez</i>	58
Homenaje	
• Luis Alberto Spinetta: "Arremete, viajero". <i>Jorge Hardmeier</i>	66
Series	
• Nuevos episodios de la señora Sh. <i>Jimena Néspolo</i>	72
Opinión	
• Una cierta nostalgia por el escándalo. <i>Rosa Chalkho</i>	78
Historieta	
• <i>El vuelo</i> . Sergio Carrera	80

La escultura de tapa y las que acompañan al dossier Comunidades pertenecen a **Cristina del Castillo**: Profesora Nacional de Artes Plásticas, realizó un Postgrado de Cerámica Contemporánea en la Facultad de Artes de la Universidad de Misiones. Realizó hasta la fecha veintitrés muestras individuales y recibió importantes premios, ha participado en más de ciento ochenta salones y muestras colectivas en nuestro país y en el extranjero. Desarrolló en el 2004, 2007 y 2010, su proyecto de Intervención Urbana y Arte Público Participativo, "Placas de Artistas" con la participación de 1500 artistas del mundo.

El tema musical que acompaña el flash-book de la revista es "Una casa", de **Ensamble AntroPosLexia** [Grabación 20/11/2011: Pedro Chalkho (guitarras), Facundo Negri (percusión), Sebastián Preit (sintetizadores), Hector Britos (clarinete y saxo), Julián Rossini (sintetizadores)].

Derechos reservados - Prohibida la reproducción total o parcial de cada número, en cualquier medio, sin la cita bibliográfica correspondiente y/o la autorización de la editora. La dirección no se responsabiliza de las opiniones vertidas en los artículos firmados. Los colaboradores aceptan que sus aportaciones aparezcan tanto en soporte impreso como en digital. BOCADESAPO no retribuye pecuniariamente las colaboraciones.

STAFF

DIRECTORA

Jimena Néspolo

JEFA DE REDACCIÓN

Natalia Gelós

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Diego Bentivegna - Emanuele Coccia

Claudia Feld - Gisela Heffes - Walter Romero

JEFE DE ARTE

Jorge Sánchez

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Mariana Sissia

ILUSTRADORES

Paula Adamo - Víctor Hugo Asselbon

Santiago Iturralde - Florencia Scafati

Salvador Sanz

COLABORADORES

María Carman - Rosa Chalkho

Jorge Hardmeier - Ana Longoni

Fabián Ludueña - Vicente Luis Mora

Ricardo Piglia - Alessandro Scarsella

Claudia Urzúa - Lorena Verzero

ARTISTAS INVITADOS

Cristina del Castillo - Daniela Di Bari

E-mail: redaccion@bocadesapo.com.ar
suscripcion@bocadesapo.com.ar
prensa@bocadesapo.com.ar

Editor responsable: Jimena Néspolo

Dirección postal: Hortiguera 684, (1406)

Ciudad de Buenos Aires.

TE: (0230) 454-0064 / (011) 15 5319 5136

ISSN 1514-8351

Impresa en Ciudad Autónoma
de Buenos Aires, Argentina.

www.bocadesapo.com.ar



EDITORIAL

Dice Paul Ricoeur en *Educación y Política. De la historia personal a la comunión de libertades*: “Aquello que llamamos *sujeto* nunca está dado desde el principio. O si está dado, corre el riesgo de verse reducido al yo narcisista, egoísta y avaro, del cual justamente nos puede librar la literatura. Ahora bien, lo que perdemos por el lado del narcisismo, lo ganamos por el lado de la *identidad narrativa*. En lugar del yo atrapado, nace un *sí mismo* instruido por los símbolos culturales, en cuya primera fila están los relatos recibidos de la tradición literaria. Son ellos quienes nos confieren una unidad no sustancial sino narrativa.”

En abierta oposición a las *filosofías del cogito* en las cuales el “yo” se define como “yo empírico” o como “yo trascendental”, el proyecto filosófico de Ricoeur postula la noción de *identidad narrativa* como sutura del quiasmo operado entre Historia y Ficción. *Sí mismo como otro* sostiene la tesis de que sólo a través de un rodeo narrativo, el sujeto o la comunidad en cuestión accede a una dimensión irreductible de la *comprensión de sí*.

El escritor Ricardo Piglia abre 12l **BOCADESAPO** dedicado a reflexionar sobre el tema “Comunidades” analizando los usos de la narración a partir de la experiencia pionera de Sarah Hirschman y su proyecto Gente y cuentos (cuyo objetivo fue el fortalecimiento de las poblaciones adultas carenciadas por medio la lectura de relatos y el debate). En esta línea, la creadora de libros-álbum Marta Vicente reflexiona sobre la pervivencia, apropiación y re-creación a través del tiempo de los cuentos clásicos infantiles. Hacia las páginas finales, el historietista Sergio Carrera explica en clave amorosa la existencia de la comunidad íntima de los clásicos.

Puntualmente, Vicente Luis Mora inaugura las páginas del dossier analizando esa apariencia de estructura que generan la conectividad en la web y las redes sociales; Claudia Urzúa aborda el caso de la pequeña comunidad yagán del sur de Chile; Lorena Verzero recorre los diversos modos de asociación de los colectivos teatrales argentinos de la década del '70 y Ana Longoni redimensiona una experiencia de activismo artístico acacida durante ese período. Alessandro Scarsella rescata el microcosmos de las minorías étnicas europeas y María Carman desnaturaliza el fenómeno actual de las urbanizaciones cerradas. Ya cerrando el dossier que la escultora Cristina del Castillo engalana, Fabián Ludueña estudia el entorno espectral en tanto fundamento jurídico-político de la comunidad humana.

En los pliegos finales del número, Jorge Hardmeier lee a modo de homenaje el poemario *Guitarra negra*, de Luis Alberto Spinetta, y Rosa Chalkho analiza la recepción de la vanguardia musical de comienzos del siglo XX. Por último, un adelanto poético de los Nuevos episodios de la señora Sh.





LOS USOS DE LA NARRACIÓN

POR RICARDO PIGLIA

Discípula del educador brasileiro Paulo Freire, Sarah Hirschman inició en 1972 el programa Gente y cuentos, con la hipótesis de que lectura de los buenos relatos podía convertirse en instrumento de aprendizaje y desarrollo, incluso en los grupos más carenciados. Como balance de aquella experiencia pionera, Ricardo Piglia reflexiona sobre los usos de la narración y la crítica como caja de herramientas.

Este libro plantea un problema central, especialmente en estos tiempos: ¿qué quiere decir *entender* un relato? o en todo caso, ¿cuál es la comprensión que está en juego en una narración? En *Gente y cuentos* quienes intervienen en la discusión literaria son personas ajenas a la literatura, muchos de ellos sin educación formal y en condiciones de pobreza y marginalidad. En ese punto la apuesta de este libro lo aproxima a las *Leciones de literatura* de Nabokov, también destinadas a discutir los textos con un grupo alejado de los contextos literarios estudiados (los *undergraduates* de los *colleges* norteamericanos).

Enfrentados con las tendencias dominantes de la crítica literaria actual, ambos libros se proponen definir antes que nada los procedimientos de uso de la narración: en el caso de las clases de Nabokov los mapas, los diagramas y los esquemas; en el caso de la experiencia de los grupos de Sarah Hirschman los lugares, las formas y los criterios de lectura y discusión. La crítica no es un modelo teórico sino una caja de herramientas, un atlas que señala los caminos de acceso a la literatura.

Irónicamente Sarah Hirschman recuerda que su trabajo ha sido tildado de populista pero el populismo -de Wittgenstein a Deleuze y de Bajtín a Gombrowicz- ha sido un gran método de renovación de las reglas interpretativas. Las propuestas -y la experiencia- de *Gente y cuentos* se acercan al “Hágalo usted mismo” de los manuales populares y a los modelos de transmisión de los saberes prácticos tan comunes en la cultura de las clases subalternas. ►

* **Ricardo Piglia** (Adrogué, 1940) Enseñó en las Universidades de Princeton, Harvard y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Publicó las novelas *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997) y *Blanco nocturno* (2010). Editorial Fondo de Cultura Económica ha publicado recientemente este texto como “Prólogo” al libro de Sarah Hirschman, *Gente y cuentos. ¿A quién pertenece la literatura? Las comunidades encuentran su voz a través de los cuentos.*

2.

Leo Strauss ha identificado dos grandes tradiciones culturales con dos ciudades, Atenas y Jerusalén: por un lado, la tradición del concepto y la discusión filosófica de la cultura griega, y, por otro lado, la tradición de la Biblia, con las parábolas, los relatos y las profecías que revelan el sentido.

La narración no argumenta con conceptos, es un modo de hacer ver y de dar a entender, no se enfrenta una significación equivocada con una significación cierta, el conocimiento circula de otro modo.

La vieja distinción de Henry James entre *telling and showing*, entre decir y mostrar, es una clave en el funcionamiento del relato. La narración revela significados sin nombrarlos, los señala, los hace ver. Podríamos decir que se busca mostrar (*enseñar*) un sentido que está implícito.

3.

Hacia 1840 Edgar Poe define la forma moderna del cuento en tensión con la información periodística. El periodismo de masas que surge en ese momento se funda básicamente en informaciones que no tienen fin. El cuento teorizado por Poe se estructura en cambio como un suceso cerrado y autosuficiente. Se define ahí el conflicto entre narración e información, que no ha dejado de crecer y de expandirse en el mundo actual.

La narración pone en juego la conclusión y la experiencia, mientras la información (incluso la información cultural) es un proceso de acumulación acelerada de datos, del que no surge, estrictamente hablando, la cuestión del sentido. La circulación sin fin constituye la característica más relevante de la información y su especificidad —como ha señalado Walter Benjamin en *El narrador*— reside en que el sujeto no está implicado en la interminable repetición de los noticias.

Si la sociedad de masas expone a los sujetos a un exceso de información, en cambio el relato los defiende, limitando la dispersión y dándoles a los acontecimientos la forma de una experiencia individual.

4.

A narrar no se aprende en la universidad. La narración es un saber general, que se ejecita desde la infancia. Contar historias es una de las prácticas más estables de la vida social. Un día en la vida de cualquiera de nosotros está hecho también de las historias que contamos y nos cuentan, de la circulación de relatos que intercambiamos y desciframos instantáneamente en la red de la vida social. Estamos siempre convocados a narrar. “Contame” es una de las grandes exigencias sociales.

Todos ejercemos la narración y sabemos lo que es un buen relato. Pero ¿qué sería un buen relato? Una historia que le interesa no sólo a quien la cuenta, sino también a quien la recibe. Un ejemplo cotidiano es el relato de los sueños. El que cuenta un sueño afronta los problemas que tienen los narradores que creen que las historias que les interesan a ellos les van a interesar a todos. Cuando uno cuenta un sueño, cuando uno dice “soñé con la casa de mi infancia”, esa imagen tiene para el narrador una significación extraordinaria, porque recuerda bien cómo era esa casa de la infancia, pero hay que saber transmitir ese recuerdo y ese sentimiento.

De modo que un buen narrador no es solamente el que ha vivido la experiencia, el sentimiento de la experiencia, sino aquel que es capaz de transmi-



| Si la sociedad de masas expone a los sujetos a un exceso de información, en cambio el relato los defiende, limitando la dispersión y dándoles a los acontecimientos la forma de una experiencia individual. |

tir esa emoción. Por eso cuando me cuentan un sueño —lo digo también un poco en broma— trato de ver si estoy en el sueño, si aparezco ahí, porque eso haría al sueño un poco más interesante, o más peligroso quizá, pero en todo caso yo quedaría implicado en esa historia ajena. La narración depende de esa implicación y está siempre ligada al que recibe el relato (en esa relación se ha fundado la poética del cuento desde Poe a Borges). El relato se acelera o se distiende según el interés que produce, y esa es una clave en la historia moderna de la narración.

5.

El lingüista norteamericano William Labov realizó una investigación sobre las peculiaridades del lenguaje en los ghettos negros, sobre los usos y modismos del habla norteamericana en los sectores populares. Para no pedirle a los entrevistados que hablaran de una manera espontánea —porque eso supondría una paradoja— les solicitó que le contaran el día en que su vida había estado en peligro. Y las historias que empezaron a surgir lograron que el proyecto se convirtiera en un repertorio muy notable de relatos. Lo que Labov analizó luego en su libro *Language in the Inner City* fue sobre todo la forma en que estaban organizadas esas historias y comprobó que muchos de esos relatos no diferían —en su manejo del suspenso, de la intriga, en su manera de presentar los hechos— de lo que podía encontrarse en la gran tradición narrativa: narraciones a la Chéjov, a la Faulkner, a la Isak Dinesen (escritores a los que seguramente estos narradores espontáneos no habían leído). Hay modos de narrar que son comunes y están presentes a la vez en la alta literatura y en la tradición popular.

6.

La narración es una de las formas originales del uso del lenguaje. Algunos autores, como André Jolles o como Georges Dumézil, incluso piensan que la narración está en el origen de la cultura. Por su lado, Karl Popper, en su ensayo “Replies to my Critics”, incluido en Paul A. Schlipp (ed.), *The Philosophy of Karl Popper*, ha señalado: “Yo propongo la tesis de que lo más característico del lenguaje humano es la posibilidad de contar historias. Bien puede ser que esta habilidad haya existido en el mundo animal. Pero sugiero que el momento en que el lenguaje se volvió humano se encuentra en la más estrecha relación con el momento en que el hombre inventó un cuento”.

Narrar sería la condición de posibilidad de ese acontecimiento —enigmático, un poco milagroso— en el que surge el lenguaje. Se usan las palabras para nombrar algo que no está ahí, para reconstruir una realidad ausente, para encadenar los acontecimientos, establecer un orden, reconstruir ciertas relaciones de sentido.

Podemos recordar el ejemplo que daba el novelista inglés E.M. Forster en su libro *Aspect of the Novel*: “*El rey murió y luego murió la reina* es un hecho. *El rey murió y luego murió la reina, de tristeza* es un relato”. Se preserva la sucesión en el tiempo, pero el sentimiento de la causalidad (“de tristeza”) lo eclipsa. La motivación, el sentido, ¿por qué suceden las cosas?, es la base del arte narrativo.

| La narración depende de esa implicación y está siempre ligada al que recibe el relato (en esa relación se ha fundado la poética del cuento desde Poe a Borges). |





| Si pensamos en esa historia larga de la narración podríamos imaginar que ha habido dos modos básicos de narrar que han persistido desde el origen, dos grandes formas, que están más allá de los géneros, y cuyas huellas y ruinas podemos ver hoy en las narraciones que circulan y persisten. El viaje y la investigación aparecen como formas estables, anteriores a la distribución múltiple de los relatos en tipos y en especies. |



7.

La narración es una historia de larguísima duración. “El relato es inmensamente antiguo, se remonta a los tiempos neolíticos, quizá aún a los paleolíticos. El hombre de Neanderthal oyó relatos, si podemos juzgarlo por la forma del cráneo”, señala el mismo Forster.

Siempre se han contado historias. Podríamos incluso inferir el comienzo posible de la narración al imaginar el primer relato.

Supongamos que el primer narrador se alejó de la cueva, quizá buscando algo para comer, persiguiendo una presa, cruzó un río y luego un monte y desembocó en un valle y vio algo ahí, extraordinario para él, y volvió para contar esa historia. Podemos imaginar que el primer narrador fue un viajero. De hecho, el viaje es una de las estructuras centrales de la narración: alguien sale del mundo cotidiano, va a otro lado y cuenta lo que ha visto, narra la diferencia. Y ese modo de narrar, el relato como viaje, es una estructura de larguísima duración que ha llegado hasta hoy. No hay viaje sin narración; en un sentido, se viaja para narrar.

También podríamos pensar que hay otro origen del acto de narrar. Porque sabemos que no hay nunca un origen único, hay por lo menos dos comienzos, dos modos de empezar. Imaginemos ahora que el primer narrador fue el adivino —el chamán, el rastreador— de la tribu, el que narra una historia posible a partir de rastros y vestigios oscuros. Hay unas huellas, unos indicios que no se terminan de comprender, es necesario descifrarlos y descifrarlos es construir un relato. Esta otra vía nos conduce a la sospecha de que el primer narrador fue tal vez alguien que leía signos, que leía el vuelo de los pájaros, las huellas en la arena, el dibujo en la caparazón de las tortugas, y que a partir de esos rastros reconstruía una realidad ausente, un sentido olvidado o futuro. A esa reconstrucción de una historia a partir de ciertas huellas que están ahí, en el presente, a ese paso a otra temporalidad, lo nombraremos el relato como investigación. Hay algo que no sabemos y el relato lo reconstruye, lo imagina, lo narra.

Etimológicamente, narrador quiere decir “el que sabe”, “el que conoce”, y notamos esa identidad en dos sentidos, el que conoce otro lugar porque ha estado allí, y el que tiene las técnicas que permiten adivinar, conocer, narrar lo que no está aquí.

8.

Si pensamos en esa historia larga de la narración podríamos imaginar que ha habido dos modos básicos de narrar que han persistido desde el origen, dos grandes formas, que están más allá de los géneros, y cuyas huellas y ruinas podemos ver hoy en las narraciones que circulan y persisten. El viaje y la investigación aparecen como formas estables, anteriores a la distribución múltiple de los relatos en tipos y en especies.

Y, a la vez, esos dos grandes modos de narrar tienen sus héroes, sus protagonistas, sus figuras legendarias. Como si la repetición de esos relatos hubiera terminado por cristalizarse en la figura que sostiene la forma. Podríamos ver a la historia de la narración como la historia de la construcción de un sujeto que se piensa a sí mismo a partir de un relato, porque de eso se trata, creo. La historia de la narración es la historia de cómo se ha construido cierta idea de la subjetividad.

De alguna manera, esos dos grandes modos de narrar han construido sus propios héroes. Por un lado, la gran tradición del viajero, del errante, del que abandona su patria; el astuto Ulises, el *polytropos*, el hombre de muchos viajes, el que está lejos, el que añora el retorno; el sujeto que está siempre en situación precaria, el nómada, el forastero, el que está fuera de su hogar y

que vive con la nostalgia de algo que ha perdido. Fue Adorno en *Dialéctica del Iluminismo* el que llamó la atención sobre la debilidad de Ulises y por lo tanto sobre su astucia y su sagacidad como defensas ante lo desconocido. Cabe imaginar a Ulises como una suerte de primer héroe en esa historia de la subjetividad. A partir de su propio aislamiento y de su nostalgia, se constituye como sujeto.

Y, por otro lado, desde luego, el otro héroe de la subjetividad, la otra gran figura clásica, es Edipo, el descifrador de enigmas, el que investiga un crimen y al final termina por comprender que el criminal es él mismo. Es Edipo quien protagoniza la estructura del relato como investigación, y por lo tanto como una historia perdida que es preciso reconstruir. Y ese relato ausente es la historia de su vida. Freud ha construido una serie extraordinaria de relatos de la subjetividad a partir de ese personaje.

Ulises y Edipo son, así, los protagonistas de esos dos relatos básicos, esos grandes modelos imaginarios del relato y de (la construcción de) la subjetividad.

9.

Para terminar, y en esa misma línea —como si se tratara de un relato circular— retomaré el comienzo de este comentario para volver a preguntarme qué quiere decir *entender* un relato, porque la comprensión de una historia no es del orden del concepto o de la información, sino de la experiencia y la revelación (o de la epifanía, para decirlo con James Joyce).

Gente y cuentos, con sus ejemplos conmovedores y sus debates sobre la experiencia y los niveles de cultura, es un extraordinario aporte a la comprensión específica y a los usos personales de la narración. ■

GRABADOS DE DANIELA DI BARI.

Para conocer más, visite el sitio:
<http://danieladibari.wordpress.com/>



DE LAS COMUNIDADES VIRTUALES AL *HOMELESS* PLANETARIO

El autor de *El lectoespectador* analiza en estas páginas esa apariencia de estructura que generan las ondas de radio y telefonía satelitales, la conectividad en la web y las redes sociales. Entre la intemperie existencial o las *masas digitales*, se nos plantea la posibilidad de construir nuevos modos de pensar e interactuar en el mundo de hoy.

POR VICENTE LUIS MORA



HOMELESS

Sí, el internauta es un *homeless* con *wireless*, un atorrante conectado, un vagabundo devenido vagamundo, que encuentra una cáscara habitable –una burbuja–, bajo el frío viento de las estrellas. Según Peter Sloterdijk, “vivir en la época moderna significa pagar el precio por la falta de cascarones. El ser humano descascarado desarrolla su psicosis epocal respondiendo al enfriamiento exterior con técnicas de climatización y políticas de calentamiento. Pero una vez que han reventado las burbujas tornasoladas de Dios, los cascarones cósmicos, ¿quién va a ser capaz todavía de crear envolturas protésicas en torno a los que han quedado a la intemperie?”¹. Lo hemos dicho en *El lectoespectador* (2012): la nueva unidad planetaria a la que llamamos Pangea no es más que una superficie, una crujiente cubierta técnica unida por la cobertura de móvil, las ondas de radio y satelitales, el aire acondicionado, el asfaltado y la posibilidad de engancharse a la Red. Esa apariencia de *estructura* es nuestra nimia defensa contra lo absoluto cósmico; nuestro gesto se configura como la respuesta al vacío mediante un absoluto mínimo, un pequeño absoluto de andar por casa (de andar con el portátil por casa). Creando un absoluto minúsculo, Internet, nos quitamos la angustia del Absoluto mayor. Recordando al Pascal que decía que “el silencio eterno de los espacios infinitos me produce espanto”, Sloterdijk reproduce el heideggeriano malestar del hombre sabedor de su soledad ante el cosmos o nostálgico de una idea de hogar plausible, como ya había dicho Peter Berger: “la consecuencia última de todo esto puede expresarse de un modo muy sencillo (aunque la sencillez es engañosa): el hombre moderno ha sufrido los profundos efectos de la ‘falta de hogar’. El correlato del carácter migratorio de su experiencia de la sociedad y del yo lo ha constituido lo que podríamos llamar una pérdida metafísica de ‘hogar’. Ni que decir tiene que esta situación es psicológicamente difícil de soportar, y por ello ha engendrado sus propias nostalgias: nostalgia de la situación de sentirse a gusto, de ‘sentirse en casa’ en la sociedad, consigo mismo y, en último término, en el universo”². Internet en general y las redes sociales en particular se constituyen como idea vicaria de habitación propia, como un hábitat párvulo y menesteroso en el que los colores dan asomo de cobijo y la refulgencia de la pantalla otorga apariencia de calidez, una gasa existencial que vestimos ante el horror faltante del Todo. ▶

* **Vicente Luis Mora** (España, 1970) Escritor, investigador en nuevas tecnologías y crítico literario. Sus últimos libros publicados son la novela *Alba Cromm* (2010), el poemario *Tiempo* (2009), y los ensayos *El lectoespectador* (2012), *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura* (2008) y *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006). Realiza crítica cultural en su blog Diario de lecturas (<http://vicenteluis Mora.blogspot.com>).

RÉQUIEM POR LA MUERTE DE LA MASA

Somos los muertos
G. Orwell, 1984

Somos los hombres huecos
Somos los hombres rellenos
apoyados uno en otro
la mollera llena de paja

T. S. Eliot, *Hollow men*

Comenzamos esta revisión de las comunidades digitales, primer modo de quitarse el frío social, citando a Elías Canetti. Es difícil olvidar el comienzo de su monumento *Masa y poder*; unas líneas que nos condenan a leer hasta el final el ensayo: “nada teme más el hombre que a ser tocado por lo desconocido”³. *La inversión del temor a ser tocado* se titula, oximóricamente, el primer extracto. Según Canetti, la mayor paradoja que produce una masa de personas es que el temor individual de cada uno a ser empujado por un extraño, a ver violado su margen corporal de intimidad por alguien que no conoce, *desaparece* por completo cuando acepta su inclusión en la masa. La intemperie existencial –y últimamente movilizaciones políticas y económicas– nos arrojan a las masas de nuevo, aunque muchas veces hacia *masas digitales*, cuya presencia notamos y en las que nos diluimos vía ciberespacio.

Dentro de pocos años la idea canettiana de la masa desaparecerá. Variopintas e histriónicas figuras de teledemocracia y la raigambre de las comunidades virtuales harán que la única agrupación posible sea dentro de las redes, porque allí *están todos*. No hace falta salir a la calle cuando en la sala de estar está todo el planeta, toda Pangea decidiendo instantáneamente qué hacer consigo misma. Aunque está bien recordar que cuando los medios hablan de *todos* sólo hablan de un 30 ó 40% de la población mundial. Los ciudadanos de países subdesarrollados no cuentan para la nueva historia digital, del mismo modo que tampoco contaron para la historia analógica del siglo XX: son los perpetuos excluidos del relato. La “ciudadanía mundial”, prevista por Kant en *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita* (1784), será por fin realidad en términos digitales. Los individuos se vuelven, como profetizara Deleuze, *dividuales*, y la masa se convierte en mercado, banco de datos o ambas cosas. La masa real acaba convertida, como más adelante explica Canetti, en *masa invisible*, si bien con una naturaleza y unas consecuencias muy diferentes –contrarias, más bien– a las imaginadas por él: una masa que *fomenta*, aún más, el miedo a ser tocado. El objetivo es sonreír alrededor de una mesa inexistente⁴. Nada de tacto; incluso, quién sabe, quizá gracias a los avances del cibersexo, el ser humano evite ser tocado hasta por otros cuerpos.

Las masas invisibles, por cierto, son para Canetti los muertos.

HIPERPOBLACIÓN

Siglo disperso y gregario
de la originalidad;
siglo multitudinario
ahíto de la soledad.
Antonio Machado

Releyendo estos versos de alguien en general poco dotado para el error en cosas de soledad, he caído en la cuenta de que, en efecto, el siglo XX ha sido el siglo de la soledad; principalmente porque ha estado plagado de inventos y descubrimientos que, con la excusa del acercamiento, sólo dejaban a la gente más sola. El teléfono sirvió para aislar a la gente del contacto físico: en el hogar, primero; fuera, después, con la invención de los celulares. La conversación presencial ha sido sustituida progresivamente por la telemática. El teléfono otorga más posibilidades de regreso o de conexión, sí; pero precisamente por eso deja con menos ganas, por conocida asociación de contrarios, de hacerlo. También se ha definido Internet como “soledad a domicilio”⁵. Por esos motivos, el XX ha sido el siglo de la soledad. Y parece que el XXI se postula como todo lo contrario: el siglo de la demasiada gente, de la demasiada presencia, del agobio, de la asfixia, de la agorafobia íntima. La globalidad y la conexión permanente a redes y sistemas, la interrelación impuesta⁶, ordenada, global, obligatoria, la superpoblación, la repleción malthusiana al límite. Más de seis mil millones de habitantes van a conseguir que el hombre llegue, decididamente, a Marte; pero no para buscar, sino para huir, para escapar de la asfixia de un mundo enquistado, apretado, en que la antigua soledad, tan melancólica, de Machado, va a ser el bien más buscado y deseable. De la falta de contacto a la falta de tiempo para atender la demanda social y laboral de los otros que, a toda costa, necesitan-requieren/urgen nuestra presencia, nuestra ayuda, nuestro esfuerzo, nuestra solidaridad. De la soledad al *no hay entradas*. De la alienación de las cadenas de montaje a la alienación del montaje de las cadenas. Hace años, estudios de la NASA comprobaron que Marte es inhabitable; lo azotan de la inagotable mañana a la noche ardientes vientos de hasta 500 kilómetros por hora, a unas temperaturas elevadísimas. Por supuesto, ello da la razón a Laplace: “el hombre, formado para vivir a la temperatura que disfruta sobre la Tierra no podría, según todo posible indicio, vivir en otros planetas” (*Mecánica celeste*, 1799-1825). ¿Y ahora qué hacemos?

REDIMENSIONAR LO PLANETARIO

Se elige la multitud porque un individuo cualquiera no goza de suficiente atractivo

Juan Benet

Una posibilidad, en marcha, parece ser la de *redimensionar* el mundo; alterar nuestro modo de relacionarnos con los demás. El propósito no es malo de por sí, aunque sí podríamos cuestionar el proceso de implantación. Proceso compuesto por una doble dirección, positiva una y negativa (a nuestro entender) la otra. Como ha explicado Remo Bodei, en su ensayo *Destinos personales*, “las fuerzas históricas que actualmente nos modelan parecen presionar con mayor fuerza hacia la asunción de otro tipo de identidad personal: en dirección de una conciencia adecuada al horizonte planetario alcanzado; esto es, capaz de asumir –aunque primero de manera relucante– el peso de recuerdos, expectativas e historias que le eran extrañas y activar recursos morales latentes para ampliar el radio de su esfera de comprensión y de compromiso práctico a comunidades cada vez más amplias. Situarse en esa perspectiva no significa que se quiera abrazar el mundo en su inagotable perplejidad (...) Significa simplemente efectuar un salto de escala, adoptando pertinentes criterios de relevancia, utilizando marcos mentales adecuados y encuadrar nuevas latitudes de pensamiento y de eticidad. Pero significa también desterritorializarse, dislocarse, abandonar gradualmente una cultura centrada en la idea de fronteras identitarias rígidas, propiedades intocables, bastiones de defensa cercados³⁷. En este primer sentido, positivo, podríamos pensar que algunas realidades digitales están contribuyendo a repensar lo espacial, o lo planetario social si queremos, de un modo más flexible y óptimo, permitiéndonos la posibilidad de interactuar con individuos que, pese a su lejanía, se articulan *naturalmente* con nosotros. Personas a las que quizá nunca conozcamos en persona pero con quienes sentimos una satisfactoria afinidad electiva. Nada malo puede venir de ese modo de entender las relaciones sociales (no del todo afectivas, es cierto; no del todo virtuales, como sabe cualquiera que las tenga). Desde varios puntos de vista, sobre todo desde la perspectiva intelectual, ese en apariencia parco intercambio de pareceres y afinidades puede generar conversación, diálogo, pensamiento, y –en el peor de los casos–, artículos como éste, que tiene su origen precisamente en un diálogo electrónico intercontinental.

| Desde varios puntos de vista, sobre todo desde la perspectiva intelectual, ese en apariencia parco intercambio de pareceres y afinidades puede generar conversación, diálogo, pensamiento, y –en el peor de los casos–, artículos como éste, que tiene su origen precisamente en un diálogo electrónico intercontinental. |

En el sentido negativo, por supuesto, quedan todas las numerosas formas de labilidad y superficialidad relacional que ya hemos estudiado en otros lugares (principalmente en *Pangea*, 2006). Interacciones fantasmáticas que presentan a sujetos sin semántica en escenarios prefabricados, donde la otredad es una broma y donde los sujetos enmascaran sus peores modos en formas *espectaculares* de aparición digital: véanse al efecto los tempranos estudios de Sherry Turkle o los posteriores de Patricia Wallace⁸ o Paula Sibilia; todos ellos tendrían su antecedente necesario en el seminal estudio de Erving Goffman *Presentation of Self in Every Day Life* (1959), donde ya se describían los registros *performáticos* y teatrales con los que los individuos se presentan y *representan* a sí mismos en el escenario social. El narcisismo que apuntábamos en anteriores trabajos se exagera hogaño en algunas redes sociales, donde la exhibición es parte del trabajo discursivo e incluso persuasivo de la interacción (“siempre que seducimos lo hacemos en el espectáculo y nos hacemos espectáculo⁹”, dice Eloy Fernández Porta). Sin embargo, no debemos confundir la parte con el todo y censurar las redes sociales sólo porque algunas (o muchas) personas las utilicen de forma discutible o vana: las mismas redes están sirviendo para llevar a cabo involuciones en algunas partes del mundo y revoluciones en otras. ▶



VIRTUALES, SÍ; COMUNIDADES, ¿TAMBIÉN?

I've been colonized; my sense of family at the most fundamental level has been virtualized.

