

Artículos

Editorial

En el umbral de Leopoldo Zea.

Alberto Zum Felde: dramatismo ontológico de la conciencia y voluntad de ser en la incertidumbre de la entidad americana

HORACIO CRESPO GAGGIOTTI

Coutinho y la vía prusiana a la modernización

ANTONINO INFRANCA

América Latina y el “discurso colonial”: perspectivas críticas

DAVID GÓMEZ ARREDONDO

“Los años de la ira”. Un acercamiento crítico al contexto socio-cultural de la década del sesenta en Cuba y América Latina

SALVADOR SALAZAR NAVARRO

Incendiar el océano. Notas sobre la(s) recepción(es) de Althusser en Cuba

JAIME ORTEGA REYNA

Las artes visuales latinoamericanas y caribeñas: su difusión en Cuba a través de una muestra de las principales publicaciones seriadas (en soporte papel) en el período comprendido entre 1990 y 2011

JULIENNE LÓPEZ HERNÁNDEZ

Arte y humanismo en el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez. ¿Es posible una teoría del arte a partir de los escritos de Karl Marx?

JOSÉ MARÍA DURÁN MEDRAÑO

Discursos críticos sobre el arte desde América Latina. Arte, crítica y teoría en la práctica artística de Luis Camnitzer

GABRIELA A. PIÑERO

Dimensões teóricas sobre o folclore político no Brasil

ADOLPHO CARLOS FRANÇO SO QUEIROZ

Reseñas

José Francisco Piñón Gaytán. Modernidad: historia, tradición, poder y mestizaje cultural

MARIO MAGALLÓN ANAYA

Christian Rinaudo. Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el puerto de Veracruz

J. JESÚS MARÍA SERNA MORENO

Atilio A. Boron. América Latina en la geopolítica del imperialismo

MARITZA ISLAS VARGAS

Marcos Teles. Escrituras periféricas, literatura marginal

YOLLOLXOCHITL MANCILLAS LÓPEZ

Revista Especializada en
Estudios Latinoamericanos



Vol. 2, núm. 4
2015

De raíz diversa

Revista Especializada en
Estudios Latinoamericanos

Vol. 2, núm. 4, julio-diciembre, 2015



UNAM
POSGRADO



De raíz diversa

Revista Especializada en
Estudios Latinoamericanos



Vol. 2, núm. 4, julio-diciembre, 2015
México, ISSN en trámite.

De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos / Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, vol. 2, núm. 4 (julio/diciembre 2015). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos. 2015, ISSN en trámite.

Índice

Autores que colaboran en este número	9
Editorial	15

ARTÍCULOS

En el umbral de Leopoldo Zea. Alberto Zum Felde: dramatismo ontológico de la conciencia y voluntad de ser en la incertidumbre de la entidad americana On the threshold of Leopoldo Zea. Alberto Zum Felde: ontological drama of consciousness and willingness to be in the uncertainty of the American entity HORACIO CRESPO GAGGIOTTI	23
Coutinho y la vía prusiana a la modernización Coutinho and the Prussian way to modernization ANTONINO INFRANCA	51
América Latina y el “discurso colonial”: perspectivas críticas Latin America and the “colonial discourse”: Critical perspectives DAVID GÓMEZ ARREDONDO.	79
“Los años de la ira”. Un acercamiento crítico al contexto socio- cultural de la década del sesenta en Cuba y América Latina “The years of wrath”. A critical approach to the socio-cultural context of the 1960s in Cuba and Latin America SALVADOR SALAZAR NAVARRO	101
Incendiar el océano. Notas sobre la(s) recepción(es) de Althusser en Cuba Set the ocean on fire. Notes about the reception(s) of Althusser in Cuba JAIME ORTEGA REYNA	129

Las artes visuales latinoamericanas y caribeñas: su difusión en Cuba a través de una muestra de las principales publicaciones seriadas (en soporte papel) en el período comprendido entre 1990 y 2011

Visual arts of Latin America and the Caribbean: Their diffusion in Cuba through the sample of the principal serial publications in the period 1990-2011

JULIENNE LÓPEZ HERNÁNDEZ 155

Arte y humanismo en el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez. ¿Es posible una teoría del arte a partir de los escritos de Karl Marx?

Art and humanism in the thinking of Adolfo Sánchez Vázquez. Is it possible to develop an art theory from the writings of Karl Marx?

JOSÉ MARÍA DURÁN MEDRAÑO 185

Discursos críticos sobre el arte desde América Latina. Arte, crítica y teoría en la práctica artística de Luis Camnitzer

Critical discourses about the art from Latin America. The art, critique and theory in the artistic practice of Luis Camnitzer

GABRIELA A. PIÑERO. 211

Dimensões teóricas sobre o folclore político no Brasil

Theoretical dimensions of the political folklore in Brazil

ADOLPHO CARLOS FRANÇO SO QUEIROZ 243

RESEÑAS

José Francisco Piñón Gaytán. Modernidad: historia, tradición, poder y mestizaje cultural

MARIO MAGALLÓN ANAYA 269

Christian Rinaudo. *Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el puerto de Veracruz*

J. JESÚS MARÍA SERNA MORENO. 275

Atilio A. Boron. *América Latina en la geopolítica del imperialismo*

MARITZA ISLAS VARGAS 279

Marcos Teles. Escrituras periféricas, literatura marginal

YOLLOLXOCHITL MANCILLAS LÓPEZ 285

De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos, vol. 2, núm. 4 (julio-diciembre, 2015) es una publicación editada y distribuida por el Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, D.F. Certificado de Reserva de Derechos al uso exclusivo otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor de la SEP: en trámite, ISSN: en trámite. Certificado de Licitud de Título y Contenido, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación: en trámite. Diseño de forros de Laura Martínez, fotografía de portada de Manuela Olivos; el diseño editorial estuvo al cuidado de Ricardo Ojeda.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros ni del editor.

De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos aparece en: Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal (LATINDEX)

DIRECTORIO

Dra. Guadalupe Valencia García
COORDINADORA DEL PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Dr. José Guadalupe Gandarilla Salgado
DIRECTOR DE LA REVISTA

Mtra. Mercedes Cortés Arriaga
EDITORIA

COMITÉ DE REDACCIÓN

Lic. Edith M. Caballero Borja
Lic. Óscar García Garnica
Mtro. Víctor H. Pacheco Chávez
Mtro. Carlos Pineda

COMITÉ EDITORIAL

Dra. Norma Blazquez Graf
Dr. Fernando Castañeda Sabido
Dr. Adalberto Santana Hernández
Dra. Verónica Villarespe Reyes
Dra. Gloria Villegas Moreno
Dra. Francoise Elizabeth Perus Cointet
Dra. Norma Leticia de los Ríos Méndez
Dr. Lucio Fernando Oliver Costilla
Dr. Horacio Cerutti Guldberg
Dr. Mario Magallón Anaya
Dra. Elvira Concheiro Bórquez
Dr. Nayar López Castellanos
Dra. Josefina Morales Ramírez
Dr. Sergio Ugalde Quintana

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL

Atilio Boron
PROGRAMA LATINOAMERICANO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA EN CIENCIAS SOCIALES-CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN "FLOREAL GORINI", ARGENTINA

Ana Esther Ceceña
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ECONÓMICAS UNAM, MÉXICO

Franz Hinkelammert
UNIVERSIDAD NACIONAL DE HEREDIA, COSTA RICA

Víctor Manuel Moncayo
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Mabel Moraña
WASHINGTON UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMÉRICA

Leticia Salomón
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS

Autores que colaboran en este número

Horacio Crespo Gaggiotti

Dr. en Estudios Latinoamericanos Profesor Investigador de Tiempo Completo. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Líneas de Investigación. Historiografía de América Latina. Proyectos de investigación en proceso: Historia del comunismo en México. Publicaciones recientes: *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del Sur* (nueve volúmenes). Dirección de la obra completa. Varios capítulos en diferentes volúmenes. Introducción general. 2009-2012. *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del Sur*. Volumen 6: *Creación del estado, leyvismo y porfiriato* (coordinación del volumen). 2012. *Heterodoxia y fronteras en América Latina*, ed. Teseo, Buenos Aires, 2013.

Antonino Infranca

Filósofo italiano. Se doctoró en filosofía en la Academia Húngara de Ciencias con una tesis sobre el concepto de trabajo en Lukács. Realizó investigaciones en el Archivo Lukács de Budapest. En 1989, recibió el Premio Lukács. Es autor de *Giovanni Gentile e la cultura siciliana* (1990), *Tecnócrates* (1998; trad. al portugués: 2003; al castellano: 2004), *El otro occidente* (2000; trad. al francés: 2004), *Trabajo, individuo, historia. El concepto de trabajo en Lukács* (2005), *Los filósofos y las mujeres* (2006). Coeditor de G. Lukács *Testamento político y otros escritos sobre política y filosofía* (2003), G. Lukács, *Ontología del ser social: El Trabajo* (2004) y György Lukács: *Ética, Estética y Ontología* (2007). Ha publicado numerosos artículos sobre Lukács, Bloch, Gramsci, Kerényi, Croce, Heidegger; ha traducido al italiano los ensayos de Dussel sobre Marx. Integra el consejo asesor de *Herramienta. Debate y crítica marxista*.

David Gómez Arredondo

Licenciado en filosofía y maestro en estudios latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente cursa el doctorado en Estudios Latinoamericanos en el área de filosofía

en la misma universidad e imparte la materia “Temas selectos de filosofía latinoamericana” en el CELA, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Coordinó con Jaime Ortega el volumen *Pensamiento filosófico nuestroamericano*, México, Eón/UNAM, 2012. Su libro *Calibán en cuestión. Aproximaciones teóricas y filosóficas desde nuestra América* se publicó en 2014 en Ediciones Desde Abajo, Colombia. Actualmente está elaborando la tesis doctoral “Teoría poscolonial/decolonial latinoamericana: un examen crítico”.

Salvador Salazar Navarro

(La Habana, 1982). Cientista social, docente e investigador. Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana. Maestro en Estudios Orientales por la Universidad de Salamanca. Maestro en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de La Habana. Investiga temas relacionados con el campo de los estudios históricos en comunicación y el audiovisual latinoamericano. Entre 2006 y 2014, se desempeñó como profesor a tiempo completo del Departamento de Comunicación Social de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con el tema de investigación titulado “Cine, Revolución y Resistencia. La política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina”. Coautor de una *Antología de grandes periodistas cubanos (1902-1959)* y de los textos para la docencia *Temas de historia de la prensa y la comunicación social en Cuba (siglo XX)* e *Historia y comunicación social. Lecturas complementarias*. Integrante del colectivo de autores de la *Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe* (ENCARIBE), proyecto auspiciado por la Fundación Global Democracia y Desarrollo (FUNGLODE), de la República Dominicana. Ha tutorado más de una docena de investigaciones tanto a nivel de diploma como maestría. Su trabajo “Contra el nihilismo. O cómo educar en tiempos de Lady Gaga. Universidad, educación y cambio social” obtuvo mención en el 1er concurso de ensayo de la revista Caminos del Centro Martin Luther King.

Jaime Ortega Reyna

Licenciado, Maestro y Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de las asignaturas “Filosofía de Marx” y “Dictaduras en América Latina”. También ha sido profesor en el Posgrado en Estudios Latinoamericanos y en la UAM-Iztapalapa. Recientemente obtuvo el primer lugar en el Premio “Reinaldo Carcanholo” que otorga la Sociedad Latinoamericana de Economía Política y Pensamiento Crítico. Ha coordinado (junto a David Gómez) el libro *Pensamiento filosófico nuestroamericano* y es co-autor de libro *Gramsci, la otra política*. Ensayos suyos han aparecido en publicaciones de Argentina, Chile, Austria, Alemania, España y México. Pertenece a los proyectos PAPIIT IN-401111 e IN-300714.

Julienne López Hernández

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Desde el año 2012 trabaja como docente en el Departamento de Estudios Teóricos y Sociales de la Cultura de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Actualmente es profesora de las asignaturas Teoría de la Cultura Artística I y II, y miembro del Grupo de Investigación de Estudios de Imaginarios. Ha cursado numerosos cursos de postgrado, así como colaborado sobre temas de artes visuales cubanas, latinoamericanas y caribeñas en publicaciones como: la revista especializada *Artecubano*, el boletín *Noticias de Artecubano*, en la *Revista Negra* de la Escuela de Fotografía Creativa de La Habana y en sitios web como www.artoncuba.com y www.cubartecontemporaneo.com, así como en catálogos personales de artistas cubanos contemporáneos.

José María Durán Medraño

Es profesor de Historia de la Cultura Europea en la Universidad Hanns Eisler de Berlín. Doctor en Historia del Arte, ha publicado *Hacia una crítica de la economía política del arte* (2008), *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases* (2009) premio Escritos sobre Arte de la Fundación Arte y Derecho, *Da natureza de escritores artistas e vermes. Ensaio sobre o prazer do trabalho nun diálogo con Karl Marx* (2014) premio Ramón Piñeiro de ensayo, y junto a PSJM

Mercado Total/Total Market (2015). Además de numerosas publicaciones en revistas especializadas ha editado *Aínda, O Capital. Novas perspectivas acerca de Marx e O Capital en Alemaña* (2009) y *William Morris: Trabajo y comunismo* (2014).

Gabriela A. Piñero

Es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Realizó una maestría en Historia del Arte en la misma institución (UNAM) y una licenciatura en Artes en la Universidad de Buenos Aires. Gabriela es becaria posdoctoral de Conicet Argentina (Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) e integra el grupo de investigación REO (Realidad entre Ojos) radicado en el Instituto Interdisciplinario de Investigaciones sobre América Latina (INDEAL) de la Universidad de Buenos Aires. Gabriela es profesora de la escuela de Bellas Artes Luciano Forabat de la Ciudad de Azul (Buenos Aires, Argentina). Gabriela se especializa en el área de teoría y crítica de arte contemporáneo en América Latina, y ha publicado su investigación y participado de congresos nacionales e internacionales en Argentina, México, Canadá y Estados.

Adolpho Carlos Françoso Queiroz

É publicitário formado pela Universidade Metodista de Piracicaba. Fez o seu Mestrado na Universidade de Brasília e o Doutorado na Universidade Metodista de São Paulo. Tem pós doutorado em Marketing Político pela Universidade Federal Fluminense/RJ e atuou no programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UESP onde dirigiu o projeto de pesquisa “Eleições Presidenciais no Brasil Republicano na Ótica da Propaganda Política”. Ex Presidente da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), membro da Abcop (Associação Brasileira de Consultores Políticos) e ex-Presidente da Politicom (Sociedade Brasileira dos Pesquisadores e Profissionais de Marketing Político). Em 2010, foi nomeado diretor administrativo e financeiro da Associação Brasileira dos Pesquisadores em Publicidade (Abp2) e em 2011 foi indicado para presidir o Conselho Consultivo do Salão Internacional de Humor de Piracicaba, do qual é um dos fundadores

em 1974. Além disso, é membro do conselho fiscal da Federação das Associações Científicas de Comunicação Social (Socicom) e do conselho editorial de diversas revistas acadêmicas na área de comunicação. Autor de 38 livros nas áreas de comunicação política e da história da propaganda e do jornalismo.

Editorial

Cuando se contempla con mirada fría lo que está ocurriendo en los últimos años en nuestro país, se pueden vislumbrar las dimensiones y los alcances de la agudización de una situación de crisis que parece no tener fin y que, en un escenario de postración económica y nebulosidad en la política, nos ha instalado en tiempos de franca obscuridad. Pareciera que a México le ha tocado cumplir el papel, dentro de la región latinoamericana y caribeña, de exhibir las consecuencias que la exacerbación de los criterios económicos del consenso de Washington trae consigo. Una especie de ingrato protagonismo, el de ser emisario de un adelanto siniestro del futuro, si no es que en la escala de nuestras naciones y de la región como un todo se le pone un dique a la expropiación de nuestras riquezas, gigantesco desfalco que se logra también a través de un fomento del olvido y por el encubrimiento de todo un significado de nuestra historia: la que se da en la gesta por la soberanía y en la defensa de la posibilidad de alcanzar mayores márgenes de autodeterminación.

La escalada interminable de violencia, el proceso de descomposición de los tejidos de socialidad internos y la crisis orgánica del régimen político (por la peculiar forma del Estado, y la conducción del aparato estatal bajo criterios del fundamentalismo neoliberal o su franca ausencia o sustitución por otro tipo de poderes –fácticos o facciosos– en partes significativas del territorio nacional), no pueden, como procesos articulados, dejar de estar relacionados con una crisis muy profunda del sistema educativo. Esta situación se ha ido gestando en décadas, y ha terminado por cubrir de múltiples maneras, y en varias facetas, los distintos rubros que integran el ámbito educativo y ha propiciado cambios significativos de los marcos institucionales, como para expresar mudanzas radicales y esquemas diametralmente opuestos al sentido que antes les inspiraba. El tipo de cambios que se han impulsado comprenden desde el nivel básico al de investigación y desarrollo, y han cimbrado lo mismo al nivel de la estructura de gobierno y su aparato burocrático-administrativo (Secretaría de Educación Pública), como al interior de las Instituciones de Educación Superior (IES), tocando fibras muy sensibles entre las comunidades académicas o el sector estudiantil, y han generado trastocamientos definitivos en los agrupamientos sindicales (tanto en las cúpulas afines al gobierno como entre el sindicalismo democrático) y alteraciones ostensibles en el

esquema vigente de los derechos laborales (tan ostensibles como su práctica aniquilación).

No es casual, entonces, que los meses que comprenden la edición del número cuatro de nuestra revista, fueron prácticamente ocupados por los conflictos y las movilizaciones desatados con relación a los temas de la reforma educativa y la imposición de la propuesta gubernamental de evaluación que tiene todas las características de una imposición de exámenes, pruebas e índices estandarizados con propósitos punitivos más que promoventes de un proceso colectivo y negociado que dé por resultado un mejoramiento de la educación, en especial, de su estrato inicial. Elemento fundamental, el nivel básico, para una mejor articulación del sistema educativo en su conjunto, y que ha de mostrar sus resultados hasta la culminación completa de todo el ciclo de estudios, que en los tiempos actuales se extiende hasta los niveles de posgrado y cuyos objetivos van dirigidos a la creación de conocimiento original en los nichos consolidados de investigación.

Es en este plano en que desde nuestro posgrado procuramos, a través de este medio, hacer nuestra pequeña contribución. Los materiales que en esta entrega le ofrecemos a nuestros lectores y lectoras, pueden ser ordenados en tres bloques de conocimiento, cada uno de los cuales de significativa importancia. No con fines de sustituir la lectura, sino más bien de animarla, ofrecemos los siguientes trazos de los temas que son tratados con detenimiento y originalidad por nuestro colaboradores.

En un primer bloque pueden ser agrupados los trabajos de Horacio Crespo, Antonino Infranca, y David Gómez. Y ello porque de algún modo se apunta en cada uno de estos tres artículos a la vigencia e importancia de un cierto modo de proceder con la crítica desde nuestra región. Los autores que han de ser tratados en cada uno de los trabajos nos permiten recuperar un testimonio de momentos de florecimiento en la manera de cuestionar el lugar de América Latina en el mundo como un todo, y de las cualidades y falencias en los modos en que se procesan las influencias foráneas para construir o bien actualizar los esfuerzos de modernización en nuestras tierras. La manera en que establecen interlocución nuestros colaboradores con dichos autores destaca porque desde esos registros angulares, quedan expuestas ciertas cimas a las que ha llegado la originalidad de nuestro pensamiento. Es así que por vía indirecta de aportar en la búsqueda de referentes con los cuales se fue conformando la visión de

uno de los pioneros de nuestra tradición (Leopoldo Zea), Horacio Crespo se permite una recuperación del intelectual uruguayo Alberto Zum Felde, y de lo que el nodo rioplatense esta ofreciendo, en la primera mitad del siglo veinte, para el cuestionamiento sobre los horizontes de la cultura americana, un tema axial que cruzará las preocupaciones intelectuales con un alcance continental. Desde otro plano, el filósofo italiano Antonino Infranca nos entrega un trabajo de gran originalidad sobre el muy acreditado pensador brasileño Carlos Nelson Coutinho, en este trabajo se procede a destacar no solo la conjunción (que salvo el caso del bopliviano René Zavaleta no se da en otros autores), de las perspectivas lukacsiana y gramsciana en el marxismo que hubo de practicar Coutinho sino que además se sugiere una lectura dirigida a destacar las potencialidades y los límites del concepto “vía prusiana” para recuperar la complejidad de la lógica del desarrollo capitalista en Brasil. En el trabajo de David Gómez se establece un diálogo con otro momento de importancia singular para las enunciaciones críticas que desde nuestra región se emprenden de manera más reciente. Si en los dos trabajos anteriores operamos con la búsqueda de la originalidad del pensamiento latinoamericano en las rutas del venero ontológico o el marxismo, en el caso de Gómez se ajusta cuentas con una de las más sólidas tradiciones emergentes, la del pensar descolonizador.

Un segundo bloque en el ordenamiento que de los trabajos propone-mos. es el que integran los textos que de algún modo u otro toman por pretexto la condición insular que el proceso cubano nos permite vislumbrar en tanto afluente de circunstancias que interpelan a la región en su conjunto. Es así que esta segunda unidad de artículos se abre con el texto de Salvador Salazar Navarro, quien nos aporta un bien documentado texto para caracterizar el contexto socio-cultural de la década del sesenta en Cuba. Si bien es cierto que la coyuntura de los sesenta para la región latinoamericana está marcada sin duda alguna por el trastocamiento que para lo político y lo social significó el triunfo de la revolución en la Isla, no es menos cierto que en dicho territorio la conjunción de procesos pudieron haber precipitado salidas de estruendos mayúsculos, y en detectar esas cuestiones es que el artículo de Salazar nos aporta. Lo argumentado por este artículo puede ser bien ejemplificado por lo que el texto de Jaime Ortega se encarga de describir, y es la recuperación, difusión y crítica que del proceder althusseriano con el marxismo se llevo a cabo tanto en el Departamento de Filosofía en la Universidad de la Habana, como en

ciertos medios escritos, uno de ellos de muy grata memoria, la revista *Pensamiento Crítico* que animaba y dirigía el muy reconocido pensador Fernando Martínez Heredia. También ubicamos en esta sección el texto que nos entrega Julianne López Hernández, quién hace un pormenorizado recuento de la recuperación que desde Cuba se ha efectuado de las ideas que sobre arte latinoamericano se disputan el predominio de ese campo. Para ello la autora procede a reseñar cuatro publicaciones, de variada escala en su persistencia y actualización, que sintetizan un esfuerzo por vincular el hontanar estético que desde la Isla se promueve con lo que en la región viene desarrollándose.

El tercer bloque no es menos meritorio, y ronda los temas del arte, la estética y preocupaciones sobre la condición humana, evidentemente desde perspectivas muy ajenas a un trato culturalista; por el contrario, destaca, en cada una de las colaboraciones, una intención politizante como proceder válido para dicho territorio en la vocación creativa de nuestros pueblos. En primer lugar, el trabajo de José María Durán Medraño no podría ser más oportuno, ahora que se conmemora el centenario del nacimiento del intelectual crítico hispano-mexicano Adolfo Sánchez Vázquez, nos ofrece una interlocución fresca y bien documentada con su estética y su teorización sobre arte, humanismo y praxis. En segundo lugar, no podría haber encontrado mejor acomodo el trabajo de Gabriela A. Piñero, quien no sólo nos ofrece elementos, como el trabajo anteriormente señalado, para cuestionar sobre la posibilidad de una teoría latinoamericana del arte, sino que al ocuparse de la obra de Luis Camnitzer nos da muestra de cómo su propuesta de “arte contextual” es ya una disquisición crítica en forma con relación al conceptualismo global que abona a las posibilidades de conformar estéticas libertarias y descolonizantes. Cierra esta sección y el bloque de artículos el trabajo de Adolpho Carlos Françoso Queiroz quien nos brinda un sugerente trabajo que intenta destacar a través del concepto de “folklore político”, cómo la experiencia de la democracia representativa y la comunicación política del Brasil contemporáneo constituye uno más de los escenarios de teatralización de lo político que desde otros enfoques y para otros contextos viene ejemplificando géneros más cercanos a lo trágico y hasta grotesco.

Un dato adicional se impone comentar al mirar la conformación del índice como un todo, y es la grata conjunción que se ha dado para exhibir desde nuestra humilde palestra la pertinencia y actualización del

pensamiento crítico y el modo en que éste puede ser vislumbrado en sus diversos anclajes desde nuestra peculiar enunciación, la de un latinoamericanismo que se erige desde los márgenes pero que procesa las diversas influencias que las interpelaciones críticas han visto emerger en ciertos períodos. Es así que en esta ocasión podemos ver tratados la obra y el pensamiento que desde el marxismo construyeron pensamientos originales y heurísticamente muy potentes, sea en el caso de Adolfo Sánchez Vázquez en su madurez intelectual, ya en México, y de Carlos Nelson Coutinho, para el caso de Brasil, como de algún modo u otro el procesamiento del pensamiento estructuralista y el marxismo althusseriano según se dio en Cuba, sea a través del trabajo de cátedra o de la búsqueda de sus rastros en medios impresos. Por otro lado, la muy nutrida acogida que se esta registrando en nuestra región de un proceder deconstructivo con relación a discursos coloniales o colonizados, se ve suficientemente representada en los trabajos que avanzan algunos planteamientos sobre el posicionamiento poscolonial / decolonial, o en la ruta que direcciona ciertos esfuerzos para conformar una “estética de la liberación”.

Complemento nada despreciable del número es nuestra acostumbrada sección de reseñas. Vaya en suerte que dispongamos del favor de su lectura.

ARTÍCULOS

En el umbral de Leopoldo Zea. Alberto Zum Felde: dramatismo ontológico de la conciencia y voluntad de ser en la incertidumbre de la entidad americana

HORACIO CRESPO GAGGIOTTI*

RESUMEN: El autor propone una hipótesis de interpretación de la obra del filósofo Leopoldo Zea, la cual apuntaría a que se puede rastrear cierta afinidad entre algunas tesis desarrolladas por el maestro mexicano y aquellas que el intelectual uruguayo Alberto Zum Felde, planteó específicamente en su obra *El problema de la cultura americana*, publicada en 1943. Para ello, se nos ofrece un recorrido biográfico intelectual de Zum Felde y un análisis de los aspectos de mayor importancia que trata el libro, ya mencionado, concluyendo con una reflexión sobre el comentario que realizó Zea en la revista *Cuadernos Americanos*, señalando que desde ese momento surgió uno de los temas que trazaran la obra de Zea, la pregunta por América.

PALABRAS CLAVE: *Cultura americana, autenticidad, coloniaje intelectual, América, Zea.*

ABSTRACT: The author proposes an interpretation of the work of the philosopher Leopoldo Zea which suggests that certain affinity can be traced between some theses developed by the Mexican master and those postulated by the Uruguayan intellectual Alberto Zum Felde, especially in his work called *The Problem of the American Culture (El problema de la cultura americana)* published in 1943. The author offers an intellectual biography of Zum Felde and an analysis of the most important aspects of the above mentioned book. The article is concluded with a reflection of the comment made by Zea in the journal *Cuadernos Americanos* in which the author notes that since then the problem of what is America turns into one of the principal themes that marked the work of Zea.

KEYWORDS: *American culture, authenticity, intellectual coloniaje, America, Zea.*

RECIBIDO: 06 de mayo de 2015. **ACEPTADO:** 20 de mayo de 2015.

* Profesor Investigador de Tiempo Completo. Universidad Autónoma del Estado de Morelos <crespo.horacio@gmail.com>

Si nuestra realidad, hoy, no es más que ésta –una interrogación, una inquietud, una angustia, una voluntad: la voluntad de ser, la angustia de no ser aún, la inquietud de nuestra perplejidad, la interrogación de nuestra búsqueda– sea ésta el imperativo de nuestra actitud y la verdad de nuestra expresión, en la literatura, en el arte, en la educación, en el gobierno. Este es ya un modo de la originalidad de ser, no siendo aún, porque es un modo de autenticidad; y es, además, o ante todo, la actitud actualmente necesaria de nuestra realización en la Historia.

Alberto Zum Felde, *El problema de la cultura americana*, p. 97.

Está lejos de mi intención practicar aquí la añeja “teoría de las influencias”, ni tampoco ejercer las herramientas de la nueva “historia intelectual” para lo cual faltaría conocer eventuales relaciones epistolares o contactos personales entre Leopoldo Zea y Alberto Zum Felde y disponer, además, de documentación que, en caso de existir, no está ahora a mi alcance. Lo que propongo es muchísimo más modesto: llamar la atención sobre la lectura por parte del filósofo mexicano de una obra notable del autor uruguayo, *El problema de la cultura americana*, construida sobre un conjunto orgánico de ensayos editados por Losada en Buenos Aires en diciembre de 1943, libro sobre el que ya pesa el olvido (Zum Felde, 1943).¹ La certeza de la lectura realizada por Zea de este trabajo sustantivo del intelectual oriental no surge de una compulsión de textos o de una suposición un tanto azarosa fundada en una cábala conceptual más o menos verosímil, sino que tiene una base mucho más sólida: una reseña del libro publicada por Zea a fines del año siguiente en la por entonces novísima revista *Cuadernos Americanos*. Esta contribución en la revista del maestro Silva Herzog –forma de recepción no frecuente en Zea, y que en la modalidad de reseña aún lo es menos– atestigua el interés y reconocimiento del entonces joven estudioso mexicano por la indagación americanista, a todas luces original y de fuerte personalidad, del ya conocido profesor de Montevideo, del que además Zea citará en otras obras de este momento temprano, conceptos y desarrollos historiográficos muy significativos acerca de la cultura de su país, del que conviene no olvidar fue la patria de Rodó.²

¹ No deja de ser peculiar, en época de tantos “redescubrimientos” editoriales intrascendentes, que ninguna de las obras de Zum Felde haya sido reeditada recientemente, ni figure en los un tanto profusos *corpus* del latinoamericanismo.

² De Rodó, sin embargo, Zum Felde tomará mucha distancia crítica, cf. la breve pero sustantiva aportación sobre Zum Felde en Real de Azúa (1964: 181-189).

Los señalamientos que siguen persiguen recuperar –de allí las citas y glosas extensas– ese trabajo de Zum Felde, subrayando algunos elementos que me parecen muy sugerentes para la posterior obra de Zea: seguramente incitaciones, fórmulas, elaboraciones complejas que fueron de singular provecho en esa etapa germinal del pensamiento del maestro mexicano. Alejado este intento de toda pretensión filológica, en realidad éstas son notas para recrear un acuciante clima intelectual, del que Zum Felde no fue actor principalísimo pero sí una figura motivadora y sumamente atrayente, tanto en sus elaboraciones acabadas, como en sus tanteos, ambigüedades y aún, como él mismo dice, en ese avanzar contradictorio que es representado por su propio libro. La experiencia de la lectura del libro de Zum Felde es como sumergirnos en el “taller” original del que iría surgiendo precisamente, en la década venidera, el objeto de su búsqueda: el filosofar acerca de la entidad americana, cuyo protagonista central sería Leopoldo Zea.

ALBERTO ZUM FELDE (1889-1976)³

Este importante estudioso y ensayista que dejó su nombre asociado con la historia intelectual de Uruguay nació, sin embargo, en Argentina, más puntualmente en Bahía Blanca en 1889. Emilio Zum Felde, su padre, tenía ascendencia alemana; su madre, Josefina Alberdi, provenía de una antigua familia hispano-uruguaya; poco después del nacimiento de su hijo Alberto la pareja radicó en la banda oriental del Plata.

En el momento inicial de su trayectoria, el Novecientos montevideano estaba atravesado por la novedad estética y filosófica del modernismo, el impacto estruendoso de las innovaciones de Darío, la irrupción del anarquismo, la puesta en cuestión de las verdades teológicas por el positivismo y el sacudimiento radical provocado por los primeros atisbos, en estas tierras, de la obra de Nietzsche. Esta época –según Jorge Ruffinelli de un brillo irrepetible en la historia cultural y literaria de Montevideo– se fue expresando en la poesía de Julio Herrera y Reissig y de las infortunadas Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira –ambas con finales lúgubres; de la primera José Carlos Mariátegui realizó una valoración

³ Las breves noticias biográficas y algunas referencias críticas de esta nota son deudoras de *Exposición* (1980), la entrada “Alberto Zum Felde”, en Oreggioni (1987); Pickenhayn (1980), Real de Azúa (1964).

emocionada y empática–, en la narrativa de Horacio Quiroga, Javier de Viana y Carlos Reyles, en el teatro de Florencio Sánchez, en la prosa y el pensamiento de José Enrique Rodó y Carlos Vaz Ferreira.

Desde muy joven, Zum Felde estrechó relaciones con los corrillos intelectuales de Montevideo, formando parte del círculo de Roberto de las Carreras, que se reunía en el pequeño Café Moka, en la calle Sarandí, estridente y con personalidad propia, diferenciado de los renombrados Tupí-Nambá, el Británico y, sobre todo, el legendario Polo Bamba, todos refugios de la intelectualidad bohemia de esos días. De esa experiencia, seguramente, es que Zum Felde pudo acuñar su definición certera de “intelectual de café” como un tipo cultural que en ese tiempo de novedades fue vehículo de un fresco cosmopolitismo, ajeno a las rancias estirpes del tradicionalismo y protagonista insoslayable de intercambios animados, reflexivos y creadores. Reflejos de los protagonistas de la modernidad iridiscente de París, Viena, Berlín, Budapest, Munich y, por supuesto, de la en ese momento espléndida Buenos Aires de Darío, Ingenieros, Lugones, Gálvez, Rojas. Sólo mucho más tarde, en los sesenta del pasado siglo, el concepto va a adquirir cierta connotación peyorativa (Michelena, 1986).

Este clima intelectual se personifica con contundencia en la figura del referente inicial de Zum Felde, Roberto de las Carreras –de quien dice Carlos Roxlo que “Todas las hadas asistieron a su bautizo; todas sin excepción, menos el hada de la Cordura” (Roxlo, 1916: VII, 52) –,⁴ que en 1894 publicó *Al lector*, texto inaugural del modernismo uruguayo en la senda de Rubén Darío. De este desafiante *dandy* montevideano, una “estrella de primera magnitud en el cielo de la aldea: se consumió en un fogonazo” en la caracterización de Ángel Rama (Rama, 1967: 46), del que con penetrante sensibilidad histórica-literaria Jorge Ruffinelli precisa que “puede ponerse legítimamente en duda” que haya sido un escritor, pero del que –dibujando una figura paralela al inolvidable Charles de Soussens, compañero de la bohemia literaria de Darío en la vecina ciudad porteña– anota:

[...] consumió personalmente la posibilidad literaria, se convirtió él mismo en personaje, excéntrico, impar, increíble. La poesía y la prosa que ha dejado son exabruptos de una sensualidad exacerbada, propios del “libertino” que quería ser, y panfletos de feroz insolencia con los cuales

⁴ Sobre Roberto de las Carreras (1875-1963), cf. Rama (1967), Domínguez (1997). Un reconocimiento de Zum Felde de la importancia que tuvo De las Carreras en su temprana formación es que encabezó en Montevideo el entierro del poeta del decadentismo.

buscó abofetear, tan sonoramente como fuera posible, a la aldea burguesa de Montevideo (Ruffinelli, 1974: 2).

El propio Zum Felde recuerda que usaba ropas vistosas –“jaquet gris y chalecos y corbatas fantásticas que había traído de París”–, paseando por las calles montevideanas, o instalándose en el Café Moka donde había constituido su cenáculo (Ruffinelli, 1974: 2). A partir de 1900, De las Carreras condujo junto con Herrera y Reissig importantes veladas literarias congregadas en el altillo de la residencia familiar del segundo en Montevideo, en las que se fue concretando definitivamente el abandono del neo-romanticismo en camino hacia la vanguardia modernista.⁵

Formado en esa capilla, en 1908 Zum Felde publicó sus primeros trabajos, varios con seudónimo, en *El Eco del País*, *La Razón* y en las revistas *La Semana* y *Apolo* de Montevideo y *Caras y Caretas* y *Mundo Argentino* en Buenos Aires. Sus influencias tempranas, de las que dejan marca, fueron Nietzsche –según declaró en su madurez, “su principal nutrición”–⁶ e Ibsen, y se hicieron visibles en el período de “Aurelio del Hebrón”, seudónimo con el que firmó su primer libro, un conjunto de sonetos, *Domus Aurea*, aparecido en 1908, y dos piezas teatrales: *Lulú Margat* y *La hiperbórea*, publicadas ambas en la revista *Apolo*, editada por el poeta Manuel Pérez y Curis (1844-1920), en el mismo año. En la primera, una obra de tesis de marcado naturalismo, con tendencia al grotesco y alguna caída melodramática, el autor rechaza la hipocresía moral y la frivolidad burguesa y afirma la libertad femenina en la disponibilidad de su cuerpo, a tono con las más avanzadas concepciones europeas –Lou Andreas Salomé o Alma Mahler son referencias obligadas– pero en un anticipo notable, y a los ojos de la sociedad escandaloso, a los muy posteriores esfuerzos reivindicadores de género en el Plata (Zum Felde, 1908). Además, de este período es *La ciega*, obra escrita para la compañía de José Podestá, elenco que la estrenó al terminar la segunda década del siglo xx. La producción teatral de Zum Felde se completó en la década de 1930 con dos dramas metafísicos, *Alción* (1934) y *Aula Magna o la Sibyla y el filósofo* (1937).

⁵ Referido a Herrera y Reissig escribió Zum Felde, años después: “Sentimiento romántico, sensibilidad decadente, unidos, estilizados, destilados a través de los finísimos alambiques de su esteticismo formal, hacen de la poesía de Herrera una síntesis propia, una expresión auténtica en sí misma, y de las más valiosas, en la antología poética de esa gran época occidental de la Literatura; es decir, un clásico del modernismo” (Zum Felde, 1967: 216).

⁶ Declaración en *El país*, Montevideo, 26/8/1962, cit. por Real de Azúa, 1964.