Howard Rheingold

Es curioso cómo algunas reflexiones trascendentales (lo que no quiere decir que sean exactas) sobre Internet y sus efectos sociales o culturales fueran escritas o publicadas al mismo tiempo de la aparición de la World Wide Web, en la última década del pasado siglo. Libros cenitales de la cibercultura como los de Mark Dery, Turkle, John Negroponte, Esther Dyson o el que ahora comentaremos de Howard Rheingold coinciden con la expansión de la Red y diríase que han contribuido a cimentar o configurar su irradiación, en vez de ser producto de la misma.

The virtual community: homesteading on the electronic frontier fue publicado en 1993, y en él planteaba Rheingold la cuestión de las novedosas comunidades digitales que por entonces comenzaban a pulular, agregadas a la versión naciente de Internet. WELL (World Earth 'Lectronic Link), la primera comunidad con la que Rheingold toma contacto en 1985, era tan pequeña en sus inicios que cuando el autor describe su interacción con ella nos recuerda asombrosamente al modo en que ahora nos relacionamos en Twitter y Facebook. Lo *global* por entonces, en los albores del ciberespacio, era algo muy distinto a lo que entendemos hoy por tal, que adquiere siempre números millonarios. Rheingold describe sus relaciones de pertenencia a la comunidad, su adicción, sus dificultades para saber qué parte de su interacción puede ser denominada *real*: casi treinta años después, seguimos enredados en problemas similares. A su juicio, en las comunidades virtuales, la gente hace lo mismo que en la vida real, pero “dejando el cuerpo detrás”¹⁰, sin dejar de buscar siempre *lo personal*: “todos parecen más interesados en comunicarse con otras personas que en hacerlo con bases de datos” (pág. 220). Algunas declaraciones de Rheingold, como aquella por la cual el concepto de familia se ha virtualizado, pueden parecer-nos naifs y desacertadas, por demasiado tecnófilas;

otras perspectivas, por el contrario, admitirían menos polémica. Según su opinión, las comunidades virtuales ensanchan la conversación, atraen hacia nosotros puntos de vista muy distintos y enriquecedores, crean redes de ayuda intelectual e incluso personal (vgr., a la hora de preparar un viaje y recibir recomendaciones turísticas, gastronómicas, culturales o incluso sanitarias de los lugares a donde vamos), generan lazos relacionales que luego pueden afianzarse conociéndose en persona, y un largo etcétera de posibilidades positivas. Las redes sociales nacidas mucho después de la publicación de *The virtual community* nos permiten también tener un foro de intereses comunes, así como de indexar la información útil y de ponernos en contacto y seguir —pensemos en Twitter— a las personas que nos interesan. Tener acceso al pensamiento o intereses de cineastas como David Lynch o de novelistas como William Gibson es hoy un lujo al alcance de cualquiera. No se trata tanto, añadimos, de *sustituir* las comunidades tradicionales, *analógicas*, en las que se vivía hasta la llegada de Internet como de aprovechar las ventajas de estas otras comunidades nuevas, que las tienen. El *modus operandi* no es reducir el mundo, sino ensancharlo; dejar atrás los modelos puramente territoriales de planeta y abrazar Pangea con un sentido crítico.

En esta dirección referente a ser críticos y autocríticos con nuestras elecciones, Rheingold apunta algo muy importante al describir las diferencias de las comunidades virtuales japonesas respecto de las estadounidenses: hay que tener en cuenta parámetros culturales e incluso lingüísticos a la hora de hacer consideraciones generales. Los orientales, que utilizan escrituras pictogramáticas, no están cómodos en formas relacionales que incluyen el alfabeto occidental, pues limitan su expresividad (sobre todo en el caso chino). Algo parecido sucede con la escritura árabe. Con lo cual, hay que tener presente que las comunidades virtuales japonesas, árabes o chinas ►

|...no debemos confundir la parte con el todo y censurar las redes sociales sólo porque algunas (o muchas) personas las utilicen de forma discutible o vana: las mismas redes están sirviendo para llevar a cabo involuciones en algunas partes del mundo y revoluciones en otras. |



| Rheingold describe sus relaciones de pertenencia a la comunidad, su adicción, sus dificultades para saber qué parte de su interacción puede ser denominada real: casi treinta años después, seguimos enredados en problemas similares. |





tenderán a relacionarse más bien entre sí, y la inserción de europeos, anglos o hispanoamericanos en ellas dependerán de su nivel de conocimiento de la lengua (y viceversa). Es un importante factor para considerar cómo de *globales* pueden ser algunas comunidades. A este respecto permítanme apuntar una anécdota personal: tengo un corresponsal chino con el que mantengo emails a partir de sus lecturas de mi blog. La conversación entre ambos es tan rígida, y los protocolos de comunicación tan formales y poco flexibles, que la nuestra se parece más a una relación epistolar del XIX que un diálogo digital del siglo XXI.

Lisa Nakamura comienza su interesante ensayo *Digitizing Race. Visual Cultures of the Internet* (2008) diciendo que conceptos como el de *comunidad virtual* de Rheingold tenían sentido cuando Internet era más “textual”, y correspondía a un modelo naciente de texto electrónico accesible desde diversos puntos del globo. A su juicio, la incorporación de la Red a nuestra existencia ha llegado a tal punto que hablar de comunidades de intereses no tiene sentido, por cuanto todos nuestros intereses e incluso empleos pasan, de una manera u otra, por lo digital. Sin embargo, creo que la idea de comunidad virtual sí puede ser operativa porque, como apuntamos más arriba, la descripción de entornos con los que Rheingold trabaja se parece mucho a los entornos con los que conformamos las redes sociales. Facebook tiene un límite “metafísico” de 5.000 amigos, lo cual es un grupo social o comunidad muy limitado, y Twitter no es operativo si sigues a más de 700 personas (aunque a ti te sigan miles). Las redes sociales son una curiosa forma relacional a medias entre lo público y lo privado; puedes elegir amigos o hacerte seguidor de personas de cualquier parte del mundo, pero tienes una restricción importante en cuanto a su número.

CONCLUSIÓN

La Red genera un problema de escala. Internet es ya virtualmente infinito (los sistemas de búsqueda de Google pueden recorrerlo todavía por entero, pero *no una persona*), de forma que utilizar la Red es *acotarla*, debemos de definir nuestro margen de actuación en ella y con ella. Una de las primeras elecciones a realizar es operativa, definiendo nuestro campo de actuación. ¿Utilizaremos redes sociales o no? ¿Usaremos nuestro nombre real o no? ¿Nos limitaremos a ser receptores de información o seremos también productores o redistribuidores de la misma? Cada una de estas decisiones tiene sus consecuencias culturales, ideológicas, políticas, psicológicas. Del mismo modo que en la realidad analógica cuidamos mucho nuestra forma de actuar y nuestra presencia en diferentes comunidades, en la Red también necesitaremos esmerados procedimientos de actuación para controlar cómo y hasta qué punto *seremos vistos*; como ya recordó en su momento Manuel Castells y recogimos en *Pangea*, el *esse est percipi* de Berkeley (ser es *ser percibido*) juega en nuestro tiempo un papel muy relevante en nuestra participación política y social.

Por ello, y volviendo al pensamiento de Bodei, podemos elegir entre ser más *globalizados*, convirtiéndonos en instrumentos del espectáculo y la obsolescencia tecnológica programada por las multinacionales, o más *globales*, utilizando los instrumentos digitales para insertarnos en comunidades reflexivas o activas más amplias, gracias a las que podemos hacer más cosas –o más eficazmente– que actuando a solas o en pequeña escala. Alienación y concienciación viajan a la misma velocidad por la Red, y es responsabilidad del internauta, y sólo de él, decidir cuál elige y a cuál retroalimenta. ■

| *La Red genera un problema de escala. Internet es ya virtualmente infinito (los sistemas de búsqueda de Google pueden recorrerlo todavía por entero, pero no una persona), de forma que utilizar la Red es acotarla, debemos de definir nuestro margen de actuación en ella y con ella.* |



- 1 **Sloterdijk, P.** *Esferas I. Burbujas*. Madrid, Siruela, 2003, pág. 33.
- 2 **Berger, P.** [Peter Berger et alii, *Un mundo sin hogar (Modernización y conciencia)*. Santander, Sal Terrae, 1979] Citado en: **Llano, Alejandro.** *La nueva sensibilidad*. Madrid, Espasa Calpe, 1988, pág.53.
- 3 **Canetti, E.** *Masa y poder*. Madrid, Alianza/Muchnik, 1983, pág.19.
- 4 “Estas comunidades virtuales pueden resultar divertidas, pero se limitan a crear una ilusión de intimidad y un simulacro de comunidad”. **Handy, Charles.** *El elefante y la pulga: mirando hacia atrás hacia el futuro*. Madrid, Apóstrofe, 2002, pág. 214.
- 5 **Fernández Gonzalo, Jorge.** *Filosofía zombi*. Barcelona, Anagrama, 2011, pág. 132.
- 6 “Encoger el espacio del hogar es convertir el contacto amoroso en una sofocante proximidad de cuerpos”. **Morris, Desmond.** *Comportamiento íntimo*. Barcelona, RBA, 1994, pág. 213.
- 7 **Bodei, R.** *Destinos personales. La era de la colonización de las conciencias*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2006, págs. 483-84.

- 8 La incomunicación digital, como demuestra **Patricia Wallace** en *La psicología de la red*, se agrava numerosos en el caso de relaciones a través de correo electrónico, donde la obvia *gelidez de Internet* impone otro velo entre personas; varios estudios citados en el mismo lugar señalan cómo en la red se mantienen o agravan *todas* las muestras de desacuerdo que en una conversación normal, pero se reducen o eliminan los habituales resortes (por lo común gesticulativos) que morigeran o matizan la tensión y conceden la razón o el beneficio de la duda al interlocutor. La triste conclusión es que en muchas ocasiones, las charlas *on line* parecen diálogos escritos por Kafka, experto absoluto en transmitir sensaciones de jerarquía y dominio utilizando únicamente códigos léxicos.
- 9 **Fernández Porta, E.** *La superproducción de los afectos*. Barcelona, Anagrama, 2010, pág. 288.
- 10 **Rheingold, Howard.** *The virtual community: homesteading on the electronic frontier*. New York, HarperCollins, 1994, pág. 3.



EL CASO DE LA COMUNIDAD YAGÁN DEL SUR DE CHILE

LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA COLECTIVA

Diezmada y casi exterminada a fines del siglo XIX, la pequeña comunidad de descendientes de esta etnia austral intenta hoy recuperar una identidad que se les enseñó, por años, a olvidar. Como objeto de estudio, la memoria posibilita la búsqueda de una alternativa al estereotipo museologizado, construido desde las ciencias sociales: los ayuda a recordar y resignificar la experiencia del presente.

POR CLAUDIA URZÚA

Cada cierto tiempo muere en el sur de Chile el “último yagán”. El 20 de enero de 2003, el turno fue de Úrsula Calderón, de 79 años, a consecuencia de un derrame cerebral. Luego, en octubre de 2005, se fue Emelinda Acuña. Antes que ellas habían partido Carlos Yagán, en 1997, y Rosa Yagán, en 1993. La noticia de sus respectivas muertes se extendió más allá de su natal comuna de Cabo de Hornos, en la Provincia Antártica Chilena, Región de Magallanes. Trascendió las fronteras chilenas y dio la vuelta al mundo, animando un sentimiento de pérdida universal. En cada caso, se lamentó la partida del representante postrero del casi completamente extinto pueblo originario que habitó hace unos siete mil años el confín más austral del mundo, y cuya población fue diezmada a principios del siglo XX producto de las enfermedades infecciosas y los cambios en su modo de vida impuestos a través del contacto con los misioneros europeos. En las notas de prensa se realzó, en casi todos los casos, que la muerte de aquellos

ancianos, que hablaban “el idioma” y representaban “la memoria” de la raza, significaba un paso más en la desaparición definitiva de la cultura yagán.

Con ese epitafio simbólico, Úrsula, Emelinda, Carlos, Rosa y otros yacen bajo tierra en el cementerio de Bahía Mejillones, a 27 kilómetros de Puerto Williams, capital de la Provincia Antártica Chilena. Tras la conmoción producida por la coyuntura de sus muertes, el silencio volvió a posarse sobre la comunidad de sus descendientes, compuesta por unos 70 integrantes de todas las edades, que acudió calladamente a enterrarlos y luego prosiguió con su vida.

Cristina Calderón, de 80 años, es ahora la última yagana. Hermana de Úrsula, compartió con ella el calificativo de “abuela”. Vive sola en su casita de Villa Ukika, uno de los terrenos que el Estado de Chile cedió a los yaganes. En el verano, turistas de todas las nacionalidades acuden a visitarla con la esperanza de verla, hablarle y, en lo posible, obtener una imagen de ella. No siempre

* **Claudia Urzúa**, periodista, escritora y tesista del Magíster en Ciencias Históricas de la Universidad de Chile. Es autora del libro *Chile en los ojos de Darwin* (2009). Trabaja temas de identidad regional y memoria en comunidades del sur-austral de Chile.





lo logran, porque la abuela es reservada. Cuando accede a fotografiarse o a dejarse filmar, suele pedir dinero a cambio, consciente ya del valor de una imagen suya.

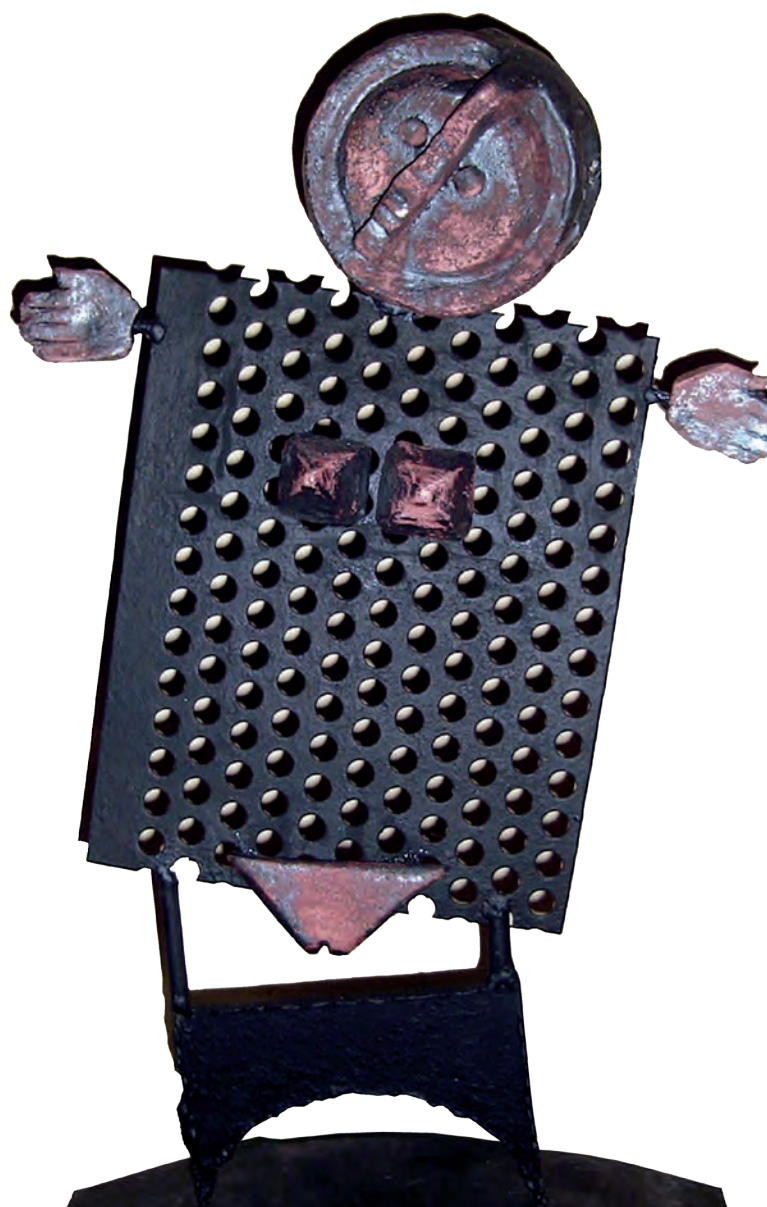
Cristina Calderón es vista como la representante pura de un mundo perdido: aprendió el idioma yagán directamente de sus padres, al mismo tiempo que a navegar, nadar, pescar y tejer complicados canastos hechos de pasto. Conserva en su memoria prodigiosa muchas de las historias, cuentos, tradiciones y explicaciones del mundo natural y sobrenatural que configuró la cosmovisión de su etnia y que eran parte de las conversaciones habituales al interior de las familias. La abuela sabe cómo asar una centolla entre piedras calientes, el lugar exacto donde se encuentran las arcillas de color para fabricar pinturas ceremoniales, las propiedades de las plantas medicinales, los cuentos asociadas a cada ave y cada animal del sector, entre muchos otros conocimientos. Estas características la sitúan en un lugar superior y privilegiado respecto a la comunidad actual de descendientes, en cuyos integrantes la sangre yagana está mezclada con la chilena. Estos adultos, jóvenes y niños aprendieron a vivir como chilenos, no “a la manera antigua”: desnudos, amos y señores de la intrincada geografía austral y, sobre todo, de sus mares, que recorrían en canoas fabricadas por ellos mismos, antes de que los blancos les enseñaran a establecerse en un lugar, a vestirse y a rezar. Los datos poblacionales del gobierno de Chile y algunos estudios antropológicos realizados en la Universidad de Magallanes han establecido que, de una población calculada en varios miles a fines del siglo XIX, en 1943 quedaban sólo 39 yaganes.

La comunidad actual, que atraviesa de vez en cuando por sus propios conflictos internos, se une en torno a Cristina Calderón. No sólo es la última de los antiguos, sino la personificación de la memoria de sus ancestros extinguidos. Su cercanía les recuerda quiénes son y de dónde vienen.

En la década reciente, algunos de los descendientes de Cristina comenzaron a interesarse por recuperar una identidad cultural que se rompió hace muchos años. Este cambio de conciencia se originó a partir de procesos personales de reencuentro o reconocimiento de la cultura ancestral y al intercambio de información con investigadores de las ciencias sociales (principalmente antropólogos), científicos y artistas que les hablaron de las sobresalientes características genéticas de un pueblo acostumbrado a sobrevivir durante siglos en uno de los ambientes naturales más hostiles del planeta, así como de sus ricas representaciones simbólicas. Para algunos descendientes, el relato externo de las hazañas de sus antepasados fue una sorpresa, porque no las recibieron durante su crianza.

Hoy, la comunidad yagán vive una doble problemática: enfrentar la desaparición progresiva e inevitable de sus ancianos, los que dominan la lengua y las tradiciones, y seguir viviendo en el presente, con el desafío aumentado de recuperar y apropiarse de la memoria colectiva de su pueblo, para no perder el vínculo con el pasado y acceder a futuras reivindicaciones sociales y culturales solicitadas en su condición de representantes de una etnia.

[...si bien el acto de recordar es una función cognitiva individual, su materialización está supeditada a la existencia de grupos, de otros que nos ayudan a construir recuerdos y que deciden lo que es memorable y de qué manera será recordado. La memoria es la reconstrucción del pasado por parte de un grupo. Siempre recordamos con otros y a través de los otros. Nunca estamos solos, planteó Halbwachs.]





LA FRACTURA DE LA MEMORIA

¿Cuál es el recuerdo y el juicio que los integrantes de la comunidad hacen sobre su historia y su identidad? ¿Cuál es el fin instrumental que subyace tras sus intentos de honrar, legitimar y conservar el pasado de los ancestros, y de distinguir las materializaciones de esta nueva conciencia del ser yagán?

Tomar a la memoria como objeto de estudio posibilita la búsqueda de una alternativa a los estereotipos o imágenes sobre los yaganes construidos desde las ciencias sociales, al brindar un espacio para la definición y profundización de representaciones propias, es decir, desde la comunidad ante los demás. A través de los procesos de la memoria, es posible dar voz a los propios descendientes para que expresen qué significa hoy en día ser parte de esta etnia.

Uno de los elementos centrales de la noción de memoria colectiva, que ha resistido diversas apropiaciones desde que Maurice Halbwachs² planteó el término en los años 20, es que, si bien el acto de recordar es una función cognitiva individual, su materialización está supeditada a la existencia de grupos, de otros que nos ayudan a construir recuerdos y que deciden lo que es memorable y de qué manera será recordado. La memoria es la reconstrucción del pasado por parte de un grupo. Siempre recordamos con otros y a través de los otros. Nunca estamos solos, planteó Halbwachs.

Julia González, descendiente yagán de 53 años, nació en la Isla Mascart cerca de Puerto Williams y alcanzó a recibir las enseñanzas de su madre, Úrsula Calderón, la otra “abuela”, junto con Cristina. “Todo lo que sé me lo contó mi mamá, que lo recibió de sus mayores: los cuentos, los trabajos, las ceremonias, las comidas, los lugares de la isla y sectores cercanos”, dice. Hoy, Julia vive modestamente en Puerto Williams y se dedica a la artesanía tradicional y a la venta de comida hecha a la usanza yagana, pues es su manera de rescatar el modo de vida “de los antiguos”. Julia, incluso, se da chapuzones en las aguas gélidas del Canal Beagle en cualquier época del año, tal como lo hacían ellos, y sale tanto a mariscar en los roqueríos como a recolectar frutos silvestres.

Mucho de lo que ella sabe le llegó de oídas. En el entendimiento de la construcción de memoria colectiva en comunidades indígenas de existencia milenaria, la vivencia directa de una experiencia no es imprescindible para su recuerdo. El “me lo contaron”, que alude al tiempo presente, reemplaza la noción del “yo lo viví”, materialmente imposible.

Los mecanismos de la memoria colectiva permiten a los representantes más “nuevos” de una etnia apropiarse con naturalidad de las memorias elaboradas por los más ancianos para ayudarse mutuamente a recordar, en caso necesario. Son grupos vivos que sostienen un sentido de permanencia a lo largo del tiempo y del espacio, con ciertos rasgos identitarios asumidos por la comunidad, como la relación de los yaganes con su hábitat originario. Sin memoria, no hay identidad; sin identidad, no hay motivación para mantener la memoria.

En las primeras décadas del siglo XX, los yaganes diezmados enmudecieron. No olvidaron, pero sí cortaron el flujo de la transmisión cultural de conocimientos y valores, debido al impacto producido por el contacto con la cultura del “hombre blanco” (primero los misioneros europeos, luego los chilenos), la posterior pérdida física de la etnia y las decisiones que adoptaron los sobrevivientes en vías de adaptarse a nuevos esquemas de vida. Los marcos sociales que posibilitaban el recuerdo fueron sustituidos por otros referentes. Los grandes salones de la memoria colectiva, comenzando por

la compleja ceremonia de iniciación llamada Siehaus, fueron prohibidos. La irrupción del inglés y el español desplazaron al idioma yagán, con las graves consecuencias imaginables para la supervivencia de una cultura oral.

Julia vivió de niña la sensación de que su propia cultura era tabú. “Mi mamá a mí no me enseñó porque mi papá decía que si nos enseñaba yagán íbamos a hablar mal el español. Si él hubiera sabido que era importante, la habría dejado enseñarnos. No era que él tuviera onda con los otros, sino que pensaba que los otros se iban a reír de nosotros y eso le daba pena. El hablaba, porque nació acá, lo aprendió acá y al final era un yagán más. Yo sé bastante, pero no podría hablar de corrido.”

Como el pasado dejó de ser activamente transmitido, el pueblo “dejó de recordar”, en el sentido de que su identidad propia comenzó a desvanecerse para permitir el acoplamiento con la identidad dominante. No sólo se cortó en gran medida el flujo de información de una generación a otra sino que, más avanzada la centuria, hubo descendientes que rechazaron sus orígenes. Sobrevino, entonces, el largo silencio sobre el pasado del que habla Michael Pollak³, y que es el antecedente directo para el surgimiento de “memoria subterránea”, sostenida por unos pocos que se resistieron a olvidar. Por el contrario, este grupo se acercó a los recuerdos colectivos plurales, preservados al calor de ▶

| Son grupos vivos que sostienen un sentido de permanencia a lo largo del tiempo y del espacio, con ciertos rasgos identitarios asumidos por la comunidad, como la relación de los yaganes con su hábitat originario. Sin memoria, no hay identidad; sin identidad, no hay motivación para mantener la memoria. |



las fogatas en el seno de los grupos familiares y prestó atención a los ancianos, específicamente a aquellos que mantenían un pie en ambos mundos: el de la vida antigua y el que surgió a partir de la llegada del “hombre blanco”. Como las abuelas y todos los denominados “último yagán”.

En sus publicaciones sobre la cultura yagán, la escritora magallánica Patricia Stambuk relata el siguiente intercambio de vivencias:

La noche y el calor del hogar despertaban en la abuela Julia sus recuerdos gratos y simples de la infancia. Una cáscara de cholga repleta de chauras y bañada en aceite de lobo era un plato delicioso.

La yesca, los palos podridos y las plumas se prendían con la chispa que saltaba al frotar dos piedras de color café llamadas schwale.

Los chicos querían saber más.

Le preguntábamos a Carrupakó le kipa:

-¿No comían la carne cruda?

-No, fuego siempre había.

-¿Y adónde conseguían esas piedras?

-En una parte donde los yaganes y alacalufes iban a buscarlas y se encontraban. Allí se enamoraban y casaban.⁴

Hoy, son los descendientes más jóvenes los que se refieren espontáneamente, sin eufemismos ni subterfugios, a esa zona de sombras, silencios y no-dichos en los que aparece el recuerdo terrible del cuasi exterminio de su pueblo. Con una conciencia internalizada del pasado realizada desde el presente, son ellos los que se atreven a preguntar y a denunciar, perturbando incluso el silencio de los ancianos.



DE PIEZA DE MUSEO A COMUNIDAD VIVA

Dice Pierre Nora que la memoria es, por naturaleza, lo que se hace de ella. Corresponde, entonces, a los grupos y sociedades el reorganizar sus representaciones del pasado a partir de las necesidades presentes. Es una propiedad inherente a la memoria la capacidad de reconstruirse y cambiar permanentemente.

Las nuevas generaciones yaganas están luchando por apropiarse del pasado común a través de otras resignificaciones, no vinculadas exclusivamente a los recuerdos de los tiempos remotos sino, también, a la reformulación de esas nociones, incluyendo el drama histórico que afectó a su pueblo. Quieren reconciliarse con una herencia que fue silenciada y rechazada por diversas razones y, por qué no, construir sus propias definiciones de lo que es memorable y acceder a una nueva memoria colectiva, integrada por los recuerdos ancestrales que constituyen su identidad y por la tarea común de imaginar el futuro a partir de sus vidas presentes.

No es una tarea fácil. Por un lado, las voces de los hijos y nietos de los últimos yaganes han sido descuidadas por el relato histórico, a menudo ensimismado por el brillo nostálgico del mundo aborígen desaparecido, irrecuperable, cada vez más lejano debido a la muerte de los ancianos. Es un ámbito perdido en cuyo reemplazo la historia construyó un “lugar de la memoria” sin representación en el presente, un museo virtual en el que Cristina Calderón, la última yagana, ocupa el sitio de honor como si fuera un relictos, una mujer reducida a su significado cultural.

Los estudios de la memoria son útiles para desplazarse desde los estereotipos (como la visualización de los yaganes a partir de la imagen del último de ellos) y profundizar en cómo los individuos se explican y representan ante los demás. Se necesita revertir la importancia concedida al monumento a la raza extinguida, que ha apagado la fuerza de los testimonios del tiempo presente. Es el momento de que los vivos cuenten la historia de sus muertos, de sus vidas actuales y de las que están por venir.

La imagen de los yaganes se remite todavía a las fotografías captadas por los viajeros que visitaron la Región de Magallanes entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX: obedientes modelos que posaron ante la cámara, a medio camino entre la vestimenta occidental y los resabios de sus atavíos ancestrales. Suspendidos entre dos mundos, congelados en el tiempo, al igual que su relato y sus problemas actuales. A la abuela Cristina se le pide que rememore el tiempo antiguo y no que hable sobre sus problemas presentes, con lo que se vuelve más distante, reservada y museologizada. La falta de interés por la mujer real no romperá el hábito del silencio de la abuela venerable.



Para todos quienes se interesen en el devenir de esta comunidad, no hay mejor momento que el tiempo presente, caracterizado por grandes desafíos de organización interna y de proyección de la mejoría de sus condiciones de vida, que han ligado a la lucha por restablecer distintos soportes de la memoria. A través del uso de instrumentos estatales, los descendientes de las abuelas están involucrados activamente en la recuperación de tierras ancestrales, producción literaria de historias, leyendas y conocimientos de medicina tradicional, incursión en actividades turísticas aprovechando el sello cultural y defensa de territorios habitados por la etnia desde tiempos inmemoriales.

Existe una deuda con su problemática social que un enfoque desde la memoria puede corregir, en virtud de establecer cuál es el proceso que han recorrido, como comunidad, al alero del Estado chileno. Puerto Williams, en la Isla Navarino, fue creada como asentamiento de la Armada a mediados del siglo XX, con la función de ejercer la soberanía austral. Los yaganos son parte de una sociedad compuesta por unas 2.500 personas, que ostenta una identificación frágil con el resto del país. Prevalece una sensación general de olvido, estando allá tan lejos. Los yaganos son los más olvidados de todos. Sin embargo, siguen ahí. Unos pocos representantes de la etnia sólo han salido de la isla para participar en conspicuos seminarios en el extranjero, donde se les pide que hablen de su cuasi extinta tradición y se les sigue venerando como sujetos museologizados.

La restauración de la memoria colectiva yagana es una empresa desafiante para el reducido grupo de sus descendientes, acostumbrado a proteger con el silencio su herencia cultural, cuando no a olvidar en pro de la adaptación. Ellos necesitan recuperar las fuentes de sentido que los hacen ser quiénes son para producir la amalgama entre herencia cultural y vida presente, ésta última no exenta de conflictos: surgen, de vez en cuando, conflictos de representatividad y liderazgo entre los descendientes más jóvenes, específicamente en torno al rol que les toca asumir en las reivindicaciones sociales de su comunidad. En la medida en que se apoderen de una voz propia, también querrán hablar: de lo que son, han sido, y esperarán que alguien los escuche. Ese es el rol que le toca cumplir a los observadores externos, a los profesionales que se interesan en ellos y, extensivamente, a la sociedad en su conjunto, pues también quieren formar parte.

Recordar y testimoniar influirá en la construcción una nueva reconceptualización de la historia que no los deje ya como perdedores subyugados y exterminados. En la historia antigua, aquella que relatan los ancianos y que ha conservado la antropología, hay valores, aprendizajes y enseñanzas a las que los descendientes pueden aproximarse con un sentimiento de orgullo. No hay que olvidar el efecto sanador del testimonio. Y ellos, desde hace un tiempo ya, están dispuestos a darlo. ■

| Dice Pierre Nora que la memoria es, por naturaleza, lo que se hace de ella. Corresponde, entonces, a los grupos y sociedades el reorganizar sus representaciones del pasado a partir de las necesidades presentes. Es una propiedad inherente a la memoria la capacidad de reconstruirse y cambiar permanentemente. |

1 Halbwachs, Maurice. "Memoria individual y memoria colectiva" en: *Estudios*. N°16, otoño 2005.

2 Pollak, Michael. Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata, Ediciones Al Margen, 2006.

3 Stambuk, Patricia. *El zarpe final: Memorias de los últimos yaganos*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2007.

4 Nora, Pierre. "La aventura de *Lieux de mémoire*" en: *Ayer*. N° 32, 1998.

FORMAS Y ALCANCES DE LA COMUNIDAD EN EL TEATRO MILITANTE ARGENTINO

Un recorrido por los diversos modos de asociación de los colectivos teatrales argentinos de la década del 70: las torsiones juvenilistas y militantes de la ideología de época, el compromiso vital y la experiencia de ser-en-común. Aquí el testimonio de sus protagonistas.

POR LORENA VERZERO



* Lorena Verzero es Investigadora CONICET. Doctora en Teoría e Historia de las Artes, por la Universidad de Buenos Aires. Co-dirige la revista *Afuera. Estudios de crítica teatral*.



TEATRO Y MILITANCIA: DOS RAZONES PARA ASOCIARSE

*La práctica teatral era unánimemente asumida
como una dimensión de la militancia.*

Graciela Drago.¹

En el hecho mismo de la creación escénica está inscripta la cualidad asociativa. A esta decisión (política), en los '70 se suma la propensión a la participación política o militante presente en el horizonte de expectativas, que remite a un segundo motivo de asociación. Es así como la voluntad de ser-juntos inherente y esencial a la actividad teatral aparece, además, como un elemento constitutivo de la visión de mundo de la época. La permeabilidad al ser-en-común compone una imagen del teatro como una de las formas que más se adecua a los modos de expresión del período. Oscar Ciccone y Rubens Correa, integrantes del grupo Once al Sur, lo sintetizaban de esta manera:

Nacimos teatralmente con algunas claras formaciones. No concebimos al teatro sino como arte grupal y, además, mantenemos una fuerte preocupación político-social que hace convertir nuestra herramienta estética en un instrumento de denuncia y transformación de la realidad Iberoamericana.²

Los diversos colectivos teatrales militantes se postulan como modelos diferenciados en términos de su estructura, modo de funcionamiento interno, metodología de trabajo y vínculos político-partidarios, pero su análisis de la situación social, motivaciones y objetivos últimos, en términos conceptuales, son coincidentes. Es decir, partiendo de inquietudes político-sociales de fondo ideológico común, los grupos hallan respuestas en diferentes modos de filiación política y partidaria que, en última instancia, operan como determinantes tanto de su metodología de trabajo como de su organización interna. De esta manera, las relaciones con el partido o movimiento político afín marcaron cuestiones concretas como las condiciones de inclusión de miembros en los grupos, los límites de existencia temporal de los mismos y sus itinerarios; así como también, consideraciones de índole política que se transmitían en sus espectáculos.

Reflexionaremos en torno a la mitificada idea de “comunidad” que se desliza a partir del disenso juvenil alzado durante el desconcierto de la segunda posguerra y se asocia fuertemente al imaginario sesentista y setentista. La radical crítica a la tecnocracia, al vaciamiento de sentidos y a la opresión –legitimada como “contracultura”– se extendió entre los jóvenes de posguerra, configurando en adelante un mapa de variadas tendencias que tenían en común la ocupación de un lugar de marginalidad. La novedad de la conformación de la juventud –en sentido biológico– como un estamento social y su legitimación durante la década del '50 constituyen un fuerte motivo para establecer un antes y un después en el “corto siglo XX” de Eric Hobsbawm. Se inauguraría, entonces, una segunda etapa del siglo caracterizada –entre muchos otros elementos– por el protagonismo juvenil. Así, mientras la mitología histórica

asocia a la juventud sesentista a las comunidades de hippies, provos o hobos, para la década del '70 se ha construido la épica de las comunidades políticas y guerrilleras.

Roberto Esposito reflexiona en torno a la noción de comunidad desde la filosofía política y llama la atención sobre la actual convergencia de dos realidades aparentemente contradictorias: por un lado, el tema está –dice– “a la orden del día”, “nada más requerido, reclamado, anunciado” y, por otro, el individualismo que concreta el fracaso de los comunismos, hace que no haya “nada tan remoto, desplazado, postergado para un tiempo por venir, para un horizonte lejano e indescifrable”.³

En la pluralidad de discursos sobre los '70 que se presentan como necesidad de restauración del pasado, la idea de comunidad suele aparecer como un tiempo dorado e irrecuperable, perdido junto con las utopías sociales y políticas, fracasado junto a las luchas revolucionarias y, por tanto, es enunciado a través de relatos de nostalgia que clausuran las posibilidades de construcción de otros tipos de comunidad, acordes a las redes sociales de este tiempo que, con Zygmunt Bauman, podemos entender como una “modernidad líquida”.

Analizaremos a continuación los modos de asociación que regularon los intercambios al interior de los colectivos teatrales militantes argentinos en los primeros '70. ▶



MODOS DE SER-EN-COMÚN

Para liberar a la noción de comunidad de los sentidos comunes, partimos de la idea de Esposito de que antes que un valor, la comunidad es una condición. Tal como afirma Jean-Luc Nancy en el prólogo a *Communitas* de Esposito⁴:

No hay que magnificar el ser-juntos (es uno de los efectos discretamente perversos del trabajo reciente sobre la comunidad, haber reavivado por aquí o por allá cierto énfasis cristiano y humanista en el “reparto”, el “intercambio”, el “prójimo”: pero es también precisamente lo que lleva a Esposito a desear inmunizarnos –descargarnos– con relación a los pensamientos comunitarios o comunitaristas). [Resaltado en el original.]

Como es su metodología frecuente, Esposito parte de un análisis etimológico del término “comunidad”, para luego estudiar sus mecanismos de funcionamiento en la historia de la filosofía moderna. Se aparta de la idea de comunidad como propiedad en común –ética, territorial, espiritual– de cada uno de sus miembros.⁵ En esto coincidiría con los postulados de Frederick George Bailey⁶, quien ha definido la comunidad como “a set of shared values and categories”⁷. Pero, estos valores son compartidos en términos de interacción, es decir que una comunidad no se forja a partir de un territorio físico o valores en común, sino en las categorías no cuestionadas, en la puesta en juego de jerarquías conocidas por todos. En otras palabras, las personas no forman parte de una misma comunidad por ser propietarios de las mismas cosas (sean valores morales, éticos, religiosos o territorio), sino por manejar los mismos códigos y categorías de interacción.

La idea de que una comunidad es tal por compartir un mismo territorio ha sido desestimada hace ya tiempo: por ejemplo, en 1961, Edward Shils⁸ establecía las nociones de centro y periferia de acuerdo a la dominación simbólica y la pertenencia a un sistema central de valores y creencias por necesidad de formar parte de un todo trascendente.⁹ Clifford Geertz, en 1983¹⁰, retoma y refuerza los planteamientos de Shils para referirse a la vinculación entre los espacios sociales, las figuras carismáticas y la estructuración simbólica del poder.

| Roberto Esposito reflexiona en torno a la noción de comunidad desde la filosofía política y llama la atención sobre la actual convergencia de dos realidades aparentemente contradictorias: por un lado, el tema está –dice– “a la orden del día”, “nada más requerido, reclamado, anunciado” y, por otro, el individualismo que concreta el fracaso de los comunismos, hace que no haya “nada tan remoto, desplazado, postergado para un tiempo por venir, para un horizonte lejano e indescifrable”. |

Por otra parte, en 1969¹¹, este antropólogo ha apelado a la noción de “desterritorialización” en relación a la organización simbólica del espacio político y a la pérdida de referentes territoriales.

Si consideramos con Pierre Bourdieu¹² que los discursos son manifestaciones de esquemas informacionales inherentes a los esquemas de dominación, debemos adentrarnos en la reflexión sobre las enunciaciones de los actores sociales.

Con frecuencia, en las entrevistas y en los textos publicados en el libro de Briski¹³, los integrantes del grupo Octubre apelan a la noción de comunidad para referirse a los habitantes de un barrio, villa miseria o zona en la que realizaron alguna experiencia. Se habla de “comunidad”, “pueblo” o “barrio” en un mismo sentido. En una entrevista personal, Briski decía: “La estética está en la comunidad. La manera, el método, todo va a salir de ahí. Y cada vez que vas a otro lugar, empezar todo de nuevo... y no vengas con la hecha, porque no te va a dar resultado”¹⁴. Asimismo, en “La experiencia del Grupo Octubre”¹⁵, el actor afirma: “Eran reivindicaciones que se lograban desde la comunidad”. También encontramos testimonios, como el de Santiago Carlos Oves, integrante del grupo, donde se asimila “Pueblo” –con mayúscula en el texto original– a “barrio”:

Era una especie de acto de mimetización para aprender del Pueblo, yendo y sentándose, para escuchar antes de decir algo. (...) Muchas de ellas terminaron en la movilización y protesta, o sea en una acción, que sobrepasaba los objetivos “artísticos” para convertirse lisa y llanamente en un acto político; acto que, sumados a los militantes que trabajaban en el lugar, lo impulsaba el mismo barrio, el mismo Pueblo.¹⁶

En estos discursos se identifica la “comunidad” con el grupo social al que se invitaba a participar de la experiencia cultural, que aparece como objeto y sujeto al mismo tiempo. El grupo social local definido como “comunidad” era objeto de la intervención político-teatral de Octubre, en tanto sobre su experiencia de vida se cimentaba toda la *praxis* del grupo; es decir que los sectores populares eran el objeto condicionante para la existencia del grupo teatral. Pero también eran sujeto de las intervenciones, en tanto colaboraban como agentes del espectáculo desempeñando una función activa sin la cual la experiencia no hubiera sido posible.

Por otro lado, en los testimonios de los miembros de Octubre también se identifica la “comunidad” con el espacio geográfico. Podríamos pensar que en la concepción está operando una suerte de herencia naturalista, en la que los lugares físicos, identificados como territorios, son vistos como objetos de exploración. A pesar de



que los enunciadores no dudan de la complejidad de la demarcación de los límites geográfico-sociales de los grupos humanos con los que trabajaban, el empleo del término “comunidad” asimilando el espacio físico (“barrio”) a los habitantes (“Pueblo”) denota que esta concepción es aún ampliamente difundida y está fuertemente arraigada en el imaginario.

Por otro lado, el léxico empleado en el “Manifiesto barrial del Grupo Octubre”¹⁷ se corresponde con la terminología apropiada por el peronismo y se deja deslizar la existencia de una estructura social clasista, conformada por “el pueblo” o “clase trabajadora”; “el imperialismo”, asociado al “partido militar” y a “los medios de comunicación masiva”, entendidos como el “enemigo”; y “los trabajadores culturales”, como actante articulador de esas dimensiones sociales. En suma, en el texto el término “comunidad” no se emplea ni para hacer referencia a las bases, “al pueblo”, destinatario y agente de los productos culturales que ofrecían, ni para referirse al colectivo teatral.

La representación de ese otro aludido como “pueblo”, “gente”, “barrio” o “comunidad”, aparece con mucha más frecuencia en el discurso de Octubre que en los del grupo Once al Sur o el Centro de Cultura Nacional José Podestá (“la Podestá”), de lo que se infiere una mayor preocupación en estos últimos por el producto –ya sea en términos de espectáculo o de experiencia–.

Cuando Carlos Aznárez, miembro de Octubre, da una definición del grupo, lo hace en los siguientes términos: “Octubre fue y es algo más que un grupo de teatro (la actividad que finalmente se devoró al resto de las que se encararon). Octubre fue y es una forma de entrelazar humanidades, compañerismos, vivencias comunes, fórmulas de lealtad colectiva. Una iniciativa para convertir el teatro en asamblea popular.”¹⁸

Este “entrelazar humanidades” construye un *nosotros* interno al grupo que, en la frase siguiente, incorpora la figura del “pueblo”. El acento puesto en la “asamblea popular” reenvía a la frase anterior integrando a ese otro a la experiencia.

En las definiciones del grupo por parte de integrantes de Once al Sur se hace hincapié en cuestiones estéticas y experiencias colectivas concernientes al grupo, mientras que, por ejemplo, en las de la agrupación Podestá se pone de manifiesto el interés en la transmisión de un mensaje político. Si bien toda la labor de estos dos últimos grupos también estaba orientada y se debía a la existencia de un otro social, en los discursos se pone de manifiesto un cuidado especial por la propia experiencia o los fines perseguidos. El énfasis en uno u otro elemento en la enunciación (el *nosotros* o el *otro*), es reflejo de –y se refleja en– la metodología de trabajo empleada por cada uno de los grupos.

En el caso de Once al Sur, prolifera en el relato de los integrantes del grupo la idea de comunidad asociada a la de convivencia, sobre todo, al hacer referencia a las experiencias vividas en El Salvador entre 1973 y 1975¹⁹. Las cuatro parejas que conformaban el grupo en ese momento vivían en una misma casa que alquilaban gracias a sus sueldos de docentes. Y la vida cotidiana estaba organizada de acuerdo a una férrea pero solidaria división de tareas. Adhelma Lago en una entrevista personal (cuyos relatos coinciden con los de Rubens Correa, ambos miembros de Once al Sur) describe los diferentes momentos de la vida interna del grupo de la siguiente manera: ▶

| ...las personas no forman parte de una misma comunidad por ser propietarios de las mismas cosas (sean valores morales, éticos, religiosos o territorio), sino por manejar los mismos códigos y categorías de interacción. |



| El grupo social local definido como "comunidad" era objeto de la intervención político-teatral de Octubre, en tanto sobre su experiencia de vida se cimentaba toda la praxis del grupo; es decir que los sectores populares eran el objeto condicionante para la existencia del grupo teatral. |



Cuando nos juntamos en Nueva York, (...) no había una coincidencia ideológica cien por cien. Había gente más extremista, otra menos, y se armaban discusiones serias, que por supuesto, tenías que solucionarlas porque estabas en Nueva York y no te podías tomar el [colectivo] 60 y volverte a tu casa. En Nueva York, teníamos un departamento de tres ambientes: una pareja estaba en uno, otra pareja estaba en otro y los tres solteros estaban en el otro. Después, ya cuando nos fuimos a vivir a Guatemala y cuando nos fuimos a El Salvador, buscamos que cada uno tuviera su espacio, porque eso también dentro de la convivencia... (...) Lo que pasa es que la convivencia de un grupo es como la de una pareja, tenés que ir acomodándola... (...) Y los grupos también tienen dificultades, no todo es de color rosa, hay discusiones, porque la convivencia las veinticuatro horas no es tan sencilla, viste? Pero, fue maravilloso.²⁰

En El Salvador, la vida cotidiana estaba organizada de acuerdo a una serie de acuerdos que consideraban las capacidades e intereses de cada uno de los miembros del colectivo. Así, durante la mañana se dedicaban al trabajo interno del grupo, que podía ser de índole física o intelectual: entre las nueve y la una, ensayaban, entrenaban o leían materiales teóricos, entre los cuales, Correa (en una entrevista personal) destaca textos de estética marxista.²¹ Luego, entre las dos y las seis de la tarde, trabajaban en la escuela. Y, por la noche, en ocasiones, tenían función. Yaco Guigui se encargaba de hacer las compras y coordinar con una señora que les preparaba la comida. Además, la casa de Once al Sur se convirtió en un espacio abierto a los amigos y las visitas. De hecho, los mismos alumnos de la escuela pasaban sus tardes de domingo con ellos. Correa tenía a su cargo las cuestiones artísticas; Lago se encargaba de la prensa y difusión; y Jorge Amosa, de la administración. Lago rescata la "solidez" y capacidad de trabajo conjunto como elementos que les permitían compartir la vida cotidiana.

Por otra parte, esta interpretación de comunidad en relación con la convivencia, no está ausente en la crítica periodística. En este sentido, tras un viaje del grupo a Buenos Aires en 1974, el diario argentino *Crónica* publicó un panorama de la trayectoria de Once al Sur donde se afirma: "Nueva York sirve, entre otras cosas, para perfeccionar técnicamente la vida en comunidad, que ellos desarrollan desde 1971, dos años después a la integración del grupo."²²

Once al Sur respondería a la categorización de Robert Redfield²³ de "pequeña comunidad", definida a partir de la homogeneidad, la distinción, la pequeñez y la auto-suficiencia. La crítica periodística ha resaltado con frecuencia estos rasgos. Destacamos un fragmento: "Un grupo de teatreros argentinos cuyo rasgo principal más evidente es saber lo que hacen, porqué y para qué



lo hacen. Esta actitud colectiva está fundamentada en una admirable cohesión del grupo que sustenta comunes objetivos, desde el punto de vista ético y estético.”²⁴

Incluso, podemos decir que más que un grupo Once al Sur constituyó una *sociación*, en el sentido que Nancy define al término²⁵: “(...) es mucho más que una asociación y algo muy distinto de ella (un contrato, una convención, un agrupamiento, un colectivo o una colección), es una condición coexistente que *nos* es coesencial”. El ser-en-común del grupo implicaba a cada uno de sus integrantes en un compromiso vital, superador de la ideología compartida: “Cum –dice Nancy, reforzando los postulados de Esposito– es algo que nos expone: nos pone los unos frente a los otros, nos entrega los unos a los otros, nos arriesga los unos contra los otros y todos juntos nos entrega a lo que Esposito (...) llama para concluir ‘la experiencia’: la cual no es otra cosa que el ser con...”²⁶.

Esta dinámica, de alguna manera, aunque tal vez en menor medida, definía las relaciones interpersonales en Octubre. Graciela Drago expone en “Velorios y casamientos”²⁷ un emotivo relato que da cuenta del “ser-con” de los integrantes del grupo, la presencia constante, y el intercambio de dones y deudas que regulaban las relaciones.

En el caso de Libre Teatro Libre (LTL), desde la formación del grupo en 1970, fuertes lazos de convergencia ideológica y estética reunieron al grupo. Como ocurre con Once al Sur, también podría decirse que LTL constituyó una sólida *sociación*. En este sentido, el grupo publicó en 1978 un texto escrito tres años antes en el que delineaba la historia del colectivo y dedicaba un espacio importante para la definición de las relaciones al interior del grupo²⁸:

*Un grupo humano necesita de la comprensión de cada uno de sus miembros hacia los demás. Necesitamos que los demás sientan nuestra presencia en todo momento, una presencia lista para el apoyo crítico. El compañerismo no se forma en el secreto, se construye al aire y a pleno sol. Está compuesto de grandes gestos y fundamentalmente de los pequeños y cotidianos actos. Incluye la atención de los problemas de cada uno, el aprender a adivinarlos y hacerse presente. Está en asumir las tareas con responsabilidad y sin temor a los errores; está en la discusión sana del trabajo y de la vida. Esto sería una construcción al aire libre, donde el sol permita ver la calidad de los ladrillos que componen la pared, la delicadeza con que se tratan los materiales frágiles.*²⁹

LTL llegó a tener gran trascendencia en toda Latinoamérica y su modelo de teatro colectivo recorrió las revistas especializadas de la época. En este sentido, María Escudero sintetiza la metodología de trabajo del

grupo en una entrevista concedida a la revista española *Primer Acto* luego de haber dictado un curso en la Universidad de Caldas, y finaliza diciendo: “Todo se discute colectivamente y el proceso continúa con las aportaciones del público en los foros que se realizan al final de cada función”.³⁰

Además, la cuidada relación de los vínculos al interior del grupo se demostró en los momentos de mayor persecución política. Así lo expresa Lindor Bressán en una entrevista personal:

*Digamos, nosotros, por ejemplo, tuvimos una gran ventaja. (...) Nosotros, al ser un grupo, nos hemos defendido. Al tener una identidad propia, una pertenencia más sólida, más gruesa, más profunda... Eso nos permitió a nosotros decir... Y, bueno, ninguno de nosotros cayó. Alguno rozó la cana, otro se salvó de chiripa, otro lo detuvieron por unas horas y lo sacaron... Bueno, esas cosas así, y pudimos irnos todos al exilio. ¿Zafamos. Pero yo creo que por algún criterio de preservarnos porque pertenecíamos a una cosa mucho más dura, que era el grupo, que como pertenencia era mucho más dura.*³¹

Así, si las experiencias llevadas a cabo por Once al Sur tienen arraigo en ese espacio vital del encuentro que en el intercambio genera un deber, esto se da también muy fuertemente en el caso de LTL, debido a la fuerte carga político-partidaria de la experiencia en común. Según Esposito, la raíz etimológica de *communitas* contiene una obligación: a diferencia del *donum*, que lleva consigo la gratuidad del “don”, el acto transitivo del dar en la comunidad proviene del *munus*, que implica una cesión, una obligación contraída de dar.³² Así, “*Communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una ‘propiedad’, sino justamente un deber o una deuda.”³³ Es esta deuda lo que tienen en común los miembros de una comunidad, y esto se trasluce en el testimonio de Bressán.

Mauricio Kartun, integrante de la Podestá y del grupo Cumpa, en una entrevista personal, también hace referencia a las relaciones de intercambio en el momento de mayor inseguridad, una vez que había ocurrido el golpe militar de 1976 y el grupo Cumpa se encontraba disuelto: “(...) entonces hubo siempre como especie de rondas de consulta. Nos llamábamos por teléfono semanalmente par ver cómo estábamos: ‘¿Estás bien? ¿No tuviste visita?’”³⁴ Cada uno de los miembros del

| *El ser-en-común del grupo implicaba a cada uno de sus integrantes en un compromiso vital, superador de la ideología compartida: “Cum –dice Nancy, reforzando los postulados de Esposito– es algo que nos expone: nos pone los unos frente a los otros, nos entrega los unos a los otros, nos arriesga los unos contra los otros y todos juntos nos entrega a lo que Esposito (...) llama para concluir ‘la experiencia’: la cual no es otra cosa que el ser con...”* |



grupo tenía el deber de preocuparse por la situación del otro y generaba, con ello, una deuda mediante la cual el compañero lo retribuiría con un acto semejante.

La Podestá por su parte, tendría una existencia más cercana a lo que podríamos llamar una “comunidad política”, donde el epicentro de las relaciones sociales se establece en términos de estructura partidaria. Los intereses en común de los miembros del grupo tenían como marco de contención la actividad política, y los lineamientos del Partido Justicialista (PJ) operaban como regulador de las relaciones e intercambios.

Debido a su avanzada trayectoria y a su carisma, la figura de Juan Carlos Gené desempeñaba un rol de liderazgo reconocido por el colectivo. En términos de Bailey³⁵, la reputación de Gené era positiva. Los modos de interacción dentro de este grupo, de acuerdo a la categorización que ofrece Bailey³⁶, estarían dados en la combinación de autoridad y confianza. Gené lo ha afirmado claramente en una entrevista personal³⁷:

(...) nosotros manteníamos una estructura que pretendía ser democrática; es decir, lo que la gente quisiera hacer era lo que se hacía, salvo que hubiera de una línea política que no tenía nada que ver, cosa relativamente fácil en aquel entonces, pero que en general se pudo controlar. Cuando, alguna vez, de alguna manera intervinimos en ese sentido, los compañeros fueron muy comprensivos.

La figura de Gené, por otra parte, sustentaba su autoridad en la palabra, puesto que junto con Oscar Rovito eran los encargados de la dramaturgia en la Podestá. De la misma manera, Briski es sobre quien, en última instancia, recaía la escritura de los textos dramáticos de Octubre. En términos de Bourdieu³⁸, el dramaturgo, como poseedor de la palabra, tiene en sus manos el privilegio de interpretar o representar la realidad. Y esto opera como instrumento de poder frente a los demás integrantes del grupo, que llevarán a escena, pondrán su propio cuerpo al servicio de una visión del mundo –compartida, pero narrada por otro–. En su apropiación creadora del discurso lingüístico (del texto dramático), los actores agregarán significaciones provenientes del lenguaje de los cuerpos, de las entonaciones, etcétera, generando un nuevo discurso, que será lo que finalmente se ofrezca a los espectadores.

En el caso de Briski, el liderazgo es reiteradamente señalado por los compañeros del grupo debido a su carisma. Oscar Ciccone, figura central en Once al Sur, no asentaba su liderazgo en el empleo de la palabra, sino de la acción: “Está bien, no sé, si no hubiera estado este tipo [Ciccone], que es un generador, es una máquina. Y los otros acompañan (...)” (Lago, entrevista citada).

María Escudero, como referente de LTL, sustentaba su liderazgo en la amplia trayectoria que le daba su mayoría de edad con respecto al resto de los integrantes del grupo. Desde un comienzo, la consolidación de LTL se dio en torno a quien fuera su profesora de Práctica Escénica en el Departamento de Teatro de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Escudero es quien, desde un principio, orientó la práctica escénica del grupo.

En el caso de la Podestá, la adhesión al peronismo se expone fuertemente en la apropiación tanto de la matriz simbólica sobre la que se cimentó el poder del movimiento como de los lexemas que la expresan. Tanto la base simbólica del peronismo como sus formas de expresión construyen un imaginario compartido que funciona como sistema de pertenencia para las diversas agrupaciones. Desde cualquier posicionamiento, en la reproductividad de

*[...el contrapunto de la comunidad se encuentra en la inmunización: mientras que *communitas* implica un deber, *immunitas* supone la libertad de esa carga. “Se llama inmune a quien no cumple ningún deber, ya sea estatal o sectario; quien está dispensado de esos deberes sectarios que son comunes a todos”.]*





los símbolos, se realizan dos operaciones simultáneas: por un lado, se garantiza la continuidad de la propia pertenencia al movimiento y, por otro, se ratifica el poder del movimiento mismo.

Los sucesos de José León Suárez constituyen uno de los hitos simbólicos del peronismo y son recogidos en una de las canciones de Daniel Barberis grabada en el disco *Cancionero de la liberación* y titulada “La matanza del basural”. Los hechos comúnmente conocidos como “la masacre de José León Suárez” constituyen también la investigación que Rodolfo Walsh publicó como el texto no-ficción *Operación masacre* (1957). Asimismo, en el marco del cine militante de los años ‘70, Jorge Cedrón, ligado a Cine Liberación, realizó una versión cinematográfica homónima de la novela en 1972. Y, en el campo de las artes plásticas, José Luis Pazos expuso su obra “Los basurales de José León Suárez” en la exposición que tuvo lugar la galería Arte Nuevo, en diciembre de 1973. Estas realizaciones artísticas de diferente extracción disciplinaria colaboran la construcción del mito de origen de la “resistencia peronista” como espacio condensador de sentidos de pertenencia.

La historia de la resistencia peronista, iniciada en 1955, junto con el concepto de “lealtad”, como mito de origen del movimiento en el 17 de octubre de 1945, operan como forma objetivada de confianza: la adhesión a alguna de las vertientes del peronismo, requisito para formar parte de la Podestá, supone el reconocimiento de los símbolos del partido, entre los que los códigos lingüísticos ocupan un lugar primordial. En este sentido, puesto que los textos dramáticos de la agrupación se habrían perdido, contamos con las letras del *Cancionero*, donde se destaca el empleo de términos apropiados por el peronismo, tales como: “lucha de la resistencia”, “lealtad”, “justicia”, “compañeros”; y también otros que formarían parte de un campo semántico más amplio, adoptado por las izquierdas de los ‘70 en general: “redención”, “masa trabajadora”, “pueblo”, “liberación”.

Puesto que la amplia gama de intereses disparan la imposibilidad de intercambio, el movimiento peronista en su totalidad no conformaría una comunidad; la existencia de una “comunidad moral” se da al interior de las agrupaciones. En términos de Bailey³⁹, una comunidad es moral en tanto cada uno de sus miembros posee los códigos para emitir juicios sobre otros, estableciéndose un sistema de reputación que organiza los roles sociales al interior de la comunidad. Es por ello que la brecha ideológica entre las diversas líneas del peronismo obstaculiza la posibilidad de construcción de una comunidad moral, mientras al interior de las mismas es posible encontrar la distribución de roles que organiza un determinado sistema de reputación y de interacción.

En el “tiempo de la política”⁴⁰, es decir, en el tiempo de campaña electoral, cuando la atmósfera política se extiende con una fuerza particular sobre todos los espacios sociales, el reforzamiento de los símbolos del partido se potencia. Así, consecuentemente con su voluntad política, la Podestá ha defendido claramente los intereses del peronismo durante la campaña electoral de 1973 con el firme objetivo de cooperar en el acceso al gobierno, además de colaborar en el acrecentamiento del poder del partido.

Por otro lado, la apertura de la Podestá como agrupación orgánica a las diversas vertientes del peronismo de izquierda resultó posible en el tiempo de la política. Es decir, fue sólo durante los meses previos a las elecciones de 1973 y durante el gobierno de Héctor Cámpora que este colectivo artístico reveló una confluencia de integrantes pertenecientes a diversas líneas del peronismo de izquierda (Montoneros, FAP, etcétera) o del PJ.

Un caso paradigmático explica el tipo de relaciones sostenidas por los diferentes colectivos culturales peronistas durante el período climático del arribo de Cámpora al poder: la canción “El pueblo peronista”, con letra de Marta Larreina y música de Oscar Rovito, que integra el *Cancionero*, es precedida por unas frases que fueron grabadas por la autora, que se corresponden punto por punto con los primeros parlamentos de la escena “Homenaje a Evita” (puestos en boca de los personajes “Actriz” y “Actriz”) de la obra *La murga de Juan Domingo*, del Grupo de Teatro Evita del Peronismo de Base, surgido a raíz de la influencia de Octubre⁴¹. A pesar de que se desconoce la fecha exacta de creación de la obra *La murga...*, hemos podido confirmar que es contemporánea a *Se viene el aluvión...* La autoría de la frase ha sido imposible de comprobar. De hecho, ese dato no sería lo más significativo de la cuestión, sino la permeabilidad y la circulación de los agentes culturales de los diferentes sectores de movimiento. Así lo expresa Barberis: “(...) más allá de la pertenencia formal, muchos íbamos a los otros grupos con mayor afinidad ideológica a compartir, sin que esto supusiera ruptura de pertenencia”⁴². Entre los grupos que Barberis está considerando se encuentran: Octubre y su vinculación con el Peronismo de Base (PB); La Enrique Muiño⁴³, que estaba ligada a “las 62” y al sindicalismo “ortodoxo”; y la Podestá, que “era más ‘pro Monto’, aunque muchos de sus miembros pertenecíamos a otras expresiones del Movimiento”⁴⁴.

Tras la renuncia de Cámpora, las relaciones sociales entre las agrupaciones del movimiento peronista se fueron corriendo —en el esquema de Bailey— de un predominio de la confianza y la autoridad, hacia la rivalidad. Y esto es posible de comprobar en la merma de las actividades ▶



del grupo, que es el resultado del desplazamiento de las opciones políticas personales hacia una “lealtad” para con los nuevos discursos de Perón (que paulatinamente iba mostrando un acercamiento hacia los sectores de derecha y una desaprobación de la ideología representada por la izquierda del movimiento) o un posicionamiento crítico. El grado de cuestionamiento era directamente proporcional a la acusación de traición desde los sectores más inflexibles. Esto ocurría en dos niveles: con respecto a la figura de Perón y a las estrategias adoptadas por la agrupación de pertenencia, donde el caso de Montoneros es el más significativo. La traición, que conlleva rechazo por parte de la comunidad y sentimiento de culpa, es una problemática de fondo dentro del peronismo y dentro de la izquierda de los años ‘70 en general.⁴⁵

Así, siguiendo la lógica de Esposito, el contrapunto de la comunidad se encuentra en la inmunización⁴⁶: mientras que *communitas* implica un deber, *immunitas*

supone la libertad de esa carga. “Se llama inmune a quien no cumple ningún deber, ya sea estatal o sectario; quien está dispensado de esos deberes sectarios que son comunes a todos”⁴⁷. De acuerdo con los relatos, en el marco de la Podestá no existieron comportamientos entendidos como “traición”. Simplemente, los integrantes se fueron inmunizando del deber que les implicaba formar parte de esta comunidad moral. Las relaciones de pertenencia o inmunización respecto de la participación política o armada en las facciones del peronismo fueron mucho menos amables.

La disrupción posterior al tiempo de la política no se observa en Octubre, porque –como ha afirmado Aznárez en una entrevista personal– “Nosotros éramos mucho más críticos al rol de Perón [que la Podestá]”⁴⁸. Esto preservó el equilibrio de las relaciones al interior del grupo y posibilitó la continuidad del mismo independientemente de los virajes políticos del líder del movimiento.

1 Integrante del grupo Octubre. En: **Briski, Norman**. *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2005, págs. 93.

2 “Un grupo que hace escuela”, *Crónica*, 28 de abril de 1974. Archivo Adhelma Lago.

3 **Esposito, Roberto**. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pág. 21.

4 *Ibid.*, pág. 7.

5 *Ibid.*, pág. 25.