Tanto los sonetos como las piezas teatrales tempranas son típicamente modernistas y presentan con talento algunos rasgos sobresalientes de la literatura novecentista uruguaya. Posteriormente, Zum Felde renegó de los escritos juveniles de la etapa de Aurelio del Hebrón.⁷

Acontecimiento ejemplar de rebeldía juvenil novecentista, en el sepelio del poeta Herrera y Reissig el joven nietzscheano émulo de De las Carreras protagonizó un estridente episodio: pronunció sin invitación, en un alarde de desafío generacional, una alocución en el que imputó a la sociedad uruguaya, con virulencia verbal y cierta arbitrariedad, por algunas situaciones que habría vivido el poeta desaparecido. Algunos pasajes de este discurso inesperado son elocuentes muestras del lugar de elocución –el de impoluto portador de la verdad, fustigador de filisteos– que se asignaba el juvenil censor de la hipocresía burguesa:

¡Señores! Yo no he venido aquí a entonar loas ni a bordar bellas frases; no he venido a hacer simplemente literatura; he venido a lanzar una verdad que tengo en la conciencia, he venido a decir una verdad pura y sencilla como fue el alma del que yace. [...] Y la verdad es que vosotros todos, o casi todos los que rodeáis este cadáver fuistéis sus enemigos. Por vosotros sufrió, por vosotros le fue amarga la vida. Este que aquí reposa libre de las miserias de los hombres, fue siempre un paria entre vosotros. Y no creo que sea un sentimiento de amor lo que os trae a este acto, no creo que sea el hondo homenaje al poeta lo que inspira vuestras elegías hipócritas. Es quizá la vanidad patriótica que quiere reivindicar para sí, un nombre literario que no le pertenece, que no le pertenece porque no ha sabido conquistarlo. Muchos de los que estáis aquí, habéis venido sólo porque el muerto lleva un apellido distinguido y porque su familia es de abolengo en el país. [...] Sí, señores, sí; lo que yo quiero deciros sintetizando el espíritu de mi alocución, –que ha venido a turbar la armonía convencional de este acto, porque era necesario que así fuese, lo que quiero deciros de una vez por todas es que a pesar del homenaje sincero o no, que aquí estáis tributando, este cadáver no os pertenece (Zum Felde, 1910: s.p.).

⁷ “A más de sesenta años de publicados, don Alberto Zum Felde se horroriza de sus escritos juveniles, e, incluso, me ha acusado de traidor por haber descubierto y leído a *Lulú Margat*. Se niega obstinadamente a reconocer calidad en sus escritos juveniles. Estos escritos, no es preciso subrayarlo, no tienen ni la significación ni los valores de su labor posterior, y se hallan en una línea literaria que el autor abandonó después. Sin embargo, se ubican dentro de lo más saliente de la producción del grupo de los jóvenes novecentistas uruguayos, muestran algunas calidades evidentes y tienen una significación particular, ya que en cierto modo, prefiguran al escritor que Aurelio del Hebrón llegó a ser en su madurez” (Visca, 1971: s.p.).

En 1917 Zum Felde publicó *El Huanakauri*, elaborado sobre el tema de una leyenda incaica acerca de la fundación de Cusco. El título está tomado del nombre del cerro en el que Manco Capac hundió su vara e hizo nacer el imperio, o sea está referido al mito del “lugar del origen”, en un giro que marca sus futuras preocupaciones ontológicas sobre América. El autor se desprendía así de las ataduras del decadentismo, el modernismo y el naturalismo presentes en los sonetos de *Domus Aurea* y en el planteamiento de *Lulú Margat*. Este denso ensayo escrito en una intensa prosa poética, que revela en su composición el ascendiente de Walt Whitman y, por cierto, de Nietzsche sobre su autor, fue deliberadamente soslayado por la crítica. El texto parece constituirse en una proclama, cercana a muchos de los conceptos que un año más tarde estarían presentes en el célebre *Manifiesto liminar* de la Reforma Universitaria de Córdoba, con el que está vinculado por la percepción de la crisis civilizatoria europea provocada por la guerra y los mismos requerimientos e inquietudes generacionales de autonomía y búsqueda americana: “Queremos –¡oh Pueblos–, pensar con nuestras cabezas, hablar con nuestra lengua, obrar con nuestro albedrío. Queremos ser nosotros mismos, no sombras ni reflejos de otros” (Zum Felde, 1917: 32). Un señalamiento resulta notable: “El Mito hará nuestra unidad, el Mito hará de nosotros un pueblo” (Zum Felde, 1917: 77). Esto último resulta sumamente sugerente y confirma lo anticipatorio que resulta el ensayista uruguayo en muchas de sus búsquedas y construcciones intelectuales ya que, unos cuantos años antes que Mariátegui, se refiere al poder del mito (de filiación nietzscheana y soreliana) como base inspiradora de la identidad americana, alejándose del racionalismo positivista de la anterior generación. Sobre el final de su trayectoria, en un extenso reportaje con Arturo Sergio Visca, el autor precisará:

El concepto universal básico [de *El Huanakauri*] es éste: que la cultura, que hasta entonces se tenía por algo postizo, como un traje de civilización intelectual, fue encarada por mí como una vivencia del ser. Esto es: para un americano intelectual, la autenticidad ontológica de su cultura depende de que la encare desde el punto de vista de América, asimilando la cultura universal, pero vivenciándola como americano; en caso contrario, sólo es exteriormente culto, postizamente culto (Visca, 1969: 37).

El elemento ontológico y la crítica a la inautenticidad de la cultura libresca, esencial de su libro de 1943 que nos ocupará más adelante, aparece tempranamente, lo que hace de *El Huanakauri* una pieza sugerente en la

génesis del latinoamericanismo que se desarrollará con tanta intensidad después de la Segunda Guerra Mundial. La fuerza del mito incaico también estará presente en las elucubraciones de la generación de la reforma universitaria cordobesa, ya que una de las conferencias de la asociación “¡Córdoba libre!”, dictada por Arturo Capdevila, versaba sobre aspectos de la cultura de los Incas, tema al que el escritor cordobés luego dedicará un libro (Navarro Trujillo, 2009: 106-109).

En *El Huanakauri* Zum Felde proclama estentóreamente su fe en América, su creencia en un “americanismo radical”, como instrumento de búsqueda de una auténtica autonomía espiritual americana, fundada a la vez en la tradición como en la realidad histórica contemporánea, que debe además adquirir para justificarse una proyección de validez universal.

Entre 1919 y 1929 se ocupó de trabajos de crítica literaria en el batallista diario *El Día* en su edición vespertina, que aparecía como *El Ideal*. Al final de la década de los veinte dirigió la renovadora y vanguardista revista *La pluma*, editada por Orsini M. Bertani, de la que se publicaron diecinueve números (de los cuales Zum Felde dirigió los primeros dieciséis, hasta su retiro forzado como ya veremos), entre agosto de 1927 y marzo de 1931 (*El País cultural*, 1997). En ambas actividades puso en práctica las teorizaciones de *El Huanakauri*; como crítico militante realizó una vigorosa revisión del pasado literario uruguayo y dirigió su atención a lo más interesante de la producción intelectual contemporánea, nacional y extranjera. Real de Azúa caracteriza su actividad crítica como de vigorosa renovación, aunque señala cierta tendenciosidad política por su militancia en el batllismo, que él vivía como un radicalismo populista:

[...] rompió con la dudosa tradición nacional, y aun sudamericana, de una crítica inhibida en su plena función por consideraciones de vanidad tradicional, por la inflación patrioter, política y localista, por vinculaciones familiares y de clase, por la piedad sentimental, por ambiciones descolocadas. [...] Desdeñó, aunque pese a su ejemplo siguieran viviendo, la crítica de cortesía y la del bombo mutuo, la crítica de glosa (como la muy buída de Rodó sobre Darío), la de resúmenes de obras y disgresión incontrolada, a la Roxlo, y la monografía de tipo pedagógico, valiosa pero limitada (Real de Azúa, 1964).

Emir Rodríguez Monegal –quien, al igual que Real de Azúa, no puede señalarse como complaciente– afirma que Zum Felde fue “el único crítico responsable que produjo la generación de 1917, el único que asumió la reseña periódica de libros nacionales con la conciencia de los riesgos que implica y la responsabilidad social que arrastra”. Acallado por la acusación

de plagio, “con sus ribetes de pequeño escándalo publerino”, significó la “supresión de una actividad crítica exigente y comprometida consigo misma”. Se abrió así un paréntesis de “ausencia total de una crítica literaria responsable y orientadora”, panorama que solamente se transformó con la apertura de *Marcha* en 1939 (Rodríguez Monegal, 1966: 51-52).

Coincidente con el ideario trazado en su ensayo de 1917, en la década de los veinte fue en Uruguay el teórico que alentaba, en todas las expresiones artísticas, creaciones que afirmaran “esencias nacionales”, aunque se preocupara también de los valores estéticos y de la articulación entre innovación y tradición, como mostró en la revista *La pluma*. También de esta década son sus libros *Proceso histórico del Uruguay* (1919),⁸ *Crítica de la Literatura Uruguaya* (1921), donde reunió parte de sus artículos de *El Ideal*, y *Estética del 900* (1929). En el primero, el autor estudia la construcción de Uruguay y su evolución utilizando conceptos sociológicos y tomando en consideración factores del territorio, composición étnica, economía y cultura. *Estética del 900* reúne un ciclo de conferencias dictadas en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, en septiembre de 1927, destinadas a examinar las corrientes estéticas posteriores a la Primera Guerra Mundial; esas intervenciones estaban orientadas a dar respuesta a la cuestión de la perspectiva americana en relación a las mudanzas contemporáneas de los movimientos artísticos, y en un sentido más general a las innovaciones culturales que se estaban desplegando en Occidente. De esta manera Zum Felde va orientando sus elaboraciones al enriquecimiento de las posiciones esquemáticamente trazadas en *El Huanakauri*.

Terminado de manera abrupta el ciclo periodístico de los años veinte – por un extraño supuesto plagio incurrido en una situación confusa – viaja en 1931 a Europa, después de haber publicado una de sus obras capitales: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (1930). En esa obra, el autor ordena y valoriza la producción intelectual uruguaya, desde el lejano pasado colonial. Tal como el mismo Zum Felde ha expresado, en su *Proceso* ha encarado el fenómeno intelectual desde las perspectivas de la sociología, la psicología y la estética. A *Proceso*... le siguieron otros dos libros que redondearon la temática tratada allí: *Índice de la poesía uruguaya contemporánea* (1935) y *La literatura del Uruguay* (1939).

⁸ Reimpreso en varias oportunidades; algunas tesis de este libro se habían anticipado en *El Uruguay en el concepto sociológico*, de 1911.

Luego publicó *El ocaso de la democracia. Apuntes de una nueva filosofía política* (1939), donde revisó la situación política mundial, y *El problema de la cultura americana* (1943), que nos ocupará aquí, donde planteará con mayor rigor y madurez las tesis de *El Huanakauri*. La obra de crítica e historia literaria se cerró con la publicación en México de *Índice crítico de la literatura hispano-americana*, el primer volumen dedicado a *Los ensayistas* (1954), y el segundo a *La narrativa* (1959). Finalmente, convertido al catolicismo, publica dos nuevos libros: *Cristo y nosotros* (1959) y *Diálogos Cristo-Marx* (1971).

INTERROGACIÓN Y CRÍTICA EN *EL PROBLEMA DE LA CULTURA AMERICANA*

De la rápida revisión que hemos efectuado del itinerario de las ideas y de la obra de Zum Felde podemos proponer que su libro *El problema de la cultura americana* representa una trabajada síntesis, producto de un largo proceso de elaboración cuyo punto inicial se encuentra en *El Huanakauri*. El trabajo de indagación en torno a la entidad americana en que se empeñó el pensador uruguayo a partir de la segunda mitad de la década de 1910 culminó transcurrido más de un cuarto de siglo con los ensayos publicados en *El problema...* en 1943. Se nutrió de una línea de crítica radical al racionalismo positivista alimentado básicamente por la influencia de Nietzsche y, más difusamente, por el esteticismo modernista y sus fuentes, direccionado todo a la consecución de una reflexión de búsqueda ontológica en torno a los fundamentos de la entidad de la construcción cultural americana dentro de un horizonte historicista.

Bien señala Arturo Ardao algunas tendencias de transformación en la filosofía tal como se operaron en Uruguay a partir de la década de 1920, intensificándose en la de los años treinta, bajo el influjo de lo que él señala como “la filosofía contemporánea, dominada por la reflexión sobre el hombre y la cultura”, y en la que ocupa un lugar importante Alberto Zum Felde. Primero, y con gran perspicacia respecto a la ambigüedad de las relaciones entre modernismo y positivismo, Ardao puntualiza que es reconocible un distanciamiento del “espíritu naturalista que inspiraba todavía, en el fondo, a Rodó y Vaz Ferreyra”. Seguidamente reconoce la enorme influencia ejercida por José Ortega y Gasset, especialmente entre los años 1930 y 1936, como vehículo de recepción de la filosofía alemana a través de sus conferencias en Argentina, la *Revista de Occidente* y las publica-

ciones de su editorial: es el momento “en que se define la nueva situación filosófica, que –para Ardao– habría de consolidarse en los años posteriores, principalmente a lo largo de la década del cuarenta, lejos ya de la transicional etapa orteguiana”. Hablamos, en lo fundamental, de Husserl, Hartmann, Scheler, Heidegger (Ardao, 1956: 175-176). Vemos, entonces, el entorno de Zum Felde, pero también su posición de adelantado de este proceso de renovación filosófica que él vinculará a un objeto específico, la cultura americana como fundamento de entidad, y que Ardao caracteriza claramente en un campo de más vasto alcance:

[...] la cultura, concebida como el mundo que el quehacer espiritual del hombre yuxtapone al mundo de la naturaleza. Sea que se inquiere sobre la cultura en sí misma; o sobre objetos que pertenecen a su ámbito; o sobre objetos que le sirven de fundamento, como los valores; o sobre el sujeto que la realiza, o sea el hombre, en su existencia y en su historia; o sobre una determinada cultura histórica, se trata de un tipo de pensamiento directamente condicionado por las nuevas circunstancias universales de la filosofía, en la línea de especulación culturalista tomada en su más alta significación (Ardao, 1956: 177).

Resulta sustantiva la recuperación de la contribución de Zum Felde, realizada por el filósofo y crítico oriental en un momento crucial de constitución del moderno pensamiento latinoamericano. Con la suma de la contribución del autor uruguayo podemos revelar una nueva vertiente de la edificación de la problemática y los elementos conceptuales del latinoamericanismo en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, otorgándole –de ser cierto lo que postulamos en este trabajo– una genealogía más compleja que la sola reelaboración de la discusión acerca del “ser” mexicano –instituida en buena medida por Samuel Ramos y continuada por Paz– articulada con el horizonte filosófico del circunstancialismo historicista de Ortega y Gasset. A su vez, hay que considerar que el horizonte de historicidad proporcionado a partir de *Meditaciones del Quijote* fue, a su vez, renovado intensamente por José Gaos, en particular con su traducción de *El ser y el tiempo* de Heidegger publicada en 1951, y por el vigor hermenéutico provisto por la traducción de la obra de Dilthey a partir de 1944, realizada también en México por Eugenio Ímaz.

Tomar en consideración la vía abierta por Zum Felde en la coyuntura intelectual de América Latina de mediados de los años cuarenta no sólo complejiza las fuentes del pensamiento de Leopoldo Zea sino que abre

interesantes perspectivas que deberán profundizarse respecto del diálogo no siempre evidente ni explícito establecido entre el filósofo mexicano y las elaboraciones contemporáneas del sur del Continente. La historia intelectual, tan en boga en la actualidad, tiene abierto un campo extenso y de suma productividad en el esclarecimiento de las redes y contactos intelectuales, no siempre amistosos o comprensivos por lo demás, que establecieron –desde la década de 1940, y en forma más intensa en la inmediata posguerra– el nuevo campo de los estudios acerca de América Latina en sus múltiples variables y territorios de interés y que hasta ahora no se han estudiado en sus diversas manifestaciones concretas y numerosas interconexiones.

El problema ontológico de la entidad americana. El libro de Zum Felde comienza con una tesis fundamental, que es el núcleo de su sentido y que marca todo su desarrollo posterior:

El problema de nuestra cultura [...] de la cultura de esta América Latina, y más precisamente aún, de la cultura de los latino-americanos, es, en esencia, el problema de nuestra propia entidad (Zum Felde, 1943: 9).

La formulación se redondea pocas líneas más adelante:

Este planteamiento del problema, lo desplaza y eleva del terreno simplemente objetivo en que hasta ahora estuvo situado, para categorizarlo como un imperativo ontológico, identificándolo con el problema de la entidad del hombre americano en sí mismo; y este principio de definición del ente americano –realización histórica de un ente humano abstracto, en las condiciones de lugar y de tiempo que su destino le ha asignado– es un postulado de la conciencia –inmanente y trascendente a la vez–, que supera todo mero pragmatismo nacionalista (Zum Felde, 1943: 10).

Vemos presente el historicismo, manifestado aquí en forma palmaria como circunstancialismo orteguiano, superando reciamente la tentación de la superficial abstracción universalista que Zum Felde desacreditará a lo largo de su obra como mera coartada de los académicos desentendidos del drama americano, actuando como agentes del colonialismo cultural. Existe en la argumentación del pensador uruguayo un imperativo ético subyacente en tanto se plantea el abordaje de la cuestión de la entidad americana como necesidad vital, aunque este tema no está desarrollado y muy pocas veces, inclusive, alcanza el nivel textual explícito. El impulso ético del latinoamericanismo –elemento central de su conformación como ideología, de fuerte impacto en la cultura política de la región luego de la

Segunda Guerra Mundial y exacerbado después de la revolución cubana–, fortalecido posteriormente a través de la recepción del existencialismo francés con las repercusiones difusas pero eficaces del “compromiso” sartreano, será un elemento insustituible en tanto agrega un elemento de gran vigor y originalidad respecto de otro tipo de estudios cuyo objeto es América Latina pero sus alcances son simplemente académicos.

En *El problema...* el hombre americano presente en la coyuntura histórica signada por la crisis de la cultura occidental y por la inautenticidad de su cultura que le impide asumir una entidad propia, sufre vitalmente el drama ontológico “como realidad [actual] patética del ser” (Zum Felde, 1943:11). Este drama representa la realidad total de la existencia históricamente determinada, sin ninguna posibilidad –como dijimos– de evasión en términos de una coartada universalista. Esta pregunta por la entidad constituye en términos históricos una situación inédita, no experimentada por ningún otro pueblo anteriormente, es un problema exclusivamente sudamericano,

[...] ya que los pueblos de Europa –nuestros mayores–, poseen una personalidad históricamente definida, una idiosincrasia tradicional; y sus individuos, cultos o incultos, participan de esa idiosincrasia, encarnan esa personalidad de modo consustancial, que radica en la subconciencia (Zum Felde, 1943:16-17).⁹

El coloniaje intelectual. Zum Felde diagnostica la situación americana como de “coloniaje intelectual” y, en consecuencia, “cultural” (Zum Felde, 1943: 28, 31). “La americanidad que hay en el hombre de América –americanidad de hecho– no ha alcanzado todavía conciencia de sí misma como para poder definirse intelectualmente”, una situación cuasi virginal que hace de América “un continente sin descubrir”, sin camino trazado para el explorador ni moradas de abrigo al viajero, una situación de intemperie en la que “hay que abrirse por sí mismo los caminos, orientándose en medio de lo confuso y de lo indefinido”. Escenario caracterizado por la falta de autenticidad de la cultura, que sólo se constituye sobre un “acopio de materiales librescos y es un eco del pensamiento de ultramar”. Sus intelectuales son instrumento del coloniaje cultural, elementales repetidores

⁹ Zum Felde utiliza principalmente el concepto “americano”, pero en ocasiones se refiere a lo “sud-americano”, sin que la distinción obedezca a alguna intencionalidad conceptual fuerte; la utilización del segundo término mencionado responde, más bien, a un énfasis de concreción cuando lo solicita la argumentación.

de conceptos importados sin ninguna capacidad crítica, que enjuician el hecho americano con criterios o prejuicios europeos, “una intelectualidad común [que] se vanagloria ingenuamente de su saber libresco y se decora con el lujo rastacuero de las citas” (Zum Felde, 1943: 30).

La tarea se impone, aunque no sea fácil de realizar:

Desprenderse de la letra de los textos, emanciparse de las fórmulas de la sociología y de la retórica, libertarse de toda teórica universitaria, afrontar nuestra propia realidad con un sentido lúcido, directo, desnudo, tal es la empresa difícil y necesaria que toda conciencia debe cumplir en sí misma, y previamente, para empezar a estar en condiciones de americanidad intelectual (Zum Felde, 1943: 31).

Asume como propia la historia de Occidente, sobre ella se traza la genealogía americana, utilizando así un concepto nietzscheano de enorme sentido heurístico y gran valor metodológico, ya que sitúa la reflexión propia en un lugar activo, constituyente protagónico de su pasado y no receptor pasivo de una historia irreductiblemente impuesta por herencia, resultado del peso del desarrollo evolutivo, tal como la pensaba el historicismo positivizado de finales del siglo XIX. La historicidad de Occidente se asume voluntariamente como propia, –resultado de una operación racional sobre el transcurrir histórico de la modernidad en la que se inserta América–, pero sólo como fundamento del devenir, que es americano; América como fuente proyectual autónoma de su futuro, en el corazón de una nueva matriz construida sobre la base de un radical giro en la posición de pensamiento y elocución.

Heraldo de tiempos nuevos, el filósofo montevideano asegura, retomando la imagen de la mirada que desde Esteban Echeverría subyuga a los pensadores de la identidad americana: “Tenemos que mirar con ojos americanos a Europa –y no a América con ojos europeos– y valorizar su historia en función de nuestro porvenir. Ésta es la etapa de nuestra conciencia y de nuestra entidad que ahora comienza” (Zum Felde, 1943: 32). Acepta la universalidad de lo humano

[...] pero el hombre americano ha de encarar esa universalidad de su historia, en el tiempo y en el espacio, con el criterio y la medida de su propio devenir histórico. América es, para nosotros, el mirador de nuestra perspectiva, el meridiano de nuestras valoraciones, el centro de convergencia de todos los caminos de la historia (Zum Felde, 1943: 32).

Frente a ciertos desvaríos actuales de un autoproclamado *progresismo* en cuanto a la autoctonía exclusivista de una mirada americana, desligada completamente de Occidente y, es más, antioccidental en virtud de la auto-postulada legitimidad de una supuesta entidad *originaria* de algunas etnias –un reclamo de pureza étnica de equívocas raíces racistas y de una asombrosa y prejuiciada ignorancia de la dialéctica histórica de las culturas–, podemos subrayar la complejidad y alcances de un pensamiento como el del autor de *El Huanakauri*. Él habilita la posibilidad de fundar una entidad americana con personalidad propia sin negar el concierto del desarrollo histórico mundial, y alerta respecto a la construcción de su propia historicidad en tanto genealogía y en tanto devenir futuro, integrando los componentes diversos resultado del proceso histórico.

Crítica punzante del ambiente intelectual del coloniaje. Zum Felde se manifiesta contra el “andamiaje de tópicos”, la “abigarrada glosa de sus lecturas y un tejido habilidoso de citas”, “lamentables casos de indigencia del criterio propio”, contra el bizantinismo intelectual libresco que presenta la realidad cultural americana (Zum Felde, 1943: 28-29).

El mundo valorable acaba –visto desde Europa–, antes de llegar a este trópico nuestro, aturdido de loros. Ciertamente que hemos tenido, y seguimos teniendo, demasiados loros sabios por estos trópicos –y sub-trópicos– del continente; y que su parlería retórica y mulata, ahoga las pocas voces altas que dignifican nuestra literatura. ¡He aquí –Zum Felde levanta la voz– una de las grandes tareas que es preciso emprender, entre las primeras, si queremos llegar a ser algo serio en el mundo: la matanza de multitud de loros literarios, cuya parlería apesta nuestros ambientes en promiscuidades negativas! Cuando hayamos conseguido despejar el clima intelectual de esa calamitosa fauna, tal vez se pueda ver mejor, desde lejos, los verdaderos valores aislados que poseemos (Zum Felde, 1943: 35-36).

Como bien afirmó Arturo Ardao, nuestro autor “ha sido severísimo” con “la cultura académica, tal como suele presentarse en nuestros países, ingenuamente libresca y europeizante” (Ardao, 1956: 179). Quizás desde la invectiva de Zum Felde podríamos pensar el estilo de Zea, su renuencia a las citas de sus fuentes, su afirmación perentoria de una certeza subjetiva intensamente reiterada, una renovación que pienso rehuía deliberadamente complacencias y guiños, sutilezas y amaneramientos estilísticos en pro de una rotundidad de razonamiento. Zea desdeña barroquismos, trabaja con una prosa que a veces se torna seca y leñosa, pero que se erige precisamente como contracara del parloteo intrascendente y cortesano de

esa forma peculiar a la que dirige Zum Felde su sarcasmo. Forma de la crítica, asumida desde la elección estilística.

Lo que llamamos “cultura” –nos dice–, suena a hueco todavía en esta América, precisamente porque es sólo una retórica de la cultura, dentro de la cual no hay más que mera letra, sin que la vivifique el espíritu de una entidad. En vez de auténticas estructuras, con cimientos en la realidad histórica, no hay, en nuestros países, sino el papel pintado de unas bambalinas, entre las cuales, la minoría ilustrada representa la comedia de la cultura. Os alejáis un poco de los centros didácticos, y ya estáis en plena barbarie vernácula; más aún: os alejáis del núcleo europeizado a los arrabales medrosos, y ya os encontráis en otro mundo: en el mundo de la realidad nebulosa de este continente, donde cada ciudad es el bazar de la industria extranjera (Zum Felde, 1943: 37).

Formas parasitarias de la cultura. Nuestra cultura latinoamericana es una de esas formas. Hemos vivido y seguimos viviendo todavía, absolutamente a expensas de la producción europea [...] Dependimos y dependemos enteramente de la fenomenalidad de su vida cultural; su actualidad es nuestra actualidad; sus escuelas, sus estilos, sus modas, son las nuestras; no tenemos otras, no tenemos nada propio, ni para nosotros, ni para ellos; no aportamos nada; no producimos, consumimos; no existimos aún en el proceso de la cultura universal (1943: 37-38).

Este diagnóstico fue compartido ampliamente por algunos de los pensadores más inquietos de este momento intelectual de búsqueda renovadora –Mallea, por ejemplo, y muchos otros integrantes del grupo de la revista *Sur*; H. A. Murena algo más tarde– y de diversas formas penetró en estratos muy profundos de la realidad cultural de América Latina en la época, siendo muy intenso el impacto en los análisis de la realidad y la prospectiva política, en particular a partir de la década de los treinta, aunque pueden reconocerse autores y tendencias anteriores a esa fecha y a esa evidente crisis. En Uruguay resulta interesante un derivado un tanto posterior de estas posiciones, presente en la obra de Roberto Fabregat Cúneo, quien encuentra en el “amorfismo cultural del continente” el fundamento del “drama sudamericano”.¹⁰ Alguna resonancia orteguiana (de la segunda visita a Argentina), muy visible, está también presente en estas apreciaciones.

¹⁰ El libro de Roberto Fabregat Cúneo es *Caracteres sudamericanos*, de 1950, cf. Ardao, 1956: 177-178. Un trabajo de referencia para esta significativa tendencia intelectual, circunscripto a Argentina pero con posibles extensiones a América Latina es Kozel, 2008.

Diagnóstico “del problema de nuestra cultura”: la inautenticidad. Prosigue Zum Felde en un diagnóstico “del problema de nuestra cultura”: el adjetivo es *desolado* (1943: 28).

Pero la cultura de tipo parasitario no es una cultura del espíritu y de la vida, sino de la forma y de la letra; cultura superficial y postiza, falsa cultura; porque el espíritu es original o no existe; no puede vivir sino de su propia raíz ontológica y no puede manifestarse sino como entidad categorial. La cultura del espíritu es una realidad intrínseca del ser cuya condición vital es la soberanía. No hay que dejarse engañar con esa apariencia que consiste en la extensión de escuelas, universidades, academias, certámenes; porque todo eso es sólo andamiaje formalista y queda sólo en formalismo y apariencia si carece de sustantividad propia que le dé un contenido vivencial y un valor auténtico. La cultura, en la mayor parte de esta América, existe en estado de falsificación; es cultura de apariencia y no de realidades, de parecer y no de ser, puesto que no tiene arraigo en la propia entidad y vive del préstamo y de la glosa. Es comedia de la cultura y no verdad viviente esta que aquí tenemos, pues toda ella está en los ritos, en las palabras, en la exterioridad, no en la conciencia. El hombre culto latino-americano, vive engañado y engañándose, creyendo que sus figurines de ultramar son él mismo. Helo aquí al tanto de la última palabra que, en materia de estética o de sociología, le traen las publicaciones extranjeras, y creyendo, a menudo ingenuamente, que por ese mero hecho de información y copia él es ya un hecho de cultura (Zum Felde, 1943: 38).

El trasfondo nietzscheano de sus formulaciones es revelador de la im-pronta más decisiva de la conformación de su pensamiento. Pero una resonancia más inmediata, que de seguro refuerza aquellas connotaciones, es la de Ezequiel Martínez Estrada, también apasionado lector de Nietzsche. El problema de la apariencia, de la falsedad e inautenticidad de la cultura tal como lo argumenta Zum Felde presenta fuertes semejanzas con contenidos provenientes del análisis de la cultura argentina efectuados una década antes en *Radiografía de la pampa*, publicada en 1933, y proseguido con ahínco en las tres décadas siguientes, particularmente en *La cabeza de Goliat* (1940) – anterior también al referido libro de Zum Felde–, *Sarmiento* (1946) y *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948). El tono sarcástico y admonitorio del ensayista argentino se desliza conscientemente, aunque un tanto contenido, en la prosa del uruguayo, como elemento estilístico decisivo para la ruptura de la molicie bizantina y para la configuración de un espacio ético-crítico, más acentuado en su primera dimensión en el ensayista de *Radiografía*, pero atemperadamente presente también en Zum Felde.

La conclusión tremendamente pesimista, de cuño alberdiano, de *Radiografía de la pampa*, en la que la barbarie nuevamente asoma entre los pliegues de la civilización postizamente adquirida –el chiripá mañosamente reaparecido y entrevisto detrás del chaleco de punto, la galera y el frac– (Crespo, 1994), se diluye en Zum Felde básicamente porque su análisis no se instala en la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie, sino que se ha conscientemente deslizado al eje de la autenticidad ontológica enfrentada a la superficialidad imitativa y carente de vitalidad; tránsito en verdad decisivo para el entero replanteamiento de la cuestión de la cultura americana, es cierto que insinuado anteriormente por valiosos ensayistas entre los que se encuentra, en clave irónica, el joven y criollista Jorge Luis Borges y, fundamentalmente, las desopilantes, desmesuradas e incisivas propuestas de los hermanos Andrade; más tarde reaparecerá en la novela de Leopoldo Marechal *Adán Buenosayres*. La frecuentación de la vanguardia en los años veinte, diría más, el exhaustivo conocimiento de ella por parte del ensayista uruguayo a partir de su práctica de creación y el constante ejercicio periodístico de la crítica literaria, construye este nexo complejo entre la poética y la reflexión vanguardista con el filosofar latinoamericanista posterior en dos décadas.

La búsqueda de lo “propio americano”. Es por ello, por esa acuciante necesidad de autenticidad, que la tarea que se impone como imperativo para Zum Felde es precisamente la búsqueda de lo propio americano como fundamento de autenticidad en la interacción universalista

Elaborar una cultura espiritualmente valiosa –valiosa como finalidad humana–, es buscar, fundamentalmente, la expresión formal viviente de una categoría del ser americano (Zum Felde, 1943: 25).

La empresa que tenemos por delante, los latino-americanos de esta generación –y de las que vendrán– es la de construir nuestro propio órgano de cultura, empresa hacia adentro, esfuerzo introspectivo, definición de auto-conciencia: la más difícil de las emancipaciones. La libertad espiritual como toda libertad, y aún en mayor grado que cualquier libertad material, es un bien que debe ser conquistado por el propio ser (Zum Felde, 1943: 55).

Podríamos,

[...] seguir viviendo así, como hasta hoy, bajo esta fácil tutela, sin plantearnos cuestiones de fondo, sin angustiarnos en nuestra propia inquisición, sin esforzarnos en definir nuestra identidad. Y sin vivir nuestro drama; volviéndole la espalda, despreocupadamente, a nuestra realidad; aceptando, cínicamente, nuestra posición [...] (Zum Felde, 1943: 87).

Pero no, debe adoptarse la agonía, la lucha,

[...] sentir el drama es sentir el dolor del órgano enfermo; que nos duela, eso es lo primeramente necesario para que nos pongamos en actitud. Una conciencia dramática del problema es el principio de la entidad; lo que duele es la sensibilidad de la raíz, que empieza a manifestarse (Zum Felde, 1943: 87).

Es dolor unamuniano el del despertar de la conciencia americana. Una voluntad de ser como principio de desarrollo de la identidad ontológica, como disparador dramático de la conciencia americana, conciencia angustiosa del “estado de no ser”,

[...] angustia activa –alecciona– la que se tiende apasionadamente hacia su fin. Pues, si aún no somos, si lo que hemos de ser pertenece al futuro, ¿qué sentido tiene todo lo que hacemos, sino tiende dramáticamente hacia la entidad? [...] Sólo aquello que sea, en alguna forma, expresión de esa conciencia del drama ontológico de la americanidad, sólo aquello que tienda, de algún modo, a la realización de nuestra voluntad de ser, tiene un valor y un sentido, frente al mundo y frente a nosotros mismos: el valor de su autenticidad, el sentido de su presencia (Zum Felde, 1943: 97).

Las tareas del tiempo presente. Un punto esencial de la reflexión de Zum Felde se despliega en relación al tiempo presente, en cuanto supone un momento de disponibilidad que, visto retrospectivamente, induce a pensar en la gran oportunidad que se abría al pensamiento latinoamericano en esa búsqueda de identidad ontológica desplegada a la contemporaneidad. Oportunidad que, a todas luces, aprovechó luego Leopoldo Zea para trazar una trayectoria fundamental anclada precisamente en la percepción ajustadísima del momento que se vivía. Uno podría preguntarse, y conjeturar ahora, en cuánto del trazado del proyecto zeísta tuvo que ver esa adecuada descripción de la coyuntura propuesta por Zum Felde en el umbral de apertura de la carrera intelectual de Zea –y alguna certidumbre nos da la reseña que comentamos más abajo–, que sin duda el filósofo mexicano hizo suya en el trazado tanto de la estrategia de participación como en el diseño de en su propia agenda de intervención.

Un primer acicate, que por otra parte cuestiona duramente algunas de las propuestas nodales del arielismo, es la comparación con Estados Unidos, que Zum Felde reconoce como el hogar de Edgard Allan Poe, de Emerson, de Walt Whitman, de William James entre otras figuras de amplio reconocimiento, de “eminencia mundial”, mientras que América Latina hasta el momento no dispone de ninguna. Esto dibuja una paradoja

respecto a las postulaciones del *Ariel*: ¿cómo los utilitarios y prácticos estadounidenses han logrado figuras de mayor talla y trascendencia en los reinos de la especulación filosófica y la creación literaria que los cultores de lo intelectual y de lo estético? ¿Cómo los “arielistas”, se pregunta Zum Felde, no sólo se ven superados en vías férreas, aeropuertos, edificios, estadios, colegios y bancos, sino también en el pensamiento y en la poesía? Dice entonces:

De tan desconcertante comprobación, ¿debemos inducir conclusiones pesimistas? ¿probaría, este hecho paradójal, que, en efecto, –y a pesar de nuestra vocación humanística– nos han sido negados, a los de esta América Latina, la originalidad y el genio creador...? Lo ocurrido hasta hoy, ¿autoriza a sentar una tesis negativa tan terminante y desalentadora? (Zum Felde, 1943: 40).

La respuesta es clara, se trata de un fenómeno de inhibición espiritual determinado por peculiares condiciones del desarrollo histórico.

Pero la etapa de nuestro neocolonialismo cultural ha de ser también traspuesta y superada, aunque el proceso sea más lento y difícil. Grandes síntomas lo evidencian, desde ya. Los tiempos de la nueva etapa están teniendo comienzo (Zum Felde, 1943: 41).

La reflexión sobre el momento del presente tiene varias aristas de sumo interés en la argumentación de Zum Felde. Fue la coyuntura de gran complejidad de la Segunda Guerra Mundial la que hizo evidente la “crisis histórica de la cultura occidental, a cuyo trance de descomposición asistimos”, creando una ventana de oportunidad para marcar la hora del levantamiento espiritual de América Latina, tal como la crisis de la monarquía española en 1808 significó el toque de campana para la “emancipación del coloniaje político”. Para nuestro autor se abre una época acaso heroica, de “desconcierto de nublado signo”, de intemperie por la plena quiebra de valores europeos, en la que “hallaremos nuestro propio camino y de la cual saldremos en posesión de nuestra mayoría de edad”.

El eclipse de Francia nos ha dejado entregados a nosotros mismos; es, quizás, el momento de intentar andar por nuestra cuenta [...] ensayar nuestro propio camino (Zum Felde, 1943: 52).

Acaso necesitamos quedarnos solos para poner en ejercicio nuestras energías latentes y obligar nuestra capacidad de autonomía. El autor de este ensayo acerca de nuestra angustia, siente como presagio promisor que él aparezca en la hora incierta de esta crisis (Zum Felde, 1943: 42).

Este tipo de reflexión nos recuerda el momento en que los jóvenes impulsores de la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918, enfrentados a la crisis civilizatoria que supuso la Primera Guerra Mundial planteaban en el célebre *Manifiesto Liminar* de Córdoba la presencia de una “hora americana” de regeneración de valores y de creatividad de la cultura.

Toda entidad americana debe ser anfictiónica. Es en la amplia anfictiónía latino-americana, y no en el localismo nacionalista, donde radica la virtud más alta de nuestra personalidad y la potencialidad histórica de nuestro devenir (Zum Felde, 1943: 47).

Podemos señalar aquí una fuente importante de Zum Felde –y, si la propuesta de este trabajo es acertada también indirectamente de Zea– respecto a las posibilidades que abría la coyuntura presente para la autonomía y la proyección cultural americana. Zum Felde expresa adhesión franca, admiración incluida, por Waldo Frank, destacado novelista y ensayista estadounidense, miembro del grupo de la revista *Sur* de Victoria Ocampo, en Buenos Aires. Esto no sólo indica una filia intelectual de interés, sino que remite a una acción concreta en el contexto político específico de la Segunda Guerra Mundial en el que se escribió *El problema de la cultura americana*. El Departamento de Estado había solicitado a Frank en abril de 1941 que realizase una gira de conferencias contra el fascismo en Sudamérica, pero el escritor rechazó la invitación. Cartas de sus amigos de la región y el ataque japonés a Pearl Harbor hicieron que reviera su posición y entre abril y octubre de 1942 dictó una serie de conferencias, repetidas en Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Perú y Colombia, como un esfuerzo para contrarrestar la propaganda nazi en esos países. Exitosa y controvertida, un momento culminante de esta gira fue la declaración de Frank como *persona non grata* por el gobierno argentino del presidente Castillo, y el ataque que sufriera un día después en su alojamiento en Buenos Aires, con heridas que motivaron su hospitalización, lo que le dio una gran notoriedad rubricada por una nota de tapa en el *New York Times*.