6 **Bailey, Frederick George**. “Gifts and Poison” en: *Gifts and Poison*. Oxford, Basil Blackwell, 1971, págs. 1-25.

7 *Ibid.*, pág. 8.

8 **Shils, Edward**. 1996 [1961] “Centro e Periferia” en: *Centro e Periferia*. Lisboa, Difel, 1996 [1961], págs. 53-71.

9 *Ibid.*, págs. 53-58.

10 **Geertz, Clifford**. “Centros, reyes y carisma: Una reflexión sobre el simbolismo en el poder” en: *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona, Paidós, 1994 [1983], págs. 147-171.

11 **Geertz, Clifford**. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 1973 [1969].

12 **Bourdieu, Pierre**. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios verbales*. Madrid, Akal, 1985 [1982].

13 Op. cit.

14 Entrevista de la autora con **Norman Briski**, realizada en Buenos Aires, el 5 de abril de 2006.

15 En: **Briski, Norman**. Ob. cit., pág. 19.

16 *Ibid.*, pág. 70.

17 *Ibid.*, págs. 79-81

18 *Ibid.*, págs. 18-19.

19 Ver al respecto: **Verzera, Lorena**. “Once al Sur: Innovación estética y compromiso social” en: *Teatro XXI* (Universidad de Buenos Aires), año XVI, n° 29, otoño, 2010, págs. 41-49.

20 Entrevista de la autora con **Adhelma Lago**, Buenos Aires, 29 de agosto de 2006.

21 Entrevista de la autora con **Rubens W. Correa**, Buenos Aires, 13 de julio de 2006.

22 “Un grupo que hace escuela”, *Crónica*, 28-4-1974. Archivo Adhelma Lago.

23 **Redfield, Robert**. *The Little Community and Pleasant Society and Culture*. United States of America, The University of Chicago Press, 1973 [1956], pág. 4.

24 “Once al Sur: El teatro como testimonio de la realidad de América” en: *Guatemala. Suplemento Dominical-Gráfico*, 16-7-1972. Archivo Adhelma Lago.

25 En: **Esposito, R.** Ob. cit., pág. 13.

26 *Ibid.*, pág. 16.

27 En: **Briski, N.** Ob. cit., pág. 19.

28 **Grupo Libre Teatro Libre**. “Un movimiento teatral que se identifique en la práctica con los intereses de clase del proletariado”, en: **María Escudero** y otros. *El teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, Casa de las Américas, 1978 [1975], págs. 297-312.

29 *Ibid.*, pág. 312.

30 En: **Moisés Pérez Coterillo – Orlando Rodríguez**. “Con María Escudero del LTL” en: *Primer Acto*. N° 161, octubre, Madrid, 1973, págs. 49-51.

31 Entrevista de la autora con **Lindor Bressán**, Buenos Aires, 10 de octubre de 2007.

32 Ob. cit., págs. 26-30.

33 *Ibid.*, pág. 29.

34 Entrevista de la autora con **Mauricio**

Kartun, Buenos Aires, 17 de octubre de 2007. 35 Ob. cit., pág. 4-7.

36 *Ibid.*, pág. 15-19.

37 Entrevista de la autora con **Juan Carlos Gené**, Buenos Aires, 25 de julio de 2006.

38 Ob. cit.

39 Ob. cit., pág. 7-8.

40 **Beatriz María Alasia de Heredia – Moacir Palmeira**. “O voto como adesão” en: **Letícia Bicalho Canêdo**. *O Sufrágio Universal – e a invenção democrática*. São Paulo, Estação Liberdade, 2005, págs. 453-475.

41 En: **Briski, N.** Ob. cit., pág. 63.

42 En intercambio epistolar con la autora. Correo electrónico de **Daniel Barberis** con fecha 26-2-2009.

43 La **Agrupación Enrique Muiño** fue –como la denomina Barberis en un correo electrónico personal con fecha 27-2-2009– una “incipiente intentona” de la época. Formaron parte del grupo **Irma Roy y Arma Martell**, entre otros. Su difusor era el diario *Mayoría*.

44 Intercambio epistolar de **Barberis** con la autora. Correo electrónico de Barberis con fecha 26-2-2009.

45 Sobre la traición y la construcción de la figura del traidor en relatos acerca de sobrevivientes de la represión, se recomienda ver: **Longoni, Ana**. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Norma, 2007.

46 **Esposito, R.** Ob. cit., págs. 30 y 39; y **Esposito, R.** *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu, 2005 [2002], págs. 14-18.

47 **Esposito, R.** *Immunitas...* Pág. 15.

48 Entrevista de la autora con **Carlos Aznárez**, Buenos Aires, 2 de febrero de 2007.



A MODO DE CONCLUSIÓN

El ideal asociativo constituye un rasgo característico del período que define particularmente tanto la práctica militante como la teatral. Los teatrastas se nuclearon en colectivos organizados de acuerdo a diversos modos de ser-en-común, según las adscripciones políticas. La idea de comunidad se situó, entonces, en el centro de las redes de relaciones e intercambios en tres niveles. Por un lado, la tarea cotidiana de los grupos implicaba necesariamente la construcción de un sistema de relaciones específico, en cuyo marco tenía lugar la constante autorreflexión en torno a la práctica escénica y política. De esta manera, por ejemplo, mientras que en Once al Sur la centralidad de la renovación estética en sintonía con el paradigma sesentista moduló la expresión de un ideal comunitario vinculado a la idea de convivencia, las relaciones partidarias determinaron en la Podestá y Octubre la formación de una “comunidad política” y “moral”.

En un segundo aspecto, la idea de comunidad se amplía a los diversos modos de regulación de los intercambios al interior de las agrupaciones o partidos, que en los trabajadores de la cultura se daba en la intersección de la práctica artística y la política. Concretamente, los militantes servían de contacto en los barrios y zonas donde los colectivos realizaban sus experiencias. El diverso modo de vinculación política determinaba el acceso a los espacios: la Podestá se conectaba exclusivamente con militantes peronistas; mientras que Octubre y LTL lo hacían a través de contactos de diversa extracción partidaria, aunque sobre todo a medida que avanzaba el tiempo, predominaron los contactos del propio partido (organizaciones peronistas, en el caso de Octubre, y el PRT, en el caso de LTL). Es decir, en cada localidad o barrio, finalmente, solía reforzarse la identidad política dominante a partir del desarrollo de experiencias culturales afines ideológicamente a la mayoría política local. Once al Sur, por su parte, desarrolló gran parte de su itinerario en el marco de circuitos institucionales (universidades, festivales, etcétera), paralelamente a un trabajo de base, para el cual se contactaban con militantes políticos de cada zona.

Por otro lado, en lo que respecta a las vinculaciones entre los grupos teatrales y el partido, en el caso de Octubre, el trabajo de bases estaba organizado de acuerdo a una metodología que antepone la realidad local a la experiencia estética. En concordancia con los postulados del PB, sus objetivos se orientaban a la concientización y movilización para la vehiculización de una transformación social desde las bases. Y, dada la apertura y la preeminencia del trabajo social en esta línea del peronismo, no se generaron mayores tensiones entre el colectivo teatral y el PB.

LTL formó parte de los frentes culturales propiciados desde el PRT, el FAS y FATRAC. LTL, incluso, puede ser concebido como “brazo teatral” de FATRAC. Las relaciones entre el colectivo teatral y el partido, sin embargo, suscitaron algunos conflictos, debido, por un lado, a la voluntad de LTL de sostener un proyecto estético (no presente en Octubre o en la Podestá), y por otro, al imperativo del partido por acrecentar su poder como fuerza política, que –sobre todo a medida que pasaba el tiempo– requería de la militancia política, y hasta armada, pero no cultural, de los miembros.

Un tercer aspecto a partir del cual se materializa el ideal asociativo involucra al campo teatral en su conjunto, excediendo la práctica comunitaria cotidiana. Este aspecto no ha sido considerado *in extenso* en el presente trabajo, puesto que constituye en sí mismo una problemática de análisis específico que tiene que ver con la creación de espacios de circulación de prácticas y discursos. Los modos de inserción de los grupos en el campo, sin embargo,

establecen relaciones dialécticas con sus formas de ser-en-común. En este sentido, tanto a nivel nacional como latinoamericano, los encuentros y festivales se multiplicaron, y cumplieron las funciones de difusión de las piezas teatrales, generación y profundización de debates y reflexiones, y legitimación de las prácticas teatrales militantes en el campo teatral. LTL, por ejemplo, se constituyó como un referente estético del teatro latinoamericano en lo que respecta a la amalgama de la creación colectiva como modo de producción, el trabajo corporal y el teatro de documento.

Once al Sur, por su parte, combinó sus búsquedas estéticas con un trabajo de base en países latinoamericanos. Ahora bien, el grupo desarrolló todo su itinerario casi exclusivamente en el exterior, debido a la frustración que les generó haber sido víctimas de la censura durante el gobierno de Juan Carlos Onganía, en 1969. Su salida de la Argentina demoró dos años en concretarse. Esos dos años, entre 1969 y 1971, condensan los momentos clave en la transferencia de elementos de lo político a la vida cotidiana, y en los que se sistematizaron las acciones de la guerrilla bajo un gobierno militar en declive, pero con fuerza represiva. De esta manera, la vocación estética y social de Once al Sur que lo llevó a desarrollar sus experiencias en el exterior tiene como origen material la dificultad de realizar ese trabajo en el contexto argentino, y como origen ideológico su ímpetu de renovación, experimentación e internacionalismo más acorde en Argentina a los años ‘60 que a los ‘70. Estos elementos aportan explicaciones a su modo de asociación comunitaria vinculada a la convivencia al estilo sesentista, pero con un compromiso social y político ligado al imaginario de los años ‘70. ■

LOS BARRIOS CON CANDADO EN EL JARDÍN DE EPICURO



Las transformaciones sociales entorno a lo público y lo privado operadas en las últimas décadas han dado lugar al fenómeno de las urbanizaciones cerradas. A partir de los postulados del filósofo griego Epicuro (341 a.C. - 270 a.C.) respecto al dolor, el placer, la felicidad y la vida política, la autora de este artículo nos invita a cruzar las fronteras del tiempo y del espacio a fin de reflexionar sobre los distintos modos de vivir en comunidad.

POR MARÍA CARMAN

LA METAMORFOSIS DEL ESPACIO

Los barrios amurallados —también denominados clubes, pueblos privados o condominios cerrados— constituyen un fenómeno urbano de acelerada expansión en ciudades como Buenos Aires, San Pablo y México. En las zonas privilegiadas de las afueras de las grandes ciudades latinoamericanas, se cierran las calles de uso público para exclusivo disfrute de los habitantes del sector, quienes pagan un vigilante a la entrada, construyen una muralla al ingreso e imponen que sólo previa identificación alguien pueda ingresar al predio protegido, que adquiere la forma de un verdadero laberinto de características restrictivas.

Pero cerrar un barrio no consiste solamente en levantar un muro o colocar un alambrado; no se trata de una cuestión estética ante eventuales vistas panorámicas con poco *glamour*. Sofisticados dispositivos de seguridad proporcionan la libertad del paraíso y garantizan su tan mentada calma chicha: alarmas, garitas, cámaras, patrullajes, rejas, tarjetas de acceso, custodias. Y aquí reside la paradoja de las murallas: la distancia física entre clases sociales se reduce —aunque es instaurada con mecanismos más complejos—, y la distancia social se amplía.

De este modo el mundo privado se enfatiza, se acentúa en signos visibles o no de atrincheramiento, hasta volverse redundante (es el caso de una vecina de un barrio cerrado del Gran Buenos Aires que puso alarma electrónica en su casa porque, según su apreciación, en caso de robo el custodio de la entrada del barrio iba a demorar unos minutos hasta llegar allí). En el mismo gesto en que se pretende que lo privado sea visto como público —se lo vende como lo abierto, lo libre, lo natural—, lo público es considerado peligroso o irrelevante¹. En tal contexto y al menos para estos habitantes, lo privado se encuentra separado de lo público, de tal modo que lo absorbe y reduce su extensión². En efecto, fuera de los barrios con candado permanecen aquellos que nunca podrán encontrar la llave para entrar.

Se trata de un mundo acotado, previsible, mientras que lo público da cuenta de un suceder, de encuentros, de posibilidades infinitas. Del otro lado de las murallas existe un mundo que se intenta dejar fuera: el del baldío, el mendigo, el ocupante ilegal, el villero; el de un peligro anónimo pero posible que se evita, pragmáticamente, auto-excluyéndose de él. ¿Y qué es lo que queda dentro? Gente de una misma clase social aunque heterogénea, compartiendo un espacio con sus propias leyes, unidos en torno a un destino similar. Estos enclaves garantizan que mundos sociales diferentes se encuentren lo menos posible en el espacio urbano: cerrar el barrio implica también cerrar el azar y la diferencia.

***María Carman** (Buenos Aires, 1971) Doctora en Antropología Social (UBA) e investigadora del CONICET. Ha publicado la novela *Los elegidos* (2006) y los ensayos *Las trampas de la cultura. Los “intrusos” y los nuevos usos del barrio de Gardel* (2006) y *Las trampas de la naturaleza. Medio ambiente y segregación en Buenos Aires* (2011).



| Los seguidores de Epicuro fueron conocidos como los filósofos del jardín ya que se congregaban en jardines de los cuales, según la leyenda, colgaba la siguiente inscripción: "Forastero, aquí estarás bien. Aquí el placer es el bien primero." |

¿EL TEMOR LO JUSTIFICA TODO?

¿No hay en el origen de estos barrios cerrados un temor, una oscuridad indecible, vinculada al poder sufrir una herida por alguien que a su vez sufre? ¿Y al hecho de saber que el sufrimiento del otro no es ajeno al propio bienestar? Podemos interpretar la mudanza a estos barrios fortificados como un gesto desesperanzado de abolir la desigualdad; aunque en rigor, estos modos de segregación urbana no hacen sino volver la desigualdad más explícita³.

Si una vasta proporción de proyectos inmobiliarios –y sus publicidades directas e indirectas– procura instaurar un orden a partir del miedo al espacio considerado excesivamente público, ¿es válido inferir que los clientes de tales proyectos motivan su decisión de mudarse a un barrio privado por idéntico motivo?

Según advierte Dominique Méda, el hombre es un ser habitado por una angustia primordial –la angustia de ser en el mundo y saberse mortal–, lo cual conduce también percibir a las sociedades como “...energías

fabricadoras de estabilidad, de orden, de valores y de sentido”⁴. Una primera interpretación de este fenómeno apunta a que la construcción de estas fortalezas, dentro y fuera de la ciudad capital, responden básicamente a la amenaza, a la violencia latente.

¿Es posible hablar entonces de un mero mecanismo reactivo: refugios compensatorios frente a las “usinas de miedo”? Investigaciones empíricas recientes echan por tierra esta hipótesis. Si bien un porcentaje menor de los actuales residentes de los barrios privados aduce haberse mudado luego de sufrir un episodio violento, la mayoría de los pobladores esgrime motivos que recorren un amplio espectro entre lo puramente económico, el placer del “verde”, y la crianza relajada de los niños⁵. Sin figurar entre los motivos admitidos, la mudanza a los barrios cerrados también se vuelve inteligible como un gesto de aquellos “ciudadanos plenos” para distanciarse física y moralmente de los “indeseables”. ▶

“VIVE OCULTO”⁶

¿En qué sentido es posible referir la experiencia colectiva de progresivo poblamiento de barrios privados como un fenómeno ligado a preceptos epicúreos?

Epicuro retoma una cuestión clave de la ética griega, ya presente en el Filebo de Platón y la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles: la preocupación acerca de cuál es la mejor manera de vivir para el ser humano. Se trata de una *ética de la felicidad* —bien distante de la ética del deber kantiana— que se interroga acerca de cuál es la función del placer en la felicidad (*eudaimonia*)⁷. Para Aristóteles, la felicidad se logra conforme a la virtud; comparece en su obra un nítido horizonte de lo colectivo y el sentido de la justicia. La solución epicúrea a este dilema —antiaristotélica, y también antiplatónica por su visión materialista— no conduce a la virtud, sino al placer que es experimentado a través de los sentidos. Lejos, también, del héroe homérico que acepta su destino trágico, en Epicuro el placer constituye el principio y fin de la felicidad. Los epicúreos se esforzaban por huir del temor, y la felicidad se basaba en su eliminación. Esta dimensión subjetiva de la felicidad florece, no azarosamente, en paralelo al quiebre del marco de la ciudad, que constituía el punto de referencia para el griego.

Siguiendo a Long, podemos afirmar que Epicuro nunca insinúa que el interés de los demás haya de ser preferido o valorado independientemente del interés del sujeto: “En una época de inestabilidad política y de desilusión privada, Epicuro vio que la gente, como los átomos, son individuos, y que muchos de ellos andan vagando en el vacío”. Según Epicuro, los seres humanos no poseen tendencias naturales hacia la vida comunitaria. Su concepto de justicia —basado en un pacto de no hacer ni sufrir daño— no presenta obligaciones morales ni sociales. La justicia de Epicuro nos requiere a que respetemos los derechos de otros sólo si resulta ventajoso para todas las partes afectadas. Vale decir que la base de este reconocimiento se asienta en el propio interés.⁸

Los seguidores de Epicuro fueron conocidos como los filósofos del jardín ya que se congregaban en jardines de los cuales, según la leyenda, colgaba la siguiente inscripción: “Forastero, aquí estarás bien. Aquí el placer es el bien primero.”

Es sabido que Epicuro era un enfermo crónico grave que sufría intensos dolores. Según Nietzsche, sólo alguien que sufría constantemente pudo inventar felicidad semejante⁹. Retomando también este factor psicológico personal de Epicuro, Cicerón observa con cierta malicia: “no he visto a nadie que haya temido tanto como Epicuro lo que él niega que sea terrible: es decir, la muerte”¹⁰.

Esta supuesta anulación del temor le otorga, en rigor, un papel fundamental al propio temor. Algo similar podríamos sostener respecto a los moradores de los barrios cerrados: el aislarse de los peligros de lo público no hace sino reforzar el miedo inicial. ¿No son ahora, los de afuera, doblemente extraños?

¿UN PLACER INMUTABLE?

Podemos establecer cierto paralelo entre la elegante simplicidad de la ética de Epicuro y aquella indolente de las publicidades de los barrios privados y aun de los discursos de sus moradores famosos, tal como son presentados por los suplementos *ad hoc* de diarios nacionales desbordados de anunciantes.

A tono con el epicureísmo, las publicidades de los barrios privados apuestan al ideal del placer estable: “Sus fines de semana ahora son de siete días!” “La felicidad permanente para niños, adolescentes y adultos.” “Vivir aquí será su inmenso placer de cada día.”

Para Epicuro la muerte no nos concierne pues mientras existimos, ella no está presente. Emuladores de Epicuro, estos anuncios enfatizan la belleza y esconden la decadencia que ya trabaja en cada célula de nuestro cuerpo, desde que nacemos, encaminándonos hacia la muerte, lo único seguro en nuestras vidas.

El placer que promueve Epicuro no apunta al goce desenfrenado de un acontecimiento único, sino al goce constante de la vida ordinaria. La mudanza a los jardines amurallados contemporáneos es alentada desde un horizonte similar: encontrar, a partir del placer, una serenidad. Epicuro define el placer en términos negativos, articulado al ideal de *a-taraxia* (imperturbabilidad): no sufrir dolor en el cuerpo ni turbación en el alma. Como señalan García Gual y Acosta Mendez¹¹, se podría calificar de apolíneo el talante de la felicidad buscado por Epicuro: es el cálculo prudente, el placer cotidiano el que da sentido a la vida. Ahora bien, la austeridad de los placeres perseguida por Epicuro contrasta con la falsa apelación a la sencillez de estos emprendimientos privados, en los que el lujo es sublimado y presentado como la mera culminación de un “estilo de vida”. Se oblitera, en síntesis, el difícil acceso a tal estilo de vida.

Es innegable que Epicuro insistía en la naturalidad y facilidad para procurarse el placer, pese a que sus jardines constituían el privilegio de una minoría. Creo necesario formular, no obstante, algunos reparos a las interpretaciones tradicionales de su legado. En primer lugar, la concepción del placer epicureísta no remite, como se ha consolidado en el sentido común, a un hedonismo exacerbado. Nada más lejos de la búsqueda de moderación de nuestro entrañable ateniense, que discernía entre placeres necesarios e innecesarios, tomando distancia del intenso sensualismo de Aristipo. En segundo lugar, es importante aclarar que solo estamos retomando, a los fines de esta analogía, un conjunto acotado de los postulados de Epicuro, omitiendo toda mención a sus conmovedores juicios sobre la amistad, la sabiduría o la naturaleza.

Aquí estoy simplemente sugiriendo cierto sustrato filosófico implícito en el fenómeno urbano que supone la multiplicación abrumadora de barrios con candado



en el Gran Buenos Aires, y en nuestras ciudades latinoamericanas. Por lo tanto, no aludo a la relación de ciertos actores con el dolor y el placer individual sino en términos sociales o, si se prefiere, en términos de dispositivos. Y es en este sentido en que interesa interrogar respecto a las consecuencias no buscadas de la acción¹² de múltiples actores en relación a su elección personal de vivir en un barrio cerrado.

El emprendimiento comercial de los barrios privados retoma un malestar social respecto a la supuesta condición excesivamente pública de la vida en la ciudad, y proporciona una respuesta categórica: *el mundo de la naturaleza y la seguridad*—aunque esta dupla suene irónica—donde ya no hay qué temer, y donde uno puede protegerse de la mirada de los demás.

Si bien la mención a la seguridad nunca está ausente en las publicidades de los barrios cerrados, existe cierta pretensión de sublimarla porque ya está sobreentendida en la noción de barrio cerrado y, en segundo lugar, porque el peligro sólo es aludido en giros que tácitamente suponen a un otro considerado enemigo. “Vecindad excelente”, “entorno asegurado”, “vigilancia electrónica única”, “seguridad las 24 horas”, son algunas de las indirectas alusiones a un otro potencialmente riesgoso. En tercer lugar, la mención a la seguridad se ve sublimada porque la lucha por la última diferencia legítima¹³ entre los barrios cerrados se desplaza a la arena más legítima de la naturaleza.

La búsqueda de distinción se traslada al reino animal (una publicidad menciona la presencia de centenares de ciervos axis, por ejemplo) o a deportes exóticos pero no por eso menos naturales: aéreos, marinos, hípicas. Las publicidades de nuevas urbanizaciones privadas en los suplementos *ad hoc* de los diarios *Clarín* y *La Nación* también resaltan aquellos barrios que tienen arboledas añosas, mayor variedad o cantidad de especies vegetales o mayor acervo patrimonial, incluyendo historias míticas y leyendas. La historia—simbolizada en sus árboles o en sus antiguos moradores, como en el caso de algunos barrios cerrados asentados sobre cascos de estancias—les procura a estos emprendimientos comerciales un anclaje en algún sitio, aunque más no sea en las raíces de su vegetación. Incluso algunos folletos de barrios cerrados (como el caso de un barrio privado de zona Norte) exhiben imágenes de árboles allí donde no existen todavía, desafiando las leyes del tiempo, como si ya fuesen ejemplares adultos;

[A tono con el epicureísmo, las publicidades de los barrios privados apuestan al ideal del placer estable: “¡Sus fines de semana ahora son de siete días!” “La felicidad permanente para niños, adolescentes y adultos.” “Vivir aquí será su inmenso placer de cada día.”]

mientras que, tan sólo meses atrás, la vacas pastaban en ese mismo predio: una gran llano desprovisto de árboles.

En los emprendimientos comerciales de las urbanizaciones cerradas, la naturaleza se construye como antídoto del miedo. En efecto, pareciera que una abundancia de naturaleza eliminaría el miedo, la inseguridad, la pobreza, aunque no es cualquier naturaleza la que puede albergar a la humanidad deseada. Concebida de este modo, la naturaleza legítima se alza como un instrumento para apaciguar conflictos. Vivir de acuerdo con la naturaleza, diría Epicuro, permite el goce continuo de la propia felicidad e incorruptibilidad.

El acceso a esa solución estaría garantizado por la simple portación de atributos naturales (“Si está buscando un lugar mejor para vivir, respire.”¹⁴), o bien comportamientos culturales concebidos como naturales: “Estrenalo”. “Invertí bien. Viví mejor”. Por otra parte, es interesante comentar una nueva generación de urbanizaciones cerradas de la Patagonia Argentina—los llamados Eco Countries o Barrios Verdes—que “se inscribe en la filosofía del respeto por el medio ambiente”¹⁵. En estos nuevos complejos—que incluyen reservas naturales, montañas propias y hasta jardines botánicos—se promociona “el cuidado de la naturaleza a perpetuidad con un mínimo de impacto ambiental”.

Si en tales ofrecimientos la naturaleza se convierte en una suerte de bien patrimonial, en otros se acentúa ▶





una visión comunitaria que remite a una visión idealizada del barrio de antaño: “Rodeado de barrio. De barrio de verdad. Tu barrio”. Algunos autores contemporáneos sostienen que los habitantes de los barrios privados proclaman una suerte de cultura de la segregación¹⁶, reivindicando su solidaridad y cohesión social. No coincidimos, sin embargo, con el *urbanismo afinitario*¹⁷ imputado a la sociabilidad existente en dichas urbanizaciones, pues dicho supuesto nos aleja de la experiencia quizá más significativa de sus moradores: aquello que Girola¹⁸ sintetiza como una *heterogeneidad conflictiva*.

En el radio de la ciudad, las *torres-country* del exclusivo barrio porteño de Puerto Madero recurren al valor agregado de su cercanía a la Reserva Ecológica¹⁹ para promocionar sus proyectos: “Abrir una ventana y ver el río. Caminar hacia nuevos horizontes. (...) Puerto Madero encuentra su reposo en una reserva ecológica de 350 hectáreas, donde habitan la flora y la fauna característica de la ribera rioplatense. (...) Bienvenido a Le Parc Puerto Madero. (...) Un nuevo estilo de vida lo espera. Adelántese”.

La expresión ya dice todo respecto a quienes quedan afuera, en tanto “...los únicos dotados de un ‘estilo de vida’ serían las clases dominantes”²⁰. Esta “elección de vida” es presentada bajo una apariencia sencilla, casi automática: “Saque el pie del acelerador”, reza uno de los afiches sobre la autopista Buenos Aires-La Plata que instan a mudarse a un barrio privado. Y es que las barreras materiales de los barrios amurallados también sirven para excluir, metafóricamente, a las clases populares de la esfera de la cultura y de la sociedad incluso. Pues las clases sociales, según indica García Canclini:

*...no se distinguen únicamente por su diferente capital económico. Al contrario: las prácticas culturales de la burguesía tratan de simular que sus privilegios se justifican por algo más noble que la acumulación material (...). La burguesía desplaza a un sistema conceptual de diferenciación y clasificación el origen de la distancia entre las clases. Coloca el resorte de la diferenciación social fuera de lo cotidiano, en lo simbólico y no en lo económico, en el consumo y no en la producción. Crea la ilusión de que las desigualdades no se deben a lo que se tiene, sino a lo que se es. La cultura, el arte y la capacidad de gozarse aparecen como “dones” o cualidades naturales, no como el resultado de un aprendizaje desigual de la división histórica entre las clases.*²¹

Queda claro que Epicuro no buscaba combatir el *statu quo* ni transformar la sociedad. Los barrios privados, por su parte, no pretenden solucionar el “caos” de la ciudad, sino ofrecer un confortable refugio. Quizás no sea temerario suponer que ambas experiencias, de sesgo defensivo, constituyen una *ética de limitación* – en palabras de García Gual. Al igual que los cínicos,

Epicuro considera a la autosuficiencia la mayor de todas las riquezas. La autarquía que conquistan los epicúreos es, sin embargo, dudosa, pues las sensaciones placenteras necesitan siempre de un objeto agradable y dependen de los bienes del exterior.

Recordemos además el pacto de no hacer ni sufrir daño que cifra el ideal de justicia epicúrea. En el marco de esta ética de limitación, alcanzaría con procurar no ser dañado por los demás ni causar preocupación a otros. En el caso de las urbanizaciones cerradas, algunos pobladores defienden su elección aduciendo, precisamente, que con ella no dañan a nadie, y que incluso realizan beneficencia en las villas próximas.

El gesto de repliegue expresa la ilusión de “irse del mundo”, de no formar parte del mundo público violento de allá afuera, el de los diarios o noticieros. Pero no existe tal posibilidad de no formar parte y ésta es la gran contradicción de las clases medias y altas que –como ironiza Caldeira– arman su sueño de independencia y libertad en base a los servicios prestados por los trabajadores pobres. Toda una legión de guardias de seguridad, empleadas domésticas, baby-sitters, jardineros, pileteros, por lo general mal pagos y que muchas veces viven en las villas contiguas al barrio cerrado.

Por más que algunos moradores de urbanizaciones privadas reproduzcan su existencia en una serie de de circuitos controlados, en los cuales la sociabilidad ideal es la que transcurre de un lado de las murallas²², el “otro” irrumpirá de un modo u otro. De hecho ya irrumpe en un lugar curioso: al interior del propio barrio, como un caballo de Troya. Dice Caldeira:

*En un contexto de miedo creciente al crimen, en que los pobres son asociados a la criminalidad, las clases medias y altas temen el contacto y la contaminación, pero continúan dependiendo de sus empleados (...) [manteniendo con ellos] relaciones tan ambiguas de dependencia y evitación, intimidad y desconfianza.*²³

De esta paradoja ya hablaba Hegel en su célebre dialéctica del señor y el siervo: los señores anhelan un mundo de iguales pero dependen del trabajo del otro, y fracasan en su intento de alcanzar la libertad. Según Hegel, el señor nunca va a ser un ser independiente, para sí, en la medida en que depende de otro ser, de la acción de aquel que trabaja para él. Como corolario de su dialéctica, Hegel concluye que el señor, al no transitar por el camino del dolor, nunca llegará a ser verdaderamente libre. En esta relación de reconocimiento unilateral y desigual, son precisamente los siervos –al estar, ellos sí, en arduo contacto con las materias del mundo– los que experimentan temores ancestrales, profundas experiencias de dolor y muerte.²⁴

EPÍLOGO

Los barrios privados se enarbolan como residencia ideal de aquellos que detentan una “humanidad plena”: se trata de buscar una salida individual a un malestar fundado en el temor, y encontrar un jardín fuera de las miradas ásperas de los otros. En el ofrecimiento comercial de estos paraísos subyace una teoría del placer: aquella que enunciara Epicuro –otro pragmático– para enseñar a los hombres un camino a la felicidad.

Así como los discípulos de Epicuro buscaban en su filosofía un abrigo contra el dolor, los habitantes de los barrios cerrados –que se multiplican actualmente como florecían, en aquella época, los jardines de Epicuro– buscan un abrigo contra los peligros foráneos. Los barrios privados son la metáfora de un mundo que no quiere contactarse con el dolor que hay detrás de la belleza.

Vimos también que los sectores medios “abandonan” la ciudad –o lo que ella tiene de impredecible, de inmanejable– motivados no solo por el miedo. Cabría preguntarnos si esta renuencia a “habitar” el azar de lo público no conduce –por usar la perturbadora expresión de Méda–, a “...formas de alienación aun peores de las que conocemos”.

Mi último pensamiento se dirige a las nuevas generaciones. ¿Qué ha de suceder con aquellos que están naciendo y criándose dentro de los barrios cerrados y sus cajitas chinas: el colegio, el *club house* y todo el mundo aparte que se pretende armar *intramuros*?