El planteamiento inicial de Frank en su primera charla, “*La Guerra que está debajo de la guerra*”, urgía a los latinoamericanos a luchar por sí mismos y por sus propias razones contra el fascismo. En la segunda exposición, “*Ustedes y nosotros*” Frank predecía que si lograban esto un nuevo mundo cultural y artísticamente superior podría emerger, un mundo que realizaría el destino de las Américas. Las dos siguientes conferencias tenían un título común: “*Los dos caminos*”. En su primera sección,

“Hacia la derrota del hombre”, se dirigía a la juventud latinoamericana para prevenirla de unirse a las bandas fascistas que representaban el anti-humanismo, argumentaba no definirse por la izquierda o la derecha, sino por la Humanidad, llamándola a construir la Ciudad del Hombre. En la segunda sección, *“Hacia el destino humano”*, en un mensaje atravesado de espiritualismo, Frank aseguraba que luchar y derrotar al fascismo aseguraba la realización plenamente humanística de la sociedad, y ese era el núcleo de su argumentación política y social. El silencio podría ser de muerte o de renacimiento. En la quinta conferencia *“Los elementos del nuevo mundo en los Estados Unidos”*, Frank ponía a discusión los objetivos gubernamentales estadounidenses respecto de América Latina, con una renovada mirada rooseveltiana de la “buena vecindad”.¹¹ Las conferencias fueron publicadas el mismo año 1942 en Buenos Aires por una importante editorial de republicanos españoles (Frank, 1942). Es seguro que Zum Felde escuchó a Frank en su visita a Montevideo –era en ese momento director de la Biblioteca Nacional de Uruguay–, y su libro trasunta la recepción entusiasta del mensaje del estadounidense, en particular el destino de una cultura americana superior planteada en la segunda conferencia, y el horizonte humanista y espiritualista trascendente como fundamento axiológico de superación y organización de la cultura.

Universalismo / Occidentalismo / Americanismo. La cuestión crucial de la pertenencia o no de América a Occidente, y en caso afirmativo de las modalidades y formas de esta pertenencia, presenta trazos potentes en Zum Felde, dentro de una orgánica concepción historicista del desarrollo cultural universal, una dialéctica de culturas en interacción y en transformación, a la que no debe ni podría sustraerse la cultura americana auténtica, históricamente viva y por ende real.

Para nosotros, los latino-americanos, la condición de occidentalidad es tan irrenunciable como la condición de americanidad [...] Pero, somos occidentales de América, no de Europa. Ocupamos una posición histórica especial; tenemos nuestras determinantes propias, dentro del vasto sistema universal del occidente [...] la cultura occidental, universal, para ser hecho viviente y función del hombre real, aquí en América, tiene que americanizarse, asumir modalidades conforme a nuestras determinantes.

¹¹ La referencia documental de la gira de Frank en University of Delaware, Library, Special Collections Department, Waldo Frank Papers 1922-1965, Serie II, Writings by Waldo Frank, folders 20-23. <http://www.lib.udel.edu/ud/spec/findaids/frank.htm>. Consulta: Abril de 2015.

De lo contrario, nuestra posición es falsa; y la cultura misma, más aparente que real [...] Americanidad y universalidad no son términos opuestos sino complementarios, integrativos. La universalidad se define concretamente en la americanidad. Esto constituye la entidad histórica viviente de un orden de cultura (Zum Felde, 1943: 78-79).

El plano del arielismo ha de ser superado, ahora, por un sentido de la personalidad –y de la americanidad– más profundo, más ontológico. [...] Se trata de superar la condición de colonialismo cultural en que hasta hoy permanecemos, para afrontar la autonomía y la responsabilidad de la elaboración propia; se trata de salir de la etapa de supeditación del aprendizaje liceal, en que nuestra intelectualidad ha vivido hasta el presente, para firmar el imperativo de la propia entidad (Zum Felde, 1943: 109-110).

Zum Felde acepta la influencia del misticismo individualista de Unamuno y del relativismo crítico de Ortega, tendiente a contrarrestar la presencia francesa, “ambos influjos sólo se han ejercidos sobre un sector muy minoritario de la intelectualidad latinoamericana, quizás el más selecto –agrega muy sutilmente–, pero no el predominante” (Zum Felde, 1943: 127-128). Un claro deslinde con *La raza cósmica* de Vasconcelos, utópica, “acaso meramente literaria”, con el cual, entre otros, mantiene una marcada polémica sin mencionarlo: la de oponerse tenazmente al hispanismo como tendencia cultural del franquismo, como resabio imperial al que hay que rechazar (Zum Felde, 1943: 132-133). En 1943 esto significaba una abierta toma de posición, no sólo referido a España y al conflicto mundial, sino al alineamiento de fuerzas intelectuales y políticas en el interior de los países del Plata: en Buenos Aires y en Montevideo el franquismo constituía una fácil amarra del reaccionarismo católico, poco afín con el fascismo italiano y mucho menos con el nazismo alemán.

Su afirmación definitiva en torno a la dinámica cultural en relación a los otros grandes espacios de civilización no deja lugar a ambigüedad alguna, y es llamativa la coincidencia que expresará posteriormente Zea en este tema central:

Seremos americanos en la medida en que seamos universales; y universales en la medida que seamos americanos. Pero universales por integración y síntesis; y americanos en virtud de nuestra posición histórica. La universalidad es nuestra categoría propia de cultura y la americanidad el signo de nuestro destino en la historia (Zum Felde, 1943: 147).

EL COMENTARIO DE LEOPOLDO ZEA

Unos meses después de la aparición de *El problema de la cultura americana* –cuyo colofón señala que se terminó de imprimir en Buenos Aires el 24 de diciembre de 1943–, en el último número de 1944 de *Cuadernos Americanos*, quizás ya el principal vehículo de contacto entre los intelectuales del continente junto con *Repertorio Americano* de Joaquín García Monge, Leopoldo Zea publicó su reseña del libro de Zum Felde (Zea, 1944: 126-130). A semejanza del texto comentado, el joven ensayista mexicano, que comenzaba recién su carrera intelectual, también abre su escrito con un señalamiento nada trivial: subrayaba la situación de “crisis actual de la Cultura Occidental” –en tácita alusión a la Segunda Guerra Mundial todavía en curso y a los efectos devastadores por ella producidos– que planteaba un escenario inédito, impensado hasta esas circunstancias: la cuestión de la continuidad de esa cultura. La crisis de la cultura europea alcanza también, con inusual fuerza, a una forma de vida cultural que se ha derivado de ella, la americana, y en particular la de los pueblos iberoamericanos. Deben también anotarse, en este presente perturbado, las graves consecuencias humanas, políticas y culturales aparejadas por el desenlace de la Guerra Civil española, que Zea obviamente también tenía presente en forma inmediata, básicamente por su relación con Gaos y la presencia de los exiliados españoles en México. Pero, a la vez, la crisis abría un hasta hacía poco impensado horizonte de oportunidades.

Zea diseña un dilema que desafía a los intelectuales de América: dejarse llevar por el caos en espera del recurso desde fuera que lo resuelva, o enfrentarse a éste “buscando en sus propias entrañas una solución que lo anule” (Zea, 1944: 126). Este camino, de adoptarse, significaría asumir “la mayoría de edad” intelectual, en el decir de Alfonso Reyes, y en este caso América podría estar llamada a ofrecer al mundo “una nueva síntesis cultural”, “una nueva y grande síntesis de la cultura y de la historia”, citando a Zum Felde (Zea, 1944: 129). Esta perspectiva optimista, en tanto América sería el nuevo núcleo del desarrollo cultural como heredera y prolongación de Occidente, presenta una continuidad evidente con la posición de los jóvenes de la generación de la Reforma Universitaria iniciada en 1918, inmediatamente de la tragedia de la Primera Guerra Mundial, para los que América constituía la reserva humana y cultural sobre la que podría rehacerse la civilización destrozada material y simbólicamente en los campos de batalla de Europa.¹²

¹² Navarro Trujillo, 2009: 199, señala esto especialmente en la obra de Saúl Taborda.

Zea recupera inicialmente la pregunta de Zum Felde acerca de la personalidad americana, el interrogante acerca del “genio propio de nuestro pueblo”, y junto con ella retoma la posición del filósofo uruguayo, el trance de la adolescencia, como señala respecto a la indefinición que caracteriza a Iberoamérica, pero del que ya intuye que va rumbo a la fortaleza juvenil (Zum Felde, 1943: 130). Este problema debe ser resuelto, tal como lo ve el pensador desde Montevideo, de una manera vital, no académica, y en consecuencia el asumir esa resolución no puede ser eludida por ningún americano:

Ningún americano puede evadir dicho problema, lo lleva en su sangre. Nadie puede renegar de este su ser problemático. Acaso el mal ha estado en este no resignarse a ser americano; en sentirse inferior como americano. La historia de nuestra América ofrece múltiples ejemplos de este afán de arrancarse las entrañas americanas, lo cual no ha conducido sino a esta indefinición que nos caracteriza (Zea, 1944: 127).

La reflexión de Zea luego de asumir tan enérgicamente un destino americano prosigue rechazando el “camino falso” del universalismo abstracto, ya que “El problema que nos plantea América, debe ser resuelto desde un punto de vista americano”:

[...] el americano que en vez de creer o asimilar se conforme con imitar, no está en realidad sirviendo a lo universal. Lo americano, en lo que tiene de imitación de otra cultura, no puede ser lo universal (Zea, 1944: 128).

La complejidad del rechazo al universalismo cosmético, a la fácil coartada para eludir las responsabilidades de la renovación, coloca a la vez el difícil problema de la pertenencia de la cultura americana a Occidente, al que ya nos hemos referido en el comentario a Zum Felde, y que aún hoy sigue siendo una cuestión candente y polémica, en la medida en que el rechazo demagógico al eurocentrismo intenta dismantelar, junto con él, la trabajosa y ricamente tejida trama de la nueva forma de occidentalidad que se desarrolló en las Américas, vertebradora de la cultura y la sociedad, y base de la configuración cultural y política. Zea, muy tempranamente, en lo que se convertirá en una de las vías fundamentales de su programa intelectual, asume rotundamente una fórmula de Zum Felde: “Somos occidentales de América, no de Europa”, que abre un inmenso territorio a la reflexión conceptual y a la investigación empírica, a través de una observación más general: la cultura occidental es una síntesis, resultado

del “conjunto asimilado de una serie de culturas que se han venido sucediendo en Europa. Es la síntesis de todas ellas” (Zea, 1944: 129). Y acepta, como un corolario de su lectura del libro del filósofo sudamericano, y como diseño de un ancho camino abierto a su obra futura:

América, nos dice Zum Felde, puede ser el gran crisol de la nueva cultura occidental. Pero no hay que conformarse esperando que en un futuro se realice tal fusión, es nuestra iniciativa, provocarla. En esta nueva síntesis cultural, las dos Américas, la sajona y la ibera tienen mucho que aportar (Zea, 1944: 130).

BIBLIOGRAFÍA

- S./A. (1997); “De revistas. *La pluma de Zum Felde*”. *El País cultural*, Año VIII, 1º de agosto, Montevideo.
- ARDAO, Arturo (1956); *La filosofía en el Uruguay en el siglo xx*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CRESPO, Horacio (1994); “Ezequiel Martínez Estrada. El francotirador anacrónico”. *La ciudad futura*, Vol. 41, pp. 12-16, Buenos Aires.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María (1997); *El bastardo*. Montevideo: Cal y Canto (2ª ed., Alfaguara, 2006).
- Exposición Bibliográfica y Documental. Alberto Zum Felde en el cincuentenario de la publicación de Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (1980), Advertencia de Arturo Sergio Visca, Montevideo: Biblioteca Nacional.
- FRANK, Waldo (1942); *Ustedes y nosotros. Nuevo mensaje a Ibero-América*. Buenos Aires: Losada.
- KOZEL, Andrés (2008); *Argentina como desilusión. Contribución a la idea del fracaso argentino (1890-1955)*, México: Nostromo Ediciones / Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos-UNAM.
- MICHELENA, Alejandro (1986); *Los cafés montevideanos*. Montevideo: Arca.
- NAVARRO TRUJILLO, Mina Alejandra (2009); *Los jóvenes de la “Córdoba libre!”*. *Un proyecto de regeneración moral y cultural*. México, Nostromo Ediciones / Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos-UNAM.
- OREGGIONI, Alfredo F., director (1987); *Diccionario de literatura uruguaya*. Montevideo: Arca Credisol (2 vols.).
- PICKENHAYN, Jorge Oscar (1980); “Alberto Zum Felde y la literatura uruguaya”, en *Suplemento Dominical de “El Día”*, Montevideo, 20 de julio.
- RAMA, Ángel, “Prólogo” (1967); en Roberto de las Carreras, *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas*. Montevideo: Arca.

- REAL DE AZÚA, Carlos (1964); *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1966); *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa.
- ROXLO, Carlos (1916); *Historia crítica de la literatura uruguaya*, vol. VII. Montevideo: Librería Nacional, A. Barreiro y Ramos.
- RUFFINELLI, Jorge (1974); "Roberto de las Carreras. El dandy que encendió la aldea", revista *Crisis*, 14, Junio, Buenos Aires.
- UNIVERSITY OF DELAWARE, Library, Special Collections Department, Waldo Frank Papers 1922-1965, Serie II, Writings by Waldo Frank, folders 20-23. <http://www.lib.udel.edu/ud/spec/findaids/frank.htm>.
- VISCA, Arturo Sergio (1969); *Conversando con Zum Felde*. Montevideo: Biblioteca Nacional, "Reportajes culturales", nº 1.
- VISCA, Arturo Sergio (1971); "Prólogo", en *Antología de poetas modernistas menores*, Selección y prólogo de Arturo Sergio Visca. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 139, Ministerio de Educación y Cultura.
- ZEAL, Leopoldo (1944); "América como problema", en *Cuadernos Americanos*, Año III, 6, Noviembre-Diciembre, México.
- ZUM FELDE, Alberto (1908); "Lulú Margat. Juguete trágico en un acto", en *Apolo*, 16, Montevideo.
- ZUM FELDE, Alberto [Aurelio del Hebrón] (1910); "El sepelio de Julio Herrera y Reissig" *La Semana*, Año II, No. 36, marzo 26, Montevideo.
- ZUM FELDE, Alberto (1917); *El Huanakauri*. Montevideo: Maximino García Editor, 95 pp.
- ZUM FELDE, Alberto (1919); *Proceso histórico del Uruguay*. Montevideo: Maximino García Editor.
- ZUM FELDE, Alberto (1967); *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura*, vol. II. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 3ª ed., p. 216 [1ª ed. 1930].
- ZUM FELDE, Alberto (1943); *El problema de la cultura americana*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Coutinho y la vía prusiana a la modernización*

ANTONINO INFRANCA**

RESUMEN. El trabajo ofrece una propuesta de lectura sobre la obra del marxista brasileño Carlos Nelson Coutinho, en él se explora cómo en su temprana producción teórica adopta las ideas de Georg Lukács sobre la vía prusiana a la modernización pero, con el paso del tiempo, después de su exilio forzado por la dictadura brasileña, al plantearse la pregunta por la democratización su interés de reflexión sufrirá un viraje hacia las formulaciones teóricas de Gramsci. Una de las sugerencias de este trabajo es detectar la relación que se presenta entre la cultura nacional, la música y las propuestas de modernización.

PALABRAS CLAVE: *Vía prusiana, revolución desde arriba, modernización, música, oriente.*

ABSTRACT: The author in this article deals with the interpretation of the work of the Brazilian Marxist Carlos Nelson Coutinho. It is explored how in his early theoretical production Coutinho adopted the ideas of Georg Lukacs on the Prussian way to modernization. However, a turn toward the theoretical formulations of Gramsci can be detected in the work of Coutinho when he considered the question of democratization after his exile forced by the Brazilian dictatorship. One of the suggestions of this article is to identify the relationship between the national culture, music and modernization proposals.

KEYWORDS: *Prussian way, revolution from above, modernization, music, the East.*

RECIBIDO: 11 de febrero de 2015. **Aceptado** 18 de mayo de 2015.

En Brasil, como en otras partes del mundo, en los años sesentas el marxismo tuvo una enorme influencia sobre los jóvenes intelectuales. Para aquella generación situarse en el marxismo era considerado un hecho natural; sin embargo, hoy en día la permanencia al interior de él de muchos de esos intelectuales es un hecho extraordinario, un verdadero y raro ejemplo de coherencia y fidelidad a la más antigua misión del intelectual. Aquellos jóvenes

* Este es el texto de la conferencia del mismo título con motivo del 90 aniversario de la fundación del movimiento obrero brasileño. Al momento de la lectura Carlos Nelson Coutinho aún estaba vivo, lamentablemente en ocasión de entregar la redacción definitiva el gran amigo Carlos Nelson se había ido no hacía más de un mes. Dedico a su memoria este ensayo.

** Ministero Pubblica Istruzione y Stato Italiano <toni.infranca@gmail.com>

continuaron la misión de intelectuales *comprometidos*, a la manera de Voltaire y de Fichte. Era un caso raro en el panorama latinoamericano donde habían aparecido ya antes casos aislados de intelectuales comprometidos como Mariátegui, pero aquí estamos frente a tres grupos de intelectuales. Menciono algunos nombres: Coutinho y Konder en Río de Janeiro, Henriques en Juiz de Fora, Cardoso¹ y Löwy en São Paulo.

Los filósofos marxistas que tuvieron mayor difusión fueron Lukács y Gramsci. La difusión del pensamiento de Lukács encontró un obstáculo, relativamente superable, por el idioma en el cual el filósofo húngaro escribía, pues el alemán era escasamente conocido en Brasil; lo anterior con la excepción de Michael Löwy, quien fue uno de los primeros intelectuales brasileños que en 1969 escribió un ensayo donde analizó conjuntamente a Gramsci y a Lukács, específicamente sobre la teoría del partido. Los idiomas que permitieron la difusión del pensamiento de Lukács en Brasil fueron el francés, en un primer momento, y después el italiano. Se puede entender que el acercamiento al pensamiento de Gramsci no tuviera particulares obstáculos, justamente porque Gramsci escribía en italiano. Pero el primer acercamiento al pensador italiano hecho en español fue gracias a las traducciones del argentino José Aricó, cuya obra de difusión del pensamiento gramsciano en América Latina no alcanzará nunca suficiente reconocimiento.

A la mitad de los años sesenta, cuando inicia la difusión de las obras de Gramsci y de Lukács en Brasil, la represión de los militares impidió la formación de una cultura “marxista leninista” en la izquierda brasileña y por ello aquellos filósofos fueron relativamente poco leídos y estudiados. La izquierda brasileña consideró un Brasil atrasado y semicolonial, lo que ocasionó que fuera proclive a tendencias maoístas, guevaristas o bolcheviques,² y de hecho el exceso de bolchevismo acabó tomando como víctimas a aquellos jóvenes en la aplicación de las categorías lukácsianas y gramscianas para analizar la realidad brasileña. La mayor influencia filosófica en la izquierda brasileña fue la de Althusser, que ofrecía una concepción del marxismo similar a la de la ortodoxia soviética, todavía viva al interior del Partido Comunista Brasileño y, por lo tanto, más familiar a los que aun queriendo más autonomía respecto al condicionamiento

¹ El futuro presidente de la República de Brasil cambió su perspectiva de interpretación con el paso del tiempo, para apoyar una interpretación liberal de Gramsci.

² Cfr. Carlos Nelson Coutinho. “As categorias de Gramsci e a realidade brasileira” en *Gramsci e a America latina*, editado por C. N. Coutinho y M. A. Nogueira, São Paulo, Paz e Terra, 1993, pp. 103-4.

ideológico del Partido, no pretendían modificar a fondo las concepciones que habían aprendido en una primera militancia ideológica marxista. Lentamente, también creció la influencia de Marcuse, sobre todo en los años cercanos a 1968, confirmando que, en el fondo, la cultura marxista brasileña vivía de los reflejos provenientes de Europa. Lukács y Gramsci eran considerados conservadores o pensadores ya superados frente a las nuevas tendencias frankfurtianas y althusserianas. La influencia de Althusser empujó también hacia formas de economicismo exasperado: cada aspecto de la vida social se resolvía en la relación capital/trabajo. Pero lentamente, la cuestión de la estructura cultural de Brasil tomó espacio en el debate intelectual y se constituyeron las condiciones para un regreso de Lukács y Gramsci a la atención de los intelectuales brasileños.³

Entre esos jóvenes, dos de ellos en particular, asumirán un papel relevante, Coutinho y Konder, mientras que Löwy se desplazará a Francia. Coutinho y Konder elaboraron verdaderas categorías teóricas para interpretar la realidad brasileña a partir de la reflexión lukácsiana y gramsciana, poniendo atención en la siguiente diferencia: Lukács será considerado como un filósofo y Gramsci como un teórico de la política.⁴ Una de las categorías lukácsianas utilizada para la interpretación de la historia brasileña, fue la de “vía prusiana a la modernidad”.

Lukács analizó, en particular, en las obras *Schicksalswende* (“El Giro del Destino”) y *La Destrucción de la Razón* la historia alemana para reconstruir todas las etapas del desarrollo cultural que condujeron a la tragedia del nazismo. Sobre todo en su ensayo “*Über Preussentum*” Lukács elabora su concepción de la “vía prusiana a la modernidad”, pero no analiza la estructura económica de la Alemania en los márgenes o en el principio del desarrollo capitalista, que la llevó a ser la más grande economía capitalista de la Europa continental aunque no haya tenido colonias extraeuropeas, como las tuvieron Francia e Inglaterra. El análisis de Lukács carece de una profundización en el aspecto de las clases sociales y las relaciones de clase en la Alemania precapitalista; sin embargo, indaga más, aunque de manera parcial, en el análisis del desarrollo cultural y espiritual de la cultura alemana. Digo parcial por la ausencia de un análisis sobre el papel

³ Cfr. Ivete Simionatto, *Gramsci. Seu teoria, incidencia no Brasil, influencia no Serviço Social*, São Paulo, 2004, p. 109.

⁴ “Presença de Lukács no Brasil. Entrevista com Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho”, en *Lukács e a atualidade do marxismo*, editado por S. Lessa y M. O. Pinassi, São Paulo, Boitempo, 2002, p. 163.

de la música en el desarrollo de la cultura alemana y en cuanto al significado de la música alemana esa es una falta muy grave. Si se confrontan las obras del joven Lukács, dedicadas al análisis de la cultura italiana se nota cómo emerge en primer plano la continua referencia a la pintura en la escultura de Miguel Ángel, mientras en su análisis del romanticismo alemán se limita al análisis de la producción literaria, olvidando a Beethoven, Schubert, Brahms y pocas menciones a Wagner. Sin duda ese descuido se debe a su escaso conocimiento de la música,⁵ pero tiene un peso negativo en la construcción del desarrollo cultural alemán de mitad del setecientos hasta el nazismo. Sin embargo, es indudable la agudeza en su análisis de la literatura alemana en la época de afirmación del capitalismo en Alemania.

También Gramsci habló a su manera de una “vía prusiana a la modernidad”. No usó esos términos pero sostuvo que Bismarck, un verdadero y particular modelo de prusianismo, pudo desplegar un cierto “cesarismo progresivo” que llevó a una “revolución desde arriba” en una Alemania que pasaba del modo de producción feudal al modo de producción capitalista. El papel de Bismarck fue determinante sobre todo en la construcción de una estructura estatal que fuera capaz de influenciar e introducirse en la esfera económica para aumentar la producción de mercancías. Gramsci, que tenía frente a sí la trágica distorsión del modelo bismarckiano que había sido implementado en Italia a partir de 1876, podía juzgar las consecuencias de una adopción equivocada del modelo prusiano de desarrollo capitalista. A Gramsci no le pasa desapercibido que Italia tuvo un desarrollo capitalista típico de un país subdesarrollado; a pesar de haber tenido una gran tradición cultural. Los intelectuales no han participado en Italia en el desarrollo cultural de los italianos, salvo una importante excepción: Giuseppe Verdi. Los escritores italianos que buscaban ofrecer un idioma común a todos los italianos, que querían desarraigar los otros idiomas que se hablaban en la península (al verse degradados al nivel de “dialectos”), desarrollaban una obra difícil y sustancialmente imposible, considerando lo restringido de la base social que podía beneficiarse del texto escrito. Una situación totalmente inversa se encuentra en la recepción de la música, donde grandes masas de italianos escuchaban e incluso cantaban las obras líricas, *in primis* de Verdi, muy comprometido en la obra de unifi-

⁵ Esta falta de conocimiento el mismo Lukács no la oculta. En *Pensamiento vivo* reconoce que las partes dedicadas a la música de su gran *Estética* son, en realidad, las sugerencias de Dénes Zoltai, su alumno y experto en estética musical (Cfr. G. Lukács, *Pensiero vissuto*, tr. it. A. Scarponi, Roma, Editori Riuniti, p. 188).

cación de Italia, pero también las obras de Rossini y Donizetti. Gramsci intuye ese fenómeno, aunque no le dedica demasiado espacio y Lukács no intuye para nada el rol hegemónico de la música alemana, salvo alguna superficial atención a Wagner –como ya mencioné– y desconoce totalmente el papel hegemónico de la música alemana en la cultura europea. No se puede pasar por alto el hecho de que la música en Europa o en el mundo por más de un siglo fue alemana, ya sea por autores, modelos y obras, con una sola excepción: Giuseppe Verdi.

No debe pasar inadvertido el papel de la música en la hegemonía de la cultura alemana sobre la cultura popular europea. Por cultura popular entiendo literalmente la cultura de masas de los ciudadanos europeos. Si los ciudadanos europeos con mucha rareza, solo de vez en cuando, podían acceder a los textos literarios alemanes, por otro lado, formaban su gusto estético por la música que llegaba de tierras teutonas. Músicos como Bach, Mozart, Beethoven, pertenecen a la formación cultural de centenares de millones de seres humanos dentro y fuera de Europa, tanto en el pasado, el presente y probablemente el futuro. Verdi fue el único músico que se contrapuso a esta hegemonía desbordante y, aun cuando ligó su música al canto en italiano, logró a la par de los músicos alemanes participar en la formación del gusto estético en centenares de millones de europeos.⁶ Donde no llegaron Leonardo y Manzoni, llegó Verdi. Más que Shakespeare, que narraba historias de reyes y nobles, Verdi ponía en escena, además de reyes y nobles, a los marginados de la sociedad de su tiempo: se piensa que *La Traviata*, en el fondo es una historia de amor entre una prostituta y un alto burgués, describe a una mujer, una marginada. También ésta es cultura popular.⁷

⁶ Gramsci en un artículo periodístico plasmó esta frase de Verdi y sus comentarios: “Si, llegará un día en que usted no hable ni de la melodía, ni de la armonía, ni de las escuelas alemana, italiana, ni del pasado, ni del futuro, etc., etc., entonces tal vez comience el reino del arte’: escribió Giuseppe Verdi, que no era alemán y trabajó para un arte lo suficientemente italiano y, sin embargo, le confiere más crédito que cualquier representante de la germanófoba demagogia” (A. Gramsci, “La rinascita gesuitica”, en “¡Avanti!” del 15 enero 1917, publicado en A. G., *Cronache torinesi*, editado por S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1980, pp. 706-7). Gramsci vio en Verdi el intelectual que se dirigía a la humanidad sin distinción de raza, idioma, cultura y, por tanto, que ayudó a construir la humanidad, como género que pertenece a todos los hombres, como hacen los intelectuales que participan en la lucha por la emancipación de las personas.

⁷ Gramsci solía asistir al teatro lírico y no dejó un texto dedicado a la ópera. Pero en un artículo de 1916 muestra su emoción frente a la ejecución del *Himno de las naciones*, con música de Giuseppe Verdi. Gramsci recuerda a Verdi como “el hombre que era el símbolo del país en los años del sagrado *Risorgimento* nacional”, el que con el mismo nombre

Las clases sociales no faltan en el análisis gramsciano de la sociedad italiana de su tiempo y de la unificación en una nación. Gramsci, a diferencia de Lukács, es un intelectual que viene del pueblo, que conoce desde el interior la cultura popular, de la cual es representante y está muy ligado a su cultura originaria, es decir, la cultura sarda, habla otro idioma materno, el sardo, se da cuenta que el socialismo puede ser un elemento de cohesión social y de nacionalización de las masas,⁸ antes aún que el fascismo cumpla esa obra de nacionalización a su manera, con violencia y con superficialidad criminales.

Aquel grupo de jóvenes marxistas brasileños no tomó en cuenta ese límite en el análisis lukacsiano de la cultura alemana y no obstante que Lukács nunca pretendió que la “vía prusiana” fuera un modelo que había que extender a otras realidades sociales y geográficas, adoptaron aquella categoría. Cayeron probablemente en un error gramsciano, el cual como he dicho, adoptó el modelo bismarckiano. Bismark tenía su fascinación, debido al indudable éxito no solo en la formación de Alemania sino también en enfrentar la cuestión social, en una época en que los trabajadores, por lo menos en Italia, eran reprimidos salvajemente. Algunos primeros ministros italianos Depretis y Crispi, exponentes en primer plano de la clase dominante italiana, adoptaron explícitamente el modelo bismarckiano. La “vía prusiana” era en realidad, una concepción de Lenin utilizada como modelo a seguir para la modernización de la Rusia de su tiempo, y Lukács había adoptado esa concepción leninista⁹ para analizar la cultura alemana, es decir, la idea misma es de origen leninista. El mismo Gramsci,

fue capaz de interpretar “la aspiración irresistible de nuestro pueblo por la libertad”. “En virtud de Giuseppe Verdi, todo el mundo sentía que *sobre la batalla*, hay espacio para un amor que no se detiene delante de ¡nuestro próximo enemigo!”, el amor por la paz y por la humanidad (A. Gramsci, “L’inno delle nazioni” en “Avanti!” del 20 junio de 1916, publicado en A. G., *Cronache torinesi*, cit., p. 390-1).

⁸ “El socialismo se ha convertido en el único ideal unitario del pueblo italiano. El socialismo se ha convertido en la conciencia de unidad del pueblo italiano. Millones de italianos se han convertido en hombres, ciudadanos, porque ha habido una idea, el socialismo, que les ha sacudido, que les hizo pensar, que les ha plantado en cara su humillación y su vileza. El Partido Socialista es la imagen sensorial de esta unidad, esta conciencia, este nuevo mundo. (A. Gramsci, “Il socialismo e l’Italia”, “Il Grido del popolo”, n° 687 del 22 septiembre 1917, en A. G., *La città futura*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1982, p. 351).

⁹ “No en vano Lenin indica esto como un caso típico de importancia internacional, como una manera desfavorable a la aparición de la moderna sociedad burguesa, y que él llama la vía *prusiana*. Esta observación de Lenin no debe ser limitada a la cuestión agraria, en el sentido estricto, sino que debe ser aplicado a todo el desarrollo del capitalismo y la

por otro lado, recuerda en su conocido artículo “La Revolución contra el capital”, que Lenin la había rechazado una vez tomado el poder, como todo modelo ajeno a la historia de Rusia para desencadenar el proceso revolucionario emancipatorio, la “vía prusiana” había sido elaborada por Lenin muchos años antes de la revolución bolchevique, cuando la aristocracia y la alta burguesía rusas miraban justamente a Alemania como el país hegemónico de la cultura europea. Me limito a recordar cuál fue el papel de la música en el crecimiento cultural de Rusia a inicios del novecientos, y cómo Gramsci había cruzado en su vida privada aquella cultura musical rusa, habiéndose casado justamente con una violinista, Giuliana Schucht de origen alemán.

Por el contrario, Coutinho adoptó el modelo de la “vía prusiana” para entender la historia de Brasil y para una hipotética forma de desarrollo progresista del gran “gigante supino”. Hay que tomar en cuenta también el hecho histórico de por qué se adopta ese paradigma de la “vía prusiana”: la dictadura militar brasileña había cortado los puentes con el debate cultural europeo y como sucede en esos casos, los intelectuales se dedican al estudio de cuestiones no estrictamente políticas. Considero que Coutinho y Konder retoman esa categoría de Lukács para ofrecer a los intelectuales marxistas una alternativa a las categorías de interpretación de la cultura brasileña que habían desarrollado Sergio Buarque de Hollanda, Florestan Fernandes o Caio Prado Junior, que aun siendo cercanos a la izquierda no habían retomado desde el marxismo originarias categorías interpretativas del desarrollo histórico brasileño, sino que habían elaborado categorías interpretativas a partir de la realidad brasileña. De todas formas Florestan nunca empleó, como tampoco Caio Prado, la noción de “vía prusiana” y lo mismo vale para la noción de “revolución pasiva” de Gramsci.¹⁰

Lukács en la Moscú y la Budapest estalinianas había regresado a la crítica literaria y a la fundación de una estética marxista, ya eso le había causado dramáticos problemas de persecución estalinista por parte del aparato policiaco del partido. Es justamente con este Lukács que Coutinho y Konder interactúan en forma epistolar, además de teórica. Durante la

superestructura política que se tenía en la moderna sociedad burguesa de Alemania”. (G. Lukács, *La distruzione della ragione*, tr. it. E. Arnauld, Torino, Einaudi, 1959, p. 50).

¹⁰ C. Coutinho, “Marxismo e imagen do Brasil em Florestan Fernandes”, en C.C., *Cultura e sociedade no Brasil*, cit., p. 250. Aunque Coutinho reconoce que el análisis de Caio Prado es paralelo al de Gramsci de “revolución desde arriba”, *cfr.* C. Coutinho, “A imagen d Brasil em Cíao Prado Junior”, en *Ídem.*, p. 231.

dictadura militar, Konder y Coutinho se dedicaron a estudios de estética,¹¹ siempre refiriéndose a Lukács y Gramsci, continuando de esa forma una lucha política camuflada. En efecto la dictadura militar fomentaba la adopción del estructuralismo francés en función antimarxista, así que seguir escribiendo de estética o de crítica literaria, citando dos pensadores marxistas, se volvía una verdadera obra de resistencia política¹² aunque después serán obligados a vivir en el extranjero.

Coutinho advierte las dificultades de asumir un modelo ajeno, es decir, “prusiano” para analizar el desarrollo del capitalismo en Brasil, pero justifica esa adopción como si no pudiese haber otra forma de entender la historia de Brasil:

Las transformaciones que ha tenido nuestra historia no se han derivado de auténticas revoluciones, de movimientos surgidos de abajo hacia arriba que movilizaran el conjunto de la población, sino que se han verificado, se han realizado siempre por medio de una conciliación de los representantes de los grupos opositores económicamente dominantes, conciliación que se exige bajo la figura de reformas “desde arriba”. Es evidente que el fenómeno de la “vía prusiana”, así como Lenin lo fórmula, tiene su expresión general en la cuestión del pasaje hacia el capitalismo, la forma de adecuar la estructura agraria a las necesidades del capital. Sin embargo, generalizando el concepto se puede decir que sobre la base global de una solución “prusiana” para la cuestión de la transición al capitalismo, todas las grandes alternativas concretas vividas en nuestro país, directamente o indirectamente ligadas a aquella transición [...] han encontrado una respuesta ‘prusiana’: una respuesta en la cual la conciliación desde arriba nunca escondió la intención explícita de mantener marginalizadas o reprimidas [...] las clases y estratos sociales subalternos. Por lo tanto, la transición de Brasil hacia el capitalismo [...] no ocurre solo en el marco de la reproducción ampliada de la dependencia, o sea, con el pasaje de la subsunción formal a la subsunción real frente al capital mundial; en estrecha relación con eso (ya que una solución no prusiana de la cuestión agraria aseguraría la condición para el desarrollo de un capitalismo nacio-

¹¹ Por otra parte, la primera mención de Lukács por un intelectual brasileño había ocurrido de hecho durante el Congreso de la crítica literaria, en Assis, en julio de 1961. Antonio Candido argumentó que una lectura política de una obra literaria era posible, pero a condición de que la crítica del partido fuese matizada y potente como la de Lukács o abierta como la de Gramsci (Cfr. Lincoln Secco, *Gramsci e o Brasil. Recepção e difusão de suas ideias*, São Paulo, Cortez, 2002, p. 25).

¹² “Presença de Lukács no Brasil. Entrevista com Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho”, en *Lukács e a atualidade do marxismo*, cit., p. 173.

nal no dependiente), esa transición se realizó *también* según el modelo de la ‘modernización conservadora’ de tipo prusiano.¹³

Y este modelo de “revolución desde arriba” continuó también con la dictadura de Getulio Vargas y con la dictadura militar a partir de 1964. Coutinho parece admitir que se trata de un tipo de modelo estructural, cita como fuente de autoridad de su tesis, la importante opinión de Florestan Fernandes que sostiene la existencia en Brasil de una “contrarevolución prolongada” o de una “dictadura hegemónica”, revelando el mismo Fernandes una evidente influencia de las categorías gramscianas.

Coutinho entre líneas deja intuir la fascinación que siente hacia ese modelo de “vía prusiana”, que es la misma fascinación que sintió Lukács hacia la concepción leninista de “vía prusiana” y en eso consistió el exceso del bolchevismo al que me referí antes. Como se puede deducir de la cita, a la “vía prusiana” leninista o lukacsiana Coutinho asimila también la concepción gramsciana de “revolución desde arriba” o “revolución pasiva”. Tal asimilación es explícita: “Es interesante observar todavía que el concepto lukacsiano de “vía prusiana” es esencialmente equivalente al concepto gramsciano de “revolución pasiva” (o “revolución restauración” o “revolución desde arriba”), con el cual Gramsci pretende sintetizar la ausencia de participación popular en el tipo de modernización conservadora, que ha sido propio del camino italiano al capitalismo”.¹⁴

A la lukacsiana “vía prusiana” a la modernización, Coutinho y con él un grupo de jóvenes intelectuales marxistas, agregó la categoría gramsciana de revolución desde arriba de “carácter oriental” de la sociedad civil brasileña, aunque después Coutinho sustentará que no todas las sociedades latinoamericanas serán “orientales”, refiriéndose probablemente a la Argentina y a Chile.¹⁵ Gramsci entendía por oriental una sociedad civil pasiva con un estado particularmente ampliado, casi a punto de sofocar a la sociedad civil, y Brasil en el curso de su proceso de modernización, presenta muchos aspectos de pasividad y de exceso de presencia del

¹³ Carlos Nelson Coutinho, “Cultura e società in Brasile”, tr. it. A. Infranca, in *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, a. III, 2001, Pisa, p. 183; *cfr.* Además Carlos Nelson Coutinho, “As categorias de Gramsci e a realidade brasileira”, cit., pp. 110-112.

¹⁴ *Ibid.*, p. 184, nota 15. En “Gramsci e nós”, Coutinho vuelve sobre la relación entre “vía prusiana” y “revolución desde arriba”, *cfr.* C.N. Coutinho, “Gramsci e noi”, en *Gramsci in America latina*, editado por D. Kanoussi, G. Schirru, G. Vacca, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 171.