Recuerdo un film sobre la vida de Siddharta, en el cual el príncipe ha sido criado en un ambiente alejado de cualquier signo de tristeza o decrepitud. Un día pasea en un carro y detrás de sus siervos ve, fugazmente, la figura de un anciano enfermo. Le pregunta a su padre por él, ya que desconoce el significado de las palabras pobreza, enfermedad y vejez; y luego sale al mundo a encontrarse con las experiencias nombradas por esas palabras ignoradas. ¿Saldrán ellos también al mundo *extramuros* de ágoras, diferencias y desigualdades? ■



- 1 **Caldeira, Teresa Pires do Rio.** “Enclaves fortificados: a nova segregação urbana” en: *Revista Novos Estudos*. No. 47, San Pablo, 1997, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP).
- 2 Cfr. **Duby, Georges - Aries, Philippe.** *Historia de la vida privada*. Madrid, Taurus, 1991, Tomo 5.
- 3 Cfr. **Caldeira.** Ob.cit., pág. 174.
- 4 **Méda, Dominique.** *Le travail. Une valeur en voi de disparition*. Paris, Alto/Rubier, 1995.
- 5 Cfr. **Capron, Genola - Girola, Florencia - Lacarrieu, Mónica.** “Procesos de periurbanización en el Área Metropolitana de Buenos Aires: estrategias de seguridad y construcción social del miedo en conjuntos residenciales cerrados”. Ponencia presentada en el I Congreso Latinoamericano de Antropología, Rosario, 13 de julio, 2005.
- 6 Célebre precepto epicúreo, también traducido como “vive en secreto”.
- 7 Como señala Pinkler, retomando el análisis de Nietzsche, se trata de una *estética de la existencia* contrapuesta a la moralización de la existencia cristiana: si en este mundo están todos los mundos posibles, la propia existencia ha de convertirse en una obra de arte. **Pinkler, Leandro.** *Epicuro: una ética del placer*. Buenos Aires, Academia del Sur, 1998. Mimeo.
- 8 **Long, Anthony.** *La filosofía helenística*. Madrid, Editorial Alianza, 1977. “El sabio del siglo III es un ser ‘que se basta’ (...) Se esfuerza por hacerse indiferente, ‘insensible’ a todo cuanto proviene del exterior.” Cfr. **Festugière, A.J.** 1960. *Epicuro y sus dioses*. Buenos Aires, EUDEBA, 1960.
- 9 Citado por **García Gual** (*Epicuro*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág.164).
- 10 Citado por **García Gual**. Ob.cit., pág.183.
- 11 **García Gual, Carlos - Acosta Mendez, Eduardo.** *Ética de Epicuro. La génesis de una moral utilitaria*. Madrid, Barral Editores, 1974.
- 12 **Giddens, Anthony.** *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1995.
- 13 **Bourdieu, Pierre.** *El sentido práctico*. Madrid, Taurus, 1991, págs.227-237.
- 14 El simple hecho de respirar puede encuadrarse entre los placeres catastróficos (en reposo) que venera Epicuro.
- 15 Ver diario *Clarín*, fecha: 27/6/2009.
- 16 **Bernard, Carmen.** “Ségrégation et anthropologie, anthropologie de la ségrégation. Quelques éléments de réflexion” en: **Brun, Jacques - Rheur, Catherine** (eds.). *La ségrégation dans la ville*. Paris, L’Harmattan, 1994.
- 17 **Donzelot, Jacques.** “La nouvelle question urbaine” en: *Revue Esprit*. 258, Paris, 1999.
- 18 **Girola, María Florencia.** *Modernidad histórica, modernidad reciente. Procesos urbanos en la Área Metropolitana de Buenos Aires: los casos del Conjunto Soldati y Nordelta*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008.
- 19 La “naturaleza pura” de la reserva deviene –en sus estrategias publicitarias– un artefacto funcional a las leyes del mercado: ninguna otra torre del mercado de la ciudad puede ufanarse de tener tantas hectáreas vírgenes. Si Puerto Madero es una sumatoria de torres-country, no es descabellado suponer que este barrio porteño aspire a funcionar como una inmensa urbanización privada.
- 20 **Grignon, Claude - Passeron, Jean-Claude.** *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991, págs.113-119.
- 21 **García Canclini, Néstor** 1990. “Introducción: la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu” en: *Sociología y Cultura de Pierre Bourdieu*. México, Editorial Grijalbo, 1990, pág. 25.
- 22 Algunos barrios privados basan su estrategia publicitaria en que los nuevos propietarios no necesitan salir del barrio para mandar a sus hijos a la escuela, porque la escuela –bilingüe y doble turno– ya está allí dentro.
- 23 **Caldeira.** Ob.cit., pág.161.
- 24 La temática es a todas luces compleja, por lo que nos conformamos con esta breve mención. No deja de resultar una ironía que culmine este “artículo epicúreo” citando a Hegel, que despreciaba el materialismo de Epicuro (Inversamente Marx, admirador de su obra, dedicó a Epicuro y Demócrito su tesis doctoral).







MINORÍAS ÉTNICAS

MICROCOSMOS DESGARRADOS: MEMORIA Y SOBREVIVENCIA DE LOS EXILIADOS ITALIANOS

La península de Istria, dividida desde 1945 entre Croacia, Eslovenia e Italia, es un buen ejemplo de cómo el bélico siglo XX ha interpelado conceptos tales como etnicidad y nacionalidad. Aquí se analizan distintos testimonios sobre el éxodo istriano-dálmata, la huída de miles de personas de las masacres producidas por la llamada “limpieza étnica”, la recreación en la memoria de aquella comunidad originaria.

POR ALESSANDRO SCARSELLA

TRADUCCIÓN DE DIEGO BENTIVEGNA

Una foto tomada en la Argentina muestra a una pareja delante de una barraca. La foto se muestra al pie de una reciente autobiografía publicada por un exiliado italiano proveniente de Istria¹ y, por tanto, portavoz de lo que se convertiría en una minoría resignada en el interior de la ex Yugoslavia a partir de 1947. La imagen fue tomada en la Patagonia y tal vez dice poco a quien la ve en la Argentina: un documento banal de la inmigración, nos muestra a una mujer, hermana de quien escribe el texto, Aulo Crisma, en 1948 delante de una barraca en Ushuaia, Tierra del Fuego. No obstante, para un italiano perteneciente al sector medio y artesano que poblaba ese jirón de tierra que es la península de Istria expresa un desarraigo sin límites. El epígrafe dice: “Había dejado las barracas italianas reservadas para los refugiados istrianos, para encontrarme en cambio en una barraca en el otro hemisferio, en la ciudad más meridional del mundo”. La misma mujer aparece sola, delante de un paisaje estepario y semidesértico.

La alternativa era convertirse en víctima de la “limpieza étnica”. Mejor, entonces partir.

Se trata, en efecto, de la hermana de Aulo Crisma, un istriano nacido en 1927 y que recién ahora ha publicado su narración sobre Parenzo, localidad de estilo veneciano, actualmente Porec. Un microcosmos que vive tan sólo en el recuerdo, ya que se ha perdido para siempre. El autor, a la edad de 21 años, había sido nombrado maestro de primaria de una minoría de lengua alemana. El descubrimiento de ese rincón de Europa, del que inmediatamente Crisma asumió las razones de legítima sobrevivencia y de resistencia al aplanamiento, lo induce a evocar su microcosmos originario, uno más en el sistema complejo e interétnico de microcosmos frágiles de los Balcanes que se fragmentan en mil pedazos durante la Segunda Guerra Mundial (aunque es sólo el preludio, lo peor vendrá más tarde, a una distancia de casi medio siglo).²

*Alessandro Scarsella (Roma, 1958) Crítico literario, profesor de Literaturas Comparadas en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Autor de numerosos ensayos sobre autores europeos y americanos, se ocupa además de investigaciones temáticas en torno a imaginarios sociales. En 2008 editó la antología *Leggere la Costituzione*, con ensayos del Presidente de la República Italiana Giorgio Napolitano y del Alcalde de Venecia Massimo Cacciari. Ha compilado con I. Krapova y F. Fornari el volumen *La caduta del Muro* (2011).



Claudio Magris no da una definición de la realidad del “microcosmos”: se comprende sólo que se trata de fenómenos, paisajes, individuos y estilos de vida anteriores a formas de nacionalización en el pasado y antitéticas, hoy, con respecto a la globalización.³ El microcosmos es una dimensión que elabora la alteridad como principio poniendo la línea de confín con el otro no en el límite externo, sino en el corazón de su sistema. A la identidad que funda el metadiscurso nacionalista, el microcosmos opone la fuerza de una tradición de coexistencia y de diálogo. Si la *liquidez* es la contraseña de la globalización, la *solidez* marca al “microcosmos”: la piedra de Istria con la que se ha construido de un lado y del otro del golfo del Carnaro es la materia, y, al mismo tiempo, la metáfora de ello.

En efecto, la individuación de un microcosmos se funda en la discontinuidad de condiciones de vida materiales que, por un lado, son compartidas por etnias y culturas diferenciadas y minoritarias unas con respecto a otras, y que, por el otro, afirman cierto principio de incompatibilidad de la vida de las minorías dentro de un macrocosmos nacional o imperial, como el imperio Austrohúngaro, por el que Magris expresa especial simpatía. La nostalgia del microcosmos, al concentrarse en el contenido absolutamente poético del microcosmos mismo, donde locura y sabiduría parecen encontrar un equilibrio tan milagroso como íntimamente frágil, constituye —en Magris— algo realmente apolítico. Independientemente de la individuación adriática, mitteleuropea y danubiana de sus lugares, en la obra de Magris la crítica y la filología recuperan una matriz reprimida: la matriz autobiográfica. Se da por sentado, con todo, que en el método de este escritor nacido en Trieste en 1939 predomina una forma de autobiografismo casi completamente conjetural, como si perteneciera a existencias precedentes, esencialmente metafísico: antes que producto del estudio, es presentado por el autor como algo propio del deseo; jamás se lo vive directamente y se lo reconstruye a través de indicios, luces y sombras.

| El microcosmos es una dimensión que elabora la alteridad como principio poniendo la línea de confín con el otro no en el límite externo, sino en el corazón de su sistema. A la identidad que funda el metadiscurso nacionalista, el microcosmos opone la fuerza de una tradición de coexistencia y de diálogo. |

AUTOBIOGRAFÍA Y TESTIMONIO DEL DESARRAIGO

Luego del 8 de septiembre de 1943 es el turno de los secuestros de personas, de las desapariciones nocturnas, de las primeras matanzas de italianos, de la ocupación alemana, del regreso de Tito, de los apellidos italianos alterados con sufijos consonánticos esclavizantes y de los nuevos asesinos (que lleva al menos a 94 el número de las víctimas italianas en Parenzo, por ejemplo); y luego, la diáspora de los italianos de Istria en Italia y la emigración que alcanza las costas meridionales más remotas: Argentina y Australia, con lo que se pierde el contacto con el origen, transformándose primero en una rama arrancada del árbol, rama destinada luego a flotar en el río de la historia, observable a la distancia como una isla.

En el panorama de la literatura sobre los trágicos sucesos que desde 1943 a 1947 caracterizaron las provincias italianas de Istria y de Dalmacia, el componente autobiográfico y los testimonios confiados a la escritura privada se unen a los raros aspectos del tema tocados en poesía y en prosa por Biagio Marin y por Quarantotti Gambini, por un lado, y por Stuparich, Tomizza y Sgorlon por el otro. La confluencia, pues, en la reconstrucción de aquella dolorosa experiencia de textos heterogéneos por su intención, valor y estilo, resulta, en algún sentido justificada por la interacción entre literatura e historiografía como uno de los posibles caminos para atravesar la memoria histórica.⁴ El texto literario acumula el plusvalor del que está dotado, y por lo tanto su propia condición artística, con un contenido documental que puede aparecer como portador de un punto de vista paradójicamente más objetivo, justo allí donde la masa crítica de informaciones y de recuerdos no corresponde a una visión unitaria de los hechos y a una ideología interpretativa compartida. Con todo, la necesidad preliminar del armado narrativo autobiográfico parece corroborarse en las obras literarias de la segunda fase,⁵ en la que se destacan las voces de Enzo Bettiza, por el lado de los oriundos de la ciudad de Zara, y, también para la comunidad juliana, las presencias femeninas de notable y casi imprevisto espesor, como Marisa Madieri, Nelida Milani y Anna Mari Mori.

La originalidad de la narración propuesta por Aulo Crisma reside, en tal sentido, en haber dado vuelta la relación entre la centralidad traumática del éxodo y el marco coral de referencia. En efecto, allí donde parece prioritario para el autor la tarea de reconstrucción de la sociedad y de la atmósfera de Parenza, se bloquea la realidad perdida como en una imagen detenida en el momento de la partida, en mayo de 1946 —es decir, antes de que, al año siguiente, la firma del Tratado de paz cambiase definitivamente la identidad cultural de Istria, sin consultar a la población residente—. El joven



Crisma lleva adelante su elección como los más de 350.000 italianos que devienen minoritarios, o bien, más simplemente *di là del mar*. Una partida sin llanto para un joven de diecinueve años, “hacia la libertad”; hay por lo tanto dos regresos a distancia de veinte y de cuarenta años a una ciudad en la que se mantienen la imagen externa, el aspecto todavía veneciano de las calles, los edificios, mientras la ausencia resulta disipada, mientras el alma parece haber abandonado el cuerpo como en el último verso de la Eneida: *vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*.

En relación con la mayor parte de los testimonios sobre el éxodo de los istrianos y de los dálmatas, la experiencia del desarraigo, no sentida en el shock inmediato provocado por el abandono obligado de la propia tierra y de la propia gente, resurgirá sólo cuando en el hombre ya maduro renazca la urgencia del regreso.

En el libro profético de un alma indudablemente de frontera y sometida a su suerte, *Mi Carso*, Scipio Slataper (1888-1915) escribía:

*También nosotros obedeceremos a nuestra ley. Viajaremos, inciertos y nostálgicos, empujados por los deseados recuerdos que no encontraremos en ningún lugar. ¿De dónde venimos? La patria está lejos, y el nido, destruido. Pero conmovidos de amor regresaremos a nuestra patria, Trieste, y desde allí volveremos a empezar (...). Vagaremos por el mundo sufriendo contigo. Porque nosotros amamos la vida nueva que nos espera. Quizá sea dolorosa. Debemos sufrir y callar. Debemos seguir en la soledad de la ciudad extranjera, cuando se envidia al carretero que blasfema en la lengua comprendida por todos, y mientras caminamos desconsolados en la noche entre rostros desconocidos que ni sueñan en nuestra existencia, alzamos la mirada más allá de las casas impenetrables, temblando de llanto y de gloria. Nosotros debemos sufrir bajo nuestra pequeña posibilidad humana, incapaces de consolar el llanto de una hermana o de reconducir al camino al compañero que se ha apartada y pregunta “¿por qué?”. Ah, hermanos, qué lindo sería ser seguros y soberbios, y gozar de la propia inteligencia, saquear los grandes campos recargados con la fuerza joven, y saber, y dar órdenes y poseer cosas! Pero nosotros, llenos de orgullo, con el corazón que tiembla de vergüenza, les tendemos la mano, y les rogamos que sean justos con nosotros, como nosotros intentamos ser justos con ustedes. Porque nosotros los amamos, hermanos, y esperamos que nos amen. Nosotros queremos amar y trabajar.*⁶

Slataper creía que podía trascender los sufrimientos en el origen del éxodo con la afirmación de una pertenencia doble, incluso múltiple, aunque determinada por el componente lingüístico y cultural italiano preeminente. Slataper será uno de los primeros en caer en la Gran Guerra. La historia le dará al principio la razón y luego lo refutará. Los nacionalismos alimentados por ideologías del conflicto corren las fronteras orientales con la loca facilidad de una partida de risiko. Incluso Tito podría haber afirmado: “El Carso es mío”. Como escribió Biagio Marin en 1952:

*Lo que Slataper no podía prever, lo pueden prever los sistemas y los medios actuales. Slataper, todavía un hombre del siglo XIX, podía preguntarse: “¿Pero en serio creen ustedes que los eslavos pueden algún día impedir nuestra vida? ¿Que los eslavos pueden negarnos las escuelas? Quitar la italianidad de nuestra alma es obligarnos a huir.” Y sin embargo, en 1912 tal vez nadie lo creía, pero en 1952 nosotros sabemos que realmente se puede hacer todo eso, e incluso más: reducir un hombre a un andrajo, quitándole toda dignidad, aunque el fuese el más culto de los hombres.*⁷

| La originalidad de la narración propuesta por Aulo Crisma reside, en tal sentido, en haber dado vuelta la relación entre la centralidad traumática del éxodo y el marco coral de referencia. |

| Slataper creía que podía trascender los sufrimientos en el origen del éxodo con la afirmación de una pertenencia doble, incluso múltiple, aunque determinada por el componente lingüístico y cultural italiano. |



Como terrible confirmación de un error histórico y cultural originario, medio siglo después regresan las limpiezas étnicas que habían quedado en suspenso y Yugoslavia se transforma en la ex Yugoslavia. Es difícil escuchar las dobles razones de las que habla Pedrag Matvejevic; imposible sin embargo un juicio histórico carente de sutilezas. Biagio Marin, por su parte, había elaborado el tema al calor de los hechos y con sufriente lucidez para no saber entrever en el horizonte del traslado bíblico del éxodo las consecuencias irreversibles del castigo divino:

*E tu, Signor, t'ha visto 'l gran pecao,
e t'ha mandao su noltri l'uragan,
la to gran man che pùo n'ha sdradicaio
che n'ha dispersi pel mondo lontan.*⁸

*(Y tú, Señor, has visto el gran pecado
y has enviado el huracán sobre nosotros,
tu mano, la que puede, nos ha erradicado
y nos dispersó por el mundo lejano.)*

La infancia y la adolescencia de una persona nacida después de 1925, como Aulo Crisma, y crecida en el clima de consenso hacia el régimen fascista, podían transcurrir sin presagios y en una serenidad inocente, incluso en los primeros años de la guerra, en la medida en que ignorara el fundamento de hechos sangrientos y el resentimiento que se estaba incubando debajo de las ruinas de los poblados eslovenos y croatas destruidos por las milicias:

No existía discordia alguna entre italianos y eslavos. No existía motivo alguno para que se destruyese el respeto recíproco. (...) Podía suceder que los niños pelearan entre ellos. Y entonces se lanzaban viejas cantinelas: "ini, ini, oni, quei sporchi de s'ciavoni, al pan i ghe disi cruca, a la farina muca..." Y puntualmente llegaba la respuesta: "bianco rosso e verde, el color de le tre merde, bianco, rosso e blu, el color de la gioventù". Así empatados, se volvía a los juegos, amigos como antes.

Microcosmos: Microcosmos frágiles que se rompen en mil pedazos a partir del 8 de septiembre de 1943. El viento del Adriático lo ha catapultado sin darse cuenta en otro microcosmos del que ignoraba la existencia y que, no sin sorpresa, él se siente en grado de comprender completamente, como si fuese el único que pudiera hacerlo. La formación de un italiano anómalo como Aulo Crisma y la sensibilidad afinada por el dolor secreto de exiliado veneciano que ha perdido la barca y la tierra⁹, son las premisas que permiten comprender las razones de la comunidad cimbra, minoría lingüística de cepa germánica, y la legitimidad de su sobrevivencia lingüística y material.

Como explica Crisma:

Me interesé en la historia de los Cimbros y de las Trece Comunas a las que habían dado origen, participando en las actividades culturales del Curatorium Cimbricum de Verona (...). En un número de la revista Roasan un pergan había aparecido el relato, escrito por un estudiante, sobre el viaje de una señora anciana, que jamás en su vida se había movido de Giazza, (pequeña aldea) para ir a lo de sus parientes en los campos de Roma. El sobrino que la esperaba en la estación de Roma, Términi, se escondió para hacerle una broma. La mujer, preocupada, caminaba debajo del techado y gritaba: "Bo du pist, mai seal? I ségami fiort!" ("¿Dónde estás, alma mía? Me veo perdida").

También yo cada vez que volvía a Parenza experimentaba un penoso, profundo sentido de pérdida. No percibe más el alma del pueblo natal.

La identificación de Aulo Crisma con la cultura cimbra, como se expresa directamente en estas últimas e intensas líneas del texto, se transforma en la certeza de una misión que se traduce en actividad de estudio, de promoción, de búsqueda sobre la minoría exigua pero significativa, lo que da lugar a publicaciones y reconocimientos. La solución al malestar identitario no fue pues exclusivamente individual, como pudo haber sucedido lógicamente con los otros "exiliados". El verdadero final feliz de la historia es, sin embargo, el hecho de extender una conciencia nueva y la capacidad de conservar la empatía incluso cuando el síndrome nostálgico se asocia a la frustración derivada de inútiles intentos de retorno y de visitas que desilusionan. Nada será como antes, se lee en una novela de Tomizza, última alma de frontera, que describe la atmósfera de uno de los miles de adioses que se verificaron en la Zona B, en 1954;

(...) y lloriqueaba. Y su vida estrecha temblaba debajo de mis manos, y yo intentaba calmarla y le secaba las lágrimas. Y le decía: "No es nada, Femia. El mundo todavía puede encontrar remedio. Todo puede volver a ser como antes para nosotros los pobrecitos". "Como antes, nunca, Francesco. No digas como antes".¹⁰

En un discurso posterior, Tomizza subrayará la función mediadora de los escritores nacidos en una "tierra destrozada" y que sumen el honor de dejar de lado el rencor "para abrazar en sí las pequeñas razones sacrosantas y el legítimo sentir de todos"¹¹. El tiempo y la buena voluntad han cicatrizado la herida política. La deuda y la herida humana sigue siendo patente. ■



1 **Crisma, Aulo.** *Parenzo. Gente, luoghi, memoria.* Venecia, Itinerari Educativi, 2012.

2 **Matvejevic, Pedrag.** “Cives” en: *Delle minoranze.* N.4, 2006, págs. 173-178.

3 **Magris, Claudio.** *Microcosmi,* Milán, Garzanti, 1997. Sobre el principio supranacional de la cultura mittleuropea y el legado del valores del imperio de los Habsburgo, cfr. del mismo autor el ahora canónico, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna,* (Turín, Einaudi, 1963 primera edición), pero también los reparos expresados por Biagio Marin que permanecieron inéditos durante cuarenta años *L'eredità della cultura austriaca nel libro di Claudio Magris* (1968), en: **B. Marin,** *Paesaggi, storia e memori. Pagine rare e inedite dall'archivio Marin della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia,* en edición de Edda Serra, con la colaboración de Pericle Camuffo e Isabella Valentinuzzi, “Studi Marianianai”; 12, 2008, págs. 143-147. [Traducción: *El mito habsburgico en la literatura austriaca moderna,* Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.]

4 Cfr. la apropiada síntesis de **Guido Crainz,** *Il dolore e l'esilio. L'Istria e le memorie divise d'Europa* (Roma, Donzelli, 2005), así como la imagen y el tapiz de **Katia Pizzi,** *Trieste: italianità, triestinità e male di frontiera* (Bologna, Gedit, 2007).

5 Cfr. la sistematización propuesta por **Corinna Gerbaz Giulian,** quien distingue una primera lectura del éxodo, caracterizada por la nostalgia y el resentimiento, de una segunda, luego de la caída del Muro

y de la disolución de Yugoslavia –la segunda es predominantemente femenina y se caracteriza por la ausencia de rencor (“La produzione letteraria di Marisa Madieri”, en: *Quaderni d'Italianistica.* XXXII, 1, 2011, págs. 65-81).

6 **Slataper, Scipio.** *Il mio Carso* (Introducción de Emanuele Trevi). Florencia, Giunti, 1995, págs. 104-105.

7 **Marin, Biagio.** “La nostra lotta nazionale secondo Scipio Slataper” en: *Autoritratti e impegno civile. Scritti rari e inediti dell'Archivio Marin della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia.* Editado por **Edda Serra, Pericle Camuffo e Isabella Valentinuzzi.** Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007, págs. 148-151.

8 **Marin, Biagio.** *Elegie istriane.* Milán, Scheiwiller, 1963, pág. 52.

9 Cfr. el “Lamento del pescador que huye” de **Pola de Giacomo Noventa,** *Versi e poesie,* 1956 (edición de Gianfranco Manfredi, Venecia, Marsilio, 1986); cfr. también “de la vida al doloroso amor” del “Ulisse”, de **Umberto Saba,** *Tutte le poesie* (Edición de Arrigo Stara, Milan, Mondadori, 1988, pág. 556).

10 **Tomizza, Fulvio.** *Materada.* Milano, Bompiani, 1960, pág. 166. Del mismo autor, ver además los ensayos recogidos en el volumen *Alle spalle di Trieste* (Milán, Bompiani, 1995), en especial: “Un popolo troncato” (págs. 125-131).

11 **Tomizza, Fulvio.** “Scrittori di frontiera a servizio della pace” in: *Stato e frontiera: dalla Mitteleuropa all'Europa unita.* Florencia, Cesati, 1998, pág. 28.





UNA EXPERIENCIA DE ACTIVISMO ARTÍSTICO EN MEDIO DE LA DICTADURA MILITAR ARGENTINA

ZONA LIBERADA

Retomando aquella vieja definición de “activismo artístico” propuesta por el dadaísmo alemán, aquí se analizan algunas producciones y acciones colectivas de una comunidad de jóvenes que a fines de los '70 se abroquelaba con pasión y desparpajo, experimentación y riesgo, para inventar un modo de vida distinto al normalizado por el régimen.

POR ANA LONGONI

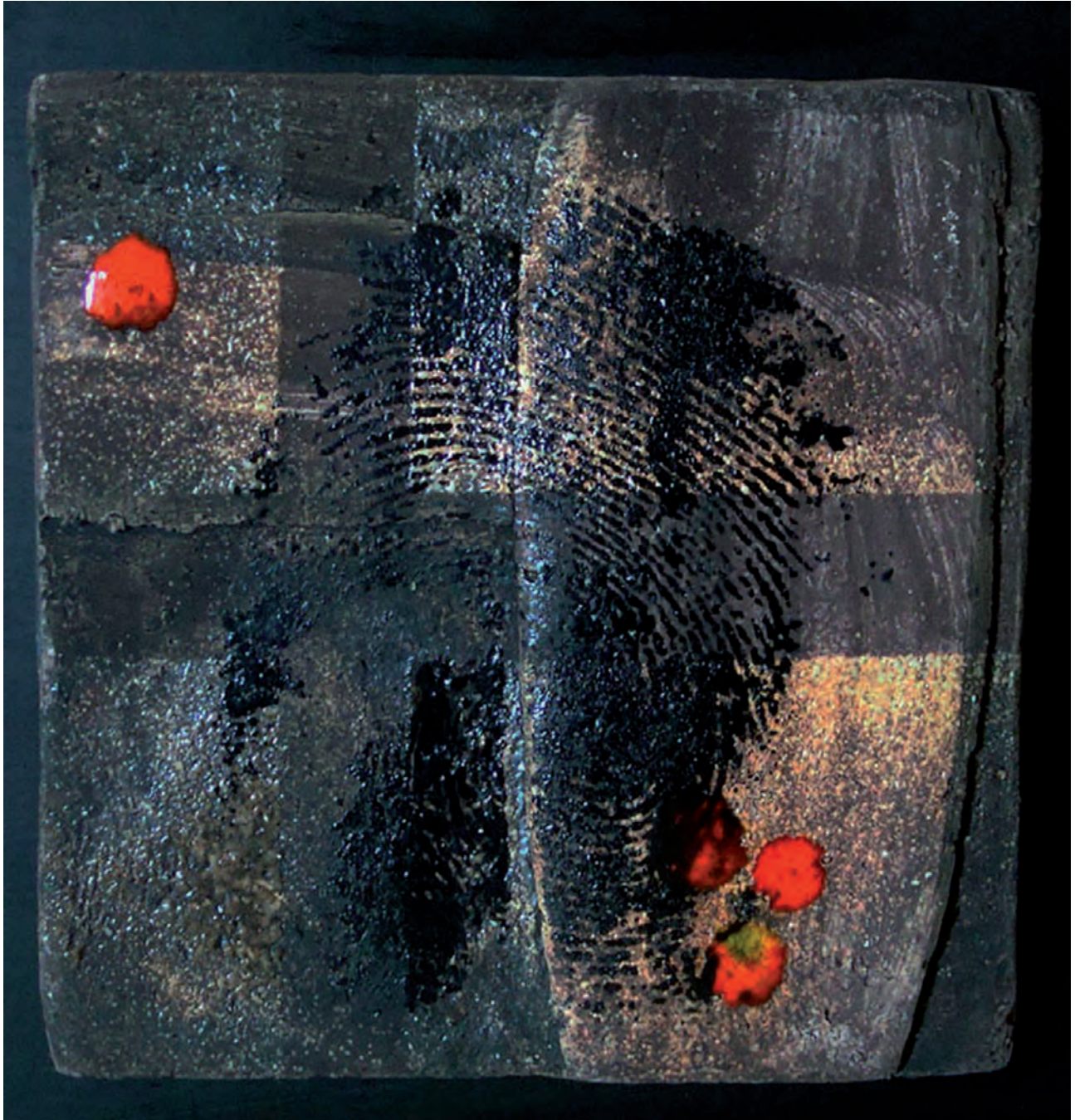
A escasos metros del céntrico cruce de las avenidas Corrientes y Callao, un joven subido a un improvisado estrado arriba del techo de un auto arenga a una pequeña multitud reunida en la cortada Rauch (hoy Santos Discépolo), adonde funcionaba el Teatro del Picadero.¹ La inesperada manifestación, en circunstancias en que estaba prohibida cualquier reunión pública, agrupaba a los desconcertados 300 o 400 espectadores que habían adquirido con antelación su entrada y a los cerca de 60 actores y músicos que habían estado ensayando seis meses para “Lágrimas fúnebres, pompas de sangre”, una puesta teatral del TIT (Taller de Investigaciones Teatrales), basada en la novela *Pompas fúnebres*, de Jean Genet.

El encendido discurso que escuchaban denunciaba la (auto)censura que el propio director de la sala teatral, Alberto Mónaco, había ejercido un rato antes de la primera y única función anunciada. “Me llamó media hora antes de la función para decirme que la obra debía cancelarse, porque había recibido amenazas de los fascistas. (...) Me dijo que estábamos locos, que la escenografía era muy provocativa, que nos fuéramos. Como yo [ya] estaba medio transformado en el personaje [de Jean Genet] que debía hacer sentí el impulso de actuar en consecuencia, y entonces no encontré más salida que

acudir al público, que estaba esperando en la puerta y explicarle nuestra indignación y lo que estaba sucediendo con la idea de pedirles que nos ayudaran a rehacer el montaje en los próximos días. Les hablaba políticamente pero desde el personaje”², rememora Rubén “Gallego” Santillán, el director y actor de la puesta devenido en indignado agitador callejero. Pronto su discurso –según recuerda Roberto Barandalla, integrante del TIC (Taller de Investigaciones Cinematográficas), quien estaba allí y filmó la escena– adquirió un fuerte y explícito tono antidictatorial “denunciando la masacre que estaban haciendo los militares”.³

Era el 25 de marzo de 1981, un día después de la quinta conmemoración del golpe de Estado de 1976. El programa de mano entregado a los asistentes insiste sobre ello, cuando anuncia desde su portada: “Aniversario (...) 24 de marzo de 1981”. Desde unos días antes, la concurrida zona (desde el Obelisco hasta el Picadero) había aparecido empapelada con cientos de pequeños autoadhesivos con una escueta frase escrita a la manera de un *graffiti*: “Aquí cayó un joven”. El texto estaba extraído de la novela de Genet, y la puesta empezaba justamente completando esa frase: “Aquí cayó un joven patriota. Nobles parisinos, dejen una flor y hagan un momento de silencio”.⁴

*Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET y profesora de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Artes (UBA). Ha publicado recientemente: *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2000, reedición: 2008 y 2011), *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión* (2007), *El Siluetazo* (2008), *Conceptualismos del Sur/Sul* (2009), *Romero* (2010) y *Roberto Jacoby. El deseo nace del derrumbe* (2011). Impulsa desde su fundación la Red Conceptualismos del Sur.