¹⁵ C. N. Coutinho, *Il pensiero politico di Gramsci*, tr. it. A. Pelliccia, Milano, Unicopli, 2006, p. 115.

estado.¹⁶ Como recuerda el mismo Coutinho y eso puede hacer relación con la dependencia colonial respecto a un país atrasado y pasivo como Portugal. En general Coutinho indica que los Estados latinoamericanos tienen un carácter marcadamente oriental.¹⁷

Según el juicio de otro gramsciano, el argentino José Carlos Portantiero, la América Latina no es “Oriente”, eso está claro, pero se acerca mucho al Occidente periférico y tardío. En América Latina, en forma todavía más evidente que en las sociedades del segundo “Occidente” que se constituyeron en Europa a finales de siglo XIX, son el estado y la política quienes configuran la sociedad. Pero se trata de un estado que, aunque trata de constituirse en una comunidad nacional, no alcanza los grados de autonomía y soberanía que caracteriza a los modelos “bismarckiano” y “bonapartistas”.¹⁸ Portantiero rechaza la posibilidad de una “vía prusiana” a la modernización, pero el pensador argentino no es lukacsiano es gramsciano, y más que rechazar la adopción de la “vía prusiana”, revela que las categorías gramscianas cuando son utilizadas en contenidos históricos determinados, “bismarckismo” o “bonapartismo”, no resultan pertinentes, específicamente en la interpretación de la realidad latinoamericana. En realidad las categorías gramscianas como “revolución desde arriba” o “revolución pasiva” son casi siempre más formales, más vacías de contenido histórico que aquella lukacsiana de “vía prusiana”, porque no tiene la función de modelo, sino que indica acciones dinámicas, de instrumentos de comprensión de las dinámicas de la realidad histórica y social. Por ese carácter formal las categorías gramscianas son más idóneas para la elaboración teórica y para ser adoptadas en la comprensión de una realidad histórica-social ajena a la italiana para la que Gramsci las usó, Portantiero habla de un pensamiento “abierto”. “El pensamiento de Gramsci, abierto a cada historia nacional, teórica y práctica política que trate de experimentarse en “idiomas particulares”, para experimentar su propia

¹⁶ Carlos Nelson Coutinho. “As categorias de Gramsci e a realidade brasileira, cit., p. 116-121. Coutinho admite que el carácter oriental de Brasil es válido hasta el tiempo del imperio, mientras que la occidentalización de arriba comienza en los años veinte y se expande con la dictadura de Vargas. Pero si Brasil era una sociedad de tipo oriental, entonces la reflexión de Gramsci podría tener valor sólo historiográfico, dice Coutinho.

¹⁷ C. N. Coutinho. “As categorias de Gramsci e a realidade brasileira” in *Gramsci e a America latina*, editado por C. N. Coutinho e M. A. Nogueira, São Paulo, Paz e Terra, 1993, pp. 119.

¹⁸ Juan Carlos Portantiero, “Gli usi di Gramsci”, *Apúd.*, C.N. Coutinho, “Gramsci e noi” en *Gramsci in America latina*, editado por D. Kanoussi, G. Schirru, G. Vacca, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 84.

validez, aparece como un estímulo útil, un instrumento crítico permeable, lejano de esquemas rígidos”.¹⁹ El otro mayor difusor de Gramsci en América Latina, José Aricó, afirma: “Gramsci fue un ingrediente irremplazable de diferentes combinaciones culturales y pudo serlo por el carácter de su obra: abierto, asistemático, capaz de admitir desviaciones.”²⁰ Apertura, adaptabilidad, no sistematicidad, son todos elementos que caracterizan el marxismo de Gramsci y lo distinguen también del marxismo de Lukács, qué, si bien abierto, es sistemático y poco adaptable a realidades diversas de la alemana, tampoco de la húngara se puede adaptar dramáticamente, eso se nota por su escaso arraigo.

No hay duda de que Coutinho tiene razón cuando habla de pasividad con relación a las transformaciones desde arriba, a la modernización que mantiene las relaciones de clases existentes en ventaja de las clases dominantes, además de la subordinación de la economía brasileña al capitalismo internacional. La “vía prusiana” tuvo también graves consecuencias sobre los intelectuales brasileños, “porque el instrumento y el espacio de la consideración de clases fue siempre el Estado, se ha verificado un reforzamiento de lo que Gramsci llamaba ‘sociedad política’ (los aparatos burocráticos y militares que ejercían el *dominio* por medio del gobierno) con menoscabo de la ‘sociedad civil’ (un complejo de aparatos ideológicos mediante los cuales una clase, o un grupo de clases, lucha por la *hegemonía* o por la capacidad de dirigir el conjunto de la sociedad)”.²¹ De ahí una subordinación de los intelectuales al Estado y una falta de autonomía de los aparatos ideológicos de la sociedad civil respecto del dominio del gobierno. Así, el bloque social que sostuvo la dictadura militar, lentamente trató de cooptar a su servicio, subordinándolos, a los intelectuales, también a aquellos que aspiraban a representar los derechos de las clases explotadas. Coutinho se da una imagen eficaz, cuando sostiene que la cultura brasileña se vuelve “ornamental”.²² Naturalmente terminada

¹⁹ *Ibid.*, p. 87. Posteriormente Coutinho cambió ligeramente la perspectiva desde la que considera América Latina, y Brasil en particular, con respecto a lo que había afirmado en un principio. Se acercó más a la perspectiva de Portantiero, con el argumento de que América Latina tenía afinidades con la Italia fascista, porque ambas realidades sociales y culturales eran periférica para el desarrollo de las grandes naciones capitalistas (cfr. Carlos Nelson Coutinho, *Il pensiero politico di Gramsci*, cit., p. 165).

²⁰ J. Aricó, “Il ruolo degli intellettuali nella diffusione di Gramsci in America latina”, tr. A. Infranca, in *Gramsci nel mondo*, a cura di M. L. Righi, Roma, Istituto Gramsci, 1991, p. 177.

²¹ C. N. Coutinho, “Cultura e società in Brasile”, cit., p. 184.

²² *Ídem.*, p. 185

la dictadura militar, una parte de los aparatos ideológicos de la sociedad civil –por ejemplo, la televisión— ha fagocitado al resto de la sociedad civil.²³

Coutinho extiende también a los intelectuales brasileños una actitud pasiva, acusándolos de refugiarse “en el intimismo de la sombra del poder”, que es una categoría que Lukács utilizó al confrontarse con los intelectuales burgueses. Y en ese caso, Coutinho atina porque “el intimismo a la sombra del poder” es una actitud típica de los intelectuales burgueses bajo cualquier meridiano y, por lo demás, típico es su “conformismo”, es decir, el abandono de ideologías o concepciones del mundo en favor de otras ideologías más útiles según la transformación de las circunstancias sociales y políticas. Se tiene así una “apología indirecta de lo existente” y no ya una crítica abierta a lo existente.²⁴ Es la confesión de la pérdida de sentido por parte de los intelectuales, de su falsa conciencia, la clausura en su propio particularismo sin más comprensión de lo universal. Coutinho caracteriza así esa actitud: “Podemos considerarlo esquemáticamente, como manifestación de la ‘falsa conciencia’ del intelectual intimista que desea más o menos identificarse con el pueblo, pero es incapaz de hacerlo ‘desde adentro’, asumiendo la ‘conciencia posible’ de las creencias populares como punto de vista estructurador de sus creaciones: su lazo con el pueblo es así, para usar una expresión de Gramsci, precedentemente citada, ‘apenas retórico’”²⁵. El fenómeno del transformismo fue denunciado también por el viejo Coutinho a propósito de los muchos intelectuales que abandonaron sus juveniles posiciones marxistas hacia las más cómodas y rentables concepciones neoliberales. Pese a que el transformismo ocurre siempre molecularmente, es decir en casos singulares, no es pensable un cambio de campo en masa, como ocurrió en la Iglesia alemana en los tiempos de Lutero.

Justamente el ‘intimismo a la sombra del poder’ indica que Coutinho se refiere a los escritores e intelectuales de punta de la cultura brasileña,

²³ Aunque este fenómeno fue captado por Coutinho: “Tal vez no estaría mal, antes de ciertos fenómenos culturales contemporáneos, también hablan de la” enfermedad senil “de lo nacional-popular. Se produce cuando ciertos elementos de esta orientación realista e historicista, aunque despojada de su intención crítica y totalizante, se utilizan en los productos propios de un arte puramente “agradable”, digerible o comercial, cuyo valor estético es prácticamente cero y cuya implicaciones ideológicas son a menudo negativas” (*Idem.*, p. 68).

²⁴ *Idem.*, p. 55. Coutinho también cita aquí a Lukács, *Distruzione della ragione*, cit., p. 5 y 205-206.

²⁵ *Idem.*, p. 67. “Conciencia posible” es otra expresión lukacsiana, tomada de *Storia e coscienza di classe*.

no a la cultura popular. En esa elección está revelando su concepción de la cultura: la gran cultura es aquella que forma la consciencia de la nación. El gramsciano argentino Agosti, punto de referencia del gramscismo de Coutinho, es todavía más explícito: “la literatura de un pueblo siempre es reflejo de su vida más profunda”.²⁶ La frase de Agosti es lukacsiana por dos motivos: el uso del término “reflejo” y la presunción de que la literatura sea el reflejo de la cultura popular. Pero esa afirmación es falsa, es usada en la cultura italiana por el simple hecho que los italianos que usan cotidianamente el idioma italiano son la mayoría de la nación, por lo menos desde hace cincuenta años. Esta afirmación es válida para la cultura alemana y la brasileña, porque en Brasil no existen idiomas distintos al portugués en su uso cotidiano. Pero ¿la literatura de la burguesía brasileña expresa la conciencia profunda del pueblo brasileño? Esa es una cuestión que enfrentaremos más adelante.

El modelo de la “vía prusiana” de modernización se podría incluso usar como un modelo estructural del desarrollo del capitalismo brasileño, porque la globalización hoy existente, no hubiera sido posible sin una subordinación pasiva de las economías productivas en relación con el capitalismo financiero. Parece propio del capitalismo ser un modo de producción de la riqueza, que necesita del desarrollo desigual de las partes que intercambian capital, materias primas y fuentes energéticas; de la pasividad de la fuerza de trabajo frente al capital, del desarrollo conservador del orden existente de la sociedad civil, y, además, la universalización de esas paradójales condiciones económicas al interior del conjunto complejo de la sociedad civil en todos sus aspectos. La lógica que rige en el mundo capitalista, en la práctica es la lógica dialéctica, que no admite la síntesis superadora de los contrarios y prefiere la permanencia de las situaciones opuestas y paradójales. Es justamente la paradoja de la figura lógica, típica del capitalismo.

Resulta paradójico utilizar un modelo elaborado por una sociedad no esclavista y monoracial, cuál era Prusia y Alemania, Rusia o Italia, para caracterizar una sociedad esclavista y multirracial como es Brasil. Ya Italia y Rusia no presentan uno de los elementos más característicos de la sociedad prusiana: los *Junker*, una aristocracia feudal que se pone al servicio del Estado y del soberano, sin interferir mínimamente con su acción

²⁶ Hector Agosti, “Introduzione a *Letteratura e vita nazionale*”, en *Gramsci in America latina*, cit., p. 71.

política. En Rusia la aristocracia fue tradicionalmente opuesta al estado central, en Italia la aristocracia era en realidad, una nobleza de toga que vivía “en el intimismo a la sombra del poder”. Falta en la adopción de la “vía prusiana” una constatación simple de la diferencia entre esclavismo y feudalismo: en el primero el cuerpo del trabajador pertenece a los propietarios de los medios de producción, es en el fondo un simple instrumento de producción como un instrumento de trabajo, entonces no tiene que ser explotado demasiado a menos que no cueste poco y pueda ser recambiado fácilmente, condiciones que no estaban presentes en el Brasil esclavista; en el segundo, solo una parte del tiempo del trabajo pertenece al propietario de los medios de producción en cuanto se liberó de la servidumbre de la gleba, pagando el trabajo como si fuera una simple mercancía, un instrumento de trabajo, sin preocuparse del agotamiento del cuerpo del siervo que era el portador de la fuerza de trabajo.

El juicio que el primer grupo de intelectuales marxistas expresó sobre la cultura brasileña, sobre el conjunto del desarrollo de la modernidad en Brasil, revela distintos aspectos de la recepción de Gramsci y de Lukács en Brasil, pero también de las exigencias que surgieron de esa recepción. En primer lugar, la búsqueda en el desarrollo de Brasil de elementos analógicos a aquellos europeos, lo cual revela sustancialmente la tentativa de ligar a Brasil con el desarrollo de la modernidad que se realizó en otras partes del mundo, en el fondo esta fue una forma anticipada de globalización. En segundo lugar, el rechazo explícito del proceso de modernización que se había instaurado en Brasil y el intento de ofrecer una alternativa posible a aquel proceso. Son varias las tendencias reveladoras de la intencionalidad política, además de teórica, de aquel grupo de jóvenes. Hay también la juvenil tendencia de sobrestimar las teorías que aparecen más en sintonía con su propio modo de pensar, pero eso es un hecho natural que revela a su vez la fuerte tensión moral, el compromiso ético de esos jóvenes en relación con los destinos de su propio país.

Si se observa más en profundidad su superación teórica, y se analiza el carácter lógico de la operación, me parece evidente que esos jóvenes, justo por esa condición, habían tratado de aplicar al Brasil los esquemas teóricos que habían sido elaborados para otras realidades sociales. Si miramos la naturaleza lógica de su operación teórica, se nota que han aplicado a Brasil lo que Kant, en la *Crítica del Juicio*, definió como juicio determinante: el particular es asumido bajo la forma de lo universal. Kant afirma,

con precisión detallada: “si esta dado lo universal (la regla, el principio, la ley), el juicio que opera en función de lo particular (aun si ese, en cuanto juicio trascendental, ofrece *a priori* las condiciones según la cuales solo puede ocurrir subsunción a aquel universal), es determinante”.²⁷ La “vía prusiana” es asumida como una ley universal de desarrollo de sociedades atrasadas, todavía feudales, hacia la modernización capitalista; mientras la sociedad brasileña, es el particular en aquel universal que es asumido. Habría que repensar el hecho de que la “vía prusiana” fue adoptada por todas las sociedades atrasadas para iniciar su propio proceso de modernización capitalista. Por ejemplo, la “vía prusiana” fracasó en la entera Escandinavia, donde el modelo prusiano de modernización nunca fue adoptado, en ventaja, por el contrario, de una evolución pacífica y no dirigida desde arriba de la modernización capitalista.

El límite lógico de esa asunción es indicado por Kant en su carácter *a priori*, como se nota en la cita anterior, y deriva de la falta de autonomía: “el juicio determinante no tiene para sí mismo principios que funden conceptos de objetos. No es autónomo, porque subsume solamente a leyes dadas y a conceptos, tomados como principios. Por lo tanto, no está expuesto al peligro de una antinomia propia, una contradicción de sus principios”.²⁸ Por falta de autonomía se debe entender que el juicio determinante, es decir, la asunción del particular (Brasil) en el universal (la modernidad capitalista), no se expresa, por las leyes propias del objeto, en nuestro caso por un análisis de la sociedad brasileña, según la propia estructura ontológica. Esta asunción evita el problema de la contradicción de sus principios, como recuerda Kant, justamente porque no es admitida la estructura ontológica del objeto. Pero si se evita la contradicción entre la ley universal y el particular, se delimita a la “noche donde todas las vacas son negras”, para decirlo con Hegel. Escapa justamente a la autonomía del objeto, la ley regulativa interna del objeto. La “vía prusiana”, también según la concepción leninista, es un modelo de desarrollo moderno de las sociedades civiles europeas, pero como he dicho antes, ¿Brasil es una sociedad civil a la europea?

En el análisis de Coutinho, por ejemplo, aparecen marginalmente algunos de los elementos más típicos de la cultura popular brasileña. La *negritud*, o mejor dicho la extraordinaria influencia de la cultura africana

²⁷ I. Kant, *Crítica del juicio*, tr. A. Gargiulo, Bari, Laterza, 1979, pp. 18-19.

²⁸ *Ibid.*, p. 255.

sobre la entera sociedad civil brasileña. Jorge Amado resumió esta situación con las siguientes palabras: “Brasil es un país mestizo. No somos ni negros ni blancos, somos mulatos de tonalidades diferentes, cada uno en la búsqueda de su propio color definido”.²⁹ Amado era comunista y marxista como Coutinho, todavía más, Amado era bahiano como Coutinho. Darcy Ribeiro pone en evidencia otro elemento de modernización en Brasil que no ha sido mencionado por Coutinho: “Con la expansión de la Revolución Industrial se agrava la obsolescencia de Portugal, que no logrando estructurarse como formación capitalista mercantil se vuelve arcaica y deviene igualmente incapaz de integrarse autónomamente a la nueva civilización”.³⁰ En la práctica, la dependencia del Brasil colonial respecto a un país atrasado, marca fuertemente el desarrollo interior de Brasil independiente. Y esa situación no está presente en la “vía prusiana” de Alemania, país hegemónico culturalmente en Europa; gracias a su hegemonía artístico musical, ya antes de su primera modernización. Se nota un esfuerzo, comprensible por salir de ese atraso supuesto de la cultura brasileña, por parte de aquel grupo de jóvenes intelectuales marxistas.

En verdad, Brasil es el más logrado ejemplo de síntesis cultural, justo gracias al sincretismo de su cultura popular que ha potenciado el fantástico capital humano de Brasil que son justamente los brasileños, que posiblemente no tengan un nivel cultural equivalente al de los europeos, pero tienen una cultura popular mucho más arraigada que la europea. Esa cultura popular brasileña era fuerte también al inicio de los años sesenta, cuando aquellos jóvenes empezaron a mirar fuera de las fronteras de Brasil. En particular en la música, un verdadero y propio arte popular, que justamente en esos años explotaba en el fenómeno de la *Bossa nova*, la primera verdadera alternativa a la hegemonía artístico-musical de la cultura anglófona; alternativa porque se funda, por un lado, sobre el arraigo de sus propias tradiciones artísticas y, por el otro, al mismo tiempo, sobre la renovación de aquellas tradiciones por medio del encuentro con la música hegemónica dominante, el jazz estadounidense, todavía un caso de música que nacía de la parte de la población dominada, los negros afroamericanos, pero que también había conquistado el escenario mundial. Era una lucha contrahegemónica por parte de los antiguos esclavos del Brasil, que

²⁹ J. Amado, *Bahia de todos os Santos. Guias de ruas e misterios*, Rio de Janeiro, Record, 1996, p. 408. La traducción es mía, pero también hay una edición italiana: Milano, Garzanti, 1992.

³⁰ D. Ribeiro, *Teoria do Brasil: los brasileiros*, Petropolis, Vozes, 1990, p. 48.

expresaban una cultura alternativa a la de los restringidos grupos de intelectuales refugiados en el “intimismo a la sombra del poder”, casi todos escritores, y alternativa también a la gran hegemonía cultural global estadounidense, dominante en el campo de la música y del cine. Se trata de una cultura nacional popular, que puede ser analizada con las categorías que el mismo Coutinho indica: “en ese sentido, lo nacional popular aparece objetivamente como *oposición democrática* en el plano de la cultura, a las varias configuraciones concretas asumidas por la ideología del ‘prusianismo’ en el curso de la evolución brasileña”.³¹ En cuanto a la “oposición democrática”, lo nacional popular no puede ser asimilado a las categorías de la *alta* cultura brasileña, pero no es por lo mismo subalterno a la alta cultura. Coutinho retoma de Lukács, todavía una vez más, la categoría del “realismo crítico” para interpretar lo nacional popular.³² No hay duda de que la cultura popular es realista por naturaleza, no logra esconder su real condición de explotación y de marginación y en la narración de su condición de existencia denuncia justamente la explotación y la marginación.

Pero muy simbólicamente, como en el análisis de Lukács de la cultura alemana, también en la deconstrucción de Coutinho de la cultura brasileña, falta un análisis de la cultura musical brasileña.³³ Sin embargo, la música es una forma artística que logró difundir la cultura brasileña en todo el mundo, junto a valores fundamentales de la sociedad civil brasileña, como la alegría, el placer de vivir, la sexualidad, además de haber ocupado un papel importante en la misma cultura literaria brasileña con autores como Vinicius de Moraes que supo modernizar la cultura literaria brasileña con sus poesías/canciones.

También en Lukács está totalmente ausente un análisis de la antropología alemana, y a las sublimes páginas de reconstrucción de la afirmación del irracionalismo en Alemania, contenidas en *La Destrucción de la Razón*, no sigue una reconstrucción de la psicología social alemana después de la derrota de la Primera Guerra Mundial. Pero Lukács no era un historiador ni un sociólogo, entonces no estaba interesado en la reconstrucción del material humano en referencia de sus análisis, se limitaba a poner en evidencia las tendencias teóricas y filosóficas de una cultura. Además,

³¹ C. N. Coutinho, “Cultura e società in Brasile”, cit., p. 188.

³² Cfr. *Ídem*, p. 190.

³³ Sus estudiantes me dicen que él habló extensamente de la música brasileña en conferencias universitarias. Lamentablemente no tengo ningún material para reconstruir estas lecciones y valiosas observaciones de Coutinho sobre la música brasileña.

Lukács era totalmente ajeno al análisis de la cultura popular; no lo fue con la cultura alemana, ni tampoco con la cultura húngara. Lukács era hijo de un director de banco, una de las personas más ricas de Hungría, su madre, si bien era húngara no hablaba húngaro. Su lengua materna era el alemán y usaba el húngaro solo con su padre y con la servidumbre de la casa. Era ajeno a la cultura del pueblo, en el cual vivía preso, y la cultura era para él un producto de intelectuales. Lo mismo se puede decir del análisis de Coutinho: él se concentra en la explicación de las tendencias teóricas y filosóficas del Brasil moderno, sin abundar en lo particular, sin tener en cuenta la antropología que aquellas tendencias expresan. Coutinho hace un listado de los intelectuales brasileños más relevantes del ochocientos, pero está ausente un mínimo señalamiento a la cultura popular brasileña.

En Gramsci, por otra parte, aparecen siempre puntualmente al lado del análisis de la historia de la sociedad civil italiana, observaciones sobre la psicología social de los italianos; no obstante, las enormes diferencias entre las varias psicologías regionales presentes en Italia. Gramsci es sustancialmente un hombre político que quiere cambiar esa antropología, entonces la tiene que conocer, analizar, definir para poderla transformar en su objeto de acción, además de tener una profunda atención y capacidad de comprensión de la cultura popular, porque él mismo era expresión de esa cultura popular. En efecto, Gramsci es uno de los pocos intelectuales marxistas que viene de la clase social de los campesinos, es prácticamente un hijo del pueblo que habla en sardo, un idioma del sur, excluido del desarrollo capitalista de la Italia moderna.

Coutinho, pero con él todo el grupo de los jóvenes intelectuales marxistas, quedo fascinado con la concepción lukacsiana de la “vía prusiana” y la adoptaron sin un análisis crítico, sin una evaluación de su aplicabilidad al Brasil, sin una revaloración de aquello más original y auténtico que Brasil podía ofrecer. Puede ser que no tuvieran en cuenta tampoco quién había expresado originalmente esa concepción. A su vez, Lenin no era un hijo del pueblo ruso, conocía poco las clases sociales rusas excluidas por el desarrollo moderno del capitalismo, también porque había vivido más de una década en el extranjero. Era un intelectual europeo, como Lukács, y conoció finalmente el proletariado ruso solo a su regreso a Rusia, en 1917.

No emergen en el análisis de Coutinho el carácter global, *ante litteram*, de la cultura brasileña, una cultura nacida por el encuentro entre la cultura africana, la cultura indígena y una cultura europea periférica, como la

portuguesa, a la cual se agregaron después elementos de cultura italiana, de los migrantes a partir de la segunda mitad del ochocientos, justo en la ocasión del nacimiento del Brasil independiente. La religión, la cocina, el idioma, la espiritualidad brasileña, son resultado de esa obra de mestizaje, mencionada anteriormente, pero qué hace de Brasil y de los brasileños lo que Ribeiro definió como un “pueblo nuevo”. Diría que la globalización actual ha sido anticipada justamente por Brasil, que siguió una propia vía autónoma de evolución análoga, pero no similar, a la de los Estados Unidos. Análoga significa paralela, pero no reproductiva, porque el mestizaje brasileño está ampliamente más integrado de lo que es la asunción de la cultura afroamericana del protestantismo Wasp (White Anglo-Saxon Protestant) en los Estados Unidos y la conservación de la cultura africana indígena es mayor que en la cultura norteamericana donde la cultura indígena desapareció y la africana se vació totalmente de sus contenidos religiosos. Éstas son señales de lo extraordinario de Brasil.

A finales de los años setenta, Coutinho regresa a Brasil, después de un período de exilio en Italia, Portugal y Francia a causa de la persecución de la dictadura militar por su compromiso político y cultural con el Partido Comunista del Brasil.³⁴ Recién retornado a Brasil, Coutinho publicó su ensayo “La democracia como valor universal”, que tuvo un efecto disruptor en los ambientes políticos de la izquierda. Para Coutinho la dictadura militar representaba el punto más alto de la “vía prusiana” a la modernización, ahora su superación debía pasar por la adopción del valor de la democracia en sí por parte de las fuerzas populares al interior de una estrategia hegemónica. Claramente Coutinho ponía a un lado la “vía prusiana” y acentuaba el carácter gramsciano de su interpretación de la modernización de Brasil. El cambio de perspectiva es explícitamente expuesto en el ensayo “Gramsci y nosotros”, que hace parte del volumen homónimo que contiene el ensayo “La democracia como valor universal”.³⁵

³⁴ Los intelectuales del llamado Primer Mundo deberían pensar más en este aspecto del exilio, común a muchos intelectuales del mundo periférico, que se ven obligados a abandonar por un periodo, o para siempre, su propio país a causa de la libre expresión de sus ideas. Es un aspecto que es citado a menudo superficialmente sin tener en cuenta lo que significa la libertad de expresión y el desarraigo de su propia cultura y su propia lengua, así como el enraizamiento forzado en otra cultura y otro idioma, a menudo los de la antigua metrópolis colonial.

³⁵ Cfr. C. N. Coutinho, “Gramsci e nós”, también C. N. Coutinho, *A democracia como valor universal*, São Paulo, Ciências Humanas, 1980, pp. 46-60.

Su toma de posición a favor de la democracia, estuvo influenciada por el método y la praxis democrática del eurocomunismo de Berlinguer, lo cual creó polémicas, empujó a tomas de posturas y a tomas de distancia del método leninista y manualístico de algunos sectores de la izquierda brasileña. También fueron influenciados por ello los partidos no comunistas brasileños.³⁶ El mismo Coutinho había superado su juvenil exceso de bolchevismo y había abierto un nuevo debate en la izquierda brasileña sobre el valor ético de la democracia. Esta vez Coutinho había adoptado las categorías gramscianas, junto a las lukacsianas, pero del Lukács de *La ontología del ser social*,³⁷ es decir, del Lukács atento estudioso de las tendencias de desarrollo de la sociedad civil. No es casual que justamente a ese Lukács dedique la mayor atención Coutinho y José Paulo Neto, porque es el Lukács que ofrece categorías más aptas para la interpretación de la sociedad civil, el gran campo de conflictos y contradicciones de clase, donde es posible entrever las tendencias de desarrollo modernizadoras. El único límite que Coutinho ve en este último Lukács es su retorno a Lenin, considerado “simplificador y utópico”.³⁸

A este análisis de la sociedad civil, conducido por las categorías de la *Ontología* lukacsiana como extrañación, ideología, trabajo, reproducción social, se agrega el concepto gramsciano de democracia, de guerra de posición por una siempre más avanzada emancipación y liberación de las clases trabajadoras. Coutinho escribió ensayos fundamentales para la reconstrucción de una ontología del ser social en Gramsci y para la búsqueda de una teoría política en la *Ontología* lukacsiana.³⁹ En un pasaje de “Gramsci y nosotros”, Coutinho sintetiza con claridad lo que entiende por presencia, en Gramsci, de una ontología materialista del ser social: “En la definición de la sociedad civil él [Gramsci], pone en práctica la auténtica ontología materialista del ser social, que es la base del método de Marx:

³⁶ Cfr. Marco Aurelio Nogueira, “Gramsci, a questao da democracia e a esquerda no Brasil”, en *Gramsci. A vitalidade de um pensamento*, editado por A. Aggio, São Paulo, Unesp, 1998, p. 137.

³⁷ Puedo quedarme con el recuerdo de una de las muchas y siempre agradables conversaciones que tuvo en la mayoría de lugares del planeta, como Buenos Aires, Río de Janeiro, São Paulo, Roma, Tivoli. En una de estas conversaciones me confesó (en Buenos Aires, me parece recordar) el interés y la emoción con que vio, una noche, en una vitrina de una librería, en Bolonia, el primer volumen de la traducción italiana de la *Ontología del ser social*, de Lukács. A la mañana siguiente se apresuró a comprar el libro, pero fue precedido por José Paulo Neto, sin embargo, en otra librería pronto encontró otra copia del libro.

³⁸ C. N. Coutinho, Lukács Proust e Kafka, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 31.

³⁹ C. N. Coutinho, *Il pensiero politico di Gramsci*, cit., p. 88.

No hay forma (o función) social sin una base material, no hay objetividad social que no sea la resultante de la dialéctica entre esa forma y su soporte material”.⁴⁰ Naturalmente, esa afirmación parte de una perspectiva lukacsiana, pero también de una indicación precisa de una búsqueda dirigida a complementar el pensamiento de Gramsci con el de Lukács y viceversa.

El segundo Coutinho, el que regresa del exilio europeo, es un intelectual maduro, más crítico hacia sus mismos pensadores de referencia, más libre de prejuicios esquemáticos e ideológicos; por ejemplo, no duda en reconocer, sea en Gramsci o en Lukács, un común carácter idealista y antipositivista.⁴¹ Sobre el antipositivismo la tesis de Coutinho era universalmente aceptada, pero el carácter idealista del marxismo de Lukács y Gramsci era usado como una acusación y no un valor positivo de su marxismo. Coutinho quiere volver a visitar las raíces del marxismo y revalorar la razón burguesa como el mismo Marx sostenía, y además abrirse a otras tendencias culturales que iban afirmándose en Brasil, como la pedagogía de Paulo Freire, un importante aliado en la lucha por la emancipación de las enormes masas de pobres y de *fabelados*. Los esquemas ideológicos tradicionales del marxismo estalinista, como nueva ideología sin ninguna tradición, son puestos en discusión y además se buscan las raíces históricas del marxismo. Esto es posible a condición de que haya una constancia, una permanencia en los valores éticos y políticos del marxismo y esa constancia es indicada por Coutinho justamente en la concepción de la democracia.

Justamente sobre la democracia se notan las aperturas más significativas de la propuesta de Coutinho, que él enlista: “La pluralidad de sujetos políticos, la autonomía de movimientos masas (de la sociedad civil) en relación al Estado, la libertad de organizaciones, la legitimización de la hegemonía a través de la obtención de un consentimiento mayoritario, todas esas conquistas democráticas continúan teniendo un pleno valor en una sociedad socialista”.⁴² El marxismo brasileño en general, y el Partido Comunista Brasileño en particular, el “moderno príncipe” para Coutinho, estaban ligados a importantes y molestas reservas ideológicas en relación a la democracia o hacia el Estado de derecho, que se confundían como

⁴⁰ C. N. Coutinho, “Gramsci e noi”, cit., p. 166

⁴¹ Cfr. C. N. Coutinho, *Il pensiero politico di Gramsci*, cit., p. 28. Una tesis análoga fue apoyada por José Guilherme Merquior.

⁴² C. N. Coutinho, “La democrazia come valore universale” tr. it. A. Infranca, in *Critica Marxista*, fasc. 3-4, maggio-agosto 2013, p. 48.

construcciones ideológicas de la burguesía. No se daban cuenta que el derecho es una conquista de la humanidad entera y no de la burguesía, que tendrá sus formas de derecho, pero esas serán subsumidas, es decir, conservadas y mejoradas por el socialismo. El último Lukács, el ya abiertamente político y democrático, ya consciente que estaba llegando a la vejez, podía permitirse críticas feroces, pero sobre todo estructurales al régimen kadarista, mucho más claro sobre su punto: “Desde esa perspectiva, no hay diferencia entre el derecho socialista y el capitalista, incluso, no se hablaría de derecho socialista, y aquí me remito a Marx. En la *Crítica al programa de Gotha*, Marx dice muy claramente que el derecho dominante en el socialismo es todavía el derecho civil, sin la propiedad privada, porque el lado formal del derecho fue desarrollado por la civilización capitalista, y esto sin duda permanece en el socialismo en cuanto al derecho. Es indudable que no hay un derecho socialista, sino que el desarrollo del socialismo hacia el comunismo creará un Estado tal en el cual habrá una necesidad de derecho, por lo tanto, no creo que desde este punto de vista se pueda hablar de un derecho socialista especial”.⁴³ El derecho es uno de los pilares de la democracia moderna sin agregarle el adjetivo burgués, sino de la democracia *tout court*.

Coutinho no podía conocer ese texto cuando regreso a Brasil desde el exilio, porque fue publicado en 1991 solamente en húngaro y en 2003 en español, pero ese texto entró a ser parte del último libro de Lukács que Coutinho publicó en portugués antes de su muerte. El Lukács que expresa ese juicio drástico, pero significativo, sobre el uso del derecho en la sociedad socialista es el mismo de la *Ontología*, en cuanto el *Testamento político* es un texto de 1971, pocos meses antes de que muriese. No hay duda de que la concepción de la democracia fue el hilo de continuidad de Coutinho desde los años ochenta en adelante. De hecho, Coutinho dejó, en primer lugar, el Partido Comunista Brasileño y se acercó al Partido de los Trabajadores (PT), cansado del extremismo político del PCB y de su exceso de bolchevismo y después participó en la fundación del Partido Socialismo y Libertad (PSOL), cansado de los compromisos políticos del PT, verdaderos verdugos de la democracia. El exilio en Europa le abrió una nueva perspectiva de la democracia, que vio en la obra de emancipación política del Partido Comunista Italiano, el partido fundado por

⁴³ G. Lukács, *Testamento político*, A. Infranca y M. Vedda eds., Buenos Aires, Herramienta, 2003, p. 173.

Gramsci, desde los condicionamientos ideológicos del estalinismo y en su secretario político Enrico Berlinguer quien fue el artífice de un continuo crecimiento electoral, que llevo en 1984 al Partido Comunista a ser el primer partido político en Italia, único caso en Occidente de un partido comunista que haya salido de las elecciones como el partido más votado.

La adopción de la democracia como valor universal representa otra operación lógica por parte de Coutinho. Se trata de la adopción de la democracia como un imperativo categórico, no solo como práctica política, sino también como categoría de juicio de la acción del otro. El auténtico demócrata, es decir, aquel que respeta los derechos de los otros en la misma medida que pide sean respetados los suyos, es sin duda un personaje incómodo en la realidad social en desarrollo como la brasileña, pero representa un momento esencial: en Brasil, si bien todavía bajo una dictadura, la realidad social era suficientemente madura para que se pudiesen reivindicar derechos universales. Eran derechos, antes que nada espirituales (como la libertad de expresión, de movimiento, de la sexualidad, de la religión, etc.), y luego individuales (derecho a la alimentación, a la vida, a vestirse, a tener un hogar y una cultura). No se alcanzaron inmediatamente porque la dictadura militar antes, y el *establishment* burgués después, lo impidieron, pero estaban puestas las bases para reivindicar, sin ninguna vergüenza, por parte de la izquierda brasileña, el derecho a una vida digna de ser vivida. Hasta el momento la satisfacción de aquellos derechos había sido reenviada después de la edificación del socialismo, la reivindicación de Coutinho significó que cada brasileño, independientemente de su condición social, tiene el derecho de denunciar justamente esa condición social. Obviamente, una izquierda ligada a la idea de centralidad del partido, de la obediencia a la Unión Soviética, de la jerarquía de partido, quedó repentinamente desplazada y fuera de lugar. En el mismo grupo de ex jóvenes marxistas una propuesta de esa naturaleza no atrajo las inmediatas simpatías, olía demasiado a eurocomunismo que había sido considerado, bajo las órdenes de Moscú, una enfermedad “senil” del comunismo. Gramsci y también Lukács debían servir para romper con el dogmatismo y esquematismo leninista y estalinista del PCB, por el contrario, acentuaron el aislamiento de Coutinho, tanto que lo indujeron a acercarse al verdadero partido de izquierda de masas que era el PT, pero su jugada puso bajo los ojos de todos la verdadera naturaleza del PCB: un partido sectario, sin ninguna verdadera relación con las masas, una élite subversiva sin futuro.

Una consecuencia afortunada de ese viraje la tuvo de Gramsci, porque atrajo el interés hacia el pensador político italiano de círculos o ambientes no marxistas, en la confirmación justamente de que la democracia es un valor universal. Era evidente que Coutinho había lentamente quitado la “vía prusiana” lukacsiana y se había quedado con la “revolución desde arriba”⁴⁴ que, sino se convirtió en el crecimiento de la sociedad civil e inicio de una guerra de posición lenta, pero constante, ayudó para conquistar siempre más espacio a las reivindicaciones populares. Este viraje ocurría justamente en el momento en que Brasil tenía un desarrollo industrial y agrario muy poderoso, la impetuosa urbanización desplazaba masas gigantescas de ciudadanos del nordeste hacia las grandes metrópolis de Sao Paulo y de Río de Janeiro, la sociedad civil ya se volvía más compleja, en sustancia aquella riqueza antropológica del Brasil se reforzaba y difundía en el país. También la misma izquierda se daba cuenta que si en los años sesentas Cuba era una “Bahía bien lograda”, mientras que en los años ochenta Bahía se había vuelto lo que Cuba soñaba ser. No estaban resueltas las grandes contradicciones económicas y sociales, pero la democracia política se arraigó totalmente en el espíritu de los brasileños, tanto que en 1991 el primer presidente de la República, electo con voto popular (Color de Melo) después de la dictadura militar, será destituido por indignidad. Sólo los Estados Unidos habían hecho algo semejante antes en los tiempos del Watergate que precipitaron la caída de Nixon, luego de casi doscientos años de democracia ininterrumpida, Brasil, en cambio sólo tenía dos años de vida democrática. También esa es una señal de lo extraordinario de Brasil.

Gramsci ganaba más lugar en la reflexión política de Coutinho respecto a Lukács, porque con Gramsci emergían mayores instrumentos formales del pensamiento político, ya no más cargados de contenidos ajenos a la historia brasileña, tales como la “vía prusiana” a la modernización. “Revolución desde arriba” o “revolución pasiva” ya habían sido usadas por Coutinho, pero esos conceptos, mejor dicho esas categorías de la política, no tenían en sí un contenido histórico, eran puras formas categóricas utilizables para cualquier formación social. Si se analizan mejor se nota en ellas los rasgos de las categorías aristotélicas: la “revolución desde arriba” indica un movimiento espacial desde arriba hacia abajo, así como la “re-

⁴⁴ En el prólogo a la reedición de 2000, de una compilación de sus ensayos de los años sesenta, setenta y ochenta, *Cultura y Sociedade no Brasil*, Coutinho reconoce: “Sin embargo, el uso de la categoría gramsciana se acentúa en los ensayos más recientes, desapareciendo y el replanteando la ortodoxia lukacsiana fácilmente perceptible en los trabajos más viejos” (p. 9).

volución pasiva” es la respuesta en política de la cotidianidad del “parecer” aristotélico. “Hegemonía” indica una capacidad de atracción y de ser invitados por un grupo social, o modelo cultural, y es también un caso de movimiento espacial, porque es tal la atracción hacia sí.

El único valor ético nuevo que Coutinho propone, es la democracia, o mejor dicho, con Lukács, la “democratización” de la vida política adentro y afuera del Partido Comunista Brasileño, que naturalmente no está en las condiciones de aceptar la propuesta y expulsa a Coutinho y a aquel grupo de jóvenes. La democratización pasa en el ambiente político de la izquierda, sin la superflua afiliación política. Pero la democratización no es una categoría sino un valor ético que se debe practicar con la voluntad y las actitudes éticas y morales adecuadas, no tiene contenidos históricos determinados, no tiene esquemas que se tienen que aplicar a situaciones más o menos análogas, por esa razón la democratización es una liberalización. En la propuesta de Coutinho hay elementos para una comprensión de los movimientos políticos y sociales del Brasil actual, que está viviendo una atormentada relación entre sociedad civil e instituciones políticas: “La superación de la alienación política presupone el fin del ‘aislamiento’ del Estado, su progresiva reabsorción por parte de la sociedad que lo produjo y desde la cual se alienó; ahora, esto será posible sólo a través de la creciente articulación entre los organismos populares de democracia directa y los mecanismos “tradicionales” de representación indirecta (partidos, parlamentos, etc.). Esta articulación hará que esos últimos adquieran una nueva función –amplíen su grado de representatividad— en la medida en que den lugar a una *síntesis política* de los varios sujetos políticos colectivos”.⁴⁵ Se trata, entonces, de una propuesta de democratización, de una transformación de la política en sentido ético, de una ética pero hecha de valores políticos, de una participación y de una síntesis entre varios sujetos políticos a partir del respeto de la posición del otro. Se nota también la superación de la tradición democrática burguesa en la democracia socialista, que nace en la sociedad civil y es capaz de dar respuestas a las exigencias de ésta. Coutinho habla de “socialización de la política”. Una democracia de ese tipo es sin duda una democracia reforzada, porque es capaz de integrar todos los estratos de la sociedad brasileña, extremadamente ligada, como un *Todo*.

⁴⁵ C. N. Coutinho, “La democrazia come valore universale”, cit., p. 49.

Esto también es otro motivo por el que Coutinho confiesa la adopción de Gramsci como pensador universal de la política; la universalidad de Gramsci es la consecuencia de la occidentalización del Tercer Mundo: “Esta universalidad tiene también una dimensión geográfica: se vuelve siempre más evidente que los procesos de occidentalización [...] tienden a extenderse en las áreas situadas fuera del así llamado “Norte” del mundo. Eso hace de la universalidad de Gramsci algo *racionalmente concreto* para los socialistas del creciente número de países”.⁴⁶ La occidentalización es también nombrada, de otra manera, la “modernización” del Tercer Mundo, pero solamente en un proceso terminado (*post festum*) se pueden reconocer esos rasgos mínimos comunes que permiten la aplicación de las categorías gramscianas a la sociedad civil del Tercer Mundo. También es posible sostener que la universalidad de Gramsci se debe a la formalidad de sus categorías, como explique arriba.

El ejemplo de Carlos Nelson Coutinho sigue siendo válido: la búsqueda filosófica tiene que desbordar desde las universidades y entrar en la carne viva de la sociedad civil. Como para Coutinho, Gramsci y Lukács pueden estar en el centro de la búsqueda de alternativas a un mundo difícil de aceptar, en su pensamiento se descubre no solo en instrumentos de análisis de la sociedad civil contemporánea, sino también propuestas de un desarrollo democrático futuro de la sociedad latinoamericana. Y es verdad que Gramsci y Lukács se están “latinoamericanizando”, una demostración de la universalidad de su pensamiento. Han sido capaces de proponer a intelectuales como Coutinho categorías teóricas que eran universales y es normal que cada investigador social, político, teórico, los adopte a su manera, que pongan a prueba la capacidad que tienen esas categorías de adaptarse a la más diversas realidades sociales. En ellos se encuentra, siempre y cada vez una relación directa con el objeto real, porque su materialismo es antes que nada un realismo, en particular, un realismo crítico. Puede que esa universalidad sea también la consecuencia

⁴⁶ C. N. Coutinho, *Il pensiero politico di Gramsci*, tr. it. A. Pelliccia, Milano, Unicopli, 2006, p. 162. Indicó el original del portugués para destacar cómo la traducción italiana está muy lejos del original hasta el punto en que haya eliminado un paso esencial del texto: “Esta universidad también tiene una dimensión geográfica: cada vez es más claro que el proceso de occidentalización [...] tienden a generalizar zonas geográficas situadas fuera del ámbito de Europa Occidental a los Estados Unidos, donde Gramsci los había registrado. Esto hace de la universalidad de Gramsci algo nacionalmente concreto para los socialistas de un número creciente de países”, en C. N. Coutinho, *Gramsci. Um estudo sobre seu pensamento político*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 188.

del hecho que América Latina es una sociedad universal, porque es un Occidente explotable, *Otro Occidente*, y justamente Gramsci y Lukács, en tanto marxistas auténticos, estuvieron siempre del lado de las víctimas del sistema capitalista, el más eficiente sistema de explotación nunca edificado por el hombre. Estuvieron al lado de las víctimas para ayudarlas a emanciparse y a liberarse de esa explotación; y su ejemplo, de ponerse del lado de las víctimas del sistema fue seguido por aquel grupo de jóvenes intelectuales marxistas, por Coutinho en particular, el cual nunca dudo en creer que un mundo mejor es posible. Carlos Nelson Coutinho se queda como ejemplo de la gran nostalgia de una humanidad integra; a él se puede referir, para concluir, el sentido de su propia frase, sustituyendo el término “artista” por el de “intelectual” o el de “filósofo”, y a la palabra “arte” por la palabra “cultura”:

Así cuanto más un artista se vincula a la totalidad de las contradicciones de su pueblo y de su nación, cuanto más se vuelve [...] ‘hombre de su tiempo y de su país’, tanto más le será posible elevarse a aquel nivel de particularidad, de universalidad concreta, sin la cual no existe el gran arte.⁴⁷

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTI, HÉCTOR (1993); “Introduzione a *Letteratura e vita nazionale*”, en *Gramsci e a America latina*, editado por C. N. Coutinho y M. A. Nogueira. São Paulo: Paz y Terra.
- AMADO, J. (1996); *Bahia de todos os Santos. Guias de ruas e misterios*. Rio de Janeiro: Record.
- ARICÓ, J. (1991); “Il ruolo degli intellettuali nella diffusione di Gramsci in America latina”, tr. A. Infranca, in *Gramsci nel mondo*, a cura di M. L. Righi, Roma, Istituto Gramsci.
- COUTINHO, CARLOS NELSON (1980); *A democracia como valor universal*, São Paulo, Ciências Humanas.
- , (1993); “As categorias de Gramsci e a realidade brasileira” en *Gramsci e a America latina*, editado por C. N. Coutinho y M. A. Nogueira. São Paulo: Paz y Terra.
- , (1999); *Gramsci. Um estudio sobre seu pensamento politico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- , (2001); “Cultura e società in Brasile”, tr. it. A. Infranca, in *Rivista di studi portoghesi e brasiliani*, a. III, Pisa.

⁴⁷ C. N. Coutinho, “Cultura e società in Brasile”, cit., p. 192.

- _____, (2006); *Il pensiero politico di Gramsci*, tr. it. A. Pelliccia, Milano, Unicopli.
- _____, (2011); “Gramsci e noi”, en *Gramsci in America latina*, editado por D. Kanoussi, G. Schirru, G. Vacca, Bologna, Il Mulino.
- _____, (2013); “La democrazia come valore universale” tr. it. A. Infranca, in *Critica Marxista*, fasc. 3-4, mayo-agosto.
- GRAMSCI, A. (1980): “La rinascita gesuitica”, en “¡Avanti!” del 15 enero 1917, publicado en A. G., *Cronache torinesi*, editado por S. Caprioglio, Torino, Einaudi.
- GRAMSCI, A., “Il socialismo e l’Italia”, “Il Grido del popolo”, n° 687 del 22 septiembre 1917, en A. G., *La città futura*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi.
- KANT, I. (1979); *Critica del giudizio*, tr. A. Gargiulo, Bari, Laterza.
- LUKÁCS, G. (1959); *La distruzione della ragione*, tr. it. E. Arnauld, Torino, Einaudi.
- _____, *Pensiero vissuto*, tr. it. A. Scarponi, Roma, Editori Riuniti.
- _____, *Testamento político*, A. Infranca y M. Vedda eds., Buenos Aires, Herramienta, 2003.
- “Presença de Lukács no Brasil. Entrevista com Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho” (2002), en *Lukács e a atualidade do marxismo*, editado por S. Lessa e M. O. Pinassi, São Paulo, Boitempo.
- RIBEIRO, D. (1990); *Teoria do Brasil: los brasileiros*, Petropolis, Vozes.
- SECCO, LINCOLN (2002); *Gramsci e o Brasil. Recepção e difusão de suas ideias*. São Paulo: Cortez.
- SIMIONATTO, IVETE (2004); *Gramsci. Seu teoria, incidencia no Brasil, influencia no Serviço Social*, São Paulo.

Traducción Aldo Guevara y Victor Hugo Pacheco

América Latina y el “discurso colonial”: perspectivas críticas

DAVID GÓMEZ ARREDONDO

RESUMEN. El artículo considera de manera crítica un eje problemático de los enfoques “poscoloniales” y “decoloniales”, relativo al discurso, la semiosis y la representación textual. Para avanzar en esa tarea, se detiene en varios momentos y facetas del debate, examinando algunas posiciones de Patricia Seed, Carlos Jáuregui, Walter Mignolo y Julio Ortega. Se busca explorar este terreno para plantear un abordaje complejo de las prácticas discursivas coloniales, sin desechar enfoques y perspectivas ajenas al bloque teórico de la “modernidad/colonialidad”.

PALABRAS CLAVE: *Discurso colonial, semiosis colonial, teoría poscolonial, América Latina.*

ABSTRACT. The article critically evaluates the problematic axis of the “postcolonial” and “de-colonial” approaches which are relative when speaking about the discourse, semiosis and textual representation. In order to proceed in this task, the author looks into various moments and facets of the debate between the two approaches examining certain ideas presented in the works of Patricia Seed, Carlos Jáuregui, Walter Mignolo and Julio Ortega. The author seeks to explore their claims to be able to analyze in a complex manner the colonial discursive practices without forgetting or laying aside theoretical approaches and perspectives different from the “modernity/coloniality” block.

KEYWORDS: *Colonial discourse, colonial semiosis, postcolonial theory, Latin America.*

RECIBIDO: 30 de abril de 2015. **ACEPTADO:** 29 de mayo de 2015.

INTRODUCCIÓN

En el marco de las perspectivas “decoloniales” latinoamericanas, que en última instancia remiten a ciertos desarrollos de posiciones que en sus inicios no se distinguían de las propuestas “poscoloniales”, se puede separar un núcleo problemático que remite al “discurso”. Temas relativos al discurso y la semiosis colonial, la representación textual y el habla del sujeto colonizado se extendieron en varios estudios, aunque con menor carácter

sistemático y perdiendo en muchos casos la agudeza metodológica que habían mostrado sus predecesores. Por ejemplo, la forma en que Edward Said utilizó la noción de “formación discursiva” procedente de la arqueología de Foucault representa un antecedente claramente más incisivo y no superado en vertientes posteriores. (Said, 2002; Vega, 2003: 65-152) El análisis del “orientalismo” como formación discursiva le permitía a Said atravesar transversalmente un “archivo”, hacer un recorte y analizar novelas, libros de viajes o tratados filológicos, abordándolos conjuntamente. Uno de los objetivos de Said consistía justamente en mostrar que varios géneros y tipos diferentes de enunciados constituyen una misma formación discursiva, el orientalismo, formación que está entremezclada con el poder imperial occidental. Said referirá la pretensión continua del discurso estético y erudito “orientalista” de fijar a su objeto y construir un conjunto de tópicos y estereotipos sobre el “Otro”, que terminarán siendo una camisa de fuerza discursiva y conceptual.

Después de ese tipo de intervenciones teóricas, la cuestión del “discurso colonial” se consideró pertinente para analizar algunos procesos latinoamericanos. Para ello, se abordó un cuerpo textual situado en otro momento histórico, cuyo inicio podríamos situar a fines del siglo xv. En lo que sigue, consideramos, de manera crítica, algunos momentos de estos desarrollos analíticos.

LA PROBLEMÁTICA DEL ‘DISCURSO COLONIAL’ EN LOS INICIOS DEL DEBATE POSCOLONIAL LATINOAMERICANO. HACIA UNA RECONSTRUCCIÓN

Una de las vías abiertas para la reconstrucción histórica del pensamiento poscolonial latinoamericano podría tomar como referente algunos aspectos de un debate que se publicó en la revista *Latin American Research Review* a principios de la década de 1990. En este debate, la historiadora Patricia Seed y los críticos literarios Hernán Vidal, Walter Mignolo y Rolena Adorno delinearon las implicaciones y el impacto que para el estudio de América Latina tenían las perspectivas abiertas por las obras de Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha y Ranajit Guha, principalmente. El punto de partida se encuentra en la reseña-artículo de Patricia Seed, “Colonial and Postcolonial Discourse”, en donde la autora indicaba una tendencia reciente en el marco de la historia y la antropología, en la que se asumía cada vez con más fuerza que la práctica historiográfica y etnográfica está permeada de dispositivos retóricos y literarios. (Seed, 1991) De hecho, como iremos viendo, aunque Seed hace comparecer a la antropología, la literatura y la historia

para discutir la noción de “discurso colonial”, en el trasfondo de su lectura se encuentra una concepción filosófica del lenguaje, derivada de la recepción norteamericana del así llamado post-estructuralismo francés. Hay en este artículo una interpretación del cruce de disciplinas en diferentes obras sobre el colonialismo y sus secuelas, en un contexto teórico que la propia Seed califica como un “momento profundamente interdisciplinario” (1991: 181-182) Para ir situando algunos contenidos del debate y del tipo de enfoque asumido en este artículo por Seed, conviene colocar inicialmente dos niveles paralelos de discusión. Uno de ellos remite al descrédito que según la autora habría afectado a los recuentos históricos y antropológicos del colonialismo, que seguían dos líneas de reconstrucción. En un primer tipo de enfoque se enfatiza la heroica resistencia de los nativos, quienes habrían defendido dramáticamente su territorio. En el segundo acercamiento, los nativos se acomodaron al orden colonial, modificando los objetivos de este orden para que sirvieran a sus propios fines. Según Seed, para finales de la década de 1980 ambos tipos de acercamiento al colonialismo se mostraban cada vez más como “mecánicos, homogeneizantes e inadecuados como versiones del encuentro entre colonizados y colonizadores.” (1991: 182) En forma paralela al descrédito de ambos tipos de recuentos del colonialismo, Seed ubica un emergente “movimiento intelectual” entre varios pensadores, que son agrupados como “post-estructuralistas”. La enumeración que hace Seed de este grupo incluye figuras tan diversas como Jean-Francois Lyotard, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault y Richard Rorty (Seed, 1991: 182). Ya a estas alturas del artículo se podría argumentar la arbitrariedad de esta clasificación, aunque no intentaré cuestionar la fidelidad de Seed a los textos de todos estos autores, tarea que nos llevaría a otro terreno. Más bien, quisiera señalar lo que encuentra la autora en este “movimiento”, ya que se convertirá en el punto de partida para acceder al ámbito del “discurso colonial”:

Un tema obligado examinado por estos diversos autores consiste en la crítica de la transparencia de los lenguajes como vehículos de comunicación. Palabras, oraciones y frases pueden tener más de un significado y más de una interpretación simultáneamente. Cómo sean las palabras y las frases interpretadas y entendidas depende de la determinación del contexto, aunque a su vez la comprensión del contexto depende de la interpretación o traducción de las palabras y frases en cuestión. Dentro de este marco, el reconocimiento de lo que los teóricos llaman el carácter polisémico del lenguaje (la posibilidad de una palabra de tener múltiples e incluso contradictorios significados) ha abierto la puerta a un amplio espectro de posibi-

lidades interpretativas en historia, literatura y antropología. En este ámbito, el conocimiento de las prácticas culturales de una sociedad ha llegado a jugar un papel central para establecer posibilidades interpretativas más amplias para palabras, oraciones y frases en un tiempo o cultura dadas.

El concepto de discurso colonial, por lo tanto, ha redirigido la reflexión crítica contemporánea sobre el colonialismo (y sus consecuencias) hacia el lenguaje usado por conquistadores, administradores imperiales, viajeros y misioneros. Ya que fue a través del lenguaje-las figuras retóricas del habla y las formaciones discursivas- como los europeos han entendido y gobernado tanto a sí mismos como a los pueblos que sujetaron en ultramar. Al reflexionar sobre el marco lingüístico en el que la política del dominio colonial se elaboró, algunos autores se han percatado de las limitaciones de los discursos políticos europeos, así como del modo en el que el carácter polisémico del lenguaje ha permitido a los nativos de territorios colonizados apropiarse y transformar los discursos de los colonizadores. (Seed, 1991: 182-183)

Dos importantes consecuencias deriva Seed del impacto del pensamiento post-estructuralista en el campo de los estudios del colonialismo. En una de ellas se cuestiona al sujeto soberano como autor, a partir de algunas indicaciones de Roland Barthes y Michel Foucault, pero principalmente Seed intenta mostrar la trama común que compartiría el humanismo europeo occidental con el imperialismo. En forma paralela, y construyendo un análisis basado en las tesis sobre el lenguaje ya mencionadas, Seed encuentra en el post-estructuralismo el intento de desalojar la “intención” del autor o el “significado original” del lugar central, permitiendo que los críticos literarios y otros consideren las formas en las que el texto es apropiado y usado por varias comunidades textuales.

Para mostrar la vigencia de estas concepciones y sus consecuencias para el estudio del colonialismo en América Latina, Seed reseña cinco obras publicadas a fines de la década de 1980. Lo que cabe enfatizar acerca de las conclusiones que extrae Seed de esta revisión es la dimensión crítica que encuentra en este tipo de conocimiento. Según esta autora, el objeto de la crítica de estos nuevos enfoques son las relaciones de autoridad en los Estados coloniales y postcoloniales. Y la crítica se distinguiría o dividiría en diferentes modalidades: crítica de relaciones económicas de autoridad, de relaciones culturales de autoridad (como el canon literario) y crítica de relaciones políticas de autoridad.

Antes de continuar con el debate iniciado por Seed, detengámonos un poco en las consecuencias de este momento clave para el debate poscolonial latinoamericano. Esta aproximación al “discurso colonial”, construida

a partir del encuentro entre nuevos enfoques teóricos acerca del lenguaje y la representación, con un descrédito de formas previas de explicar los procesos coloniales marcará una línea o una veta que se recorrerá posteriormente. Lo que habría que plantear en relación a este tipo de propuestas es el complejo terreno al que ingresan al insistir en que los discursos, la significatividad le es constitutiva e inmanente a las prácticas sociales e históricas, de tal modo que no podríamos distinguir entre un “discurso colonial” y las prácticas de poder y dominación que lleva consigo. Sin pretender resolver por ahora este denso problema teórico, relativo a la relación entre prácticas discursivas y no discursivas, sólo cabría señalar que ya en el artículo de Seed de 1991 tendríamos una toma de posición al respecto. Podríamos sostener la hipótesis de que en este comienzo del debate poscolonial latinoamericano ya está en ciernes el procedimiento de inflar y darle un fuerte relieve a las prácticas de representación y a las formaciones discursivas en la revisión del colonialismo en América Latina. Como un camino a recorrer, esbozado apenas en el artículo de Seed, se encontraría latente la puesta de lado o el franco desconocimiento de mecanismos de dominación materiales inscritos en el orden colonial, como la apropiación de plus-trabajo de comunidades indígenas o afrocaribeñas, que le dieron un sello a ese orden durante siglos.

En el artículo de Hernán Vidal “The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse: A Perspective from Literary Criticism” se sitúa la propuesta de Seed en el marco de la historia de la crítica literaria latinoamericana de las décadas previas. Sobre este texto, es preciso señalar la toma de posición frente a la vertiente poscolonial y el momento intelectual que se refleja allí. Vidal alertaba sobre un posible resultado de la promoción de este tipo de debate: la institucionalización de lo que Seed consideraba como un nuevo “movimiento intelectual”. (Vidal, 1993: 114) Claramente fue eso lo que ocurrió, y a Vidal le preocupaba que la insistencia en la novedad de los enfoques teóricos puestos en juego en este marco eclipsara la relación con la tradición del pensamiento crítico latinoamericano:

Dejando de lado la cuestionable separación de las dimensiones sociales, culturales y políticas mi primera objeción es que en el esfuerzo por llamar la atención a la nueva etiqueta del “discurso colonial y poscolonial”, que se originó en los estudios culturales de la India posteriores a la independencia que siguió a la Segunda Guerra Mundial, no se pueden olvidar categorías que se han establecido firmemente por más de veinte años en la historiografía y en la crítica literaria relativas a condiciones sociales específicas.

Me refiero aquí a los conceptos de dependencia y de análisis ideológico. (Vidal, 1993: 118)

Aquí tendríamos un anuncio de una crítica al pensamiento poscolonial latinoamericano que se consolidaría más tarde. La desconfianza de Vidal hacia cierta tendencia que ya era perceptible en los inicios del “giro poscolonial” latinoamericano, consistente en dejar de lado la tradición intelectual y de pensamiento crítico de la región, para introducir repentinamente un nuevo bagaje teórico, fuertemente marcado por el post-estructuralismo e inclusive por cierta “posmodernidad” sería continuada con posterioridad. (Roig, 2001: 133-154; Achúgar, 1998)

CANIBALIA DE CARLOS JÁUREGUI. PARA UNA CRÍTICA DE SU MÉTODO

Canibalia, el amplio y ambicioso estudio de Carlos Jáuregui, actualmente profesor de literatura latinoamericana y antropología en la Universidad de Notre Dame, en Estados Unidos, constituye una muy peculiar intervención epistemológica y académica. A lo largo de su extenso estudio se puede uno percatar de la amplitud de miras del autor, no sólo en el manejo de varias fuentes, las cuales son analizadas a través del tamiz de ciertos debates teóricos actuales, sino en el uso, por ejemplo, de mapas, cartografías e iconografías como fuentes para el análisis del tropo, de la metáfora del canibalismo y del consumo.

Cabe agregar que, en el marco de las propuestas “decoloniales” tan difundidas recientemente, *Canibalia* ocupará quizá en el futuro un lugar muy particular, por varias razones. En primer lugar, se trata de un intento unificado por interpretar varios momentos de la historia intelectual y cultural de nuestra América, pretendiendo darle un giro a los enfoques y aproximaciones precedentes. Su análisis de fuentes está entremezclado con un recurso continuo a ciertos tópicos del debate “poscolonial” e inclusive se perciben bastantes resabios y persistencias de la “posmodernidad”, que en este contexto sólo pretende nombrar la manera en que se receptaron temáticas procedentes del “post-estructuralismo francés” en la academia norteamericana. Justamente, será éste eje el que me guiará para realizar algunas consideraciones sobre los alcances de su método, no solamente tal y como es anunciado, sino como es puesto en práctica. En lo que sigue me atenderé a los dos primeros capítulos, de seis de los que consta el volumen, para comenzar un examen de la puesta en movimiento del método y el enfoque anunciados en la introducción.

El propio Jáuregui sitúa su estudio en el marco de la “crítica tropológica” (2008: 16), que en este caso toma como punto de arranque y como destino final a la figura del canibalismo, no como una práctica existente o susceptible de ser comprobada, sino a partir de su inscripción en el discurso colonial. Su apropiación del tópico del supuesto carácter irrebasable de la metáfora, lo lleva a borrar cualquier límite estable entre el discurso literal y el discurso metafórico, de tal modo que todo acto de habla y toda enunciación están habitados por la inestabilidad y los tránsitos abruptos de las metáforas. Buena parte de *Canibalia* se puede situar en una vertiente de la producción teórica poscolonial, cuyo interés fundamental consiste en examinar al colonialismo a partir de sus inscripciones textuales y su producción discursiva. Esta forma de proceder, anunciada en la introducción, nos permitirá analizar sus alcances y limitaciones.

Jáuregui documenta la emergencia y la recurrencia de la figura del “caníbal-caribe” en las inscripciones discursivas de Colón, comenzando con su primera aparición a fines de noviembre de 1492. En esta sección, introduce un concepto, el de “archivo”, con el cual intentará explicar el uso de ciertos motivos culturales europeos que sirvieron para confrontarse con las realidades americanas:

La asimilación descansa tanto en el *archivo* previo (que es de donde vienen estos monstruos mencionados por Colón), como en las observaciones de las realidades americanas (que es donde *no* se encuentran los monstruos). En esa tensión aparece la salvedad de Colón; y en ella, hacen su equívoca entrada los caníbales. (Jáuregui, 2008: 51)

Se trataría, en primer lugar, de una especie de depósito cultural, de un imaginario europeo de lo monstruoso, al que recurriría Colón para nombrar las realidades que se encuentran ante él en el Caribe. En esta sección, ya podemos ver un procedimiento que pone en juego constantemente *Canibalia*: el análisis de las prácticas discursivas europeas en busca de algunos motivos culturales que funcionarán como mediaciones frente al mundo colonizado. Al abordar el tema del archivo europeo que clasifica y cataloga a lo “alterativo”, Jáuregui encuentra antecedentes greco-latinos, transmitidos a lo largo de siglos, en los que se nombró y describió a escitas, andrógagos o Amazonas. Pero a la vez *Canibalia* busca ampliar el ámbito observado, y analiza los grabados de Johannes Froschauer de 1505 o de Theodore De Bry de 1525 a 1528; esto nos lleva a concluir que el “archivo” no es exclusivamente textual y discursivo, sino que abarca también

las imágenes y representaciones cartográficas. Y, paralelamente, Jáuregui va construyendo un andamiaje conceptual, de origen psicoanalítico, que busca dar cuenta del deseo y el horror frente al “Otro”. Allí, recurrentemente se basará en los usos de Homi Bhabha del psicoanálisis para intentar interpretar la construcción discursiva del sujeto colonizado. En cierto modo, podríamos afirmar que Jáuregui busca explorar las construcciones culturales europeas del mundo colonial americano, situando al “canibalismo” en ese marco.

¿Qué implicaciones tiene el uso no sólo de la categoría de “archivo”, sino el enfoque discursivo, textual e iconográfico en torno a los comienzos de la expansión colonial europea? *Canibalia* se interroga en esta primera parte que comentamos por la construcción textual del “Otro” colonizado. Sin duda, la dimensión discursiva debe formar parte de cualquier recuento de los procesos históricos a los que se refiere la primera parte de *Canibalia*. Sin embargo, debido a su explícita aceptación de un enfoque fragmentario, Jáuregui no intenta partir del universo discursivo de la época y así situar al colonialismo ibérico en el marco de la conflictividad social, constatable en varios niveles. De esta forma, el tropo, la figura del caníbal, perseguida en *Canibalia* por medio de una selección de fuentes pierde consistencia en algunas ocasiones.

Aún así, en esta primera parte Jáuregui no deja de captar la forma en que, en la construcción inicial de una imagen del “caribe”, su ubicación territorial y la cartografía colonial que pretende fijarlo espacialmente se vuelven cada vez más arbitrarias. “Caribes” serán las colectividades que resisten a la dominación y sujeción colonial; el significado de esa expresión se irá desligando de la práctica antropofágica en los documentos jurídicos de la época. Consideremos la designación de la Corona del 15 de noviembre de 1505:

Por vuestra carta escreuis que alla es menester saber quales indios son los que se pueden cabtivar para que se puedan traer a esta isla por esclauos para se servir dellos. *Los que se pueden cabtivar sy no quisyeren obedescer son los que se disen canyuaes que son los de las yslas de san bernaldo e isla fuerte e en los puertos de cartajena...* (Jáuregui, 2008: 79)

De hecho, la exigencia de los encomenderos de ampliar progresivamente los alcances territoriales del trabajo forzado indígena irá definiendo el discurso sobre el canibalismo a lo largo del siglo XVI. Recordemos que entonces ocurre la destrucción de las comunidades indo-caribeñas,

las cuales son esclavizadas masivamente. En este marco, Jáuregui documenta la recurrencia del discurso sobre el “otro” indocaribeño, acusado de canibalismo y, con ello, una y otra vez se pretendía justificar su captura y venta como esclavo. Es particularmente en este apartado intitulado “Canibalismo y geografía encomendera” donde podríamos plantear algunas tensiones en la aproximación de Jáuregui. Por un lado, *Canibalia* no encuentra asidero en un terreno no-textual o no-discursivo. En buena medida, en consonancia con algunos enfoques teóricos recientes, Jáuregui suscribe la idea de que la realidad social es coextensiva con las construcciones discursivas. En una aproximación de este tipo, dar cuenta de las formaciones discursivas supone a la par explicar la realidad social de la que aquellas emergen. Por ello, al poner en primer plano la formación discursiva colonial que se edifica en torno al “canibalismo”, Jáuregui pretende, al mismo tiempo, mostrar la manera en que al construir la figura del otro monstruoso, abyecto y caníbal, se creaban las condiciones para su cautiverio y esclavitud:

La imputación de canibalismo a los aborígenes debe ser leída bajo el entendido de que hizo parte de la construcción de un *Otro* sujeto de dominación y que, funcionalmente, fue una coartada jurídica para la expansión imperial, la sujeción de los pueblos indígenas y su virtual aniquilación. (Jáuregui, 2008: 87)

A través de esta argumentación, se podría cuestionar que de hecho siga Jáuregui, como lo afirma en la introducción, un método fragmentario, cuyos objetos de discurso no son más que índices del colonialismo, con innumerables mediaciones, traducciones, silencios y olvidos (2008: 23). Traicionando esas aseveraciones programáticas, en el apartado sobre canibalismo y geografía encomendera hay un intento por remitir el fragmento textual y discursivo a la totalidad histórica y social en la que se inscribe. De esta forma, la representación discursiva del “otro” como caníbal formó parte de un proceso histórico de expoliación y sujeción a gran escala, llevado a cabo hasta sus últimas consecuencias en la primera mitad del siglo XVI. El trabajo forzado indígena estuvo entremezclado con una formación discursiva que describía a los indios como “bárbaros” por sus prácticas, y que les negaba de esa forma la condición de sujetos de derecho. En buena medida, esta dimensión del comienzo del colonialismo ibérico en América, la sujeción y explotación de grandes masas de indígenas, si bien se imbrica con la construcción discursiva del “otro”, también

se debe analizar con un marco categorial específico, que busque explicar la apropiación del trabajo y de sus productos en sus propios términos. Allí, la materialidad de las relaciones sociales tiene cabida, si bien no se puede separar por completo de las formaciones discursivas y de la multiplicidad de enunciaciones que atraviesan al cuerpo social, manifestando y ocultando la conflictividad social. Quizá por ello, para analizar el colonialismo en nuestra América, es necesario ampliar el horizonte y no circunscribirse solamente al archivo cultural y al imaginario europeo, aunque al hacerlo se pretenda desmontar sus figuras retóricas, señalando las prácticas de dominación que conllevan, como intenta Jáuregui en la primera parte de *Canibalia*. En las mismas fuentes del siglo xvi, y particularmente entre los misioneros de diversas órdenes que intentaron darle voz a las comunidades invadidas, hay alusiones a la discursividad india en ese trágico contexto colonial. *Canibalia* se detiene en la figura de Bartolomé de las Casas y analiza con detalle la inversión del tropo del caníbal en varias de sus obras, de tal modo que para el dominico fueron los españoles semejantes a lobos hambrientos que consumían a los indios. Sin embargo, la forma en que se traslucen las voces indígenas en el cuerpo textual lascasiano no es abordado sistemáticamente.

LENGUAJE Y CONTROL COLONIAL EN EL LADO MÁS OSCURO DEL RENACIMIENTO

El lado más oscuro del Renacimiento, libro de Walter Mignolo, crítico literario y semiólogo argentino asentado en los Estados Unidos, ha sido incluido reiteradamente en el marco de la producción “poscolonial” sobre América Latina. (Mignolo, 1995) Se trata de un estudio que se centra fundamentalmente en los siglos xvi y xvii, pretendiendo abordar de modo diferente los inicios del colonialismo en América, a partir de una propuesta metodológica a la que caracteriza como “hermenéutica pluritópica”. En lo que sigue abordaré la forma en que procede Mignolo en la primera sección de su libro dedicada a la “colonización del lenguaje”, con lo que buscaré aclarar qué significa la “hermenéutica pluritópica”, así como las limitaciones asociadas a su enfoque. Pero previamente iré situando la problemática del “discurso colonial”, así como de la “semiosis colonial”.

En la introducción de *El lado más oscuro del Renacimiento*, Mignolo ubica un campo problemático, un ámbito de estudios que había surgido recientemente, cuyo estatuto y nombre se encontraban en debate. La cate-

goría de “discurso colonial” había sido definida por Peter Hulme, abarcando todo tipo de producción discursiva vinculada con y elaborada en situaciones coloniales. En este enfoque, la categoría de “discurso colonial” sitúa a la producción discursiva en un contexto de interacciones conflictivas, de apropiaciones y resistencias, de poder y dominación. (Mignolo, 1995: 7) Más adelante volveremos sobre la importante cuestión del poder, tal y como se expresa en el terreno del discurso, ya que aunque es mencionado en la introducción, se irá desdibujando en la sección sobre el lenguaje de *El lado más oscuro del Renacimiento*.

Mignolo aprobará algunos aspectos de la categoría de “discurso colonial”, ya que incluye interacciones tanto orales como escritas, pero a su vez cuestionará los alcances del concepto, debido a que éste no puede dar cuenta de “interacciones semióticas entre diferentes sistemas de escritura”, como el alfabeto latino introducido por los españoles, el sistema de escritura picto-ideográfica de Mesoamérica y los quipus del Perú colonial. (1995: 7-8).

La sección sobre la colonización del lenguaje de *El lado más oscuro del Renacimiento* se moverá alrededor de dos ejes, detallados en sendos capítulos. Inicialmente, la atención girará alrededor de la problemática de la letra y de la escritura en la filosofía renacentista del lenguaje subyacente en la obra de Antonio de Nebrija y de José de Aldrete. Nebrija escribió a fines del siglo xv tanto una gramática del latín como una del castellano. Uno de los principios de sus gramáticas, enfatizado en las introducciones, consistía en pronunciar como se escribe, esto es, en domar la voz a partir del texto escrito. En la interpretación de Mignolo, hubo una consecuencia indirecta de la difusión de la gramática latina de Nebrija, claramente perceptible en la forma en que los misioneros de distintas órdenes religiosas se confrontaron con las lenguas amerindias. Al concebir a la escritura como representación de la voz, los misioneros obstruyeron su comprensión del funcionamiento de los sistemas gráficos nahuas y mayas y se vieron incapacitados para captarlos como formas de transmisión de conocimiento. Por otra parte, los misioneros se abocaron a difundir la letra y la escritura occidentales en el nuevo contexto colonial, y para ello redactaron innumerables gramáticas de las lenguas amerindias. Según Mignolo, en el curso de la realización de esta tarea la tradición clásica sufrió una inversión, la letra dejó de tener el lugar subordinado que le atribuyó Aristóteles y los sistemas no alfabéticos de escritura fueron suprimidos.

Conviene detenerse en este punto para examinar esta última aseveración de *El lado más oscuro del Renacimiento*: ¿estrictamente fueron suprimidos los sistemas no alfabéticos de escritura por el poder colonial? Pareciera que es necesario matizar bastante la interpretación de Mignolo para captar algunas dimensiones del poder colonial en los siglos xvi y xvii. En primer lugar, aceptando la destrucción masiva de documentos pictográficos ocurrida durante las primeras décadas de la instauración del orden colonial. El propio Mignolo refiere un pasaje de Diego de Landa, misionero franciscano asentado en Yucatán:

Esta gente usaba ciertas letras o caracteres, con los cuales escribía en sus libros sobre sus antigüedades y ciencias; con éstas, y con figuras y ciertos signos en sus figuras entendían sus asuntos, los hacían conocer y los enseñaban. Encontramos un gran número de libros con estas letras, y como no contenían nada sino supersticiones y falsedades del demonio los quemamos todos, lo cual ellos lo tomaron con gran aflicción y les dio gran dolor. (Mignolo, 1995: 71)

Esta destrucción masiva y sistemática de los soportes gráficos del conocimiento amerindio ocurrió en gran escala en toda la Nueva España durante sus primeras décadas de existencia, de tal forma que posteriormente cronistas como Juan Bautista Pomar, Motolinía, Fray Diego Durán o Torquemada se quejaron de ese proceder inicial, al encontrarse escasos de fuentes. Sin embargo, no es la única dimensión del poder colonial que es preciso comprender, ya que durante buena parte del siglo xvi también ocurrió que documentos pictográficos coexistieron con la escritura alfabética e inclusive fueron mandados a elaborar por instrucciones del cuerpo administrativo del virreinato. ¿Cómo explicar de otro modo la existencia del *Lienzo de Tlaxcala*, muy probablemente pintado a solicitud del virrey Luis de Velasco entre 1550 y 1564? (Gruzinski, 2007: 30) Y recordemos que éste mantiene en buena medida la factura tradicional y representó los nombres de lugares, de fechas y de protagonistas con sus respectivos glifos. Más bien pareciera que el poder colonial durante el siglo xvi alcanzó a establecer una relación estratégica con las formas amerindias de producción y transmisión de saber. Inclusive la recopilación de la “palabra antigua”, de los *huehuetlahtolli* desde las labores de fray Andrés de Olmos, hasta la actividad del franciscano Bernardino de Sahagún se podría entender como un modo estratégico de vincularse con el saber de los vencidos. En esa ola intensiva de evangelización, que Serge Gruzinski sitúa alrededor

de 1540, los misioneros comenzaron a separar de modo tajante los saberes amerindios a los que se podía recurrir sin que supusieran una amenaza para el poder eclesial y el orden colonial que se estaba cimentando.