En medio del fuerte y dulzón olor a flores marchitas, ya que parte crucial de la escenografía consistía en coronas florales mustias, velas y flores secas o podridas recogidas de los basurales del cementerio y dispersas en el piso por todo el teatro desde el escenario hasta la calle, aquella inusitada aglomeración era a la vez un acto político y un ritual funerario, una ceremonia colectiva de duelo. El programa de difusión lo anunciaba: “Señoras y señores, jóvenes de nuestra generación, aquí podrán tocar la sangre de sus muertos”. Velar a un joven, a innumerables jóvenes cuyos cuerpos estaban ausentes, arrebatados, pero eran aquí señalados, puestos en evidencia otra vez, devueltos de la negación y el ocultamiento. “El hecho teatral les permitirá prestar su cuerpo

a los muertos, hacerlos visibles”, escribe Marta Cocco, retomando la posición enunciada por el propio Genet: “Juan vivirá por mí. Le prestaré mi cuerpo”.⁵

La imperiosa necesidad de enterrar y llorar a los muertos, de saberlos fehacientemente muertos, se leyó al interior del movimiento de derechos humanos en contrapunto a la consigna central de las Madres de Plaza de Mayo desde 1980: “aparición con vida”. Evidenciar la muerte reinante no parece significar, sin embargo, un llamado a cesar la lucha, sino un abordaje simbólico (y tan temprano) al desgarrar del trauma colectivo, inventar “un lugar adonde se pudiera materializar, a través de la representación, la angustia de la pérdida”.⁶





A la vez, los muertos señalados no son solo los otros, los ausentes. La primera persona del plural no se escabulle en el planteo del TIT: “Nuestra generación desviada, abandonada, adormecida, aplastada, reventada, agonizante, asesinada, es la doble protagonista de un funeral donde yace y observa al mismo tiempo”, afirma el programa de mano de la obra. Y prosigue en otra página con una imagen siniestra sobre el sentido del trabajo del TIT: “transformar el interior de un féretro turbio en una calesita de degollados”. No se trata de conjurar la muerte o sortearla, sino de ponerla en franca evidencia.

La gente responde ante la proclama callejera del Gallego, y marcha unas cuadras tras una bandera que también afirma “Aquí cayó un joven”, hasta que llega la policía y deben dispersarse. Convierten así el acto de duelo en una acción política colectiva, en la toma efímera pero contundente de un espacio público —en una zona urbana otrora preferida por esa generación “muerta”, capturada, como toda la ciudad, por el aparato represivo— a través de la apropiación de signos, procedimientos y modos de hacer propios de la militancia forzada a entrar en la clandestinidad.

Aunque la censura impidió la concreción de “Pompas...”, se puede pensar que sí ocurrieron varias de las partes planeadas o improvisadas de la obra: la campaña de propaganda y agitación previa (mediante la convocatoria al público y la pegatina de stickers), la ceremonia funeraria (prevista en la antesala y entorno del teatro) y la movilización callejera (planificada inicialmente al concluir la función, que luego terminó de alguna manera superponiéndose a ella y reemplazándola). Incluso el Gallego sostiene que la movilización que efectivamente ocurrió “era el objetivo escondido de todo el montaje”.⁷

Y aunque esta obra, o mejor, para hablar en los términos que empleaba el TIT, este “hecho teatral”, “montaje” o “intervención”, nunca aconteció (al menos no del todo), lo que se desencadenó allí tuvo una potencia inusitada, y da cuenta de modos desconocidos, casi podría decirse secretos, del vínculo entre arte y política en tiempos de dictadura.

En la memoria de varios entrevistados este episodio tiene una doble condición. Por un lado, a pesar de su carácter fallido, de su (relativo) fracaso, es recordado como la mejor obra del TIT, la más compleja y elaborada, la que involucró mayores esfuerzos. Por otro, se lo considera un indicio anticipatorio de la inminente disolución del grupo⁸, que venía trabajando en conjunto desde 1977 y dejaría de existir a poco de comenzada la Guerra de Malvinas, en 1982.⁹

CREAR TERRITORIOS DE LIBERTAD

En 1977 un grupo de jóvenes, como tantos otros, se estaba iniciando en el teatro. Algunos de ellos habían tenido o seguían intentando sostener vínculos con el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), que había pasado a la clandestinidad en 1975 y cuya conducción estaba en el exilio. Un encuentro azaroso definirá su futuro. Se cruzan en la calle con Juan Uviedo, un santafecino bastante mayor que ellos, que había trabajado en teatro experimental en el Instituto Di Tella, luego participado del teatro villero y militante en los primeros años 70 (dentro del grupo “Teatro Pueblo”) y más tarde se había formado en el teatro experimental en Europa, Estados Unidos, México y Centroamérica.¹⁰ La afinidad fue inmediata y no se basó en acuerdos políticos sino estéticos, vitales y afectivos. Así nace el TIT. Poco después lo siguen el TIM (Taller de Investigaciones Musicales)¹¹ y el ya mencionado TIC.¹²

Las convocatorias a actividades del TIT (ensayos abiertos, hechos teatrales, cineclub, talleres) llegaron a organizar a 100 personas en forma permanente y a unas 150 más que circulaban de manera esporádica o fluctuante, cantidad que resulta llamativa en medio de las condiciones cotidianas de la represalia a las actividades colectivas (“tres es reunión”, amedrentaban las fuerzas del orden).

Uviedo cae preso —acusado de tenencia de drogas— en 1978 y meses más tarde es forzado a abandonar el país hacia Brasil. El TIT a partir de entonces se reorganiza en tres subgrupos o talleres, liderados por jóvenes de poco más de 20 años: el primero, a cargo de Marta Gali (Marta Cocco), trabaja sobre textos de Lautremont, y luego intenta incursionar en algunas intervenciones callejeras; el segundo, a cargo de Rubén “Gallego” Santillán, se centra en Genet, Artaud y el teatro de la crueldad; y el tercer grupo, dirigido por Ricardo D’Apice, se orienta hacia Ionesco y el teatro del absurdo.

Quizá el modo más justo de aproximarse a esta experiencia no sea definir al TIT como un grupo de teatro o de artistas profesionales, sino como una comunidad. Una comunidad de jóvenes que se abroquelan con pasión y soberbia, desparpajo y empoderamiento, experimentación y riesgo, para inventar un modo de vida radicalmente distinto al “normalizado” por el régimen. Esa invención de un modo de vida autonomiza esas vidas jóvenes, abre un espacio (un boquete)/ un tiempo de libertad, erige un refugio, pero no un refugio escondido y subterráneo, sino extrañamente abierto, a plena luz del día, desafiante. Esta comunidad implicó no solo procesos de creación colectivos, sino vidas en común (vivir, convivir, viajar...): “El TIT me ofrecía una manera de vivir o de sobrevivir”, rememora una de sus integrantes¹³.



Al fundar una comunidad, el TIT rebautiza y transforma el nombre propio: casi todos los integrantes del TIT, igual que los de Cucaño, el grupo hermano del TIT que perturbó Rosario entre 1979 y 1982¹⁴, recibían como rito inicial un seudónimo o mejor “nombre de guerra” (muchos de ellos continúan usándolos hasta hoy), en una práctica en la que se entremezcla un recurso propio de la militancia clandestina con el personaje de cualquier ejercicio teatral.

Aunque la compleja proximidad que desde 1979 mantiene el grupo con el PST puede tender a superponer esta experiencia a una línea política artística partidaria, el TIT no se explica como un aparato sino más bien como un cúmulo de “personas sueltas buscando refugio y tratando de mantener una historia y algunas ideas”.¹⁵ No saben mucho de teatro, no tienen experiencia, apenas empiezan en estas lides, pero estudian, ensayan, ponen el cuerpo y se arriesgan: el teatro aparece como un territorio apto para el simulacro. Como bufones de una corte despótica, la experimentación actoral les da la chance de apelar a la mentira para decir la verdad, incluso aquella verdad que todavía resulta inarticulada, indecible.¹⁶

| Convierten así el acto de duelo en una acción política colectiva, en la toma efímera pero contundente de un espacio público —en una zona urbana otrora preferida por esa generación “muerta”, capturada, como toda la ciudad, por el aparato represivo— a través de la apropiación de signos, procedimientos y modos de hacer propios de la militancia forzada a entrar en la clandestinidad. |



ZANGANDONGO: ELEMENTOS PARA UNA POÉTICA

En medio de las condiciones de aislamiento y desinformación que se vivían, el TIT construye su legado desde la reivindicación del primer surrealismo en tanto método de provocación, exploración e invención. Este legado entrecruza experimentalismo y trotskismo, vanguardia artística y vanguardia política. Es una referencia de peso para ellos el encuentro entre Breton y Trotsky en casa de Diego Rivera en México, que dio lugar al manifiesto “Por un arte revolucionario independiente...” y al lanzamiento de la FIARI (Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente).

El término “Zangandongo”, que significa coloquialmente holgazán, inútil, tituló la publicación/órgano de difusión del TIT, y se volvió un adjetivo calificativo, un guiño interno (que se extendió a Cucaño), una condensación de sentidos. Esta “palabra clave” designó una república utópica (Zangandolandia), un manifiesto, una fiesta, cualquier cosa.

Algunos rasgos de la poética que impulsan son la improvisación, la provocación y la investigación como estímulos permanentes, y la creación colectiva como modo de hacer.

1. Improvisación

El modo de hacer teatro del TIT se ubica en las antípodas de la dinámica de ensayos, guiones, didascalias, montaje, escenografía, vestuario, etcétera. Los actores siempre aparecían desnudos o vestidos de harapos, envueltos en basura, con bolsas de plástico cubriéndoles los pies. No habla de obras sino de “montajes” o de “hechos teatrales de creación colectiva”. Duraban una única vez (o ninguna). Como señala Barandalla, “eran cosas de un solo día, no eran buenas. Ciertamente no eran buenas, pero como no era bueno el punk de garage, si lo comparas con Pink Floyd. Pero justamente lo que querían era sonar mal, a vómito. Y de alguna manera el TIT era así. Una cosa inconexa, gritos, las actuaciones no eran realistas, los textos podían variar totalmente. La ligazón con el público era directa, todo el tiempo. Estaba roto el escenario”.¹⁷

2. Provocación

Provocar es una noción recurrente en los escritos del TIT y tiene que ver con el modo de concebir el vínculo, el puente, el efecto de la puesta en el espectador. “Cada actor del TIT tenía que ser un provocador. Para cambiar la chatura, la mediocridad y el miedo que había. Provocar, sacar a las personas de su estado natural”.¹⁸

Un ejemplo de cómo funcionaba esa provocación: “Éramos tres actores disfrazados de policías. Los espectadores venían, le sacábamos el documento, les dábamos una credencial que decía ‘espectador’, tenían que pasar por esos telones que tienen los teatros, que habíamos embadurnado con miel y agua, entonces pasabas y te quedaba un pegote desde el codo hasta la oreja. Adentro los acomodadores los instalaban en unos bancos, los ataban y hacíamos los cuatro cuadros desordenados. Entonces por ahí te tocaba ver el segundo, el tercero, el cuarto y después el primero. Y cuando terminaba el espectáculo, bajábamos las luces. Dos actores estaban infiltrados para ordenar el caos. Dejábamos caer de arriba unas telas llenas de tierra, medio sucias y nos íbamos. (Los espectadores) tenían que desatarse, con el pegoteo, ir a buscar su documento y salir.” (Entrevista a Pablo Espejo). Otra versión del mismo montaje, esta vez de alguien que fue espectador esa noche (y allí mismo decidió sumarse al TIT): “Era una casa destruida, en escombros, que ellos habían transformado en un teatro. De hecho, la obra se presentaba sobre los escombros. Te hacían entrar, a mí me impactó fuertemente, con una linterna. Estaba todo oscuro, te llevaban... como canas

(policías), te decían ‘sentate acá, saca los documentos’, vos tratabas de sacar los documentos y te decían ‘guarda los documentos’. Te maltrataban, mal”.¹⁹

3. Experimentación, producción e investigación permanentes

En diversos textos del TIT se defienden la espontaneidad y el automatismo psíquico en tanto impiden caer en el arte-panfleto y posibilitan que el actor encarne su momento histórico.

Algunos de sus horizontes son:

- Liberación del tabú de la obra completa.
- Impulso vital que supone la relación con el contexto histórico.
- Estudiar el patrimonio cultural para “extraer del cadáver de la música (del teatro o del arte) solamente lo rescatable”.
- Fusión entre arte y vida: “Importancia del estudio de la mentalidad primitiva por encarar el arte como parte misma de la vida”.

4. Contra el realismo y la teoría del reflejo

Lejos de cualquier forma de teatro realista o denuncialista, la apuesta del TIT propone una ruptura de varias fronteras: entre espectador/actor; entre acto artístico/acción política, entre espacio teatral/ fuera de escena. “Nuestra obligación es hacer sentir todo el peso de esta realidad abrumadora bajo la forma de signos nuevos y aún más, debemos adelantarnos a ella, debemos engendrar el futuro”, señalan.

El TIT despreciaba las poéticas realistas (que asociaban al dogma del realismo socialista y a la estética impulsada desde el Partido Comunista: “Stanislavsky es Stalin”, bromeaban).

5. Creación colectiva, contra la figura del artista

En el TIT no hay firmas individuales sino creaciones colectivas. Del mismo modo que Cucaño, asumen la consigna “Por menos artistas y más



hombres que hagan arte”, promoviendo que cualquiera devenga en creador a partir del deseo de serlo. En una minuta o documento interno sobre el problema de la mujer, reformulan la consigna así: “Por menos artistas y más hombres y mujeres que hagan arte”. No necesitan dirección artística (porque cada integrante es un productor) y decidirán democráticamente si necesitan una dirección administrativa (lo que se puede leer como un límite ante la injerencia partidaria que se evidencia a partir de 1979).

6. Comunidad internacional(ista)

Las conexiones de hermandad entre TIT y Cucaño son muy fuertes, aunque los rosarinos tuvieron una dinámica autónoma. A partir del viaje que realizan ambos grupos a San Paulo en agosto de 1981 para participar del festival Alterarte II, se vinculan a varios grupos de activismo artístico paulistas. Allí realizaron en conjunto una arriesgada acción colectiva en medio de una multitudinaria feria en Plaza de la República simulando una intoxicación masiva, lo que desencadenó una psicosis colectiva y terminó con la detención policial de varios integrantes de Cucaño y el TIT y su deportación a la frontera argentina, con los riesgos que ello implicaba de que quedaran detenidos por la dictadura, episodio que recibió una gran cobertura mediática. “Finalmente salimos en las páginas policiales como quería Juan (Uviedo)”, ironiza Pablo Espejo. Varios integrantes del TIT y algunos de Cucaño se quedan a vivir en Brasil, adonde percibían un clima de mayor libertad, y en acuerdo entre TIT, Cucaño y Viajo sin pasaporte lanzan un ampuloso Movimiento Surrealista Internacional, emulando claramente el manifiesto de FIARI.

COLOFÓN

El TIT (igual que Cucaño y otros colectivos) llevó a la práctica acciones públicas e incluso callejeras de carácter experimental en medio de un duro contexto represivo, apostando a constituir territorios de libertad en medio del terror y de la clausura del espacio público. Su apuesta por el arte fue una alternativa al asfixiante clima que se vivía: “El hombre de nuestros días, y sobre todo la juventud de nuestro tiempo, reclama en el arte y a través de la estética, la satisfacción de sus impulsos vitales y espirituales que le niega la sociedad”.²⁰

Arriesgó modos de hacer desconcertantes, que desencajaban respecto del estereotipo de lo que tanto las fuerzas represivas como el propio partido entendían por práctica política. Sus prácticas optaron por estrategias y modos de hacer que les permitieron dar cuenta del contexto histórico eludiendo una estética realista o denunciacionista. Aún cuando sostuvieron vínculos de afinidad y tensión con un partido de izquierda como el PST (luego MAS), la poética que impulsaron implica la irrupción de otro modo de entender y hacer política muy distinto al que predomina en la época anterior (los primeros años 70), en tanto conciben el arte como una fuerza capaz de transformar la vida (su propia vida y la de otros).

En síntesis, el TIT es parte de una serie de prácticas de activismo artístico que surgieron aisladas durante (y a pesar de) el terror instaurado por la última dictadura, y apostaron a alterar subrepticamente su “normalidad” cotidiana e institucional. Su experiencia (y otras) han quedado excluidas de los relatos de la historia oficial, despojadas de su incidencia crítica revulsiva tanto en los relatos sobre el arte como sobre la política del período. Revisitarla no sólo complejiza y amplía el relato sobre ese pasado, el de la resistencia cultural a la dictadura, sino que se pregunta por los modos en que esos territorios de libertad, esas calesitas de degollados, conmueven nuestra mirada y nuestro cuerpo, todavía hoy. ■

1 El Teatro del Picadero es conocido como “el templo de la resistencia” ya que, unos pocos meses después, en junio de 1981, funcionó como la sede inicial del emblemático ciclo Teatro Abierto hasta que fue incendiado por orden de la dictadura.

2 Testimonio de **Rubén “Gallego”**

Santillán a Marta Cocco, incluido en: *La resistencia cultural a la dictadura militar argentina de 1976: clandestinidad y representación bajo el terror de estado*. Tesis doctoral, King’s College, Londres, págs. 154-155. La lectura de la tesis de Marta Cocco, el primer e iluminador trabajo académico realizado sobre la experiencia del TIT, así como el diálogo con ella y muchos otros integrantes del TIT, TIM y TIC, vienen siendo cruciales en este trabajo de investigación que recién comienza. Mi agradecimiento a todos ellos y a los integrantes del grupo de investigación “Entre el terror y la fiesta” (IIGG, FCS-UBA) y del proyecto “Perder la forma humana”, impulsado por la Red Conceptualismos del Sur.

3 Testimonio de **Roberto Barandalla a Marta Cocco**, ob. cit., pág. 155.

4 **Genet, Jean**. *Pompas fúnebres*. Buenos Aires, Corregidor, 1972, pág. 32. La novela narra una historia de amor del narrador hacia un joven militante comunista y un soldado alemán durante la ocupación de París. Genet homenajea a uno de sus amantes, integrante de la Resistencia asesinado por los nazis.

5 *Ibid*, pág. 54. La transitoriedad del cuerpo (del manifestante, del espectador) prestado como huella del ausente, del desaparecido, se vuelve a encontrar en estrategias creativas del movimiento de derechos humanos como el Siluetazo, el uso de máscaras blancas. Al respecto, puede verse: **Longoni, A.** “Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos”, en: **Crenzel, Emilio** (comp.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires, Biblos, 2010, págs. 35-57.

6 **Marta Cocco**, ob. cit.

7 Testimonio de **Rubén “Gallego”**

Santillán a Marta Cocco, ob. cit., pág. 153.

8 “En definitiva la culminación de nuestra obra artística fue un acto político y de agitación de 10 minutos”, *ibid*, pág. 155.

9 Más tarde, en 1984 hay algunos intentos de ex integrantes de seguir trabajando juntos como “Los Tolchocos” y “Detritus”. El nombre TIT fue retomado en el año 2000 por el grupo teatral que impulsan **Raúl Zolezzi** y **Ana Ginkó**.

10 **Uviedo** había trabajado con el Living Theatre, Peter Brook, Barba, entre otros. En México dirigió “Tu propiedad privada no es mía” en la UNAM, puesta del grupo Ergómico, definida como “un hecho socio-teatral de creación colectiva” basado en el libro de **F. Engels**, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*.

11 El TIM concentró a un grupo de

militantes del PST que estudiaban música en el Conservatorio, y se volcaron a la música experimental.

12 El TIC nació en 1980 por impulso de Picun (Roberto Barandalla) y Magoo (Eduardo Nico), y luego se suma Sergio Bellotti. Realizaron una serie de ensayos o experimentos en super 8, organizaron un cineclub en la Manzana de las Luces.

13 Testimonio de **Irene Moszkowski a Marta Cocco**, ob. cit., pág. 115.

14 Otro grupo también vinculado al PST (luego MAS) pero que no compartió la reivindicación del surrealismo sino apostó por la acción gráfica fue GASTAR (Grupo de Arte Socialista-Taller de Arte Revolucionario), luego derivado en CAPaTaCo (Colectivo de Arte Participativo-Tarifa Común). Véase: **Longoni, A.** "La conexión peruana" en: *Revista Ramona*. Nro. 87, Buenos Aires, diciembre de 2008, págs. 15-22.

15 **Marta Cocco**, ob. cit., pág. 114. Dicho esto a sabiendas de su modo de organización, semejante al partidario: "De hecho, lo primero que resalta del perfil del TTT es su similitud con los partidos políticos. Más allá de su ligazón con un partido específico, el TTT existió desde siempre como una especie de organización política, como si fuese un reflejo de las estructuras militantes revolucionarias, a las cuales, inconsciente o conscientemente, se asemejaban, ya que contaban con una organización piramidal, una dirección central, con divisiones de tareas y responsabilidades, equipos de activistas o grupos de trabajo que contaban con un extenso número de contactos. Además, tendían a funcionar con una disciplina democrática y centralizada, adaptada a las circunstancias políticas y teniendo en cuenta los márgenes de legalidad. (...) También, hay que subrayar que la construcción del TTT se tomaba por parte de sus integrantes con un espíritu militante y conspirador, es por eso que toda su manera de trabajar estará marcada por esta impronta." (**Marta Cocco**, ob. cit., págs. 112-113).

16 Analiza **Marta Cocco**: "Venían de diferentes barrios de Buenos Aires, de extracción obrera y de clase media. (...) Los más audaces aún militaban pero sus partidos habían pasado a la clandestinidad y al exilio, por lo tanto algunos de ellos buscaban un espacio para protegerse que les permitiera construir alternativas. El TTT aunque contestatario, buscaba una forma de vida diferente. Más allá del contexto político, su rol era la creación de un espacio para rechazar la vida que el régimen proponía, proclamándose en contra de una vida sin ideas, lúgubre y escalofriante (...). El teatro impulsaba la creación colectiva como fuerza vital para sobrevivir a la represión y el horror de la muerte". *Ibid.*, págs. 108 y 116.

17 Entrevista a **Roberto Barandalla**, 2001.

18 Entrevista **Pablo Espejo**, 2011.

19 Entrevista a **Roberto Barandalla**, 2011.

20 Cfr. *Zangandongo*. N° 1, Buenos Aires, 1980.



MÁS ALLÁ DE LA VIDA: LA COMUNIDAD

¿Es posible postular la existencia de un mundo espectral más allá del hombre y de la vida? ¿Es realmente la mera vida el último substrato de lo dado o se trata quizá del último bastión no deconstruido de la onto-teología occidental? Según el autor de este artículo, la comunidad humana, en tanto forma política, tiene su verdadero fundamento en lo radicalmente in-humano y exógeno al espacio de la vida: el entorno espectral.

POR FABIÁN LUDUEÑA ROMANDINI

Buena parte de las investigaciones sobre la vida —y particularmente los intentos llevados a cabo durante el siglo xx y en la actualidad de construir una ontología de la vida— parecen haber olvidado el *dictum* heideggeriano, o mejor dicho, el desafío que Heidegger lanza a toda filosofía de lo viviente. Según este filósofo, “la exégesis existencial de la muerte es anterior a toda biología y ontología de la vida. Pero es también el único fundamento de toda investigación historiográfico-biológica y psicológico-etnológica de la muerte”. Para Heidegger, “el análisis ontológico del ser relativamente al fin” no debe fundarse en ningún a priori respecto de la ontología posible del Ser-ahí (Dasein) una vez postulado su fin como existente en el mundo. Por lo tanto, no es la tarea de la filosofía el interrogarse, al menos *prima facie*, acerca de la cuestión de si es posible un “después de la muerte (nach dem Tode)” o sobre si el Dasein “sobrevive (fortlebt)” en un “más allá (Jenseits)” que lo torne inmortal.

Así, todo análisis de la muerte se mantiene, por ello mismo, dentro del más acá (rein diesseitig) ya que la exégesis existencial hace de la muerte la condición ontológica de todas las posibilidades del Dasein. Por lo tanto, “la exégesis ontológica de la muerte dentro del más acá es anterior a toda especulación óntica sobre el más allá”. Por esta razón, para Heidegger¹, existe una libertad relativamente a la muerte que puede superar las ilusiones del uno o del “estado de anticipación” (das Vorlaufen) e impedir que el Dasein se entregue, en forma definitiva, a alguna de sus posibilidades, preservando para éste la apertura inicial que nunca puede agotarse en ninguna de sus proyecciones o determinaciones.

*Fabián Ludueña Romandini se doctoró en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París y actualmente es investigador del CONICET y profesor de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Es autor de *Marsilio Ficino, la teología y los misterios paganos* (2007), *La comunidad de los espectros I. Antropotecnia* (2010). El presente texto es un fragmento ampliamente reelaborado para la ocasión de su próximo libro *Más allá del principio antrópico: hacia una filosofía del Outside* (Prometeo, 2012).





De acuerdo con esta perspectiva, que resulta paradigmática en cuanto a los caminos seguidos por buena parte de la filosofía contemporánea, tres conclusiones se imponen como corolarios del razonamiento recorrido por Heidegger:

1. La analítica existencial de la muerte tiene el efecto, sólo en apariencia paradójico, de transformarse en una fenomenología de la vida al abandonar, por propia decisión, toda indagación sobre la topografía de los mundos crepusculares de la muerte. Es el camino, en efecto, muy bien ejemplificado por Pablo de Tarso para quien sólo a través de la consideración de la muerte puede comprenderse la esencia de la vida terrenal y también de aquel misterio denominado “vida eterna (zoé aionios)” que no consiste tanto en un “más allá de la vida” sino en la intensificación perpetua de la vida gracias a su investimento glorioso que hace del triunfo sobre la muerte la condición de posibilidad del auténtico vivir.

2. La muerte de la que se habla es, en última instancia, la muerte individual del Dasein, dando por supuesto que, en todo caso, la vida continúa antes y después de su muerte efectiva bajo la forma de la especie como unidad totalizante. Desde esta perspectiva, es todavía un Dasein o este Dasein quien se enfrenta a su propio influjo destinal que lo confronta con la finitud de su existir para retro-proyectarlo sobre el devenir de una vida que lo desborda cronológica y conceptualmente puesto que se inserta siempre en una cadena vital pre-existente y subsistente a su propia desaparición.

3. Como consecuencia de la focalización sobre la fenomenología de la vida, no existe entonces la posibilidad de hablar del después de la muerte como condición autónoma respecto del vivir y conceptualmente independiente de todo modo de existencia bajo la forma óntico-ontológica de la vida. Por esta misma razón, una categoría –en sí misma muy problemática– como la de supervivencia (emparentada con el *Nachleben* warburgiano), introduce una impureza que debe ser rechazada del análisis puesto que establece una continuidad y una presunta indiferencia entre la vida y la muerte.

Sin embargo, una nueva metafísica posible debería, al mismo tiempo, radicalizar y distanciarse de la perspectiva heideggeriana puesto que se trata de proponer la experiencia de pensar un mundo no sólo más allá del hombre sino también más allá de la vida. En otros términos, podría decirse que se trata de concebir la posibilidad de un *Sein* sin un *Da* y de un *Nach* sin un *Leben*.

Sin duda, estas son preguntas que la filosofía por venir deberá tomar como condición de posibilidad metafísica para pensar teóricamente una topología ontológica del mundo más allá de la vida y de la muerte en cuanto tales. ¿Cómo puede aparecer al conocimiento el mundo que existió antes de la vida y que existirá después de la vida si rechazamos considerarlo, noéticamente, a partir de una fenomenología de la vida aunque su punto de partida, indudablemente, se encuentre aún en la subsistencia del vivir?

Antes de poder llegar a dar respuestas posibles a estos problemas, debemos tomar a la extinción –en tanto vector ontológico y no meramente biológico– como el presupuesto necesario a la hora de abordar la problemática de las antropotecnologías, es decir, las técnicas mediante las cuales las comunidades de la especie humana y los individuos que las integran actúan sobre su propia naturaleza animal con el fin de guiar, expandir, modificar o





domesticar su sustrato biológico con vistas a la producción de aquello que, la filosofía primero, y luego las ciencias biológicas y humanas, han dado en llamar “hombre” .

El proceso de hominización y la historia de la especie *Homo sapiens* hasta la actualidad coincide, entonces, con la historia de las antropotecnologías (económicas, sociales, educativas, jurídico-políticas, éticas) que han buscado, incesantemente, fabricar lo humano como éx-taxis de lo animal. Dicho de otro modo, dado que el azar ha presidido la aparición del hombre sobre la faz de la Tierra y la propia dinámica de la vida puede prever –al menos como horizonte– su desaparición igualmente imprevisible pero ineluctable, cualquier reflexión sobre las antropotecnologías debe deshacerse de todo presupuesto cripto-teleológico como el esgrimido, con gran sofisticación, por los partidarios del Intelligent Design.

Es sin lugar a duda, en el ámbito filosófico-político abierto por el hegelianismo donde el mundo contemporáneo ha podido tomar debida cuenta del carácter espectral que inviste a toda antropotecnología política. Uno de los más conspicuos jóvenes hegelianos, Max Stirner², asienta sus elaboraciones teóricas sobre la tela de fondo de una *Ur-geschichte* del *Homo sapiens*, retrotrayéndose hacia los tiempos, cronológicamente imposibles de datar con precisión, del origen de la apertura del hombre al mundo. El espacio natural primigenio es, según Stirner, habitación de los poderes ominosos del espectro. Al mismo tiempo, como espectro (*Gespent*) y espíritu (*Geist*) son perfectamente sinónimos, es posible sostener entonces que el primer acto constitutivo de lo humano es “la primera ‘profanación’ de lo divino (*Entgötterung des Göttlichen*), esto es, de lo siniestro (*des Unheimlichen*), de lo espectral (*des Spuks*), de los poderes superiores (*oberen Mächte*)”.

El proceso de hominización coincide, en este punto, no tanto con la negación del espectro sino con su incorporación dentro del mundo humano, su desplazamiento desde una esfera puramente exterior y natural hacia el espacio domesticado y delineado según las formas del habitar humano. El primer gesto propiamente antropotecnológico de la especie humana ha sido considerar que “el mundo queda en descrédito, pues estamos por encima de él, somos espíritu (*Geist*)”.

Por esta razón, existe una forma de coincidencia entre la filogénesis y la ontogénesis en el plano de la espectrografía del devenir humano de *Homo*. Del mismo modo, no es exagerado sostener que el humanismo moderno es la fase superior de una particular antropoicosis espectral. Para Stirner, la infancia de la humanidad coincide con su confrontación primordial con el espectro y el consecuente rechazo del mundo que constituye el motor del despliegue histórico del entorno civilizacional griego: “para los antiguos el mundo fue una verdad (*eine Wahrheit*)” aunque, por otra parte, “trabajaron afanosamente para lograr la superación del mundo (*Weltüberwindung*)”.

| *El proceso de hominización y la historia de la especie Homo sapiens hasta la actualidad coincide, entonces, con la historia de las antropotecnologías (económicas, sociales, educativas, jurídico-políticas, éticas) que han buscado, incesantemente, fabricar lo humano como éx-taxis de lo animal.* |





El camino que, a través del lógos, conduce del bíos a la alétheia como formas imperfectas de domesticación de la espectralidad original de la naturaleza, abre las puertas que llevarán al cristianismo en cuanto modo de vida representativo de la juventud de la humanidad en la cual el lenguaje, la vida y la verdad se funden en el imperio de la ley. El ethos del cristiano se consume en la compleja interacción entre el Hombre y el Espíritu Santo: la antropología y la ciencia de lo espiritual sellan su pacto teológico-político con la Encarnación del Mesías mientras el intelecto queda bajo el dominio del dogma: “desde que el espíritu apareció en el mundo, desde que ‘la palabra se ha hecho carne (das Wort Fleisch geworden)’, desde entonces el mundo se ha espiritualizado (vergeistigt), encantado (verzaubert), es un espectro (ein Spuk)”. Sin embargo, la ecuación esencial ya había sido establecida por los antiguos griegos al identificar al pensamiento con el espíritu (el pensar con lo eidético inmaterial): “¿qué son tus pensamientos? Seres espirituales (Geistige Wesen)”.