Ahora, volviendo a otro de los planteamientos de Mignolo de *El lado más oscuro del Renacimiento*, en el que se especifica la cuestión del vaciamiento de las lenguas amerindias en el molde gramático del latín, podremos vislumbrar otra serie de problemáticas. En el *Arte de la lengua castellana y mexicana* (1571) de Alonso de Molina o en *El Arte de la lengua mexicana* (1645) del jesuita Horacio Carochi, Mignolo encuentra un procedimiento constantemente reiterado: se buscaba hacer corresponder los sonidos de la lengua amerindia con las letras del alfabeto latino, indicando si había diferencias que la lengua indígena en cuestión carecía de determinadas letras. Y también se ajustaba la gramática, por ejemplo del náhuatl en el *Arte* de Molina, quien dividía en ocho partes las oraciones de esa lengua, del mismo modo que Nebrija procedió en su gramática latina. A esta práctica de ajustar y “reducir” las lenguas amerindias al molde latino la coloca Mignolo en el plano de la “colonización del lenguaje.” Este vaciamiento necesariamente tenía que ir acompañado por la descalificación y devaluación de los sistemas pictográficos, según el argumento de *El lado más oscuro del Renacimiento*. Pues bien, si pensamos que el alfabeto latino no sólo iba en una dirección, sino que también podía, hasta cierto punto, ser apropiado por los sujetos indios y utilizado estratégicamente, tendremos un cuadro más complejo. Consideremos el primer texto en náhuatl escrito en el alfabeto latino en una fecha tan temprana como 1528. Se trata del escrito que fuera incluido en los *Anales históricos de la nación mexicana* y cuya parte más conocida refiere la perspectiva india de la conquista. Como convincentemente argumenta Georges Baudot, por su densidad semántica y la fecha de su redacción, este texto fue muy probablemente escrito por un *tlacuilo* náhuatl, quien aprovechó el modelo alfabético y vació allí una poderosa narrativa. (Baudot, 2004: 262-263) La puesta al día con el nuevo orden colonial que muestra este *tlacuilo* sugiere un repertorio ampliamente practicado en los siglos XVI y XVII. Las estrategias indígenas de resistencia en el período colonial atraviesan también al lenguaje y a los soportes de signos, asunto que en muchas ocasiones parece escapársele a Mignolo, a pesar de las declaraciones iniciales de *El lado más oscuro del Renacimiento* en torno al poder y la resistencia. Además, cabría agregar que los usos indígenas de la escritura alfabética pocas dé-

cadadas después de haberse redactado ese texto de los *Anales históricos de la nación mexicana* en muchas ocasiones se alejaban de cualquier recepción pasiva y reproducían textos sin ninguna autorización de la Iglesia. Así, en 1555, el Primer Concilio Mexicano ordena incautar todos los sermones en posesión de los indios y se mostraba temeroso de su “falseamiento” y “corrupción” e inclusive prohibía la venta a los indios de un “libro de las suertes” que circulaba en castellano. (Gruzinski, 2007: 63) Esto prueba la rápida apropiación del alfabeto latino por una multiplicidad de sujetos indios, quienes copiaban y reelaboraban los escritos que llegaban a sus manos. Por no mencionar las aceleradas transformaciones que sufre la escritura pictográfica en la segunda mitad del siglo xvi, en parte bajo el impacto del libro europeo de viñetas, analizado por Gruzinski, todo lo cual prueba que las habilidades gráficas condensadas en las pictografías lejos de ser un arcaísmo, estaban audazmente abiertas a nuevas modalidades y a reformulaciones inéditas. Por último, en el plano de los usos estratégicos indígenas del alfabeto latino, cabría recordar que durante la segunda mitad del siglo xvi escritores indígenas e intérpretes-los *nahuatlato*s- redactaron solicitudes, testamentos, actas de venta y de donación. Enviaban querellas y denuncias a los jueces eclesiásticos, al virrey, al corregidor o a un visitador. Para 1545 se procuran el texto de las leyes que los favorecen, lo cual nuevamente muestra la existencia de una actitud de apertura estratégica al nuevo orden colonial. A grandes rasgos, podríamos afirmar que si bien de parte de los misioneros hubo cierta celebración renacentista de la letra y la escritura, que documenta Mignolo en *El lado más oscuro del Renacimiento*, esa constatación no es suficiente para dar cuenta de la complejidad de las interacciones entre el alfabeto latino y las formas pictográficas durante los siglos xvi y xvii.

EN TORNO AL “HABLA” DE CALIBÁN

La temática del habla de Calibán, el personaje de *La tempestad* de Shakespeare, nos podría guiar también en este terreno de la reflexión acerca del “discurso colonial”. Particularmente, si consideramos que en las múltiples lecturas que esta figura ha suscitado en el pensamiento latinoamericano y caribeño, ha cobrado cada vez más relevancia su condición de sujeto esclavizado e invadido por Próspero. En el marco de una serie de ensayos que abren diálogo con las perspectivas poscoloniales, el crítico literario

Julio Ortega ha vuelto sobre el problema del habla de Calibán (Ortega, 2010: 55-81). Pero convendría, quizá, recordar primero la forma en la que el filósofo argentino Arturo Andrés Roig, en su clásico libro *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, presenta a Calibán como decodificador del discurso opresor:

Calibán ha llevado a cabo desde sí mismo una transmutación axiológica, ha puesto a su servicio un bien, cambiándole de signo valorativo. El habla de dominación se transforma en su boca de ahora en adelante, en un habla de liberación. Mas, este hecho no podría haber tenido lugar si no hubiera habido un cambio dentro del sistema de relaciones humanas, el que consiste de modo muy simple en que Calibán, de ser un medio de carácter instrumental, se ha reconocido a sí mismo como fin, aun cuando el antiguo amo se niegue a efectuar por su parte ese reconocimiento, en cuanto reconocimiento del otro. Ya llegará a producirse algún día ese segundo reconocimiento, mas no será fruto del nuevo uso dado a la lengua por parte del esclavo, aun cuando este hecho sea de singular importancia y en ocasiones decisivo, sino cuando el amo, acorralado por la violencia que él mismo ha generado, descubra que los discursos que le preparaba Ariel, como colaborador intelectual, ya no tienen la eficacia que mostraban en un comienzo y que todo el mundo de justificaciones 'espirituales' se ha derrumbado posiblemente junto con su propio poder de dominación. Un nuevo hombre ha surgido que, por la fuerza de los hechos, no renuncia al 'legado' impuesto, en este caso la lengua o los instrumentos de trabajo, sino que da a ellos un nuevo valor, su valor intrínseco y crea una 'lengua para maldecir', lo cual supone una forma espontánea de decodificación del discurso opresor, como crea un nuevo uso de la hoz o del machete que ya no 'siegan doradas mieses', ni 'cortan dulces cañas', labores cantadas idílicamente por tantos arieles en el mundo (Roig, 1981: 51-52).

Este agudo análisis de Roig, basado en la forma en que Calibán decodifica el discurso que lo mantiene sometido, contiene varios elementos que es necesario desglosar. Aquí entra en juego Ariel, personaje sutil y espiritual que está al servicio de Próspero en *La tempestad*. Para lo que nos ocupa basta indicar que, en *Calibán*, ensayo de Roberto Fernández Retamar que comienza este debate sobre nuevas bases, Ariel simboliza a los intelectuales. (Fernández Retamar, 2004) Tendríamos, entonces, no solamente la relación de poder y de dominio colonial entre Próspero y Calibán; también es preciso incluir las justificaciones discursivas e ideológicas de esta situación elaboradas por Ariel. En su ensayo de 1971, Fer-

nández Retamar hace un llamado a los intelectuales, a los arieles, a tomar partido por Calibán.

En la lectura de Julio Ortega, hay otros elementos a considerar para iluminar la problemática del “discurso colonial” y, en este caso, la cuestión del habla de Calibán. Por ejemplo, Ortega se detiene a examinar la misma escena que Roig, en la que Calibán injuria a Próspero:

El lenguaje, en efecto, le ha dado la subjetividad contradictoria. Pero no sólo porque el lenguaje lo haya enseñado a maldecir sino porque maldecir es la ganancia que él reconoce de haber aprendido a hablar. Es ‘mi ganancia’, dice, porque ésa es la parte sólo suya, la prueba de su libertad interior en el saber y el reconocer. Maldecir es la metáfora de un habla propia, de una apropiación consciente, sarcástica y rebajadora. Por eso, de inmediato habla en un aparte, reconociendo el poder de su amo y la necesidad de controlar la escena de habla: ‘I must obey’, se dice a sí mismo, temeroso del poder del mago. El lenguaje aprendido le permite conocer sus límites, afirmar su cuerpo, representar su papel. Pero también le permite actuar la identidad de nativo que le atribuyen los otros, incluso jugar con su nombre y su reputación de malvado. (Ortega, 2010: 61)

Este tipo de reflexiones pretenden situarse ante un complejo proceso, aquel relativo al aprendizaje de la lengua colonial por parte de los sujetos dominados e invadidos. Ortega enfatiza aquí, y desarrollará con algo de detalle, la cuestión de los espacios culturales mixtos e intermedios que surgen como resultado de estos acontecimientos históricos. De hecho, una vertiente de los estudios poscoloniales, desde sus inicios en el marco de la obra de Homi Bhabha, ha buscado poner de relieve los espacios culturales que suponen una pertenencia simultánea a dos horizontes, el dominante y hegemónico, por un lado, y, paralelamente, el invadido y colonizado. Se trata de un enfoque que, efectivamente, puede iluminar algunas dimensiones del periodo colonial, estrictamente, así como de sus secuelas que se prolongan en la época “poscolonial”. Ello, con algunas precauciones históricas y metodológicas, ya que estos “espacios mixtos” sólo expresan un repertorio, entre varios, del conjunto de relaciones sociales que se edificaron tras el impacto colonial. Si bien como modelo de análisis puede resultar sugerente, convendría acotar sus alcances y, en muchos casos, enfatizar la asimetría que la condición colonial impuso a los sujetos dominados. En el terreno del discurso y la semiosis que nos ocupa ahora y, particularmente, en el marco del habla de Calibán que interpreta Julio Ortega, este aprendizaje de la lengua colonial le parecerá un atisbo de la

situación histórica enfrentada por los sujetos “mestizos” del siglo xvii. Comentando la escena en la que Calibán indica que fue despojado de su isla, para posteriormente aprender la lengua de Próspero, Ortega señala:

Esta declaración señala la relación amo/esclavo como central a la forma del poder colonial. Señala también algo menos obvio y más importante: el desgarramiento del nativo, colonizado por el lenguaje, y hasta por la fe adquirida (ha aprendido, nos dice, a nombrar las estrellas, referencia a Génesis 1.16); pero ese aprendizaje es a costa de su heredad y pertenencia. Su identidad es, ahora, ese despojo. Este gesto tiene una poderosa resonancia en la América del siglo xvii y alude al discurso de los mestizos, esos primeros habitantes de la hibridez colonial. Como Calibán, los mestizos desafían a la autoridad colonial al declarar que la tierra es suya por doble filiación: la heredaron de sus madres y la ganaron por sus padres. Propiedad y conquista, herencia y ganancia se suman en ellos, que son hijos de la violencia fundadora pero también padres del nuevo discurso americano, el que suma las discordias del origen y las opciones del porvenir. (Ortega, 2010: 63)

Este problema de los espacios culturales mixtos y, particularmente, de las condiciones de enunciación de los sujetos mestizos en el siglo xvii se podría complejizar y ampliar si volteáramos la mirada hacia el perfil de las “repúblicas de indios” que desde 1570 la administración virreinal va estableciendo. Tras la catástrofe demográfica indígena acaecida en buena parte del siglo xvi (y que se prolongaría hasta el siglo xvii), la concentración territorial de las comunidades supervivientes, ordenada por las autoridades coloniales, dará origen a un proceso cultural de larga duración. Así, estos pueblos de indios expresarán quizá con mayor nitidez la pertenencia a un espacio mixto, ya que los indios que se trasladaron a las ciudades se aculturaban de manera más notoria, generando a la par el fenómeno histórico y social de un mestizaje con dominancia hispánica. Mientras que las ‘repúblicas de indios’ “fueron crisoles en que se fundieron e integraron elementos culturales nativos y europeos que, como resultado de un lento proceso de aculturación, originarían culturas coloniales mixtas de vida muy larga.” (Céspedes, 1976: 128) En estos pueblos se ejercía la autoridad colonial por medio de un ‘corregidor de indios’, ayudado por empleados subalternos e intérpretes, y se podría argumentar que configuraron un ‘espacio intermedio’ o mixto en el que las prácticas y las lenguas indias encontraron condiciones para su persistencia, a pesar de la cristianización y del control político, así como de la continuidad del tributo. Se trata de un espacio histórico y social que, como sugeríamos, supone la existencia

de un repertorio diferenciado ante la dominación colonial. Esto nos lleva a pensar que, para clarificar estos temas, nunca es suficiente la precaución epistemológica frente al fenómeno colonial, ya que este proceso histórico de ninguna manera es monolítico; tiene múltiples facetas, y sus variadas dimensiones no se captan recurriendo a esquemas o a moldes conceptuales uniformes.

TEORÍA POSCOLONIAL Y DISCURSO COLONIAL: OTRAS COORDENADAS

Tras el recorrido que hemos realizado, convendría, tentativamente, regresar a los planteamientos acerca del “discurso colonial” que se han expresado con fuerza en el marco de la “teoría poscolonial”. Me refiero aquí a los análisis y enfoques en torno al colonialismo que no han sido pensados exclusivamente a partir de la historia colonial en América Latina, y que han utilizado diversas coordenadas espacio-temporales para elaborar sus construcciones conceptuales. De esta forma, al ampliar la mirada e incluir, aunque sea brevemente, esas propuestas teóricas, podrá vislumbrarse un conjunto de cuestiones que estaremos en condiciones de comparar y referir al ámbito del “discurso colonial” en nuestra América, asunto que hemos ya esbozado.

Ania Loomba, al introducir la cuestión de la ‘ideología’ en el marco de su análisis del tránsito teórico del “colonialismo” al “discurso colonial”, remite a una problemática a la que ya hemos aludido. Loomba sitúa, entre otros, al pensamiento de Gramsci y Althusser en el panorama teórico contemporáneo y busca mostrar su pertinencia para la consideración de la dominación colonial. (Loomba, 2005: 30-35) En el caso de Gramsci, al examinar esta autora la noción de hegemonía, y particularmente la manera en que ha sido utilizada esa categoría para dar cuenta de algunos procesos coloniales, el énfasis recae en el papel que la subjetividad y la ideología cumplen en los procesos de dominación. Aquí nuevamente nos enfrentamos a un conjunto de problemáticas que ya habían sido implícitamente referidas en los abordajes del “discurso colonial” en América Latina. Al aseverar que los regímenes coloniales buscaron obtener el consenso de algunos grupos “nativos”, mientras excluían a otros colectivos del espacio de la sociedad civil, Loomba se está cuestionando acerca del papel del “consenso” de los dominados en esos contextos. Particularmente, se

enfatisa la transformación de las ideas y las prácticas de los dominados, de tal forma que el poder colonial no se instaure solamente “desde arriba”.

Por otro lado, en su revisión de la teoría althusseriana de la ideología, y del impacto que tuvo en otras propuestas teóricas, Loomba enfatiza la dimensión ‘material’ de los aparatos ideológicos. De hecho, aquí podríamos situar un ámbito problemático que ya hemos alcanzado a observar en algunos de los autores que hemos revisado:

El problema es importante para la teoría poscolonial, la cual, como veremos, ha sido acusada de ser incapaz de mantener cualquier distinción entre cuestiones de representación, lenguaje y cultura, por un lado, y realidades materiales y económicas por el otro. Éste es un asunto delicado, ya que si bien hay una obvia necesidad de interrelacionar ambos [...] también se requiere mantener cierta distinción, para que la especificidad de cada uno de los niveles no se desdibuje. (Loomba, 2005: 34)

Este planteamiento, en este caso elaborado pensando en la teoría poscolonial que ha tenido como figuras más representativas a Edward Said, Gayatri Spivak o Homi Bhabha, sugiere algunas tensiones conceptuales que podremos ver también con cierta nitidez en los marcos analíticos de la producción poscolonial/decolonial latinoamericana. En primer lugar, cabría acotar que se trata de una cuestión que no es resuelta de manera uniforme en los estudios y textos que hemos revisado. Aunque también se podría afirmar que se trata de un ámbito que parece haberse desplazado como problemática específica: la interrelación entre los procesos de dominación/explotación propios del poder colonial, y las formaciones discursivas que atraviesan a esas sociedades no se perfila como un asunto que planteara cuestiones a resolver. Más bien, en muchos estudios, se parte del ámbito de la representación, el discurso y la semiosis, como hemos podido ilustrar a lo largo de este trabajo, lo cual abre ciertas interrogantes.

Quizá sólo sea necesario agregar que si nos detuviéramos para considerar uno de los ejes fundamentales que atraviesa a los estudios sobre discurso colonial en América veríamos que, a partir de un conjunto delimitado de enunciados, se transita a la caracterización de la “lógica colonial”. Encontramos, por una parte, el esfuerzo por mostrar el tipo de representaciones textuales sobre el “Otro” sujeto de la dominación que pone en movimiento la maquinaria colonialista. Aquí, lo que se pone sobre la mesa básicamente son las connotaciones, cultural e históricamente señalables, que acompañan al control colonial de los sujetos. Así, hay una serie

o cadena de asociaciones en la representación textual del caribe mostrada por Jaúregui. El caribe se identificará o hará equivaler con la ferocidad, la ausencia de leyes, etc. En este plano, lo que se muestra es que la práctica de la dominación colonial supone la generación de unos estereotipos, de unas representaciones textuales o icónicas sobre el “Otro” cargadas axiológicamente. Y, en principio, es necesario reconocer la dificultad de desglosar analíticamente y separar tajantemente las prácticas de dominación del universo enunciativo y de las formaciones discursivas que, en buena medida, les son constitutivas. En esta tensión entre lo discursivo y lo extradiscursivo se abre justamente el terreno problemático en el que se sitúan algunas de las propuestas teóricas que hemos revisado. Esto no obsta para que se reconozca, en primer lugar, las múltiples dimensiones que pueden adquirir estos procesos, en algunos casos ambiguos y polivalentes, como bien lo muestra el ejemplo de Calibán, en su resistencia/apropiación del discurso dominante. Y, por último, es necesario hacer un llamado a no obliterar o desplazar los mecanismos materiales de la dominación que estos procesos discursivos en muchas ocasiones testifican. En el afán por rendirle tributo al “fragmento”, se puede perder la capacidad de plantearnos un enfoque complejo en torno a la dominación colonial en nuestra América, control ejercido en diversos y complementarios niveles: en el terreno de la explotación del trabajo, en el ámbito simbólico/religioso, y ciertamente en la esfera textual, discursiva y semiótica.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHÚGAR, H., (1998) “Leones, cazadores e historiadores. A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento” en Santiago Castro-Gómez/ Eduardo Mendieta (ed.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México: Miguel Ángel Porrúa, pp. 108-120
- BAUDOT, G., (2004); *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*, México: UNAM
- CÉSPEDES, G., (1976), *América Latina colonial hasta 1650*, México: SEP
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (2004); *Todo Calibán*, Buenos Aires: CLACSO
- GRUZINSKI, S., (2007); *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México: Fondo de Cultura Económica

- JÁUREGUI, C., (2008); *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid/Frankfurt Am Main: Iberoamericana/Vervuert
- LOOMBA, A., (2005); *Colonialism/Postcolonialism*, Nueva York: Routledge
- MIGNOLO, W., (1995); *The darker side of the Renaissance. Literacy, territoriality and colonization*, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- ORTEGA, J., (2010); *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*, México: ITESM/Fondo de Cultura Económica
- ROIG, A.A., (1981); *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México: Fondo de Cultura Económica
- ROIG, A.A., (2001); *Caminos de la filosofía latinoamericana*, Maracaibo: Universidad del Zulia
- SAID, E., (2002); *Orientalismo*, Barcelona: Random House Mondadori
- SEED, P., (1991); "Colonial and Postcolonial Discourse", en *Latin American Research Review*, 6, 3, pp. 181-200
- VEGA, M.J., (2003); *Imperios de papel. Introducción a la crítica poscolonial*, Barcelona: Crítica
- VIDAL, H., (1993); "The Concept of Colonial and Postcolonial Discourse: A Perspective from Literary Criticism", en *Latin American Research Review*, 28, 3, pp. 113-119

“Los años de la ira”. Un acercamiento crítico al contexto socio-cultural de la década del sesenta en Cuba y América Latina

SALVADOR SALAZAR NAVARRO*

RESUMEN: El presente trabajo propone un análisis crítico de los principales rasgos políticos, sociales y culturales que median el contexto de la década del sesenta en Cuba y América Latina. El artículo hace referencia a los ejes característicos de una etapa signada por el auge de las luchas sociales, las guerrillas, las protestas estudiantiles, la reivindicación y el reconocimiento de los pueblos de América Latina como integrantes de un tercer mundo históricamente marginado. Esta rebelión, respuesta a las profundas desigualdades sociales existentes en el continente, se apropia de una retórica antiburguesa y antiimperialista, que por primera vez es común a todas las naciones del llamado “mundo en desarrollo”. La investigación intenta ofrecer una visión original acerca del papel de la cultura en nuestro continente, contribuyendo así a enriquecer el acervo de explicaciones disponibles sobre el fenómeno de una producción simbólica pensada a contracorriente.

PALABRAS CLAVE: *América Latina, cultura, sociedad, década del sesenta.*

ABSTRACT: This paper proposes a critical analysis of the major political, social and cultural aspects that formed the reality of the 1960s in Cuba and Latin America. The author of this article makes references to the characteristic features of a period characterized by the boom of social struggles, the guerrillas, the student protests, and the assertion and recognition of the peoples of Latin America as members of the historically marginalized Third World. This rebellion, a response to the profound social inequalities in the continent, appropriated an anti-bourgeois and anti-imperialist rhetoric which was for the first time shared by all the nations of the “developing world”. The author attempts to offer an original take on the role of culture in our continent which should help to enrich the pool of available explanations of the phenomenon of alternative symbolic production.

KEYWORDS: *Latin America, culture, society, 1960s.*

RECIBIDO: 18 de marzo de 2015. **Aceptado:** 09 de mayo de 2015

* Doctorante del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM.
<salvador.salazar3@gmail.com>

La Revolución Cubana había estremecido el continente; nacía con ella una nueva realidad signada por la presencia protagónica de las grandes masas populares en la vida pública, quienes encontraban su eco natural en una generación de artistas que descubrían en las tradiciones populares la levadura con la que se amasaría la obra del futuro.

Desde el Mar Caribe al Pacífico y el Atlántico, desde la selva tropical a la Cordillera de los Andes, una voz subterránea y mineral recorría el continente removiendo sus entrañas, reconociendo a sus diversas resonancias la identidad común, cuestionando los valores establecidos por el régimen neocolonial, buscando incesantemente proyectar los principios de una nueva filosofía que surgía dando una respuesta entusiasta a una civilización desgastada por el escepticismo (...)

El sentimiento acumulado en siglos de sometimiento y colonialismo, en culturas destruidas y templos enterrados, en voces acalladas, en manos truncadas, explotaba como un nuevo volcán cambiando de raíz la visión del hombre y las cosas.

Y este nuevo verbo se expresaba en una fulgurante literatura, en una música que rescataba en la memoria popular los acordes de la canción liberada; en un nuevo cine que encontraba en la confrontación social, las imágenes y el sonido que lo liberaban de antiguas ataduras estéticas y subordinaciones tecnológicas; empujado a nacer por la fuerza creciente de una historia que exigía ser narrada con urgencia.

Los sesenta fueron los años de la ira.

Miguel Littin, cineasta chileno

Los días 17 y 18 de septiembre de 2013, se realizó en la Biblioteca Nacional de Cuba, un coloquio científico titulado “50 aniversario del Departamento de Filosofía”. Para alguien no familiarizado con la historia de la Revolución Cubana, se trataría de una actividad académica más, de las tantas que organiza cada año la Universidad de La Habana. Sin embargo, el encuentro tuvo una alta carga simbólica, no solo porque se efectuó en el mismo teatro donde Fidel Castro pronunciara en 1961 sus famosas “Palabras a los intelectuales”, que definieron los rumbos de la política cultural del nuevo gobierno revolucionario,¹ sino porque permitió revisitar críticamente las luces y las sombras de aquellos años fundacionales.

El Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, fundado en 1961, apostó por la construcción de un socialismo endógeno, con

¹ En el discurso de clausura de una reunión con intelectuales, Fidel pronuncia su célebre frase “Dentro de la Revolución todo; contra de la Revolución, nada”. La ambigüedad del enunciado, que no deja en claro qué está dentro de la Revolución y qué fuera, así como quién o quiénes son los encargados de definirlo, ha desatado ríos de tinta en los últimos cincuenta años. Pero lo cierto es que, en la práctica, amparó la libertad creativa que caracterizó a la Cuba de los años sesenta. Se han publicado innumerables trabajos que abordan esta cuestión. Entre ellos se recomienda la introducción de la investigadora cubana Graziella Pogollotti a su texto *Polémicas culturales de los 60*, el cual aparece consignado en la bibliografía del presente trabajo.

raíces latinoamericanistas, que rebasara las limitaciones del estalinismo soviético, en especial su incapacidad para explicar las peculiaridades de la lucha social en el “Tercer Mundo”. El investigador cubano Pedro Pablo Rodríguez describe así la atmósfera creativa que prevaleció en el Departamento, expresada en su revista *Pensamiento Crítico*,² una publicación dirigida por el filósofo Fernando Martínez Heredia:

Entonces se estudió la obra de Marx, desde su juventud hasta *El Capital*; a Engels, desde su examen de la clase obrera en Inglaterra hasta el *Anti-Dühring*; los escritos de Stalin, Trotsky, Bujarin y otros bolcheviques; el tan renovador marxismo europeo de aquellos años y el precedente, como las obras de Rosa Luxemburgo y la escuela de Frankfurt; los intentos de la filosofía soviética por salirse de sus marcos dogmáticos, que fueron aplastados durante la época de Brezhnev; la filosofía del siglo xx en sus diversas escuelas; las disciplinas sociales modernas como la sociología, la psicología y la antropología. Se leía y se discutía todo el pensamiento social en largos seminarios internos, al igual que se polemizaba acerca de los procesos revolucionarios mundiales con énfasis en las revoluciones rusa y china, y en los movimientos de liberación contemporáneos en América Latina y África (Rodríguez 2014: 3).

Los jóvenes investigadores del Departamento de Filosofía promulgaban un marxismo crítico, basado en una interpretación de la filosofía política que contrastaba con la ortodoxia comunista prosoviética, representada en Cuba por los antiguos militantes del Partido Socialista Popular (PSP), una agrupación que si bien en sus inicios se opuso a la opción guerrillera de Fidel Castro, posteriormente se alió al movimiento revolucionario, y puso en función del proceso político a un grupo de cuadros sumamente leales y organizados.

El grupo de intelectuales nucleado en torno a *Pensamiento Crítico* defendía la historicidad de las ideas y la influencia de los contextos, frente a la visión de los manuales soviéticos para la enseñanza del marxismo-leninismo, que proponía una teoría general del cambio social basado en etapas y aplicable a cualquier sociedad. Resaltan, entre otras cuestiones, la

² En opinión del investigador Rafael Rojas, esta revista “se propuso dar a conocer ‘el desarrollo del pensamiento político y social del tiempo presente’ y las contribuciones al mismo de la ‘Cuba revolucionaria’. Alentada por la búsqueda de un socialismo autónomo, distante de Moscú y Pekín, aquella revista intentó ofrecer a la Revolución un discurso heterodoxo, en el que confluyeran la tradición nacionalista y latinoamericanista del pensamiento cubano (Varela, Martí, Varona, Guerra, Ortiz...) y el marxismo y el liberalismo occidentales de Gramsci y Lukács, de Althusser y Marcuse, de Korsch y Bloch, Adorno y Sartre, Hobsbawm y Aron” (Rojas, 2006).

importancia del pensamiento de liberación nacional y tercermundista; así como la apuesta por la lectura de los textos de los autores, y no por sus comentarios. Ejemplo de ello fue la lucha contra del llamado “manualismo” y la confrontación con las concepciones de las Escuelas de Instrucción Revolucionaria (EIR), controladas por el PSP. Precisamente, la revista *Teoría y Práctica*, primero boletín y luego órgano oficial de las EIR, calificó en su momento a los intelectuales de *Pensamiento Crítico* como “pompas de jabón pequeñoburguesas” (Acosta de Arriba, 2014).

En aquellos tempranos años sesenta, se enfrentaban dentro del bando revolucionario dos concepciones diferentes en torno a cómo conducir la transformación social. En 1971, debido a razones que abordaremos más adelante, venció la línea prosoviética, y el Departamento y su revista fueron clausurados. Como explica Pedro Pablo Rodríguez,

El pensamiento social cubano recibió un duro golpe en su capacidad creadora, y el ámbito filosófico se vio obligado a transitar por los viejos caminos tradicionales, arropado ahora por el llamado marxismo-leninismo, nombre que acudía al de dos revolucionarios ejemplares para solapar su matriz estalinista. Con una marcada carga positivista, a pesar de su declaratoria de rechazo a esta corriente; con un contumaz idealismo que pretendía ajustar la realidad a sus esquemas, aunque proclamaba materialista y dialécticamente la enseñanza de la teoría marxista se convirtió en una suma de dogmas que derivó cada vez más hacia un recetario de fórmulas vacías y frases hechas, repetidas una y otra vez como prueba de fe política (Rodríguez 2014: 4).

De ahí que el Coloquio, celebrado cincuenta años más tarde, constituyera una reivindicación pública a una generación de intelectuales, que pese a las adversidades, permaneció en su mayoría fiel a un pensamiento marxista descolonizado y emancipador, es decir, que trascendiera desde una perspectiva latinoamericanista el eurocentrismo característico del marxismo fundacional así como de su interpretación soviética.

El 18 de septiembre, coincidente con la segunda jornada del Coloquio, el periódico *Granma*, principal diario de Cuba y órgano oficial del Partido Comunista, dedicó una de sus ocho páginas a publicar el artículo titulado “*Los fundamentos del socialismo en Cuba*”. El pequeño gran libro de la Revolución Cubana”. El texto, firmado por el filósofo Felipe de J. Pérez Cruz, reivindica la obra más importante de Blas Roca, quien fuera Secretario General del PSP, y uno de los líderes históricos del movimiento comunista en la Isla. Asimismo, legitima el legado de esta obra y en general del grupo de militantes del PSP:

Quienes no ven o no quieren ver, el aporte sustantivo de los *Fundamentos...* e intentan evaluaciones extemporáneas desde el conocimiento actual, han intentado descalificar el libro por la propuesta de etapas históricas que hace, en su intento, válido hace 70 años, de adecuar el esquema del marxismo occidental –los periodos históricos de la esclavitud, el feudalismo y el capitalismo–, al decursar de la nación cubana (...) Hay en el texto un profundo estudio histórico de cómo se expresa el neocolonialismo y el capitalismo en Cuba, que no se puede obviar, que es el cuerpo sustantivo y “duro” de su trabajo. No casualmente los arqueólogos del error, obvian esta realidad (...) Tras el triunfo de la Revolución *Los Fundamentos del Socialismo en Cuba*, pasó a ser uno de los textos básicos de las Escuelas de Instrucción Revolucionaria, fundadas con la finalidad de elevar el nivel político-ideológico de las masas revolucionarias. Cumplió aquí una nueva y su más definitiva tarea de educación y formación comunista de masas.

Sea o no una coincidencia, lo cierto es que cincuenta años después coexisten memorias encontradas de aquella época fundacional, y ya sean los protagonistas o sus herederos, se traen al presente las grandes polémicas que conmocionaron a la intelectualidad cubana y latinoamericana de los sesentas. El Coloquio y sus reacciones pone en el centro del debate la cuestión de la(s) memoria(s) y el/los olvido(s), proceso al que comienza a enfrentarse el campo intelectual cubano.

La investigadora argentina Elizabeth Jelin (2002), plantea tres premisas a partir de las cuales acercarse al estudio de la memoria. Ellas nos permitirán reconocer con mayor claridad los debates y las tensiones que se ciernen en torno a la historia de la Revolución Cubana y, en general, de los movimientos de la izquierda continental de la década del sesenta y el setenta. En primer lugar, plantea Jelin que es necesario entender que las memorias son procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales.

En segundo lugar, el reconocimiento de la memoria como un terreno explícito de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas, siempre enmarcadas en relaciones de poder. Afirma la autora que resulta imposible separar al que recuerda, al actor de las memorias, o incluso al investigador que las construye, de un determinado contexto histórico, político y social. “La discusión sobre la memoria raras veces puede ser hecha desde fuera, sin comprometer a quien lo hace, sin incorporar la subjetividad del/a investigador/a, su propia experiencia, sus creencias y emociones. Incorpora también sus compromisos políticos y cívicos” (Jelin 2002: 3).

Por último, es necesario reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar que cada sociedad asigna a las memorias. Todo ello nos permite afirmar que no hay *una* memoria, del mismo modo que no hay *un* pasado. “En cualquier momento y lugar, es posible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad” (Jelin 2002: 5).

Teniendo en cuenta lo anterior, un acercamiento crítico a la historia cubana y latinoamericana de la década del sesenta implica ante todo tomar distancia de la época, en tanto objeto de estudio, e intentar racionalizarla desde las claves del tiempo presente, ubicando a los actores e instituciones que intervinieron en su particular contexto de desarrollo. Quien escribe estas líneas, un investigador nacido en los años ochenta, no vivenció -y por tanto no puede sufrir- los grandes desgarramientos que vivenció Cuba en sus primeros años de Revolución, tensiones que fragmentaron el campo cultural cubano en apasionados defensores, y detractores a ultranza de ese experimento formidable que ha sido la Revolución Cubana. Por tanto, y como señala Jelin:

El quehacer de los/as historiadores no es simple y solamente la “reconstrucción” de lo que “realmente” ocurrió, sino que incorporan la complejidad en su tarea. Una primera complejidad surge del reconocimiento de lo que “realmente ocurrió” incluye dimensiones subjetivas de los agentes sociales, e incluye procesos interpretativos, construcción y selección de “datos” y selección de estrategias narrativas por parte de los/as investigadores (Jelin 2002: 63).

Hacer historia es por tanto hacer política; reconstruir la memoria es adentrarse en un campo de permanente lucha entre imaginarios encontrados, entre memorias rivales, cada una de ellas con sus particulares olvidos, como puede apreciarse en la anécdota que abre estas líneas. Como afirma Fernando Martínez Heredia,

Será fructífero, y sin duda trascendente, que nos apoderemos de toda nuestra historia, que investiguemos sus logros, sus errores y sus insuficiencias, sus aciertos y sus caídas, sus grandezas y sus mezquindades, y convirtamos el conjunto en una fuerza más para enfrentar los problemas actuales de la revolución y la transición socialista, y para reformular y hacer más ambicioso nuestro proyecto de liberación (Martínez-Heredia 2010: 44).

Una idea similar plantea el escritor y periodista cubano Leonardo Padura, la necesidad de contar con una multiplicidad de memorias, que de conjunto complejicen el relato histórico:

La conservación y la evocación de la memoria suele ser un asunto complicado. Lo que recordamos nunca refleja la totalidad de un hecho, un país, una época, sino solo aquella percepción de lo que hemos vivido, condicionada además por lo que somos y pensamos, y que evocamos además selectivamente. Pero eso es tan importante para la memoria colectiva contar con múltiples relatos, todos necesarios para evitar los olvidos, también selectivos, que pueden ocultar importantes lecciones imprescindibles para el futuro (Padura 2011: 5).

Convocados por la memoria, y también por los olvidos, regresamos una y otra vez a los sesenta, ya que en estos años se plantearon claramente las grandes interrogantes a las que se ha enfrentado Cuba, como parte de la cultura latinoamericana en general, en sus primeros cinco siglos de existencia. ¿Sobre qué presupuestos establecer un modelo de gestión de la cultura, de la producción cultural, verdaderamente alternativo a la hegemonía del mercado, a la visión que se construye desde las metrópolis políticas, económicas y simbólicas? ¿Cómo han de ser las relaciones entre el poder y la producción cultural? ¿Qué rol han de desempeñar los intelectuales en la sociedad? ¿Cómo avanzar en la transformación social, en la construcción de nuevas hegemonías?

Las valoraciones que siguen no pretenden una revisitación general de esta década en la que se fundó por primera vez a escala continental un ideal de esperanza y libertad, tarea que corresponde a los protagonistas de aquellos días excepcionales. Propone tan solo un acercamiento reflexivo al campo de la cultura y la sociedad de la época, desde las claves y las posibles enseñanzas que nos pueden dar el medio siglo transcurrido desde aquel entonces hasta el presente.

LOS 60 EN PERSPECTIVA

Los sesenta en Cuba fueron años épicos. No es necesario extenderse en comentar el impacto tremendo que tuvo la Campaña de Alfabetización (1961), la nacionalización de las empresas norteamericanas (1960), las leyes de Reforma Agraria (1951, 1961), la Crisis de Octubre (1962)... Quienes vivieron esa época recuerdan una sociedad en plena efervescencia. Porque algo hay que decir: nunca la Revolución fue tan revolucionaria como en aquellos años de batallas ideológicas entre los diferentes sectores que habían contribuido a la caída del tirano Fulgencio Batista; diversos

quizás en cuanto a métodos y formas, pero unidos en un raigal amor al suelo patrio. Como señala Rafael Rojas,

La mayoría de los intelectuales cubanos –los republicanos (Ortiz, Guerra, Mañach, Agramonte, Portell Vilá, Piñera Llera, Novás Calvo...), los comunistas o marxistas (Marinello, Roa, Carpentier, Guillén, Aguirre, Portuondo, Augier...), los católicos (Chacón y Calvo, Lezama, Vitier, Diego, Gaztelu, García, Marruz, Valdespino...) y la nueva generación vanguardista, de simpatías liberales o socialistas (Piñera, Cabrera Infante, Casey, Arrufat, Desnoes, Otero, Fernández Retamar, Fornet...)- respaldó el nuevo orden revolucionario. Que lo hicieran republicanos muy activos como Mañach, comunistas como Marinello o jóvenes antiautoritarios como Cabrera Infante no es extraño. Pero que pensadores ya cansados de tanto vaivén político, como Fernando Ortiz, y artistas de la literatura, tan defensores de la autonomía del “espacio literario” como Lezama y Piñera, apoyaran la Revolución es señal del encanto que ejerció aquella utopía y de la ansiedad de mitos históricos que sentían aquellos intelectuales, frustrados ante la experiencia republicana (Rojas 2006: 17-18)³.

Los medios de comunicación, y entre ellos por supuesto el cine, fueron no sólo testigos sino también protagonistas de aquellos años. Nunca la prensa cubana ha sido tan revolucionaria como en la década del sesenta, lo cual se evidencia en aquellas primeras planas del periódico *Revolución*, los editoriales encendidos, las arengas en radio y televisión, las frecuentes polémicas en las que participaban intelectuales y dirigentes rebeldes... Los sesenta podrían resumirse en el rostro la campesina genialmente interpretada por Adela Legrá, en el filme *Lucía* (1968) de Humberto Solás, una mujer “inculta” del oriente cubano que de momento se lanza a la vida, pese a la presión social y familiar, y comienza a trabajar en las salinas. Del otro extremo está Sergio, el protagonista del filme *Memorias del subdesarrollo* (1968), el intelectual “burgués” a quien los cambios sociales simplemente lo desbordan. A ellos pudiéramos sumar las imágenes irrepetibles del noticiero ICAIC Latinoamericano, hoy declarado por la UNESCO “Memoria del mundo”. En el plano cultural, afirma Graziella Pogolotti (2006), la Revolución,

ofrecía a los intelectuales un horizonte participativo y rescataba para ellos los vínculos orgánicos entre política y cultura. Les daba la oportunidad

³ Según avanza la década y la Revolución se va radicalizando, el campo intelectual cubano fue deslindándose en posiciones de diverso tipo. Unos partieron, otros quedaron en Cuba pero condenados al ostracismo, mientras otros militaron vehementemente en las filas revolucionarias.

de recuperar un protagonismo social y, con ello, una historia forjada en el Continente desde las guerras de independencia. En esta perspectiva de re-fundación intervenían las ideas, tan necesarias como las armas, el cine y la voz personal de los cantautores, despojada de los atributos del comercialismo, capaz de saltar las barreras entre lo culto y lo popular, comprometida y cargada de subjetividad.

El reposicionamiento de los intelectuales cubanos en el espacio público de la década del sesenta se aprecia sobre todo en las grandes polémicas que sacudieron el campo cultural, y cuya trascendencia no se remite únicamente a la Isla, sino que algunas de ellas tuvieron amplio impacto en la izquierda latinoamericana⁴.

El triunfo de la Revolución Cubana, el 1ro de enero de 1959, marca la llegada de una nueva coyuntura socio-cultural en la trama histórica latinoamericana de larga duración. La Revolución se inserta así en un sistema-mundo, en un planeta cada vez más globalizado gracias a los medios masivos de comunicación, que habían transformado los modos de producir y reproducir la cultura del siglo xx, en especial la televisión. Las imágenes de Fidel y el Che forman parte de una época que incluye al movimiento a favor de los derechos civiles, la guerra de Argelia, Vietnam, el Mayo parisino, la Primavera de Praga, Bob Dylan, los Beatles, los Rolling Stones... Cincuenta años más tarde, seguimos fascinados con esta época en la que estalló la rebeldía latinoamericana como parte de un escenario mundial signado también por el cambio, momento en el cual convergen variadas posiciones políticas, tendencias estéticas, cosmovisiones generales en torno a la naturaleza de la revolución social, a las vías mediante las cuales canalizar los esfuerzos en pos de superar las profundas contradicciones sobre las cuales se había asentado la modernidad periférica en nuestros pueblos.

La llamada “década prodigiosa” en América Latina no puede entenderse fuera de un contexto de cambios socio-culturales a nivel planetario, en el que intervienen un conjunto importante de procesos políticos y culturales. Como explica Fernando Martínez Heredia,

⁴ Las polémicas culturales de la década del sesenta en Cuba han sido abordadas por diversos autores. Entre ellos, y precisamente porque asumen el tema desde posiciones divergentes, se recomienda el capítulo “Políticas intelectuales” (pp. 51-214), del texto de Rafael Rojas *Tumbas sosiego. Revolución, disidencia y exilio en el intelectual cubano*, referenciado en la bibliografía del presente trabajo. Asimismo, el texto *Polémicas culturales de los 60*, de Graziella Pogolotti, el cual ya hemos recomendado.

Los sesenta” fueron –aunque no solamente eso- la segunda ola de revoluciones en el mundo del siglo xx. A diferencia de la primera ola, que sucedió sobre todo en Europa a partir de la Revolución Bolchevique, el protagonista de la segunda fue el llamado “Tercer Mundo”; sus revoluciones de liberación nacional, sus socialismos y sus exigencias de desarrollo combatieron o chocaron con el sistema del Primer Mundo –el imperialismo-, o trataron de apartarse de él. También tocaron muy duro a las puertas del “Segundo Mundo”, de las sociedades que se consideraban socialistas. En los propios países desarrollados hubo numerosos movimientos de protesta y propuestas alternativas de vida, que tuvieron trascendencia (2010: 57).

La primera oleada de revoluciones que sacudió al siglo xx fue hija de una profunda crisis económica que erosionó los cimientos de la civilización burguesa. Sin embargo, el cisma cultural de los sesenta estalló en un clima de bonanza, al menos para los países del llamado Primer Mundo. De acuerdo con el historiador Eric Hobsbawm, la época estuvo precedida por “un periodo de 25 a 30 años de extraordinario crecimiento económico y transformación social, que probablemente transformó la sociedad humana más profundamente que cualquier otro periodo de duración similar. Retrospectivamente puede ser considerado como una especie de edad de oro, y de hecho así fue calificado apenas concluido, a comienzos de los años setenta” (Hobsbawm 2003: 15-16).

El amplio espacio geográfico de las naciones del sur será un espacio privilegiado de desarrollo para los grandes movimientos populares de la época. Hobsbawm afirma que “el tercer mundo se convirtió en la esperanza de cuantos seguían creyendo en la revolución social. Representaba a la gran mayoría de los seres humanos, y parecía un volcán esperando a entrar en erupción o un campo sísmico cuyos temblores anunciaban el gran terremoto por venir” (2003: 435).

La explosión de los sesenta fue consecuencia entonces, como afirma el cineasta cubano Julio García Espinosa, no de una acumulación capitalista sino de la cristalización creciente de un “pensamiento avanzado”. Los sesenta fueron los años del cambio, del trauma, de la ruptura, del divorcio con todo lo anterior. Una generación de fundadores se impuso, generación que tuvo la posibilidad histórica de asumir la construcción de una sociedad diferente, de intentar la materialización de un determinado (y particular) proyecto de país.

Las primeras clarinadas lo fueron el desplome del colonialismo, la cruenta lucha por la independencia en Vietnam y el irreversible triunfo de la Revo-

lución cubana. Se escuchaban campanadas que provenían tanto del Norte como del Sur. Los estudiantes se volvían antiescolásticos y daban tres pasos hacia la vida. Las minorías de todos los malos tiempos se rebelaban orgullosas y dignas. Se renovaban las ideas, se enriquecían las artes, se transformaban las costumbres; se mezclaban las voces, se acercaban las culturas, se enriquecían las identidades. Se echaban a un lado los falsos nacionalismos y se abría el camino hacia una humanidad sin límites. En el cine había surgido el Neorrealismo italiano que ahora florecía por todas partes con su fuerza renovadora. La diversidad inundó nuestras vidas volviéndonos más adultos y más solidarios. Los años sesenta demostraban que cuando van de la mano la vanguardia artística y la vanguardia política, la cultura alcanza sus cotas más altas (García-Espinosa 2009: 56-57).

La propia idea de América Latina, del latinoamericanismo, fue en cierto modo un descubrimiento de la época, ya que hasta entonces esta vasta región del “Tercer Mundo” había estado alejada de los principales conflictos globales, y la integración había sido enfocada desde una óptica panamericanista bajo la hegemonía de Washington. La Revolución Cubana puso en el mapa a un continente esencialmente mestizo desde el punto de vista socio-cultural, donde converge de manera evidente la tradición europea, la cultura de los pueblos originarios y el componente africano. La construcción de un continente latinoamericano, de una amalgama de pueblos a quienes une una historia, una cultura y una tradición, así como similares problemas a enfrentar, será una constante en el discurso público de la época, lo cual no se apreciaba con tanta fuerza desde las gestas por la independencia de las metrópolis europeas. Prevalecerá, sin embargo, una visión un tanto folclórica del ser latinoamericano, que en cierta medida es rural pero también urbano, indígena pero también europeo y esencialmente mestizo, campesino y obrero pero también pequeño comerciante, estudiante o intelectual. Lo latinoamericano será ante todo hibridación, asimilación e reinterpretación de lo foráneo a partir de nuestras propias claves estructurales.

En Cuba, se celebra en 1968 el centenario del inicio de las luchas por la independencia nacional y se insiste a nivel simbólico en la continuidad de las mismas. La Revolución Cubana, como toda revolución verdadera, se verá a sí misma como el inicio de un movimiento de alcance continental y global, de un movimiento ecuménico que predica la libertad. Por todas partes renace el sueño de una segunda independencia, resuenan los ecos de una ilustración frustrada por los propios avatares de la modernidad, y que ahora, de la mano de nuevos actores, pretende cumplirse.

CAMBIOS EN LA TRAMA SOCIAL

En estos años eclosionan nuevos sujetos sociales que ponen en crisis la estructura socioclasista latinoamericana propia de la primera mitad del siglo xx, y más que ello, la interpretación que desde la izquierda marxista se había hecho de la llamada lucha de clases. A la contradicción clásica entre proletariado y burguesía se suma una amalgama de sujetos que demandan un empoderamiento que les ha sido históricamente negado. La reivindicación por los derechos de la mujer, el renacer de los movimientos indígenas, la lucha por la libre orientación sexual, el respeto a la multiculturalidad y la multiracialidad, entre otros, harán estallar por los aires la moral judeocristiana sobre el cual se habían estructurado las prácticas sociales modernas.

Esta liberación no puede explicarse sin el posicionamiento de los jóvenes como un grupo social independiente. Los sesenta serán la década de la efebocracia, tanto en América Latina como en el resto del mundo. Como explica Eric Hobsbawm, “la radicalización política de los años sesenta, anticipada por contingentes reducidos de dirigentes y automarginales culturales etiquetados de varias formas, perteneció a los jóvenes, que rechazaron la condición de niños o incluso de adolescentes (es decir, de personas todavía no adultas), al tiempo que negaban el carácter plenamente humano de toda generación que tuviese más de treinta años, con la salvedad de algún que otro gurú” (2003: 326).

Con la única excepción del anciano Mao Zedong, quien canalizó el impulso de la juventud china en la llamada Revolución Cultural (1966-1976), los movimientos que sacudieron al mundo a lo largo de esta década fueron mayormente conducidos por jóvenes. Ello explica en gran medida lo que sería uno de los grandes rasgos de la época, el idealismo: “Nadie con un mínimo de experiencia de las limitaciones de la vida real, o sea, nadie verdaderamente adulto, podría haber ideado las confiadas pero manifiestamente absurdas consignas del mayo parisino de 1968 o del «otoño caliente» italiano de 1969: «tutto e subito», lo queremos todo y ahora mismo” (Hobsbawm 2003: 326).

La revolución juvenil se inspirará en la denominada “cultura popular”, la cual reivindican en oposición a los valores esgrimidos por la generación de los padres. Se trata, en general, de una generación profundamente iconoclasta, como se puede apreciar en los momentos en los que dicha actitud adoptó una plasmación intelectual. Ejemplo de ello son los carteles

del Mayo Francés del '68 con el lema de "Prohibido prohibir". También la máxima del radical artista pop norteamericano Jerry Rubin, quien afirmaba que uno nunca debe fiarse de alguien que no haya pasado una temporada a la sombra (de una cárcel) (Hobsbawm 2003). Aunque posteriormente abordaremos con más detalles lo concerniente al Nuevo Cine Latinoamericano, uno de los movimientos artísticos más representativos de esta etapa, resulta oportuno citar al cineasta Paul Leduc, quien describe con vuelo poético el huracán transformador que representó su generación intelectual en aquellos días:

Tenemos ¿cuántos?, más de veinte años de imágenes; a fin de cuentas ¿cuántas historias nos quedan?

Tenemos los hombres armados con fusiles en medio del calor infernal que nos hizo ver Ruy Guerra. Tenemos los niños pidiendo limosna en un punto argentino que filmara Fernando Birri. Tenemos los *travellings* circulares (y la estética del hambre y la violencia) de Glauber. Tenemos el blanco y negro de *Lucía* (y la borrachera de un bar del machadato). Tenemos la miseria bajo el anuncio de Kodak que tomó Carlos Álvarez en Colombia.

Tenemos el pueblo que le pide armas a Allende y tenemos a Fidel (y a los mercenarios yanquis en Girón). Y un juego de fútbol de la guerrilla salvadoreña en territorio liberado. Tenemos incluso, un camarógrafo filmando la bala que lo mata en las calles de Santiago.

(Aunque esto es documental y es otra historia).

Pero tenemos también sonidos: un radio debe sonar más fuerte en la Sierra Maestra según *El joven rebelde* de García Espinosa.

Y otra vez el sonido de *Os fuzis...* y de los fusiles (Leduc 2007: 135).

POLÍTICA, CULTURA Y COMUNICACIÓN

En el plano político, los sesenta se abren en un amplio diapasón, que incluye desde apropiaciones críticas al marxismo, a posiciones nihilistas y existencialistas. Curiosamente el anarquismo, ideología que postula la acción espontánea y antiautoritaria, apenas tuvo seguidores entre los movimientos de la época. Autores como Bakunin y Kropotkin, defensores del nacimiento de una sociedad libertaria "sin Estado" tuvieron muchísima menos recepción que el marxismo tan en auge por aquellos años. La apropiación que hacen los jóvenes revolucionarios de la filosofía marxista, está tamizada por una concepción de la vida claramente existencial. Como explica Hobsbawm,

La consigna de Mayo del 68: “Cuando pienso en la revolución, me entran ganas de hacer el amor” habría desconcertado no sólo a Lenin, sino también a Ruth Fischer, la joven militante comunista vienesa cuya defensa de la promiscuidad sexual atacó Lenin (...) Pero, en cambio, hasta para los típicos radicales neomarxistas-leninistas de los años sesenta y setenta, el agente de la Comintern de Brecht que, como un viajante de comercio, “hacía el amor teniendo otras cosas en la mente” (...) habría resultado incomprensible. Para ellos lo importante no era lo que los revolucionarios esperasen conseguir con sus actos, sino lo que hacían y cómo se sentían al hacerlo. Hacer el amor y hacer la revolución no podían separarse con claridad (2003: 334).

El año de 1966 es proclamado en Cuba “Año de la Solidaridad”. Se oficializa así una política de “internacionalismo proletario” de La Habana con el “Tercer Mundo”, que ya venía realizándose de modo más encubierto al menos desde 1964. La lucha armada por la vía de las guerrillas contribuirá a que la causa latinoamericana gane importancia en Cuba, y reciba la atención y el reconocimiento del medio intelectual de la Isla. Ese año se realiza en La Habana la Conferencia Tricontinental, que convoca a más de quinientos delegados de movimientos sociales de todo el mundo “en desarrollo”. En esta reunión el Che Guevara lanza la consigna de “abrir muchos Vietnam”, es decir, diseminar los focos de resistencia al imperialismo. En dicha conferencia se funda la OPAAAAL (Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina).

Un año más tarde se crean las OLAS (Organización Latinoamericana de Solidaridad), compuesta por diversos movimientos revolucionarios y antiimperialistas de América Latina, que en mayor o menor medida compartían las propuestas estratégicas de la Revolución Cubana. Las OLAS apostó por el combate al imperialismo a través de la lucha armada y la guerra de guerrillas como vía para extender la revolución a toda América Latina. Así lo explica el investigador argentino Hugo Vezzetti, refiriéndose al caso de su país, pero aplicable a muchos procesos del continente,

Había ingredientes de la configuración guerrillera que dibujaban, a partir de la Revolución Cubana, un camino de radicalización armada, una decisión que no era “solo la reacción a eventos decididos por otros, sino que se proponía forjar un mundo a su medida” (...) el compromiso era, antes que con una organización definida, con el “partido cubano”, a partir de la convicción de una vía revolucionaria incuestionable para América Latina, expuesta en la práctica de Fidel Castro y en los escritos del Che, “canónicamente simplificados” por Régis Debray (Vezzetti 2009: 62).

Sin embargo, el asesinato del Che, ocurrido unas semanas más tarde de la fundación de las OLAS, frenó la organización continental de un movimiento de guerrillas. En términos culturales, esta organización fue importante porque reunió en Cuba a muchos músicos latinoamericanos para el Encuentro de la Canción Protesta.

La victoria de los cubanos en 1959 le transmitió a muchos movimientos sociales la certeza del rumbo revolucionario, que debía triunfar en los países del amplio “Tercer Mundo”. Muy vinculado a ello se inserta en los sesenta la noción del “hombre nuevo”,⁵ arquetipo de una nueva moral, corporeizada en el sacrificio del Che Guevara en Bolivia, pero con importantes antecedentes en toda la cultura judeocristiana occidental del sacrificio y la redención. Afirma Vezzetti:

El hombre nuevo era finalmente el héroe, y el héroe era sobre todo (allí está el ejemplo insuperable del Che) el que dio su vida por la revolución. El nuevo hombre, al menos hasta la victoria, se encarnaba en el héroe muerto, porque sólo una muerte heroica terminaba de completar y suturar el sentido de esa militancia en una imago compacta, sin defectos (2009: 106).

En “El socialismo y el hombre en Cuba”, un texto del Che publicado en 1965, se enfoca la construcción socialista como una transformación integral, no sólo de la base económica, lo que en el marxismo clásico se entendería como las relaciones de producción, sino a nivel de la subjetividad, de las consciencias. “Guevara era capaz de ver que el problema, la construcción de una nueva moral que debía ser al mismo tiempo individual y colectiva, no había sido distinto en las primeras fases del capitalismo. Se trataba, ahora, de reemplazar una ‘conciencia capitalista’ mediante la educación, no solo ‘directa’ (que descansa en las instituciones educativas) sino, más importante, ‘indirecta’, es decir, plenamente social” (Vezzetti 2009: 181). En esta educación indirecta se insertan como es lógico los medios de comunicación, entre ellos el cine, considerado entonces un mecanismo por

⁵ El cineasta argentino Fernando Birri, uno de los fundadores del NCL, dirá por ese entonces: “Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente. Con la materia prima de una realidad poco o mal comprendida: la realidad del área de los países subdesarrollados de Latinoamérica. O si se prefiere el eufemismo de la OEA: de los países en vías de desarrollo de Latinoamérica, para cuya comprensión –o más bien incompreensión- se han aplicado siempre los esquemas interpretativos de los colonialistas extranjeros o de sus súbditos locales, deformados según la mentalidad de aquellos” Birri cit. por Alfredo Guevara and Raúl Garcés, *Los Años De La Ira. Viña Del Mar 67* (La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, 2007) at 150-51..

excelencia de politización, de toma de conciencia. Ejemplo de ello será el clásico de Octavio Getino y Fernando Solanas, *La hora de los hornos* (1968)⁶ y toda la tradición del cine político latinoamericano, cuyo punto en común era la voluntad de generar acción a través de los filmes, el cual llega en su mayor parte con la década y producirá obras relevantes durante los setentas y en los primeros ochenta.

Pero los sesentas serán la época de oro de los artistas e intelectuales, quienes asumirán un papel mucho más relevante como actores sociales del que habían tenido en años anteriores. En la URSS y los países comunistas de la Europa del Este, ante las limitaciones prevalecientes en los medios de comunicación masiva, los artistas asumirán el diálogo crítico con el poder, diálogo para nada exento de tensiones. En el mundo occidental “primermundista”, así como en los países que formaban parte de su zona de influencia, la mayor parte de la vanguardia artística se ubicó de frente al poder, y encontró espacios de expresión público, aunque fuera con sus limitaciones.

Los escenarios de lucha contra-cultural son diversos. En el campo artístico, las vanguardias se rebelan ante un universo simbólico que consideran decadente. Las artes plásticas, el cine y la literatura comienzan a renovarse en numerosas regiones del globo, donde será frecuente encontrar como anteposición el calificativo de “nuevo” en los nombres de cada uno de estos movimientos.

Concretamente, en América Latina se produce una extraordinaria renovación cultural. Ejemplo de ello fue el llamado *boom* de la literatura latinoamericana, Autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, entre otros, muestran un continente donde transcurre una realidad que por compleja parece ficcionada o mágica. La nueva música dialoga

⁶ Luciano Castillo no pierde de vista el contexto de producción de este filme, esencial para entender el propio sentido de la película: “El año del mayo parisino, de la abrupta interrupción del Festival de Cannes en el que un caricaturista pintó a Jean-Luc Godard como un vendedor de cócteles molotov solicitados por Claude Chabrol y François Truffaut; de la invasión por los tanques soviéticos de las calles de Praga en una nada floreciente primavera; de la masacre perpetrada en la plaza de Tlatelolco, el cine latinoamericano se nutría con dos obras capitales remodeladas por el espectador más allá de la pantalla: *La hora de los hornos* (1968), de Solanas y Getino, y *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea” Luciano Castillo, ‘Los Airados Años 60’, in Edgar Soberón Torchia (ed.), *Los Cines De América Latina Y El Caribe. Primera Parte 1890-1969* (La Habana: EICTV, 2012), 219-306 at 222..

con los nuevos tiempos. Las voces de Mercedes Sosa, Víctor Jara, Chico Buarque, Atahualpa Yupanqui, entre otros, junto a la Nueva Trova cubana revolucionarán la sonoridad del continente.

De esta manera se nutre el cine de América Latina, asimilando, por una parte, toda la historia del cine social, así como sumando y refundiendo la historia universal de la cultura humana, desde la literatura de todos los tiempos, a los nuevos narradores, integrando asimismo los retazos de una cultura extinguida, sumergida o enterrada... como las lámparas de Machu-Pichu; Neruda, presente, en la alquimia del sincretismo cultural del cual somos producto los cineastas de América Latina y me atrevo a decir la cultura mestiza de nuestra Patria-Continente (Littin 2007: 23).

La Casa de las Américas, fundada en Cuba el 28 de abril de 1959, desempeñó un rol esencial en la difusión de estos autores. Bajo la dirección de Haydée Santamaría, esta institución se propuso tender puentes culturales entre los pueblos latinoamericanos y caribeños. A partir de un sistema de publicaciones periódicas, concursos, exhibiciones, festivales, seminarios, entre otros, la Casa incentivó el estímulo a la producción e investigación en el campo de la cultura. Su sello editorial publicó por primera vez a autores de la región que alcanzarían renombre mundial.

Por otra parte, la Iglesia Católica, institución que tiene en Latinoamérica a su mayor número de fieles, también fue sacudida a lo largo de estos años. La teología de la liberación, no “estuvo ajena a estas convulsiones sociales y en su seno florecieron genuinas corrientes renovadoras que se pronunciaron por la lucha revolucionaria y la alternativa socialista” (Guerra-Vilaboy 2001: 305).

En estos años se genera todo un debate en torno a la concepción del cine como instrumento de lucha política, en oposición a las industrias culturales tradicionales, criticadas como reproductoras de un orden social enajenante. A Hollywood y sus imitadores en países como México, Brasil y Argentina se enfrentará un cine que se define como militante, el cual explicita sus objetivos en varios manifiestos fundacionales. Como afirma el investigador cubano Frank Padrón, se trató de “otra manera de ver, de sentir, de proyectar el cine” (2011: 60).

El papel del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, primera institución cultural fundada por la Revolución, resultó determinante en la organización de lo que después sería el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. El ICAIC, la creación de una industria nacional de cine

alternativa al canon universal hollywoodense, fue uno de los primeros sueños en materializarse. Apenas 83 días después del triunfo revolucionario la creación del Instituto cubano de cine se hacía ley.

Comenzaba ahora una larga lucha por consumir una producción cultural verdaderamente a la altura de una sociedad en revolución. La investigadora brasileña Mariana Villaça (2010) destaca como un importante elemento simbólico la apropiación de la figura de Charlot por parte del ICAIC, al punto de convertirse en un “logotipo” del cine de los sesentas y símbolo oficial de la Cinemateca. Esto, a su juicio, tenía una evidente connotación política: se trataba de un cineasta inglés de origen humilde, que había sido perseguido en Estados Unidos por el macartismo, y que empezó a denunciar las injusticias del capitalismo y los excesos de los dictadores, por medio de narrativas románticas que visualizaban la pobreza, la inocencia, etc. Asimismo, no se trataba de un ícono soviético –idealizado por los opositores del PSP–, al mismo tiempo que no era un ícono hollywoodense. Este símbolo también era una pequeña clase para comprender el imaginario popular cubano en torno al cine, siempre marcado por el universo norteamericano occidental. El ICAIC, como la Revolución toda, fue antiimperialista pero no anti-norteamericano, lo cual se evidencia en las relaciones establecidas, aun en los años más gélidos del diferendo entre Cuba y Estados Unidos, con actores, actrices y realizadores hollywoodenses. Otro ejemplo de esta política cultural *sui generis* fue el empleo de música extranjera en las bandas sonoras de documentales y materiales de ficción, como por ejemplo Los Beatles, durante algunos años prohibidos en la Isla por ser una manifestación cultural de la “burguesía decadente”.

Dentro de este contexto internacional surge el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), el cual se propuso contar la historia de los que nunca habían tenido rostro: campesinos, indígenas, mujeres, obreros, gente explotada generación tras generación, los parias del reino de este mundo. A veces lo lograron, y aún nos emociona la poesía capturada por los realizadores de aquellos años. En otras ocasiones la inexperiencia y el voluntarismo se tradujeron en un discurso panfletario que no logró cautivar a espectadores condicionados por las fórmulas audiovisuales propias de lo peor del cine comercial hollywoodense. Como explican los investigadores cubanos María Caridad Cumaná y Joel del Río, en aquella etapa fundacional, el NCLA “fue algo más que la simple sumatoria de cinematografías nacionales aunadas por el idioma, las historias comunes y la similitud de caracteres nacionales; se

convirtió en el respaldo audiovisual de una época cambiante y signada por la utopía de la modernidad y del iluminismo” (del Río and Cumaná 2008: 9).

El proyecto político cubano internacionalista tuvo su desdoblamiento en el ICAIC, ya que las referencias sobre las cuales se constituyó el nuevo cine cubano revolucionario eran comunes a muchos cineastas de América Latina.

Como muchos de los conceptos que procuraban demarcar una identidad latinoamericana, esa denominación, a pesar de haberse consagrado como una terminología usual en la historia del Nuevo Cine Latinoamericano, es un tanto ambivalente y está impregnada de un fuerte sentido ideológico, en el cual la Revolución Cubana tiene una gran importancia como componente. El término nuevo cine latinoamericano, acuñado en los años 60s, continuó siendo usado en décadas posteriores, pero, innegablemente, fue sufriendo un proceso de resignificación durante ese tiempo (Villaça 2010: 167).⁷

Visto en perspectiva, el rasgo distintivo del NCLA fue precisamente su oposición explícita a los valores que habían sustentado la creación cinematográfica que le antecedió, en especial la idea de un cine como mecanismo de evasión. En la práctica, el Movimiento “creció y se fortaleció desde la proclamación de las especificidades sociales, económicas y culturales de cada país. Tuvo que hacerse a veces más simbolista y metafórico, condicionado por circunstancias políticas. En otras ocasiones, se dejó permear gustoso por las influencias documentales (cámara en mano, sonido directo, testimonio), sobre todo en las naciones urgidas por conformar el testimonio cinematográfico de sus realidades contemporáneas” (del Río and Cumaná 2008: 10). Otros rasgos comunes son el uso de la foto fija, la actuación de actores no profesionales, la inserción de entrevistas, el uso de gráficos y animaciones como un modo de compensar las dificultades de producción, y por último la utilización de la cartelística. Todas estas prácticas son de algún modo respuesta a las urgencias de producir un cine con muy bajo presupuesto.

El llamado Movimiento del NCL de los años sesenta no fue un monolito desde el punto de vista de los criterios que convergían en el seno del mismo. No se trataba de establecer una línea estética única, más bien de que cada cineasta encontrara una respuesta estética a sus posiciones políticas (García-Espinosa 2009). Desde el punto de vista político, el NCL se aboca al cambio social, lo que fundamenta la convergencia entre

⁷ La traducción es nuestra.

estética e ideología, en un discurso que apuesta por la resistencia cultural. Numerosos manifiestos generados en este contexto así lo explicitan. En textos como “Cine y subdesarrollo” (1962), de Fernando Birri; “La estética del hambre” (1965), de Glauber Rocha; “Por un cine imperfecto” (1969), de Julio García Espinosa; y “Hacia un tercer cine” (1968), de Octavio Getino y Fernando Solanas, “se emplearon términos como imperialismo y descolonización, se postulaba la necesidad de un cine entendido cual agente ideológico, se rechazaban los estándares del cine de entretenimiento no comprometido con la crítica y con la denuncia y, en cuanto a estética, se hablaba de imperfección, de cine del hambre, de tercer cine” (del Río and Cumaná 2008: 16). A ellos se suman obras que abordan la relación entre arte y política, de autores como Frantz Fanon⁸ y el propio Che Guevara.

Del 1 al 8 de marzo de 1967, se reunieron en el balneario chileno de Viña del Mar un grupo de cineastas latinoamericanos a quienes unía el propósito de realizar un cine diferente, alternativo, un cine que cambiara la historia⁹. Estaban terminando los sesentas en América Latina, una década trascendental para la historia de nuestro continente. Iconoclastas, utópicos, libertarios: el cine es el rostro de una época en la que se intentó tomar el cielo por asalto. “Una cámara en la mano y una idea en la cabeza”... la expresión atribuida al cineasta brasileño Glauber Rocha, expresa el sentir de “una generación que no tuvo límites para sus sueños” (Littin 2007: 15). Es la joven vanguardia intelectualidad quien durante esos años se aprestó a documentar la tragedia y la gloria de un continente en revolución.

Para Alfredo Guevara, fundador del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), ese primer encuentro de los cineastas en Viña del Mar marcó el reconocimiento de lo que más tarde sería uno de los movimientos más importantes de la historia del séptimo arte. “Fue la experiencia definitiva, aquella en que dejamos de ser cineastas independientes o de márgenes, experimentales, buscadores, promesas, aficionados, para descubrirnos lo que ya éramos sin saberlo: un Nuevo Cine; el ‘Movimiento’

⁸ “Dentro de los teóricos citados por los cineastas latinoamericanos acreditamos que Frantz Fanon será una referencia especial, por la gran acogida de su perspectiva humanista y anticolonialista, presente en ensayos como *Piel negra, máscara blanca* (1961). Fanon sugería la necesidad de un lenguaje que pudiese expresar la autenticidad, la conciencia crítica e independiente de los oprimidos” Mariana Villaça, *Cinema Cubano. Revolução E Política Cultural* (Sao Paulo: Universidade de São Paulo, Ed. Alameda., 2010) at 172..

⁹ El ya tradicional Festival de Cine de Viña del Mar fue rebautizado ese como como I Festival de Nuevo Cine Latinoamericano.

y es bueno subrayarlo, que de ese Nuevo Cine hace una constante indagación renovadora, es decir revolucionaria, es decir poética” (2007: 7).

La juventud representada en Viña, el núcleo fundacional del NCL, era diversa y muchas veces contradictoria. Rebeldía, idealismo, y también inmadurez. Los sesenta fueron “los años de la ira” (Littin 2007), y jóvenes iracundos los que se aprestaron a producir un cine esencialmente contra-hegemónico, tendencia expresada en su voluntad manifiesta de denuncia social, la oposición al poder instituido, y por lo regular la estructuración de la producción al margen de las industrias fílmicas nacionales (en los países donde existía una tradición previa). Se gestó por tanto un cine que se distingue por su agenda ideológica y política –arte como instrumento de concientización-, y en general por su identificación con los principales movimientos sociales de la época. Desde el punto de vista creativo, se suma también una marcada vocación documental y testimonial. Para el crítico cubano Luciano Castillo,

Desde sus primeros balbuceos en la década de 1960, con una evidente voluntad de cambio, el “nuevo cine” latinoamericano se distinguió por la enorme pluralidad de estilos, por la vinculación estrecha con la realidad y la cultura de las naciones, y por la defensa de un arte “que en la práctica social se concilie con las posiciones más legítimas de los intereses de sus pueblos”, como declaró García Espinosa. Con la lava de un volcán en formación, próximo a explotar, se gestaba un movimiento que, a diferencia de los anteriores, trascendía las fronteras de un país o de un número de creadores para alcanzar las proporciones de todo un continente (Castillo 2012: 222).

Sin embargo, se trató de una producción que pese a determinados rasgos comunes mantuvo sus características nacionales. NCL que se expresa en el *cinema novo* de Brasil, el ICAIC cubano, en Argentina el cine de indagación y encuesta en la Escuela de Cine de Santa Fe. En Bolivia, será primero el cine de Jorge Sanjinés y más tarde del grupo Ukamau. En Chile será el cine surgido al interior de las universidades y al calor de las luchas populares. En México, cine independiente; en Uruguay nuevo cine y cinemateca del Tercer Mundo; en Colombia el cine documental, y en Venezuela el cine de Margot Benacerraf y más adelante el movimiento creado en el primer Festival de Mérida en 1968 (Littin 2007).

Si bien autores como el propio Littin (2007) prefieren matizar por su simplismo la visión del NCL de la época como una producción esencialmente política, este Movimiento no puede explicarse sin tomar en cuenta

las ideologías de los principales movimientos sociales de la época. En tal sentido, el NCL es expresión (y por tanto respuesta) de la Guerra Fría económica, política y cultural en su dimensión Norte-Sur, de la relación conflictiva entre los Estados Unidos y la América Latina. El NCL está también marcado por la búsqueda de alternativas viables de desarrollo cultural en un contexto signado por la teoría de la dependencia. “En mayoría, sus realizadores postulaban la consecuente liberación de los oprimidos, la fe en las reservas morales y revolucionarias del pueblo, el establecimiento de sociedades sin antagonismos de clase, la culpa del imperialismo internacional y de las oligarquías nacionales por la miseria, el atraso y la pobreza” (del Río and Cumaná 2008: 13). El NCL surgió por tanto ante la necesidad

de construir un lenguaje que permitiera interpelar la realidad bajo conceptos radicalmente opuestos a los utilizados por las clases en el poder, las cuales habían hecho del cine un instrumento más de dominio y neocolonización (...) Coincidió a su vez con el desarrollo de fuerzas sociales que buscaban cambios sustanciales en las estructuras económicas y sociales de América Latina. Sin embargo, ante este surgimiento de fuerzas democráticas, el imperialismo norteamericano se aprestó de inmediato a defender a las estructuras de poder que tradicionalmente le habían sido útiles. Esta respuesta llevaría a la represión masiva de las organizaciones sociales progresistas, de todas sus manifestaciones culturales, así como al reforzamiento de formas de expresión completamente dóciles al imperialismo (Gil Olivo 1993: 114).

El llamado cine-panfleto, la canción protesta, y el arte militante en general, serán a lo largo de estos años instrumentos de acción y reclutamiento de las fuerzas sociales. La idea no era nueva. La propaganda política está presente desde los orígenes del arte, y en el caso del cine y la cartelística había tenido días de esplendor en los documentales de la Revolución de Octubre, pero también en los materiales de reclutamiento y movilización del pueblo durante las dos guerras mundiales, el *New Deal*, la Guerra de Corea y también por aquellos días la Guerra Fría.

Sólo que, en el caso de América Latina, los intelectuales y artistas que emprenden la tarea de construir un arte militante se caracterizan por tener mucha menos técnica pero también muchísimo menos cinismo que sus homólogos del primer mundo. La comunicación política no se gestó en los laboratorios de los cientistas sociales, del mismo modo que la propaganda del primer y el segundo mundo. Ello, como es lógico, tuvo un riesgo: se sabía contra qué se combatía pero no se tenía una concepción

científica de cómo hacerlo. Terminando la década, en un artículo publicado precisamente en la revista *Pensamiento Crítico*, Armand Mattelart daba cuenta de esta situación:

Descifrar la ideología de los medios de comunicación de masas en poder de la burguesía constituyó la primera etapa de un quehacer que proyectaba incorporar dichos instrumentos a la dinámica de la acción revolucionaria. Hoy aquella fase debe ser superada o por lo menos aprehendida sólo como un peldaño en la tarea de creación de un medio de comunicación identificado con el contexto revolucionario. Los filósofos hasta el momento explicaron la realidad, se trata ahora de transformarla. La trasposición en el caso que nos interesa de la frase tan manoseada de Marx ilumina de inmediato el sentido de nuestro propósito (Mattelart 1971: 4).

Autores como el propio Mattelart denunciaban que los medios de comunicación, al encontrarse en manos de los sectores dominantes, impedían la posibilidad de una comunicación verdaderamente democrática y participativa. Se trataba entonces de devolver la palabra al pueblo, mediante procesos alternativos de comunicación que desbloquearan la pasividad del receptor y generaran su participación para usar la comunicación como un medio de educación liberadora.

Como parte de este mismo contexto, las ciencias sociales en América Latina protagonizan una revolución epistémica, que nutrirá con muchos de los nuevos postulados la cosmovisión sobre la cual se asentarán las prácticas culturales y comunicativas. En el campo de las ciencias de la comunicación, durante el primer trienio de la década del sesenta ven la luz las primeras investigaciones que en nuestro entorno denunciaron el desempeño instrumental de la comunicación para reproducir la dominación y la dependencia. Destacan autores como Antonio Pasquali en Venezuela, Eliseo Verón en Argentina, los belgas Armand y Michèle Mattelart matrimonio radicado por aquel entonces en Chile, el boliviano Luis Ramiro Beltrán, entre otros.

De la denuncia del llamado “imperialismo cultural” se pasa a la propuesta de una “comunicación horizontal” esgrimida por autores como Paulo Freire, Frank Gerace, Juan Díaz Bordenave, Mario Kaplún, Joao Bosco Pinto, Francisco Gutiérrez y Rafael Roncagliolo, entre otros. Dichas prácticas de comunicación alternativa tenían como objetivo precisamente burlar los modos de producción y reproducción establecidas por el sistema de comunicación dominante.

También en 1959, y también como parte del carácter ecuménico de la Revolución Cubana, se funda el 16 de junio la agencia Prensa Latina. Iniciativa de los revolucionarios argentinos Jorge Ricardo Masetti y Ernesto Che Guevara, y con el apoyo de Fidel Castro, la nueva agencia de prensa tuvo como objetivo mostrar la realidad de los pueblos del sur desde su punto de vista, y no tamizados por las agencias internacionales de noticias, todas controladas por las principales potencias del primer mundo.

La prensa *underground* surge precisamente en el contexto de los años sesenta. Con mayor o menor intención transformadora, estos medios alternativos abogan por la horizontalidad de los procesos comunicativos y pretenden contrarrestar, en la medida de sus modestos esfuerzos, la tiranía mediática de las grandes trasnacionales, abogando por un retorno hacia un modelo comunicativo más democrático que el realmente existente. Se trataba, como explica Manuel Vázquez Montalbán, de “respuestas espontáneas que las vanguardias críticas de la comunicación social han planteado bajo el signo de la contra-información en particular y la contracultura en general dentro de la óptica del sistema capitalista” (2003: 143).

En América Latina, el fenómeno tiene repercusión sobre todo en los movimientos estudiantiles y obreros, quienes se apropian de las nuevas tecnologías de reproducción en serie para elaborar periódicos de agitación. Será sin embargo la radio el medio alternativo más importante en el continente. Dicha práctica tenía antecedentes importantes en nuestra región, como por ejemplo la creación de las Emisoras Mineras en Bolivia (1952), las cuales canalizaron las luchas populares de este sector. También la propia Radio Rebelde, fundada en 1958 por el Che Guevara en plena selva de Cuba para romper el monopolio informativo de la dictadura batistiana. A lo largo de los sesenta, y en la década siguiente, aparecieron nuevas emisoras en el continente vinculadas a los movimientos indígenas, campesinos, feministas y ecológicos. Algunas fueron emisoras con mucha potencia y de cobertura regional, las llamadas radios populares; pero también aparecieron plantas de pequeño alcance, especialmente en Argentina, conocidas como comunitarias.