En este punto, Stirner lleva adelante una radicalización de las consecuencias contenidas en las formulaciones del hegelianismo de Feuerbach dado que, para el primero si Dios es un espectro, el hombre que lo reemplaza como esencia infinita es tan espectral como cualquier Ser supremo hipostasiado y, probablemente, más temible todavía. En ese sentido, Stirner hace de Feuerbach un eslabón más de la cadena antro-espectro-lógica que es inherente a todas las formas de la teología cristiana.

Los tiempos modernos son también la época del hombre en cuanto renovado espectro rector que hace de la esencial “condición humana en general” la vara con la cual deben medirse, de ahora en adelante, la metafísica, el derecho y la política. En todo cuerpo habita un espectro: el hombre (el cual no es más que la consecuencia extrema de la Encarnación del fantasma cristológico) y esto hace que el edificio del derecho moderno sea no sólo un asiento de “ficciones jurídicas” sino también y, sobre todo, una teurgia incesantemente abocada a convocar espectros y tratar con ellos. En este sentido, el chamanismo es reemplazado por la ciencia jurídica como guardiana privilegiada de la nueva comunidad de los espectros humanos nacida en el Mundo Moderno. Lejos de ser “ciencias positivas”, el derecho y la política, desde esta perspectiva, son tecnologías de lo fantasmagórico que ponen en escena una fantomaquia en torno al hombre como ser supremo de un nuevo orden socio-político.

Precisamente, la política de la Modernidad tuvo que medirse, una vez más, con los espectros. La historia europea, después del gran desembarco del Espíritu hegeliano, no podía deshacerse de sus acosadores fantasmas. El huracán stirneriano intentó conjurar los espíritus que, a sus ojos, eran sólo algo ilusorios o simplemente alienantes.

Por esta razón, la cifra de la política contemporánea sigue siendo el misterio antropotécnico del espectro. Ninguno de los “Libres” (comenzando por el propio Stirner) pudo nunca comprender la naturaleza de una espectralidad a la que querían eliminar a todo precio. ¿Podemos seguir, todavía hoy, habida cuenta de nuestro agonizante estado de situación, negando la urgencia de una auténtica espectrología no-hegeliana como ciencia metafísico-política de lo fantasmal? ¿Pueden los espíritus recuperar algún tipo de voz después del fantasmicidio stirneriano?



| El proceso de hominización coincide, en este punto, no tanto con la negación del espectro sino con su incorporación dentro del mundo humano, su desplazamiento desde una esfera puramente exterior y natural hacia el espacio domesticado y delineado según las formas del habitar humano. |



Para esto es necesario retomar el legado metafísico y antropológico del que Hegel y los jóvenes del grupo de los “Libres” son aún herederos: el pensamiento de Immanuel Kant que constituye algo así como el lugar donde la Modernidad intentó sellar la imposibilidad de toda espectrografía antropotecnológica es decir, se trata de analizar, cómo la política y la humanidad misma del hombre se constituyen en relación con potencias postuladas como in-humanas y, por esta misma razón, pensadas como la surgente misma de todo poder.

En efecto, la Modernidad en cuanto tal puede ser definida como el tiempo donde el espectro o bien es conjurado por el exorcismo político practicado por Stürner y Marx o bien es postulado como metafísicamente inexistente. De hecho, es Kant³ quien declara la imposibilidad de toda metafísica de lo invisible suprahumano o del mundo inmaterial (*mundus intellegibilis*). Kant define —en su escrito contra los visionarios como Swedenborg— que los seres inmateriales son “principios espontáneos, es decir, sustancias y naturalezas subsistentes por sí mismas (*Substanzen und vor sich bestehende Naturen*)” y cuya recíproca relación no puede ser sino primordialmente política puesto que conforman una auténtica comunidad (*Gemeinschaft*), aún si no tiene lugar ninguna mediación material. Sin embargo, la comunidad de los espectros es, para Kant, una entelequia metafísicamente insostenible puesto que no es concebible dentro de los límites trazados por plano de las condiciones transcendentales. Por ello, según Kant, tomar a los fenómenos constituidos a partir de las formas a priori de la sensibilidad como un símbolo del mundo espiritual constituye un sinsentido. ▶



A pesar del diagnóstico kantiano, la comunidad humana no ha hecho otra que cosa que relacionarse constantemente con los espectros que pueblan el mundo de las “ficciones” de la política al punto tal que, la espectralidad parece constituirse en la escena antropotecnológica fundamental que permitió, en la *Lichtung*, la apertura del hombre a las potencias in-humanas que pueblan el cosmos. El espectro constituye entonces la cláusula secreta que todos los hombres han firmado con su Leviatán. Pero una verdadera ontología política que supere los falsos dilemas de la vida y de la muerte, de la ciudad y de la guerra, de la soberanía y de la economía, deberá enfrentarse al desafío lanzado por Kant a todo el pensamiento moderno. Sólo una salida de los estrictos límites trazados por el kantismo para toda metafísica futura, podrá permitir la rehabilitación de un espacio no-antrópico que permita pensar una forma radicalmente nueva de cosmología espectro-política en un multi-verso cuyos contornos deberán definirse more geometrico en la filosofía venidera.

En efecto, ya Gottfried Benn⁴ había señalado que todas las épocas tocan a su fin con el arte y por lo tanto, también el género humano encontrará su extinción luego de alcanzar su plena realización en el arte: “primero los dinosaurios, los reptiles, después la especie capaz de arte”. De hecho, según Benn, ya en los insectos tienen lugar las relaciones de dominio (*Herrschaft*) y la división del trabajo (*Arbeitsteilung*). Finalmente, la comunidad de los hombres no es más que la última en constituirse en la larga historia del cosmos, una *societas animal* cuyos obstinados miembros “crearon divinidades y obras de arte, y a la postre tan sólo arte”. El nuestro, es “un mundo tardío (*eine späte Welt*), fundado sobre bases previas, formas primarias de existencia (*Frühformen des Daseins*)”. Entonces, si “toda vida quiere algo más que vida (*alles Leben will mehr als das Leben*)”, ¿es posible pensar que más allá de la vida sólo mora el Espíritu (*Geist*) como querría Benn o tal vez éste es sólo una máscara, el secreto rostro del Espectro?

Sin embargo, como hemos visto, el mundo de lo espectral no necesita necesariamente del hombre para su existencia aunque pueda formar una interfaz con este último. Los contornos de una espectralidad de esta naturaleza requieren una ontología de un nuevo tipo que habrá de ser desarrollada. Por el momento, podemos decir que la literatura ha logrado pensar en un mundo sin el hombre y, en este sentido, podemos tomar el ejemplo de Wallace Stevens. Antes de su muerte, este poeta que tanto había festejado el mundo de la experiencia sensitiva humana, tuvo el ominoso y terrible impulso de escribir los estremecedores versos de su gran poema metafísico titulado *Of mere being, De la simple existencia*⁵:

*A gold-feathered bird
Sings in the palm, without human meaning,
Without human feeling, a foreign song*

*(Un pájaro de plumas doradas
Canta allí una canción extranjera,
No destinada al hombre, sin sentimiento humano).*

| *El camino que, a través del lógos, conduce del bíos a la alétheia como formas imperfectas de domesticación de la espectralidad original de la naturaleza, abre las puertas que llevarán al cristianismo en cuanto modo de vida representativo de la juventud de la humanidad en la cual el lenguaje, la vida y la verdad se funden en el imperio de la ley. |*



| En todo cuerpo habita un espectro: el hombre (el cual no es más que la consecuencia extrema de la Encarnación del fantasma cristológico) y esto hace que el edificio del derecho moderno sea no sólo un asiento de "ficciones jurídicas" sino también y, sobre todo, una teurgia incensantemente abocada a convocar espectros y tratar con ellos. |

Wallace Stevens, en sus días finales y casi invirtiendo completamente sus convicciones poetológicas de siempre, nos propone una canción extranjera a toda modalidad humana de percepción puesto que se trata de un mundo donde el hombre como multiplicador de significados ya no cuenta en absoluto para el mantenimiento de la realidad objetiva de lo dado. El mundo de la mera existencia (mere being) es un mundo no sólo no antropológico sino también y, esencialmente, no antrópico (no destinado a un hábitat humano).

Con todo, restan aún las preguntas esenciales que deberán ser respondidas en el futuro: ¿es posible postular la existencia de un mundo espectral no sólo más allá del hombre sino también más allá de la vida? ¿Es realmente la mera vida el último substrato de lo dado o se trata quizá del último bastión no deconstruido de la onto-teología occidental? Y, finalmente, ¿no deberíamos pensar que la comunidad humana, como forma política *par excellence*, tiene su verdadero fundamento en el comercio de los hombres, no sólo con la otredad intra-mundana, sino también con lo radicalmente in-humano y exógeno al espacio de la vida, con el entorno espectral? ■

1 **Heidegger, Martin.** *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2006 (1927^a) [se ha utilizado la traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, 1951, con algunas modificaciones en adherencia al original alemán].

2 **Stirner, Max.** *Der Einzige und sein Eigentum. Neue Ausgabe, mit einer biographischen und erläuternden Einführung von Anselm Ruest.* Berlin, Rothgier & Possekiel, 1924.

3 Ver **Kant, Immanuel.** "Träume eines Geisterschers, erläutert durch Träume der Metaphysik" en: *Id. Werke in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, Band 2, págs. 923-989. **Kant, Immanuel.** "Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik" en: *Id. Werke in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, Band 12.

4 **Benn, Gottfried.** "Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht" en: Gottfried Benn, *Sämtliche Werke, hrsg. in Verbindung mit Ilse Benn von Gerhard Schuster, Band 4: Prosa II (1933-1945)*, Stuttgart, Klett-Cotta Verlag, 1989, págs.24-153.

5 **Stevens, Wallace.** *Opus Posthumous*, New York, Vintage Books, 1982.



ENTREVISTA A MARTA VICENTE

UN CLUB DE NIÑAS
HACEDORAS

Portadores de representaciones sociales, de miedos y fantasías colectivas, los cuentos clásicos infantiles perduran en el tiempo gracias a su permanente actualización de soportes y estéticas. Desde hace siglos, texto e imagen se complementan para mantener viva la fuerza de esos relatos. Marta Vicente, ilustradora y creadora de libros-álbum, reflexiona sobre su arte.

POR NATALIA GELÓS Y JORGE SÁNCHEZ





La literatura infantil tuvo su momento de esplendor en el siglo XIX, luego de que la infancia fuera considerada una etapa específica en el desarrollo humano y, por lo tanto, digna de poseer una literatura propia. El género, que había comenzado a crecer en el siglo XVIII, terminó de consolidarse durante ese periodo. Fue en aquellos años en los que autores como el danés Hans Christian Andersen (*La Sirenita*, *El patito feo*) o los alemanes Jacob y Wilhelm Grimm (*Hansel y Gretel*, *Blancanieves*, *La Cenicienta*), que pasaron a la posteridad como los Hermanos Grimm y que llevaron al papel historias orales que cargaban con años y años de tradición, desplegaron una serie de relatos que supieron tocar el nervio de la conciencia humana y resistir el paso del tiempo. Otros grandes autores como Lewis Carroll (*Alicia en el país de las maravillas*) u Oscar Wilde (*El príncipe feliz*) continuaron a su manera en esa tradición. Al llegar a su siglo de gloria, en los inicios del XX, aparecieron otras historias que trascendieron, como *El principito*, del francés Antoine de Saint-Exupéry, o *Peter Pan*, del inglés James Matthew Barrie. Y en paralelo, comenzaron a explorarse nuevos modos de interrelacionar el texto y la imagen.

En 1658 en Alemania se publicó *Orbis Sensualium Pictus* (*El mundo visible en imágenes*), que es considerado el primer libro ilustrado para niños; como su nombre lo indica, fue una enci-

clopedia visual para los más chicos. Su autor fue Jan Amos Comenius, un filósofo checo que buscaba que los destinatarios lograran un mayor entendimiento del texto. Una vez abierta la puerta, el arte encontró ahí un terreno fértil para acompañar eso que las palabras sugerían: la fantasía no podía tener mejor aliado que un gran artista plástico que la acompañara.

Y fue a mediados del siglo XX que surgió el libro álbum, que contó entre sus mayores exponentes al norteamericano Maurice Sendak. Este escritor e ilustrador logró un clásico con su libro *Donde habitan los monstruos* (1963) y dejó huella con una obra que habla de las oscuridades que habitan en la infancia, de la profunda soledad que a veces reina, de la misericordia de la fantasía como modo de sobrellevarla. Además, mostró que imágenes y texto pueden avanzar en hermandad, sin redundarse, a puro diálogo. Claro que la literatura infantil está plagada de algo más, algo que excede los apuntes históricos. Se alimenta de textos eternos, reciclados, rumeados, re-inventados, transmitidos de generación en generación, en un intento de exorcizar, domesticar, revolucionar: en busca de narrar la realidad desde y para esa mirada tan recién estrenada que es la de la infancia. Hay mucho más que princesas y dragones, en la infancia los miedos y el hambre de aventuras conviven en estado puro.



Retomando esa tradición, la del libro álbum, el trabajo de la argentina Marta Vicente explota las posibilidades del arte en función del relato infantil y construye un mundo elegante y melancólico, un universo en el que la obra plástica y el texto se complementan, donde cierto aire onírico lo baña todo. Ahí está *La cajita*, que la consagra como autora integral, ya que ambos, ilustración y texto, llevan su firma: un plano fijo encuadra una repisa en la que el perro Manchitas, un adorno, ve transcurrir con hastío el sopor de sus días: los mismos compañeros de estantería, los mismos colores, la misma porcelana con formas humanas o animales. Hasta que un día, la rutina se disipa con la aparición de un elemento que despierta su imaginación. Y están las aventuras de *Din y Don*, de *Adelaida*, también sus adaptaciones a dos obras de Hans Christian Andersen (*Pulgarcita* y *El patito feo*), con ilustraciones que reproducen su trabajo al óleo, con dibujos en los que pueden adivinarse las pinceladas, el trabajo minucioso que copia eso que ella arma como escenario. Y allí aparecen entonces contrastes de luces, objetos cotidianos que se cuelan en las historias: puntillas, tapitas de bebidas, fotos viejas, imágenes de otros artistas, como el flamenco americano de John James Audubon, o la cama púrpura que es testigo en una de las tantas versiones de *La Anunciación*.

En 2003, el Fondo de Cultura Económica de México te otorgó su Premio "A la orilla del Viento" por *La Cajita*: ¿Cómo nació la idea de realizar ese libro?

En ese momento estaba pintando unas mesas donde se combinaban objetos muy diversos. Objetos kitsch en desuso, pequeñas figuras de porcelana, plástico, cartón y entre tantos objetos apareció un perrito sin demasiada personalidad, que siempre andaba reflejándose en los espejos, en los brillos de las jarras, contemplando algún payaso o por los bordes de las mesas a punto de caerse. Es así como empecé a trabajar la idea de una historia con ese personaje transcurriendo en una repisa. Gráficamente también fue un desafío ya que como eran objetos inanimados pensé que yo tampoco tenía que moverme. El resultado fue una suerte de cámara fija, sin primeros planos. Me armé el escenario, como una puesta teatral, moviendo e iluminando los objetos mientras transcurría la historia. Esa manera de trabajar creo que le da un plus a la ilustración, porque crea una atmósfera entre real y onírica.

¿De dónde surge la idea de armar estas escenas que luego pintás?

Mi abuela era sorda y cuando yo era chica iba a la casa de ella y la acompañaba al mercado... le encantaba chusmear las casas. Íbamos caminando y en esa época las ventanas estaban abiertas y ella miraba y decía: "¡Qué mal gusto!" o "¿Por qué habrán puesto esas fotos?" o "Mirá esa cerámica". Mirábamos todo: carpetitas, puntillas... me quedó esa cosa de ver objetos, manteles, por esa observación que hacíamos siempre. Yo me moría de vergüenza, porque nos quedábamos mirando por la ventana y mi abuela no se movía. Uno puede intuir los dolores, las carencias, las fantasías de aquellos que ponen en su mesita de luz una virgen, o una jarrita con flores o un payaso o una muñeca. Dicen más a veces que una foto de la persona.

| Me armé el escenario, como una puesta teatral, moviendo e iluminando los objetos mientras transcurría la historia. Esa manera de trabajar le da un plus a la ilustración, porque crea una atmósfera entre real y onírica. |





¿Reconocés la influencia del cine en tu modo de mirar?

El cine es una expresión que tiene una gran presencia en la actualidad y muchas de nuestras imágenes, incluido nuestros sueños, se nutren del cine. Hay directores que dejaron su marca, como Tim Burton, que puso otra vez en el tapete lo oscuro, la muerte, el misterio, que por años estuvo vedado a los niños porque se hacían miles de películas edulcoradas y con finales felices... También me gusta la Ópera, sobre todo por las escenografías, me encantan esos telones pintados, la iluminación, siempre miro todo eso.

| Además del cine y la imaginería popular, me encantan los góticos alemanes. Ellos bajaron lo sagrado a nuestro mundo real y se sirvieron del simbolismo de los objetos para expresar sus ideas. |

A tu obra se la suele vincular con el Lowbrow norteamericano. ¿Cuál es tu relación con ese movimiento?

Sí, cuando hice una muestra en un museo de Mendoza, una crítica de arte de España, Mary Richard, me hizo una crítica en la que lo relacionó. Me gusta, pero no cuando se les va la mano con la cosa tétrica. Yo estoy abierta a todas las influencias. Creo que lo que cuenta es tu mirada sobre el mundo. Si observás bien, los temas se repiten desde la prehistoria hasta el cansancio. Pero cada artista los refresca, penetra dentro de él y lo que sale ya es distinto. Todo está hecho... Pero si a eso que está hecho lo hacés propio, le pones algo tuyo, de manera sincera y profunda, ya es otra cosa. Lo cambiaste. ▶





Citar es una característica contemporánea...

¿Y cómo no vas a citar? Antes tenías que estar encasillado en un estilo. Ahora va más allá. Yo veo en las redes sociales cuando los artistas ponen el copyright y no lo entiendo... Es imposible copiar, porque lo que sale siempre es distinto a la fuente que te inspiró.

¿Tu mirada personal de qué se nutre mayormente?

Además del cine y la imaginería popular, me encantan los góticos alemanes. Ellos bajaron lo sagrado a nuestro mundo real y se sirvieron del simbolismo de los objetos para expresar sus ideas. Esa reproducción minuciosa de los objetos nos dan testimonio del pensamiento y del inconsciente de la época, me encanta descubrir esos pequeños insectos como moscas, escarabajos, arañas entre esos jarrones con hermosas flores que ponía el pintor para reflejar de su idea de la muerte, su sensibilidad, su filosofía...

¿Cómo fue la adaptación de *El Patito feo*? ¿En el cuento original aparecen estos personajes que aparecen en tus imágenes?

El patito feo es uno de los primeros cuentos que escuchás, o que te leen en la infancia. Es un clásico y en realidad es la historia que más me conmovió cuando leí la biografía de Andersen. Sentí que era un cuento muy autobiográfico. El quería ser bailarín y su físico no lo ayudaba. Una vez fue a audicionar a lo de una condesa, fue con sus patas inmensas, y la mujer lo terminó echando. Supongo que sufría mucho con eso. El dolor de sentirse diferente... Todos los que desarrollamos una vocación artística hemos sentido, en algún momento, esa sensación de ajenidad, de ser un extraño.

¿Para trabajar pensás en un público infantil?

Yo lo hago para mí. Si no lo entienden ahora, en algún momento lo entenderán. Hacer cuentos para niños me aburre. Por eso pienso en los clásicos, porque no tienen edad. Si no, estás muy limitado.



¿Pero tenés que lidiar con ciertos límites que te imponen los editores por tratarse de literatura infantil?

A uno de mis cuentos le cambiaron el final que decía que unos chanchos “se quedaban dormiditos”. El director de la editorial me dijo que podía parecer que estaban muertos. Eso, la muerte, el dolor, es tabú para la literatura infantil. Y sin embargo el tema de la muerte es algo que los niños lo tienen muy presente. Ese tema precisamente lo trabajamos con Jimena Néspolo en el libro *Niñas*, en donde cada historia de esas niñas despliega esa problemática.

¿Cuál era tu relación con los cuentos infantiles en tu niñez?

Recuerdo a una vecina que tenía una colección de libros de cuentos celeste y me los prestaba... Se llamaba Marta Lara. A ella la ponía como reina en todas las obras de teatro que armaba, le daba los mejores papeles, sabía que con ella no tenía que pelearme. Teníamos una asociación o algo así que se llamaba Club de Ni-

ñas Hacedoras de Cuentos, y yo era la presidenta. Me acuerdo que hacíamos las escenografías de las obras con los papeles que me facilitaba mi viejo... Me acuerdo también de una muestra de grabados que hizo mi viejo en San Luis, el director de la Casa de la Cultura me regaló un libro que para mí entonces fue algo fascinante, *Los cuentos que Celia cuenta a los niños*.

¿Y algún clásico que te haya marcado?

Sí, claro, los cuentos de Andersen fueron mis favoritos. Los Hermanos Grimm, *Alicia en el país de las maravillas*... Más tarde, los de Salgari.

¿En tu familia había alguien que contara cuentos?

Mi papá contaba cuentos que él inventaba. Siempre eran brujas horribles y malas que luego se arrepentían y se ponían buenas y hermosas. Siempre había enanos, siempre había mucho terror en torno a la siesta. ▶



¿Y qué te parecen las adaptaciones contemporáneas de los clásicos?

La otra vez me encontré un libro de Bruno Bettelheim en el que decía que *Blancanieves* es una historia que viene de los egipcios. A lo largo de los años, cada narrador le quita algo y le pone algo para que la historia cierre perfecta... Son como símbolos. Cada cosa está por algo. Dice que *Blancanieves* tiene que ver con el culto de Mitra, la diosa del sol, y los siete enanos serían los siete planetas. Y también con el despertar sexual de las niñas y el paso doloroso de convertirse en adulto. Y la verdad es que uno los lee y no te dan ganas de tocar nada del cuento, pareciera que le hacés un agujero a la narración.

| Dice que *Blancanieves* tiene que ver con el culto de Mitra, la diosa del sol, y los siete enanos serían los siete planetas. Y también con el despertar sexual de las niñas y el paso doloroso de convertirse en adulto. |

¿Cuál es tu metodología para pintar?

No tengo una metodología en particular. Siempre estoy leyendo cuentos que me disparan imágenes y las voy siguiendo para ver adónde me llevan. A períodos, esas imágenes se separan del cuento o la trama que tenían al principio y me llevan quizá por otro camino. Trato de trabajar todos los días, eso es lo que me ayuda a ordenar las ideas. Me cuesta mucho retomar un trabajo cuando lo dejo mucho tiempo. Hay períodos en que estoy con un trabajo durante semanas y no logro avanzar, y otros en cambio me salen rápido.

¿Cambió mucho el lugar del ilustrador de unos años a esta parte? ¿Lograron un mayor reconocimiento?

Cuando llegué a Buenos Aires, lo primero que tuve fue un trabajo de *Billiken* para ilustrar un cuento de Laura Devetach, a principios de los ochenta, *El garbanzo peligroso*. Y me dijeron que un tribunal iba a supervisarlo porque todo lo que ella decía tenía que estar en la ilustración. Eso me aterró. Salió publicado, pero no me gustó porque puse demasiadas cosas juntas y no pude lograr un clima con la ilustración. En los primeros trabajos uno comete esos errores. Después me daban puntitos para armar un gato, y desistí. Eran increíbles. Me recorrí todas las editoriales para ver si podía publicar en infantil, pero en ninguna te pagaban porque era como que vos tenías el honor de ilustrar un libro infantil. No existían los derechos de autor, era una cosa muy denigrante para los ilustradores en esa época. No hice más nada en esa línea hasta que encontré algo distinto, propio.

¿Te preocupa que desaparezca el libro, teniendo en cuenta que las generaciones más chicas crecen con mayor independencia del soporte papel?

Estos libros que yo hago podrían ser digitales. No creo que se pierda la historia porque cambie la forma de reproducir. El libro de texto como lo conocemos puede desaparecer, pero las imágenes no. Siempre vas a poder encontrar el camino para hacer algo personal. ■



OBRAS DE MARTA VICENTE



GUITARRA NEGRA, DE LUIS ALBERTO SPINETTA

6 | BOCADESAPO | HOMENAJE

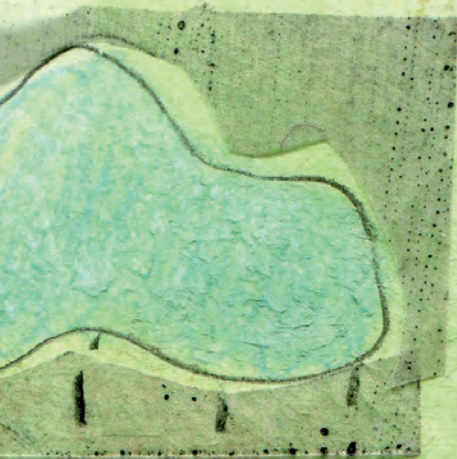
ARREMETE, VIAJERO

Un recorrido por las canciones de este artista total, a partir de la lectura de su poemario *Guitarra Negra*.

POR JORGE HARDMEIER



Toda mi vida resbala en seis cuerdas
sube y se tira de nuevo hacia arriba
mientras afuera los niños nos guían,
llevan el mundo hacia el otro lado.
La luz de la manzana, Luis A. Spinetta



En 1978 Luis Alberto Spinetta publicaba su único libro de poemas existente hasta la fecha: *Guitarra Negra* (Ediciones Tres Tiempos). Para ese entonces, ya había armado –y dado fin– a tres bandas fundamentales dentro de la música argentina: Almendra, Pescado Rabioso e Invisible. Más allá del aspecto musical, algo distinguía al cantante de esos tres grupos: las letras de sus canciones, muchas de ellas inspiradas en lecturas tales como Antonin Artaud, las cartas de Van Gogh a su hermano Theo, Carl Gustav Jung o Castaneda. ▶



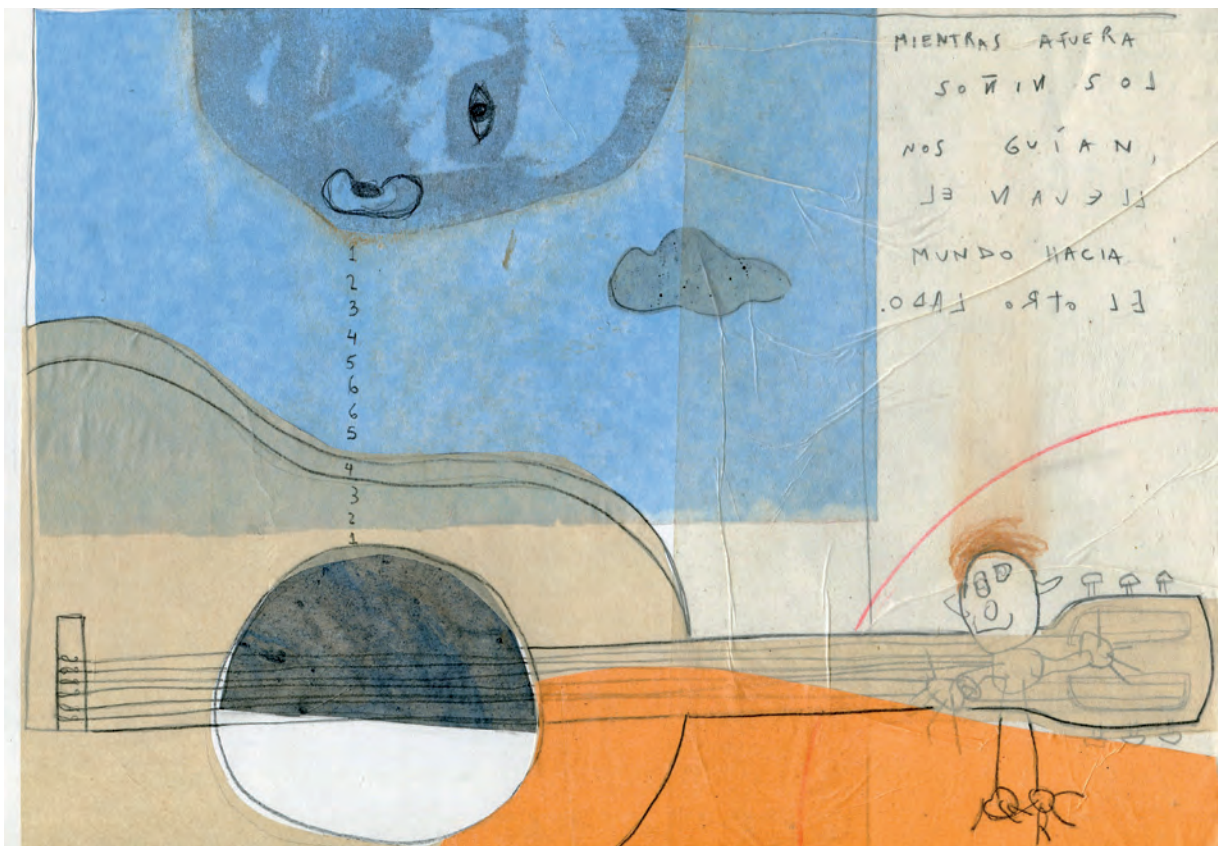
* **Jorge Hardmeier** ha publicado los libros de cuentos *Sobrespejos* (1998), *Animales íntimos* (2001) y *Arquitectura antigua* (2011). Formó parte de la antología *La erótica del relato, escritores de la nueva literatura argentina* (2009). Fue secretario de redacción de la revista *El Anarquista* y actualmente edita la revista *Expreso.Nova*. En 2010 se estrenó la obra de teatro *La Maniobra*, de su autoría.



No me espera un mundo/ de tumbas /
sino un modo de viajar
(*Flecha zen*, “Fuego gris”)

“No tengo más Dios!”, cantaba, desgarrado, Luis Alberto Spinetta en la canción *Cristálida* (“Pescado 2”, *Pescado Rabioso*, 1973). Exactamente dos décadas después, casi en un susurro, en *Verde bosque* (“Fuego Gris”, Spinetta, 1993): “Han vaciado el mundo/ pronto nena, llena el hueco / inventa un Dios.” Pérdida y luego ausencia de Dios. Vacío. Necesidad de la existencia de Dios. El Todo y la Nada: ¿Cuál es el Dios de Luis Alberto Spinetta? Está claro lo que no es: el dios judeocristiano, el dios barbado sentado sobre una nube, en el cielo, que juzga a los hombres. No es un dios en el olimpo, ser supremo, que observa, desde un lugar de superioridad, su creación. No es ese Dios ínfimo a quien desafía Spinetta en *Cementerio Club* (“Artaud”, *Pescado Rabioso*, 1973): “Qué le dio al pequeño Dios el cetro gris / del abismo.” Dios parece ser, en su libro *Guitarra Negra* —y en toda la obra de este músico poeta—, la totalidad: Dios es todo, pero no en el sentido católico. Dios ve todo, sabe todo, te juzgará. Dios es la totalidad del universo: Dios es todo, está en todo y cada ser que forma parte de la creación —un hombre, una piedra, un ave, un amanecer— contiene en sí esa totalidad. “Es un momento para pensar en Dios/ (comprender que somos parte de una / totalidad que nos contiene).” Dios es la totalidad que se manifiesta a partir de cada uno de los seres que la conforman: “Es una flor transparente/ murmurada por su pétalos/ y vociferada por su tallo.” Cada ser habla a partir de sí de esa totalidad que Spinetta llama, en

Guitarra Negra: Dios. Ese todo, ese Dios, será nombrado como vida, luz, naturaleza: “Madre eterna, tu creación es serena/ es la seda que el tiempo no corrompe.” Dios: la vida en su continuo y eterno suceder. Espacio y tiempo. Tiempo eterno: “madre eterna”, el fluir de la vida que nos contiene. Totalidad del espacio: “cielo es el punto al que nuestra vista identifica / más velozmente, por cubrirlo todo.” Dios es la totalidad en el tiempo y en el espacio: es la conexión individual con esa totalidad. El de Spinetta, entonces, un Dios personal, íntimo: “Quiero un Dios individual. Quiero mi Olimpo propio, mis poderes propios y no la alineación. La alineación sería aceptar una represión del tipo religioso o la inoculación del poder religioso en la vida social”, le comentó a Eduardo Berti, en conversaciones registradas en el libro *Crónica e iluminaciones*. Dios se aleja, se vacía, se reconstruye. “Inventa un Dios”, le pide a la nena de *Verde bosque*. Inventar una búsqueda de ese absoluto, de ese Todo que hemos, tal vez, perdido. Buscar la eternidad: “Dios es un mundo en el que el amor/ es la eternidad que uno busca.” (*Dios de la adolescencia*, “Durazno sangrando”, *Invisible*, 1975). Somos una “espiga distante” que sueña con el “eterno trigar” y lo busca. Si el cielo es todo lo que se ve, la totalidad, horizonte y absoluto al que el ser aspira, el vacío “no se ve, está en todo el vacío del mundo”. El vacío, “muerte absoluta”, es lo que hay que abandonar: “llena el hueco, inventa un Dios”. Inventa una forma de viaje hacia la eternidad. Esta búsqueda de la totalidad se apropia de los cuerpos, de las formas —sin distinciones químicas o de conformación molecular— precederas.



ALBERGUE TRANSITORIO

Los puentes del cuerpo silbaron en vos
(*Y tu amor es una vieja medalla*, “Kamikaze”)

Guitarra Negra se presenta como un deseo: ser eterno. Llegar al absoluto. Conocer a Dios. Viajar. “Quiero crecer hasta que mi alma siga viajando”, dijo Spinetta en un reportaje, allá por 1977. Spinetta cree en esa totalidad ahora llamada Madre Eterna, o luz. Cree en ese todo, infinito y eterno. También el alma del hombre es eterna. Alma o “viento, corazón, luz”, como la denomina alternativamente en *Guitarra Negra*: “Y el silbido de mi viento interno, eterno viento”. El alma viaja, tiende hacia esa totalidad. “¿No volverías a triunfar en tu alma?/ Yo sé que harías largos viajes por llegar.” (*Los libros de la buena memoria*, “El Jardín de los presentes”, Invisible, 1976). El viaje puede ser largo. O: lo importante es el viaje del alma, del viento, hacia ese horizonte. Lo que se desprende de la poesía de Spinetta es una certidumbre: “Era eterno mi corazón/ eterna mi dicha.” Tenemos, también, un cuerpo. Problemas. Y en relación a este tema, hagamos algunas referencias discográficas antes de remitirnos a *Guitarra Negra*: “Descubrir que sólo somos formas” (*Cielo invertido*, “Don Lucero”, Spinetta, 1989), “Siendo mi cuerpo un mero cubo” (*Lejísimo*, “Tester de violencia”, Spinetta, 1988), “Si quiero me toco el alma / pues mi carne ya no es nada” (*Barro tal vez*, “Kamikaze”, Spinetta, 1982). La lista podría continuar. El cuerpo es un problema. El cuerpo es forma, materia, reunión de átomos. El cuerpo es carne: corrompible, finita, mortal. Ese cuerpo, el del hombre, el del poeta, es una mera forma en la que se instala el viento, la luz, el alma. Cuerpo: posada transitoria de la eternidad, lugar donde

la luz, el alma se proyectan. Esto no lo exime de responsabilidades: el cuerpo es un instrumento, a partir del cual el espíritu habla: “El secreto del árbol/ consiste en proyectar la luz/ la luz de los rayos del cosmos”. Ahora, en el viaje sucede algo nuevo: los cuerpos son traspasados por esa luz, la albergan durante un tiempo finito, cesan, y el viaje prosigue: “Tomen del cuerpo del que corría, su viento.” Luego: “viajes de pasar a través del cuerpo”. El cuerpo es un instrumento en el deslizamiento del alma hacia esa totalidad-cielo, que se vacía y se reconstruye cíclicamente: “es que tengo que salir a volar/ hacia un nuevo cielo/ y me voy de mi cuerpo” (*Díganle*, “Madre en Años Luz”, Spinetta Jade, 1984). El cuerpo se degradará, finalizará su ciclo material con la muerte, ya no será forma. Pero el viaje de esa luz que lo ha traspasado, esa luz o viento a la cual el cuerpo —“cuerpo sin brillo”— ha cobijado durante un lapso de tiempo, continúa. Viaje: “viajes de pasar a través del coral del cuerpo”. El viaje del espíritu sigue. El cuerpo está condenado a la química de las formas. “La boca cansada de cantar por el cuerpo promete silencio”. Silencio del cuerpo que ha cantado a partir del alma a la que ha dado guarida. Lo deben haber escuchado: “Quien canta es tu carozo/ pues tu cuerpo al fin tiene un alma.” (*Durazno sangrando*; “Durazno Sangrando”, Invisible, 1975). ▶

| *Metamorfosis, vida ondulante, corporizaciones de la luz. Movilidad del alma. Viento. Mutaciones. “Soy tan frágil que tengo, como vos/ que transformarme”.* |



MUERTE, ¿QUÉ MUERTE?

Quizás sea tiempo de morir por ahora/
para revivir y así aprender a dar luz
(*Perdido en ti*, “Los ojos”, 1999)

“Y este cuerpo ya se acorta / pero no mi fe”, canta Spinetta en *Águila de trueno* (“Kamikaze”, Spinetta, 1982). Idea coherente con la expresada en *Guitarra Negra*: el cuerpo, ya hemos dicho, perecerá. El viaje del alma está compuesto por muertes parciales y renacimientos. “No hay fe en un cielo de crepúsculos cerrados”. Los crepúsculos-muertes son parciales, siempre sobrevendrá un renacer. Y hay fe: Spinetta-poeta tiene fe. No hay finalizaciones en el viaje del alma, “viento eterno”. La muerte no existe. El alma no muere: “las sucesivas muertes de mi alma / alma de jarrón”. El alma es móvil. Se desliza. Viaja. La muerte, el modo único de la muerte, sería la quietud, el no transformarse. “Pero aquel inmutable ser propulsado/ aquella fascinada proyección/ escapada de la placidez de la muerte.” Cuando algo –un cuerpo– muere, la luz se trasladará a otras formas, como en el poema “Más peligroso que...”: un mono asesina a otros catorce simios y luego al poeta. ¿Para qué? “Mientras moría / vi renacer a los simios / recobraban la vida rápidamente”: Metamorfosis, vida ondulante, corporizaciones de la luz. Movilidad del alma. Viento. Mutaciones. “Soy tan frágil que tengo, como vos/ que transformarme”. No hay fin para el alma: el viento seguirá soplando. El hombre tiene un ¿privilegio? con respecto al resto de las formas: sabe. Es capaz de razonar o de intuir la finitud de su vida como cuerpo. “Antes de saber que era una piedra/ ese señor ya había desaparecido (...) El hombre regresa, (...) y desapareció la piedra/ sin haber sabido que fue un hombre”. La luz pasa, atraviesa el cuerpo, el viaje sigue: “traspasó la luz un germen (...) / luego recobró su paso”. O: “Sueña y sigue/ y viaja que la luz no lleva miedo.” (*Viaje y epílogo*, “Bajo Belgrano”, Spinetta Jade, 1994)

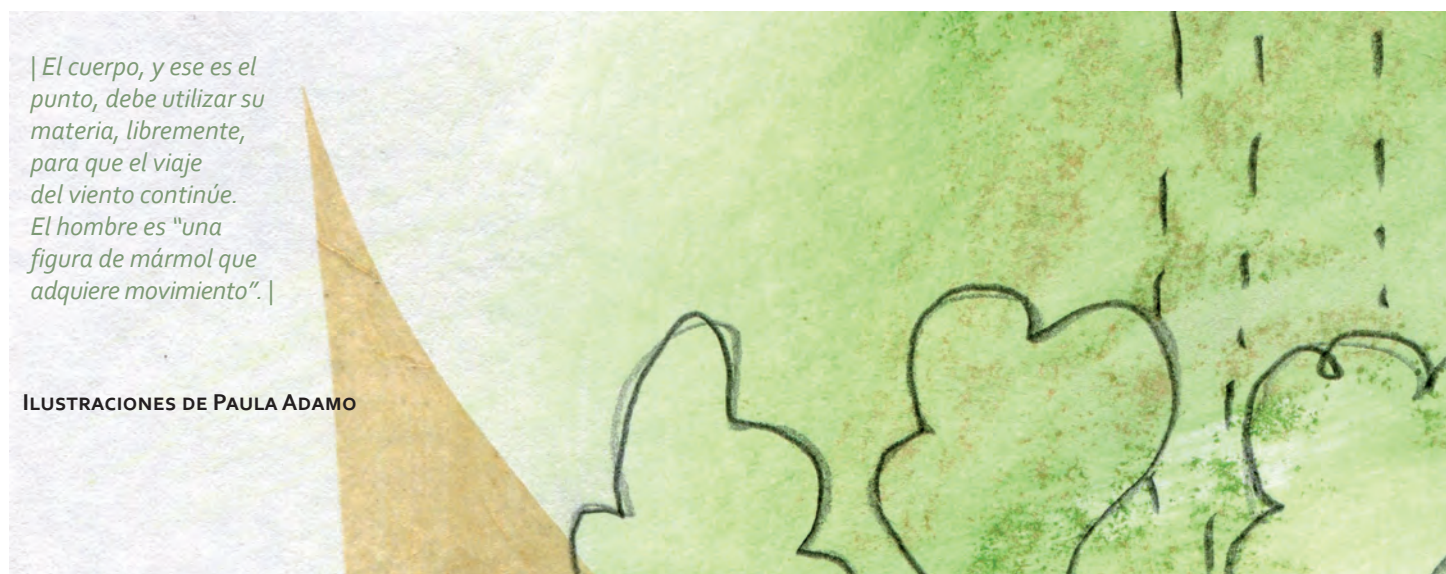
TODAS LAS COSAS TIENEN MOVIMIENTO

Un guerrero no detiene jamás su marcha
(*Dale Gracias*, “Alma de diamante”)

“Cuando esta cabeza sea atravesada por el sol / la misma vida ondulante / sentirá estremecer su cráneo.” O, en otra parte: “consigue exhalar la muerte, deslizándose”. La vida es peregrinaje y si el peregrinaje desata el espíritu, lo que lo ata es la quietud, la inmovilidad, por eso “las almas repudian todo encierro” (*Cantata de puentes amarillos*, “Artaud”, Pescado Rabioso, 1973). Y en el peregrinar el cuerpo obstaculiza el tránsito: “Dieciséis muelas/ adosadas/ en una boca estanque.” El cuerpo, y ese es el punto, debe utilizar su materia, libremente, para que el viaje del viento continúe. El hombre es “una figura de mármol que adquiere movimiento”. Si la movilidad está en el viaje de la luz, en la libertad, la quietud anida –para el Spinetta de *Guitarra Negra* y de sus demás canciones– en los mandatos sociales, en las religiones instituidas, en los organismos represores del alma y del cuerpo. En una palabra: en el poder que se manifiesta a través del encierro de aquellos que escapan a sus mandatos. “Sólo mientras haya ley, habrá castigo” (*Arrecife*, “La la la”, 1986). Encierro y manipulación de los cuerpos en cárceles, manicomios, hospitales. La “temible multitud” acorrala a los espíritus viajeros. La masa gris es el poder paralizante a las almas, “almas acorraladas y absurdas”, y a los cuerpos, en una “bastarda peregrinación” cuyo objetivo es la inmovilidad. ¿Quiénes son los que escapan y a la vez sufren esos mandatos sociales? A ellos dedica Spinetta algunos poemas de *Guitarra Negra*: los músicos, los poetas, la mujer, los locos. “Los locos corren (...) y los locos corren sin temor al mareo.” Los locos se movilizan. Los locos escapan de la quietud enemiga de la vida: “los locos se precipitan/ a paralizar el mundo de la muerte”. Los locos paralizarán la quietud. La quietud que es la muerte. Y el viento, la vida, debe correr. Los locos lo saben.

| El cuerpo, y ese es el punto, debe utilizar su materia, libremente, para que el viaje del viento continúe. El hombre es “una figura de mármol que adquiere movimiento”. |

ILUSTRACIONES DE PAULA ADAMO



Y deberás plantar/
y ver así a la flor nacer
(*Quedándote o yéndote*, “Kamikaze”)

Las letras de sus canciones han abordado, varias veces, el simbolismo de las plantas. Desde la muy difundida “todas las hojas son del viento”, podemos enumerar una larga lista: “durazno sangrando”, “amarilla flor o jardín de gente”, entre otras. En “Escorias diferenciales del alma de la letra poética”, apartado final de *Guitarra Negra*, leemos: “Es inmensa la concentración de las plantas, el increíble pensamiento de aquella raza callada bajo la lluvia.” La metáfora de las plantas se corresponde con la idea de energía de la vida: ciclo de vida que en forma continua se renueva, más allá de la individualidad de las formas. Cada hoja, cada pétalo, cada flor muere pero retorna, diferente aunque, sin embargo, igual al sí mismo que lo precedió. “Pero no sufro/ ya que todo retorna.” Las plantas están calladas, bajo la lluvia. ¿Han alcanzado el estado que el hombre busca en su viaje? ¿Han escapado del encierro de la forma? ¿Han dejado ya de cantar? ¿Es por eso que callan, que ya no necesitan de la palabra, pues han logrado un estado de concentración y plenitud total? “La boca cansada de cantar por el cuerpo promete un silencio.” Las plantas han logrado el silencio que buscamos en el eterno viaje. Como lo vegetal es el estado de concentración buscado por el poeta, todas las ideas de *Guitarra Negra* tienen su paralelo botánico. Dios es “una flor transparente, murmurada por sus pétalos”, las formas: hombres, animales, piedras, planetas. El cuerpo del hombre es una forma: “Yo nací como pato salvaje/ pero era sólo consumación de brotes”. Una forma con la misión de dar continuidad a la energía de la vida: “el secreto del árbol consiste en proyectar la luz”. Y la vida es viaje, aproximación siempre constante y nunca lograda a la eternidad: “yo sueño con el eterno trigar”, dice el poeta. El viaje sigue, el viaje del alma hacia el trigar eterno.

Veo, veo, las palabras nunca son
lo mejor para estar desnudos
(*Las habladurías del mundo*, “Artaud”)

¿Qué lugar ocupa la palabra en *Guitarra Negra*? Lo dice claramente: “Palabra es la cara de la voz y es el sitio intermedio/ entre el cuerpo y el cielo”. Palabra, entonces: puente entre nuestro cuerpo, perecedero y finito, y la eternidad, la totalidad, Dios. Tarea enorme la de la palabra: comunicarnos o tender un puente hacia el Todo. Por supuesto, la palabra no logrará la comunicación con la eternidad. La palabra poética tiene la particularidad de ser un híbrido entre la luz y la materia. Palabra como encuentro de la eternidad del espíritu y la precariedad de las formas. “Poesía que sangra/ dice denuncias de ese absoluto Dios Poético/ Dios de la miserable porción de infinito entre estas palabras y las que vendrán”. Palabra: acercamiento y límite. Llegar al Todo sería, para la palabra, alcanzar el estado de los vegetales: estar callada. La palabra tiende al silencio pero debe hablar para continuar el viaje hacia él. Llegar al Todo sería el silencio de la boca cansada de cantar. El viaje sigue. “Este verdadero poema/ no ha sido resuelto aún/ pero quiere vivir bajo su forma (...)/ creo poder transmitir apenas un mote de su espíritu/ y en ello dejo buena parte de mis comisuras.” El poema es cuerpo: es forma. Es traspasado por el espíritu del cual es vehículo. No será resuelto nunca. Tiende hacia su resolución que conllevaría al silencio. Poeta: viajante de la palabra. Palabra: búsqueda del silencio, de lo que hay que acallar. Silencio imposible. Límite de la palabra. Hasta el silencio imposible el viaje de la palabra, siempre, en forma incesante. Búsqueda del silencio que representaría el encuentro con la totalidad. La advertencia inicial de *Guitarra Negra* se torna, entonces, en algo más que un deseo: “propongo que se olvide cada palabra a medida que ella se lea”. Ansias de silencio, de callar a la boca que habla, palabra tras palabra. Es, quizás, lo que deseamos ser: socios del silencio. ■



| Los locos se movilizan. Los locos escapan de la quietud enemiga de la vida: “los locos se precipitan/ a paralizar el mundo de la muerte”. Los locos paralizarán la quietud. La quietud que es la muerte. Y el viento, la vida, debe correr. Los locos lo saben. |



ILUSTRACIONES DE FLORENCIA SCAFATI



NUEVOS EPISODIOS

LA SEÑORA SH.

POR JIMENA NÉSPOLO

73 | BOCADESAPO | SERIES



Ella les canta antes de dormir:

*Duerme, duerme amorcito
yo bailaré tu sueño chiquito.
Duerme que allí no habrá penas,
mami no te pondrá cadenas.*

*Duerme, duerme mi amor
que mientras duermas no habrá dolor.
Duerme que ya me pesa esta luz,
mis manos y mis labios son tu cruz.*

*Duerme, duerme querido mío,
no temas que siempre tendrás frío.
Duerme, que tampoco mami sabe
qué es vivir y morir como ave.¹*

Camina de puntillas.
Sortea los rosales de cemento,
la santa rita,
la azalea de luz,
el enanito de abalorios,
la enredadera con huesos...
Ese jardín parece un
paraíso condenado.

—¡Madre, por favor, dame agua!
De madrugada, siempre el mismo ruego.
Ni que ella fuera un cántaro
o una fuente,
y sin embargo...





El caño del agua
que viene del tanque
hiere la pared lateral
cerca del piso raso y
deja en la calabaza
un boquete por
donde entra
—además—
el aire.

Con la lluvia y la pared herida
llegan al fin los sapos.
Una noche se planta
en medio de la pavora de su estudio
sólo para contarlos...
Se instalan detrás del gran ventanal,
donde las hormigas casquivanas
han tramado su enjambre,
estiran sus lenguas de amianto
y las devoran.
La señora Sh. escucha
el croar de la gula.
Tiembla.

Sensible a la propiedad
y al asalto de los espectros,
la vecina muda su *I Ching*, sus filtros,
su magia, a un barrio
con seguridad privada.
Estima que allí podrá cobrar
por sus servicios.
Guarda su fina voz de marfil
en la cigarrera de plata,
el marido orondo
en el bolsón de los cosméticos,
los niños y los trajes en el álbum de espuma,
y parte en su cebolla de trucos
sin verter ni una lágrima.
Esa noche la señora Sh.
se mira al espejo
y se ve.
Se peina, se triza, se culebrea.
Estira de vanidad el rimel de su mirada.
Observa su limpio rostro de barro
sin sombra.
¿Ésta soy?

Por la noche lee a los niños
El elfo y el rosal.
Pero algo ya no funciona
en el rito
de la palabra vieja.
Se detiene antes de la segunda
página y anuncia:
—¡Mami lo contará mejor!²

Ella sufre de los platinos
y no hay quien pueda ayudarla.
El mecanismo trampa
es sumamente sencillo:
la electricidad bombea la nafta,
movimiento,
pero la chispa sólo surge
cuando dos polos iguales
se separan.
No obstante,
sus platinos
de abrazo encarbonado
buscan una y otra vez
la perfecta unidad de la muerte.

El señor Sh. dice
que lo más importante
es la boquilla.
Que para soplar bien,
primero hay que urdir,
bajo la lengua,
una burbuja de aire.
Que hay que sentir la nota,
antes de pretender tocarla.
Que hay que dormir en la trompeta
hasta que el metal duela.
Ser el instrumento y el sopro
que encuentra el sonido.

Entre la letra y la vida
trabajan, con frenesí,
miles de abejas.
Ella sueña un pretexto
que la devuelva al panal
de la infancia. Y no.
En sus sábanas las niñas alumbran
huevos a la ranchera
y baguales en moto y camiseta.
Mientras
puntual el almanaque mata
por sobredosis de lobby a ceros.

Sola
es la mitad fantasma
de una niña muerta.
Cada noche piadosa
urde con escuerzos
un llanto a la luna.
Escribe.³
Ruega
que en su carne
germine el deseo.

La suben en la escalera
y ahí se queda
todo el partido con el silbato en la boca.
Da pena ver cómo
la puerta del sol se parte en su nuca,
entre la falta, la línea y el punto.
Muda en su visera, sin poder tocar la pelota.
Por alguna razón desconocida
ambos equipos
persisten en alzarla como árbitro.

Para que la heladera de la señora Sh.
arranque
hay que fajarla.
¿Por qué se obstina así en el calor?
El médico dictamina:
—Señora, su problema es el termostato.
¡Acabáramos!

Hay que ser loco o valiente
para recibir con abrazos
de piso
uno de esos remates.
Si la pelota de volley se levanta
con cierta previsible gracia,
el pequeño armador podrá colgarla del cielo
como una promesa
y quizá
uno de los altos pescadores
que ahora saltan sin red
cachetee con fuerza
la sardina blanca de sus días
y hiera la costa enemiga.⁴

Cada tormenta quiebra
alguna letra de los árboles.
Su copa flaca se pierde
en un bosque de ginkgo bilobas.
La madera de la señora Sh.
no viste orquídeas de vocales.
No viste narcisos vitamina.
Y sin embargo...

Tiene vértigo hasta de su propia estatura.
Cada equipo comete la cautela de
ser previsible,
hasta en la urgencia
de olvidarla.
Y allí la encuentra la noche,
en el cenit de su soledad ridícula,
sin poder bajar del madero.
De a poco intenta un desplazamiento cauteloso,
pero con esa cantidad de estrellas,
en vez de bajar, termina subiendo...





La enemiga de sí
despliega sus cartas sibilantes
sobre la mesa.

Un carruaje musical entra en escena
como una horda
de colibríes asustados.

–No voy a morir,
tendré que matarte –dice.

Tan talalán

Tan talalán

ni un cabello se mueve
en su corona de bruma.

La señora Sh. recoge su cola
de lagartija y toma el primer ferrocarril a
Marte.

Un siglo después,
con las fiebres de agosto,
vuelve marciana y molida
en su trémula maleta.

Tan talalán

Tan talalán

la enemiga de sí la espera.

Tan mujer de ataque frigio.

Tan tótem hermoso de sal.

La señora Sh. besa su frente,
sus manos, su voz de cantante calva.

Y pregunta:

Querida, ¿por qué me has abandonado?

La familia decide enviar
a una de sus bestias
al otro cielo.

A menos de seis días de parir
la perra de la señora Sh.
se ha comido a toda su lechigada.

El error se disculpa.

El vicio, no.

Un animal sin códigos
no es digno de la manada.

A fuerza de tanto golpe
a veces se va de mambo
y termina congelando
hasta las hortalizas.

–¡Toma tu tomate! –

festejan los niños
frente al espectáculo virtual
de los pequeños corazones
escarchados.

Desde que el mayor
se enteró que spider-man
teje la fórmula
de la araña seda de oro
que encontró en su jardín,
la alimenta con esmero.
El señor Sh. le saca fotos
y las cuelga en Facebook.
Ambos estudian el curioso
comportamiento
de la pequeña
vedette mascota.

Con chapa y pintura nueva
el auto de la señora Sh.
tiene el glamour rubio del siglo de oro
–pero no levanta más de ochenta.

Sucedió en el cerco
de la señora Sh.
algo definitivo.

Antes del anochecer
el viejo ciruelo habló
por su pecho de fruta.

En idioma mocoví,
dijo:

La revelación del amor arde
en el instante del sacrificio.

Todas las mañanas,
ese pájaro carpintero.
Los niños se burlan
de su perseverancia.
No se cansa, no claudica,
no se rinde.
Martilla una y otra vez
con su pico dibujado
algo parecido
a la esperanza.

En la puerta del club
agoniza
una rata de biblioteca.
Llegado el momento
los grandes jugadores deciden
darle cristiana sepultura
dentro de la pelota.
Con el hilo de los hermanos Grimm
cosen la barriga del nuevo mundo
que Capercita habitará. ■



1 Esta escena y las dos siguientes pertenecen a la primera temporada, *La señora Sh.* (Córdoba, Alción, 2009).

2 Ver: *La cabeza del muerto (20 sonetos de la señora Sh. inspirados en "El elfo del rosal", de Hans Christian Andersen).*

3 Cfr. *La cabeza del muerto*, los poemas dedicados a la niña protagonista de esta historia (XIII, XIV, XVI) descrita en el soneto número XI así: "La niña es hermosa cuando enarbola/ un reino blanco donde el dolor/ no es más que una escarapela en flor/ y el terror, una novela española. /Pero toda rima entre nieblas/ oníricas es negra, falsa, ajena./ Tiemblas sin sospechar tu condena,/"

triste muñeca de estrategia en tablas...//
 Morena, niña, despierta! -digo./ Cual demiurgo misterioso anunciarte/ debo que tu amado es un dulce higo.// Es parte de la tierra... Árbol. Ya espino./ La farola de un cuento de hadas./ Un relincho de la luz. Un camino."

4 Todo libro de sonetos de la señora Sh. puede leerse, incluso, en clave de esta retórica del amor o la guerra. Obsérvese detenidamente la trama, la conformación del malvado personaje del hermano, presentado en el soneto II de la siguiente manera: "Mientras convertía en hogar este jardín/ de madre selvas, nardos y estrellas/ afilábase lejos la querrela,/ la cruel

inquina bailaba su festín.// Sucedió que un mercader de renombre/ traído por la guerra mudó casa/ al poblado de aburrida argamasa/ que en el valle dormía un sueño pobre." En cuanto a los siniestros motivos que lo empujan a urdir su macabro plan de aniquilación, el soneto VIII constata: "Al alma del malvado el amor hiere/ cual agravio de circunstancia en falta,/ aguijón que a cada mirada salta,/ el amante suspiro que pondere.// Los celos del hermano tremebundo/ crecen como una zarza ardiente,/ lo inundan, le afilan presto diente/ puesto a la venganza de su mundo."



Una cierta nostalgia por el escándalo

El *Caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, el libro de Esteban Buch (publicado por Gallimard en el 2006 y por editorial Fondo de Cultura Económica cuatro años más tarde), es un estudio minucioso y apasionante, y su edición en español es algo a celebrar. Se trata de una investigación histórica sobre la recepción y la crítica de la obra musical de Schönberg en la época vienesa, desde su primer estreno controversial en 1902 hasta el “concierto del escándalo” (Skandalkonzert) en 1913. Ya la sola recopilación exhaustiva de los artículos de la prensa austriaca y alemana de la época merece elogios, que además se suman a la profunda reflexión sobre la cuestión de la recepción de las vanguardias que está presente en todo el texto.

No obstante, el ensayo produce sentimientos encontrados, en primer lugar, un sabor amargo por todo el derrotero de hostilidades y críticas que tuvo que atravesar Arnold Schönberg en Viena; en segundo lugar, resulta inevitable sentir una cierta nostalgia por aquel tiempo de las vanguardias de principios de siglo, incluidos los alborotados conciertos y las críticas negativas, cuyos argumentos, un siglo después mediante, se nos presentan risibles por rancios y retrógrados.

Esta nostalgia por el escándalo nos sorprende en un presente donde lo opuesto al elogio no es la detracción, sino la indiferencia. ¿Quién se tomaría en la actualidad el trabajo (crítica y público) de asistir a todos los estrenos de un compositor relativamente novel rechazado por muchos desde sus primeras rupturas? La añoranza no refiere sólo al escándalo, sino a una época de pasiones musicales desatadas, por las cuales la flor y nata de la erudición musical era capaz de insultar y agarrarse a trompadas en el medio de un concierto, para luego publicar en todos los periódicos sus críticas, que aunque contrarias y conservadoras, se fundamentaban en general en sólidos conocimientos musicales y hasta en análisis pormenorizados de las partituras en algunos casos.

Tanto para aplaudir como para abuchear al llamado *Skandalkonzert* (31 de marzo de 1913) asistió una gran cantidad de público a la gran sala del Musikverein, algo bastante impensable en la actualidad para la música contemporánea y para un compositor coetáneo.

¿Qué cosas pasaron para que el concierto ya no sea el evento obligado del mundo musical? La primera explicación es simple y conocida: el concierto era el único modo de audición musical. Las demás razones se desprenden solas: la reproductibilidad técnica y el devenir de la música en industria, su gelificación en géneros y el consecuente cambio de paradigma en la recepción. Los públicos saben de antemano lo que van a escuchar y las sorpresas son infrecuentes.

La crítica conservadora ha perdido siempre frente a las vanguardias artísticas, a tal punto que nadie se anima a sumar voces contrarias frente a casi nada que se pretenda rupturista o innovador, más bien lo contrario, el campo de la curaduría y la crítica no quiere estar entre los perdedores del futuro y se pliega al bando de las modas y las emergencias. Si a principios del siglo XX la ruptura implicaba una cierta actitud heroica, en el XXI la ruptura es casi la regla y la innovación y la originalidad son casi condiciones impuestas en el campo del arte. La





punta filosa de la crítica señala hoy tanto más la interpretación que la composición.

Esteban Buch, en una entrevista publicada en La Nación en julio de 2010, confiesa que le “interesan los escándalos” y tiene toda la razón: son sumamente interesantes. Develan a cara descubierta el *Zeigeist* de una época y su estudio en combinación con los discursos y relatos vertidos en la prensa escrita se convierte en un laboratorio privilegiado de observación del devenir histórico de la música. Este espíritu de época se ve exhaustivamente retratado en *El caso Schönberg*, las voces de los protagonistas, los críticos y músicos conforman una red de discursos y relatos que permiten entender a Viena como vértice del mundo musical, hogar disfuncional de la Escuela de Viena y caldo de cultivo incauto de muchas ideas que el nazismo se apropió para fundamentar y excluir con virulencia al “arte degenerado”. La sala de conciertos se consideraba una suerte de santuario en el que no entraban los problemas de la política, eufemismo por antisemitismo y cristalización de la idea de la música absoluta; pero, el ser judío de Schönberg y los argumentos de sus detractores se sirven en bandeja para que el nazismo embrolle las dos cosas pocos años después.

Justamente, uno de los valores de la exhaustiva investigación de Buch radica en el discernimiento de lo que muchos suponíamos un cúmulo de rechazos por parte de la opinión calificada vienesa, cuestión que no fue así del todo: entre el abanico de artículos y reseñas emerge también una porción de críticos favorables, entre los que la figura de Elsa Bienenfeld asombra. Se doctora en musicología en 1903 y en un contexto eminentemente masculino se gana su lugar en el *Neues Wiener Journal*, sosteniendo un tipo de crítica objetiva basada en el análisis musical y en crisis consigo misma frente al “displacer” de la audición schönbergiana. Esta crisis plasmada en sus minuciosos textos refleja esta otra crisis del cambio de paradigma: el de una estética musical asentada en el placer y la expresión de los sentimientos hacia un paradigma musical que la va a subvertir por el de la estructura y la intelección. El placer ya no será necesariamente el fin y la consecuencia perceptiva de la música y la “emancipación de la disonancia” enunciada por Schönberg es también la emancipación al canon. Bienenfeld advierte esto y también se da cuenta que tal vez sea cuestión de tiempo, que al oído del futuro no le hagan daño las disonancias. Su vida y su pensamiento a ulterior son asesinados en Auschwitz en 1942.

Una recomendación para los lectores no avezados en los discursos musicales contemporáneos es leer el libro de Buch intercalando lectura con las audiciones de las obras, probablemente para nuestro umbral de audición cultural actual ni las disonancias resulten dañinas, ni tampoco las razones sonoras de los enfervorizados rechazos de principios del siglo XX.

ILUSTRACIONES DE VÍCTOR HUGO ASSELBON







El vuelo, Sergio Carrera.