FIN DE UNA ÉPOCA

En el terreno económico, la década del sesenta termina en Cuba con lo que podría considerarse un gran intento por seguir una senda económica propia, prescindiendo de la ayuda -para nada desinteresada- de la Unión

Soviética: la zafra de los 10 millones. El fracaso de este gran esfuerzo productivo, al que se suma el poco avance de los movimientos guerrilleros en el continente, marca la consolidación de la influencia del modelo soviético en la isla. La llamada “sovietización” había comenzado desde algunos años antes, aunque la influencia de los viejos militantes del PSP había sido limitada por la joven dirección revolucionaria.

En 1965, se funda el Partido Comunista de Cuba, como heredero de una organización que agrupaba a las fuerzas que habían luchado contra la dictadura de Fulgencio Batista. Diez años más tarde, el PCC realiza su Primer Congreso, que marcó la elaboración de una nueva Constitución, que toma muchos elementos de la trama institucional soviética. Precisamente como resultado de esa reorganización institucional se crea en 1975 el Ministerio de Cultura, al cual se supeditarán algunos organismos culturales que habían gozado de plena autonomía, como es el caso del ICAIC, institución que hasta el momento se había subordinado directamente a la máxima dirección de la Revolución.¹⁰

En el campo intelectual cubano, la década termina en 1971, con el llamado “caso Padilla”, el cual deparó las críticas a la Revolución Cubana de un grupo de intelectuales que hasta ese momento la habían apoyado. Es el caso de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Susan Sontag, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Gabriel Zaid, Carlos Fuentes, entre otros.

En 1972, Cuba ingresó en el esquema comercial del mundo socialista, el llamado Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME). En el campo cultural, los procedimientos y orientaciones adoptados por los países del bloque socialista, particularmente por la URSS, pasaron a formar parte de la política cultural del gobierno cubano (Villaça 2010). Sin embargo, resultaría en extremo simplista considerar a Cuba un mero satélite de Moscú. La independencia cubana queda demostrada en la colaboración de La Habana con los llamados movimientos de liberación del “Tercer Mundo”. A ello se suma la natural resistencia del campo cultural cubano por la sovietización, que si bien logró imponerse durante el Quinquenio Gris, terminó siendo abortada por la propia presión de los intelectuales.

¹⁰ Este es un hecho importante a tener en cuenta: el ICAIC y su producción serán reguladas desde el campo de la cultura y no desde las estructuras que se van creando a lo largo de los años sesenta para el control y orientación de los medios de comunicación. De hecho su accionar transitará de manera paralela al de los otros medios existentes en la isla (prensa, radio, televisión).

La década en la que "el mundo cambiaba y América Latina con él" (García-Espinosa, 2009) fue llegando a su fin. Así lo describe Graziella Pogolotti (2006):

La década estaba terminando en 1968. Con fuerte acento descolonizador y extensa pluralidad de voces, desde Siqueiros hasta quienes mantenían viva la memoria de Trotski, desde los etnólogos seguidores de Michel Leiris hasta Christiane Rochefort, el Congreso Cultural de La Habana se produjo después de la caída del Che en Bolivia y contenía los gérmenes de los movimientos de mayo. Tlatelolco y París parecían anunciar el ímpetu de una izquierda renovada. En los dos lados del Atlántico, al modo latinoamericano, los estudiantes encabezaban la protesta. En México, el movimiento desembocaba en tragedia. En París, el sistema lograría revertir el proceso cuando ya la primavera de Praga y la intervención soviética volvían a fragmentar la izquierda.

Getino y Vellegia (2002) fijan el año de 1977 como punto de giro en la historia de la región. Para ese entonces,

algunos de los grandes sueños políticos nacionales habían sido derrotados por los regímenes militares dictatoriales que accedieron al poder mediante golpes de Estado asesorados y alentados desde la revolución conservadora que se gestaba en los Estados Unidos, preocupado, desde su fracaso en Vietnam y Cuba, por poner orden en su 'patio trasero'. Doctrina de la seguridad nacional en el plano político y recetas económicas neoliberales marcharán entonces de la mano, logrando soterrar los conflictos mediante el genocidio planificado de las dictaduras y la avalancha globalizadora de las finanzas y las comunicaciones (Getino and Velleggia: 12).

Golpes de estado, censura y dictaduras militares fragmentaron a una generación de artistas que marchó al exilio o simplemente formaron parte de las largas listas de desaparecidos.¹¹ La década del sesenta, la época en

¹¹ En sus memorias, el historiador Eric Hobsbawm hace referencia a esta etapa de la historia latinoamericana: "en la era de la dictadura militar, del estado de terror y la tortura. Durante los años setenta hubo más de todo esto en el llamado 'mundo libre' de lo que se dio desde que Hitler ocupó Europa. Los generales se hicieron con el poder en Brasil en 1964 y a mediados de los setenta los militares gobernaban todas Sudamérica excepto en los países de la costa del Caribe. Las repúblicas centroamericanas, aparte de México y Cuba, habían sido mantenidas a salvo de cualquier veleidad democrática gracias a la CIA y a la amenaza o la realidad de la intervención norteamericana desde los años cincuenta. Se produjo una diáspora de refugiados políticos latinoamericanos que se concentró en los pocos países del hemisferio que ofrecían refugio -México y, hasta 1973, Chile-, o se diseminó por Norteamérica y Europa: los brasileños en Francia y Gran Bretaña, los argentinos en España, los chilenos en todas partes. (Aunque muchos intelectuales latinoamericanos siguieron visitando Cuba, fueron en realidad muy pocos los que decidieron establecerse

que más cerca se estuvo de tomar el cielo por asalto, comenzó a formar parte de la leyenda espiritual latinoamericana. Terminaban así, por el momento, “los años de la ira”.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA DE ARRIBA, Rafael (2014); ‘Juan Valdés Paz. Una aventura intelectual dentro de la herejía cubana de los 60’, en *La Gaceta de Cuba*, (1, enero-febrero), 8-12.
- CASTILLO, Luciano (2012); ‘Los airados años 60’, in Edgar Soberón Torchia (ed.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Primera parte 1890-1969*. La Habana: EICTV, 219-306.
- DEL RÍO, Joel y CUMANÁ, María Caridad (2008); *Latitudes del margen. El cine latinoamericano ante el tercer milenio*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- GARCÍA-ESPINOSA, Julio (2009); *Algo de mí*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- GETINO, Octavio y VELLEGGIA, Susana (2002); *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- GIL OLIVO, Ramón (1993); ‘El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973). Fuentes para un lenguaje’, *Comunicación y Sociedad, Universidad de Guadalajara*, (16-17), 105-26.
- GUERRA-VILABOY, Sergio (2001); *Historia mínima de América*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- GUEVARA, Alfredo (2007); ‘Prólogo’, in Alfredo Guevara and Raúl Garcés (eds.), *Los años de la ira. Viña del mar 67*. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano.
- GUEVARA, Alfredo y GARCÉS, Raúl (2007); *Los años de la ira. Viña del mar 67*. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano.
- HOBSBAWM, Eric (2003); *Historia del siglo XX*. La Habana: Editorial Félix Varela.
- JELIN, Elizabeth (2002); *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

allí durante el exilio). La ‘era de los gorilas’ (por usar la expresión argentina) fue esencialmente fruto de una triple coincidencia. Las oligarquías dirigentes nacionales no supieron qué hacer ante la amenaza planteada por las clases humildes, cada vez más concienciadas, de la ciudad y del campo, ni ante los políticos populistas radicales que las atraían con un éxito evidente. Los jóvenes de izquierda de clase media, inspirados por el ejemplo de Fidel Castro, pensaban que el continente estaba maduro para una revolución que debía precipitar la acción armada de los guerrilleros. Y el obsesivo temor de Washington al comunismo, confirmado por la revolución cubana, se vio intensificado por los reveses sufridos en la esfera internacional por Estados Unidos durante los años setenta: la derrota de Vietnam, la crisis del petróleo y las revoluciones africanas que volvieron sus ojos hacia la URSS” (Hobsbawm, 2003, pp. 344-345).

- LEDUC, Paul (2007); 'Caminar por el continente', in Alfredo Guevara and Raúl Garcés (eds.), *Los años de la ira. Viña del mar 67*. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, 135-41.
- LITTIN, Miguel (2007); 'El Nuevo Cine Latinoamericano. A la búsqueda de la identidad perdida', in Alfredo Guevara and Raúl Garcés (eds.), *Los años de la ira. Viña del Mar 67* (La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano), 15-30.
- MARTÍNEZ-HEREDIA, Fernando (2010); *El ejercicio de pensar* (2da edn). La Habana: Ciencias Sociales.
- MATTELART, Armand (1971); 'El medio de comunicación de masas en la lucha de clases', en *Pensamiento Crítico*, 53, 4-44.
- PADRÓN, Frank (2011); *El cóndor pasa. Hacia una teoría del cine "nuestramericano"*. La Habana: Unión.
- PADURA, Leonardo (2011); *La memoria y el olvido*. La Habana: Caminos.
- POGOLOTTI, Graziella (2006); *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- RODRÍGUEZ, Pedro Pablo (2014); 'A cincuenta años del departamento de filosofía', en *La Gaceta de Cuba*, (1, enero-febrero), 2-4.
- ROJAS, Rafael (2006); *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- VÁZQUEZ-MONTALBÁN, Manuel (2003); *Historia y Comunicación Social*. La Habana: Ed. Pablo de la Torriente.
- VEZZETTI, Hugo (2009); *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- VILLAÇA, Mariana (2010); *Cinema cubano. Revolução e Política Cultural*. Sao Paulo: Universidade de São Paulo, Ed. Alameda.

Incendiar el océano. Notas sobre la(s) recepción(es) de Althusser en Cuba*

JAIME ORTEGA REYNA**

RESUMEN: La obra teórica de Louis Althusser encontró en los años inmediatamente posteriores a la revolución cubana un espacio de recepción crítica inigualable. A través de traducciones, publicaciones y polémicas, Althusser fue difundido en la Cuba socialista de manera constante. El presente artículo busca articular la recepción crítica que se hizo de su obra a partir de tres momentos, poniendo énfasis en las obras de Fernando Martínez Heredia, Zaira Rodríguez y María del Pilar Díaz. Un autor y dos autoras que discutieron, criticaron y asimilaron la propuesta del “althusserianismo” según las coordenadas teóricas en las que se produjo su lectura.

PALABRAS CLAVE: *Althusser, marxismo, revolución cubana.*

ABSTRACT: The theoretical work of Louis Althusser found an unmatched space of critical reception in the years immediately following the Cuban revolution. Through translations, publications and polemics, Althusser had been constantly diffused in the socialist Cuba. This article seeks to articulate the critical reception of his writings emphasizing the works of Fernando Martinez Heredia, Zaira Rodriguez and Maria del Pilar Diaz, of one male and two female authors that discussed, criticized and assimilated differently the proposal of “althusserianism” depending on the theoretical climate in which occurred its reading.

KEYWORDS: *Althusser, marxism, Cuban revolution.*

RECIBIDO: 04 de mayo de 2015. Aceptado 20 de mayo de 2015.

En el presente texto queremos trabajar sobre tres registros que en un momento específico se han encontrado girando alrededor de una misma temática: la recepción de Althusser que se hace fuera de Europa, específicamente en América Latina y en la particularidad del marxismo

* El presente texto se realizó como becario pos-doctoral de la Coordinación de Humanidades en el CIALC donde lleva adelante una investigación sobre la recepción de Althusser en América Latina y el Caribe.

** Pos-doctorante del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC-UNAM) con una beca de la Coordinación de Humanidades. Agradezco a las y los compañeros del proyecto PAPIIT IN-30071 por sus comentarios. <jaime_ortega83@hotmail.com>

desarrollado en Cuba. Las vicisitudes que se generan a partir de una “coyuntura”, cuando esta encuentra en una obra múltiples posibilidades de producción de conocimiento o bien una oportunidad de distanciamiento y de crítica de ella son el objeto de nuestro interés. El arribo de Althusser a Cuba, será un síntoma de las transformaciones que acontecen al seno del pensamiento crítico, de la relación de éste con una realidad política en transformación, quizá en el movimiento más estridente de nuestra región: la propia revolución acontecida en Cuba.

En las siguientes páginas abordaremos lo que nos parece es lo más significativo de dicha recepción a través de las obras de tres autores en momentos diversos: Fernando Martínez Heredia, Zaira Rodríguez Ugidos y María del Pilar Díaz Castañón. Tres autores íconos del pensamiento filosófico cubano posterior a la revolución de 1959. Colocados en coyunturas políticas y filosóficas diversas generaron una lectura crítica original, tanto al interior de la trayectoria del pensamiento cubano como de la otros esfuerzos en América Latina. La obra de Althusser fue una luz que iluminaba cuestiones teóricas importantes, al tiempo que oscurecía otras, pero nunca un rayo cegador que creara un nuevo canon. Si bien no se trata de los únicos pensadores que incorporaron de alguna manera a Althusser en sus reflexiones, sin duda son de los máximos exponentes que encontraremos en Cuba. Dividiremos nuestra exposición en cuatro secciones. En la primera de ellas trataremos de develar la especificidad cubana de la recepción de Althusser, sus similitudes y sus distancias con el resto de América Latina.

En la segunda, abordaremos la época en donde Fernando Martínez Heredia junto a otros jóvenes intelectuales incursionaron en la crítica a Althusser a partir de experiencias colectivas como la revista *Pensamiento Crítico* y el Departamento de Filosofía en la Universidad de La Habana.

En tercer lugar, abordaremos el conjunto de críticas que en el trabajo de la filósofa Zaira Rodríguez se expusieron en la única obra de conjunto dedicada a dicha temática, señalando la especificidad de la crítica: cuando Cuba se volvió un país más cercano a la Unión Soviética. Finalmente, expondremos la lectura reciente de María del Pilar Díaz, quien sigue enseñando en la Universidad de La Habana y es un referente indudable para asediar críticamente la obra del filósofo francés.

Hace poco más de una década la profesora Natasha Gómez dedicó una publicación a los “primeros encuentros” del pensamiento cubano con Althusser (Gómez: 2002). Más que contradecir o matizar elementos de

dicho texto, el nuestro pretende ser un complemento a aquel esfuerzo. Gómez escudriña de manera muy concienzuda esos primeros años de la coyuntura revolucionaria. El esfuerzo que la profesora cubana realizó sin duda es central para cualquier estudioso de la recepción no sólo de dicho pensador, sino del marxismo en las revistas cubanas, tema al que dedicó su tesis doctoral.

ALTHUSSER EN AMÉRICA LATINA: LA ESPECIFICIDAD CUBANA

Con todo el sentido que tiene el uso de la palabra en el lenguaje del filósofo francés, podemos referirnos justamente a la “coyuntura” cubana. Un momento muy particular de la historia de América Latina en donde la teoría marxista no partía de una vanguardia, sino que era un proceso de creación dentro del propio movimiento político. Un proceso de creación que además reclamaba cierta originalidad y una búsqueda por romper con cualquier colonialismo intelectual, razón esta que obligaba a dialogar como iguales y no a subordinarse a-críticamente. La revolución cubana fue un momento de renovación radical del pensamiento de la izquierda en el continente, así lo reconocen los artífices de la teoría de la dependencia o de la filosofía de la liberación, por mencionar algunas variantes que siguen trastocando, a su manera, nuestra reflexión. Fue un momento también de posibilidad de plantear de modo radical vías alternas al modelo del socialismo realmente existente, justamente al abrir múltiples posibilidad de transitar al socialismo. Un periodo de improvisación política pero también de entusiasmo entre la juventud, de renovación de los viejos dirigentes comunistas y de formación de una nueva generación, cuyo horizonte era una pequeña isla a unos pocos kilómetros de los Estados Unidos, pero cuyo impacto dislocó el orden simbólico de la geo-política mundial.

Es en ese contexto en el que debemos ubicar el momento de recepción de la obra del filósofo y militante comunista Althusser. Comparada a la atención que ha recibido la presencia de otros autores europeos heréticos de la tradición marxista, como por ejemplo Antonio Gramsci, el caso de Althusser apenas comienza a ser estudiado. Su influencia es muy parecida a la del pensador italiano, lo que ha llevado a algunos a insistir que la presencia de Althusser fue un filtro para conocer a Gramsci. Sin embargo este tipo de tesis tan generales tiene que ser matizada por estudios particulares que permitan reconstruir una visión de conjunto mucho más acorde con

la especificidad de los procesos políticos y culturales. Justamente ese es nuestro propósito principal y el de otros estudiosos en tiempos recientes.

Dentro de la joven línea de investigación en torno a la recepción de dicho autor, podemos mencionar los casos de Chile y Argentina como los más avanzados hasta este momento. Ana Popovich por ejemplo ha realizado un amplio esfuerzo por localizar el lugar que tenía Althusser en la revista argentina *Los Libros*, señalando los cruces que hay entre la lectura política y las corrientes psicoanalíticas, tan importantes en ese país, particularmente para lo que la autora denomina como la “Nueva izquierda argentina” (Popovich: 2012). Por su parte, en una línea un poco más amplia los trabajos de Marcelo Starcenbaum indagan tanto en la presencia de Althusser en la revista *Pasado y Presente*, como en la colección de libros que llevaban el mismo título. Starcenbaum en dicho trabajo ha señalado la presencia organizadora de “Los cuadernos Althusser”, como aquellos que dotan al grupo encabezado por José Aricó de un sentido a partir de nudos problemáticos específicos (Starcenbaum: 2011). En un registro distinto, más allá de las experiencias intelectuales, Starcenbaum ha rastreado la presencia del filósofo francés en la formación de un grupo guerrillero, las Fuerzas Argentinas de Liberación (Starcenbaum: 2011_a). En el caso de Chile la recepción y la problematización de ella a partir de registros como el historiográfico ha sido ensayada por Miguel Valderrama (1988) y en tiempos más recientes por un grupo de jóvenes filósofos (Rodríguez: 2013). En el caso de México tenemos el primigenio recuento que hizo Cesáreo Morales a propósito de las distintas lecturas que se ensayaron en el tránsito de los años sesenta a los setenta (Morales: 2008) el otro trabajo relevante ha versado sobre la presencia de Althusser en la tesis de licenciatura del Subcomandante Insurgente Marcos (Sáez: 2012).

La posibilidad de un acercamiento más global a la recepción de la obra de Althusser aún está en ciernes, sin embargo, contamos con algunas posibilidades de narrar la forma en que se dio en esos países con respecto a lo que hemos denominado la “coyuntura cubana”. Un primer comienzo de esta contrastación se da con un dato relevante: las fechas de la publicación de algunos de los artículos y libros del filósofo francés. Si bien es cierto que la mayor parte de la obra de Althusser se conoce a nivel continental a partir de la intervención que Martha Harnecker realiza como traductora, siendo publicados en 1967 varios de sus ensayos con el título de *La revolución teórica de Marx* y con el título de *Para Leer El Capital* en 1969 los trabajos de Althusser y Balibar del famoso seminario llevado en la

Escuela Normal en donde se propone realizar una lectura filosófica del texto de Marx. En Cuba en cambio se publicó en el año 1966 la edición de *Por Marx*, esto es, un año antes de la famosa edición que publicara Siglo XXI, respetando el título original, en tanto que *Leer El Capital* se publicó en el mismo año, esto es, tres años antes de la versión más popular, con un doble añadido: se respetó el título original y se publicó de manera completa, tal como en la versión francesa, en dos tomos. De igual manera en el número 36 de la revista *Casa de las Américas* se publica “Teoría, práctica teórica y lucha ideológica”, en febrero de 1966.

El segundo elemento que constituye la “coyuntura cubana” respecto a la impronta de Althusser y que comparativamente la vuelve distante a cualquier otro caso en América Latina, es sin duda la revolución y el auge que ella generó en los núcleos de pensamiento crítico. Si bien se podría pensar que la filosofía o el marxismo mismo no eran ejes centrales de una revolución que tenía que sobrevivir y soportar invasiones, amenazas reiteradas, boicots, lo cierto es que la figura de Althusser, como la de tantos otros intelectuales, representó un momento de redefinición de las coordenadas teóricas. No fue, ciertamente, el único. Ni Althusser, ni el marxismo occidental colonizaron el pensamiento cubano. Por el contrario, convivieron y fueron puestos a dialogar con la tradición martiana, la del pensamiento socialista cubano y latinoamericano en su conjunto e incluso con la ortodoxia soviética. Esta condensación de problemáticas no se encuentran de manera tan sencilla en otros espacios y experiencias de recepción. La revolución vuelve un ejemplar único de recepción la figura de un autor.

Las similitudes de la recepción de Althusser se encuentran en cambio en una dimensión valorativa distinta: la posibilidad de romper con las formas ortodoxas soviéticas que se cernían sobre los espacios de producción del marxismo cubano. La obra de Althusser operará en América Latina, según los estudios de los que podemos disponer, arriba citados, en el sentido de abrir el espacio a una joven generación que busca referentes más allá del canon soviético. Esto implica sobre todo y de manera particular a la formación de militantes por parte de la ortodoxia soviética. Esto ayuda o contribuye a salirse de los núcleos dominantes de los Partidos Comunistas, que tanto tardaron en valorar la experiencia de la propia revolución cubana. El althusserianismo latinoamericano, si se nos permite la licencia, es un hecho de comunistas por fuera de la forma partido. Es, por el contrario, una forma herética, comunista y radical.

PENSAMIENTO CRÍTICO Y EL EJERCICIO DEL PENSAR

Una parte significativa de la recepción de Althusser se dio a través de la revista *Pensamiento crítico* y algunos proyectos aledaños a ella, particularmente dos muy significativos para la historia intelectual cubana: la fundación del Departamento de Filosofía a principios de los años sesenta y la publicación de *El Caimán barbudo*, bajo la dirección del después exiliado Jesús Díaz (Navarrete, 2012; 17-42) también a principios de aquella década. En todos ellos estuvo presente, junto a otros jóvenes intelectuales, Fernando Martínez Heredia. Fue en el contexto de la visita del entonces presidente Osvaldo Dorticos al Departamento de Filosofía que, según se recoge en una de las evaluaciones globales más importantes sobre el impacto de aquella época, éste les dijo a los jóvenes profesores de filosofía: “Bueno, ¿qué deben hacer? Yo no lo sé. Yo sólo les digo que hay que incendiar el océano. Ahora, cómo lo queman es un asunto de ustedes, lo tienen que descubrir ustedes” (Kohan, 2006: 402).

El *incendio del océano*, frase poderosa que convocaba a realizar lo que hasta entonces parece irrealizable, en realidad va en consonancia con una etapa del pensamiento cubano en el que se desarrollan una variedad impresionante de polémicas, no sólo políticas, sino también artísticas y culturales, en el ámbito de la literatura y del cine. Graziella Pologolotti quien ha reunido algunos de los textos más importantes de las distintas polémicas de la época sentencia:

La década estaba terminando en 1968. Con fuerte acento descolonizador y extensa pluralidad de voces, desde Siqueiros hasta quienes mantenían viva la memoria de Troski, desde los etnólogos seguidores de Michel de Leiris hasta Christiane Rochefort, el Congreso Cultural de La Habana se produjo después de la caída del Che en Bolivia y contenía los gérmenes de los movimientos de mayo. Tlatelolco y París parecían anunciar el ímpetu de una izquierda renovada. [...] En el plano interno, los esfuerzos se concentraban en el empeño por acelerar el crecimiento económico, mediante el desarrollo de la producción azucarera, proyectada hacia la voluntad de alcanzar diez millones de toneladas en 1970. Todas las ramas de la economía se volcaron hacia esa dirección fundamental a la vez que desaparecían los últimos vestigios de empresa privada. Sabido es que la meta no pudo ser alcanzada en una coyuntura conducente a privilegiar, por encima de diferencias de enfoque que nunca desaparecieron, la unidad del campo socialista. (Pogolotti, 2006: p. XXII)

Es en este quiebre, en esta bifurcación histórica que tendrá la revolución cubana y el conjunto del pensamiento de izquierda que debemos ubicar la recepción de las obras de pensadores diversos de la tradición marxista. Puesto a dialogar con una tradición local y continental con la mira a forjar herramientas interpretativas más adecuadas, más originales y más poderosas que con las que se contaba.

Una primera parte de la exposición tiene que ver con la recepción en las revistas y espacios de discusión pública, particularmente en lo que se refiere a las actividades del grupo que se estructuró a partir de la revista *Pensamiento Crítico*. En la segunda se revisará el abordaje crítico que realizó Martínez Heredia.

La publicación de Althusser, se señaló antes, comenzó en 1966, con la traducción de las obras hasta entonces disponibles en Francia. El segundo momento de su publicación se dio en el seno de la revista *Pensamiento Crítico*, que pasó a ser una especie de extensión del recién fundado Departamento de Filosofía. Martínez Heredia ha contado en repetidas ocasiones la historia de la apertura y cierre de estos dos momentos claves del pensamiento marxista cubano y latinoamericano. Su apertura se dio en la coyuntura que posibilitó una intervención radical sobre la forma en la que se entendía el “marxismo-leninismo”, a partir de varias claves: el pensamiento cubano, la reflexión anti-colonial y el marxismo occidental, así como una crítica al modelo soviético de enseñanza del marxismo, particularmente a los manuales. Se da por tanto un alejamiento del modelo del “HistMat” (Materialismo histórico) y el “DiaMat” (Materialismo dialéctico). Una apertura de investigación y un intento de revolución en el plano de la práctica teórica, de la producción de un nuevo sentido en lo que se entendía por “marxismo-leninismo” se dio en este momento, en tanto que era una necesidad vital para los jóvenes revolucionarios:

Los cubanos necesitábamos un pensamiento capaz de permitirnos comprender nuestras circunstancias y sobre todo de elevarnos por encima de ellas, de ayudarnos a forjar y a cambiar una y otra vez las actuaciones y las actitudes, las relaciones y las instituciones. Pensar cómo debían ser la economía, la política, la educación, la ética, para lograr mantener, defender y desarrollar este régimen opuesto al capitalismo (*Dialéctica*, 1993: 78)

Tanto *Pensamiento Crítico* como algunas de las actividades del Departamento de Filosofía permitieron satisfacer en cierta medida esa necesidad de los jóvenes revolucionarios que querían “incendiar el océano”. ¿Cómo se insertó Althusser? Como una pieza clave a la que se recurrió de

manera crítica. El asedio de la obra de Althusser fue siempre marcado por una incorporación crítica y por distanciamientos de segmentos de la obra que eran inasibles para la experiencia revolucionaria que se vivía. En esto no hay ambigüedad alguna. No hubo, a diferencia de otros países como México, Argentina, Chile o Brasil, una “escuela althusseriana”, o varias.

En todos estos casos algún o algunos intelectuales que pasaron por París regresaban a sus países con el entusiasmo de haber escuchado, leído y discutido al filósofo francés. Se volvían sus traductores, ampliaban “campos problemáticos” inaugurados por el filósofo de la Normal Superior o simplemente eran sus divulgadores. Casos muy importantes los encontramos en México con Raúl Olmedo, en Argentina con Emilio de Ípola, en Chile con Martha Harnecker. En el caso de la recepción acontecida en Cuba lo que tenemos es un diálogo entre jóvenes intelectuales revolucionarios, con una obra que los interpela. Aurelio Alonso, miembro del Departamento de Filosofía y de la renovación del pensamiento marxista testimonia esto:

Nosotros hicimos cosas en aquel Departamento de Filosofía viviendo también un proceso de transformación, de cambios. Con lecturas e influencias de otras corrientes, pero no es como muchos quisieron hacer ver, no es que de repente el Departamento se hiciera althusseriano. Esa es una mirada simplista y ajena a lo que sucedió realmente [...] Para nosotros, en 1965, la lectura de Althusser tuvo cierta importancia (González, 2006: 72).

El aporte de Althusser sería necesario en la disputa por la enseñanza del marxismo en los años sesenta. En ella se buscó desplazar la noción de “Filosofía marxista-leninista” en su división clásica y sistematizada como Materialismo Histórico y Materialismo Dialéctico heredada por la ortodoxia soviética. A ello se opuso una problematización de la propia historia del marxismo, en su contexto, génesis, rupturas y continuidades (Gómez, 2006: 110). Esa huida del HistMat y el DiaMat permitió que el Departamento de Filosofía y en gran medida el equipo que conformaba el consejo editorial de *Pensamiento crítico*, aportaran de manera decisiva en una renovación heterodoxa de concebir, enseñar y desarrollar el marxismo en Cuba. Para nuestros intereses es el marxismo de Althusser una de las piezas clave para dicha renovación. No es, por supuesto, la única ni la más importante, pero sí la que permite renovar algunos de los dispositivos conceptuales más candentes del marxismo.

La recepción después de las dos obras reseñadas que se dio en los medios cubanos fueron las siguientes: en el número 5 de la revista *Pensamiento Crítico*, correspondiente a junio de 1967 se publicó el ensayo “Materialismo histórico y materialismo dialéctico”, un ensayo que será fundamental para las escuelas althusserianas europea y latinoamericana. En ese mismo año, 1967, pero en el número 10 se publican dos cartas entre Althusser y André Daspre, a propósito del conocimiento artístico. La siguiente ocasión que Althusser aparece en la revista *Pensamiento Crítico* es en el número 34-35, con la publicación de la conferencia que dictó en la Sociedad de Filosofía de París, titulada “Lenin y la filosofía”, como se sabe, un documento crucial para el pensamiento althusseriano que caminaba ya para su primera autocrítica. Junto al texto sobre Lenin apareció un texto crítico a cargo de Francois George, en el mismo número. Como dato aledaño en los números 7 y 8 correspondientes a agosto y septiembre del año 67 se publicó el texto de Nicos Poulantzas, reconocido deudor de la obra de Althusser, sobre la hegemonía en el Estado moderno. Además de estos espacios de recepción, cruciales desde nuestro argumento, hubo un par más que vale la pena señalar.

El equipo de la revista ocupó también un espacio importante en el Departamento de Filosofía a través del cual en 1968 se publicaron dos tomos denominados *Lecturas de Filosofía*. Dichas publicaciones buscaban romper con el esquema del “Manual” de tipo soviético. Pero además se disolvía la clásica ruptura, señalada como “HistMat” y “DiaMat”. En lugar de ello y al igual que la revista, se operaba un cambio temático: además de los llamados clásicos del marxismo aparecían temas como la des-colonización, el estudio de la filosofía (no marxista) y un tema que se desatará con pasión a partir de la escuela althusseriana: la categoría de formación social. En las *Lecturas* se incluían dos textos de Althusser: el llamado “Anexo” a “Contradicción y superdeterminación” (así traducido en Cuba el término que en el resto de las ediciones en español será conocido como “sobre-determinación”) y fragmentos del texto aparecido en la revista *Casa de las Américas*: “Teoría, práctica teórica y formación teórica” ya señalado arriba. El texto de “Contradicción y superdeterminación” también fue publicado en otro espacio frecuentado por los jóvenes revolucionarios de los que hemos hablado: *El Caimán Barbudo*, seguido de un comentario de Martínez Heredia, que desgraciadamente no hemos podido consultar. La última publicación de la que tenemos conocimiento es la que se publicó en el diario *Unión*, en su número 2 correspondiente a junio de 1969, se

trata de la entrevista que Althusser concedió a la *Nouvelle Critique*, publicada en español como “La filosofía como arma de la revolución”. Sobre la recepción que tuvo Althusser en el *Caimán Barbudo* el trabajo de Liliana Martínez (2006: 111-139) resulta esclarecedor, pues señala algunas de las principales críticas que de otros espacios de discusión se lanzaba a los intelectuales cubanos que buscaban incorporar a Althusser a su reflexión.

Para evaluar la recepción que se hace del filósofo francés tenemos que referirnos a dos textos que Martínez Heredia redacta en esta época y muestran un cambio en la recepción de Althusser. Se trata del texto “El ejercicio del pensar”, publicada originalmente en *Caimán Barbudo* y reproducido en las *Lecturas de Filosofía*. Es éste el texto central para el filosofar en revolución, que Martínez Heredia ofreció en aquel momento, en disputa con quienes insistían en la repetición de ciertos moldes soviéticos. Un texto influido por las claves heredadas por Gramsci en la filosofía de la praxis, pero articulada en un lenguaje y preocupaciones de corte althusseriano, notables en la escritura del texto.

En “El Ejercicio del pensar” publicado en aquellas lecturas del 68 se muestra una clara influencia althusseriana en la escritura y en la centralidad que tienen las distintas prácticas sociales en la transformación política. En ese sentido la teoría se presenta como elemento exterior o bien posterior al movimiento revolucionario. Tómese en cuenta cómo no existe sobrevaloración teoricista en Martínez, sin embargo se da autonomía a la dimensión teórica. En ese sentido es que el propio autor insistirá en la necesidad de que los intelectuales, en el argot de la época el “trabajador intelectual”, haga autocrítica de sus posiciones privilegiadas. Sin embargo, al poner en el centro una concepción de diversas prácticas es que en algunas situaciones específicas de desarrollo teórico y de su relación con “objetivos prácticos” se subraya que “la teoría es reconocida como una práctica determinada” (Martínez, 1968, : II, 785). Con estos elementos me parece factible decir que “El ejercicio del pensar” es un texto en diálogo con la corriente althusseriana, siempre insistiendo tanto en la dimensión ideológica del marxismo como en la dimensión teórica, en tanto que “práctica teórica” y en tanto que “producción teórica”. Práctica y producción teóricas son elementos utilizados por el Althusser de los primeros años para denostar al historicismo y las “filosofías de la praxis”. Con dichos conceptos se distanciaba de quienes veían el conocimiento como un “descubrimiento” de apariencias ocultas e insistía en que la epistemología

marxista era ante todo de producción de conceptos que captaban la especificidad del objeto de conocimiento.

Sin embargo lo que más llama la atención es sostener la hipótesis de la exterioridad del movimiento obrero con respecto a la teoría. Dicha exterioridad “no debe oscurecer, sin embargo, una realidad: la identificación con los intereses de clase proletarios, actitud práctica revolucionaria que deviene intuición apasionada e hipótesis del trabajo teórico.” (1968: II, 778)

Otro de los elementos fundamentales que opera en el texto de Martínez Heredia es la noción de que la teoría sustenta y establece, diría Althusser, una “línea de demarcación” que permite distinguir la “ciencia” de la ideología. Dice Heredia: “La teoría brinda certeza a las aseveraciones de la ideología, da fe de que el interés se corresponde con la “verdad”, con la ciencia o con el “determinismo”...”. Un tema que en esa época tomará cuerpo en la producción althusseriana era justamente ese: determinar la relación ciencia e ideología, marcar las líneas de determinación entre una y otra. En un párrafo muy singular y propio de esa recepción crítica dice: “En el plan estrictamente teórico se introdujo el antidogmatismo, el antistalinismo, el humanismo, la enajenación; pero no se produjo una investigación de los factores estructurales, del papel del partido en la revolución antiimperialista latinoamericana, de la correlación de los factores subjetivos y objetivos, de las relaciones entre clase y nación” (1968: II, 778).

Contextualizando la intervención de Martínez Heredia habría que señalar el texto “Orígenes del marxismo” incluido en el tomo primero de las “Lecturas de Filosofía”. Si bien se trata de un trabajo muchísimo más breve y menos denso que “El Ejercicio del Pensar”, se trata de textos en diálogo. Ahí Heredia deja clara, asumiendo algunas de los postuladores del althusserianismo, la forma del tránsito de la obra de Marx. Esto es, no sólo el contexto de su producción, sino además las propias divisiones al seno de una obra que no podría ser aquilatada de manera equivalente en sus partes. Contra la idea de una valoración desigual del marxismo, Heredia muestra las diversas fases que tiene la obra de Marx. Su evaluación respecto a los primeros textos son muy evidentes, escribe sobre la “concepción feuerbachiana del hombre”, por ejemplo.

Como era habitual en la época se ubica la parte madura de Marx, esto es, una concepción no ideológica de las relaciones sociales y de los seres humanos con el advenimiento de la *Ideología Alemana*, donde “se expone por primera vez la nueva concepción” (Martínez, 1968: I, 124). Dicha concepción “novedosa”, que rompería con la ideología anterior señala el

nuevo derrotero tomado por el teórico alemán: “No queda ya lugar para la pérdida y el re-encuentro de la esencia humana, para Marx, la comprensión de la vida social surge de la investigación de una formación social determinada, en que se enfrentan las actividades económicas, políticas e ideológicas de las clases” (1968: I, 125). En una nota aledaña al texto se hace una valoración de la diferencia que supone una lectura del joven Marx (al cual dedicaron un seminario de estudio desde los primeros años sesenta) en Europa con respecto a Cuba. Y aunque le parece que en Cuba el término “humanismo” debe ser comprendido en el contexto no de un debate académico, sino de una coyuntura revolucionaria, también zanja una distancia en contra de algunas nociones de fácil uso:

Creo que enajenación” y “revolución humana” son conceptos suficientemente imprecisos como para que su uso actual sobre problemas actuales pueda ser positivo o negativo. Asimismo, el debate en torno a la teoría del estado está forzosamente influido por una concepción acerca de las relaciones entre democracia y socialismo que no corresponde a la experiencia nuestra. (1968: I, 127)

Como se puede observar, hay una recepción positiva del marxismo en clave althusseriana, pero no una capitulación a sus consecuencias prácticas. En dicho encuadre se establecía una “línea de demarcación” entre la lectura del humanismo del joven Marx y se le contraponía un “anti-humanismo teórico”, en el sentido que se deslindaban los elementos ideológicos o a-históricos de dichos planteamientos, al mismo tiempo la experiencia revolucionaria propiciaba la posibilidad de un “humanismo práctico” que no pasaba tanto por la lectura sin más del joven Marx, sino por la experiencia propia.

La cercanía que se puede inferir de dichos textos con Althusser, sin embargo, pronto terminaría. El propio Martínez Heredia, en esta ocasión en las páginas de *Pensamiento Crítico* marcaba la distancia más grande con las concepciones del filósofo francés (1970: 210-218) . Señalaba las inconsistencias de un pensamiento anclado en el giro “reformista” del comunismo europeo, aunque parecía practicar una especie de discurso radical, éste no se salía de aquel marco político que encerraba a los partidos comunistas de Europa Occidental. En segundo lugar quizá de manera más radical, Martínez Heredia señalaba la inconsecuencia de la gran pretensión teórica del althusserianismo:

Esto sucede porque el filósofo “no ha cambiado de elemento”. Aunque condene violentamente el humanismo teórico, permanece en el campo de su

problemática, proponiendo a la larga un sistema alternativo que enriquece en vez de negar, a través de la ampliación de posiciones producida por una crítica que deja en pie a los fundamentos del humanismo marxista (Martínez: 1970, 210-218).

En el texto que señalamos ahora, titulado “El Marxismo de Althusser” además se emprendía una fuerte crítica a un elemento que se ubicará en esta etapa de la producción del filósofo francés: su exceso de cientificismo. Este elemento será crucial para el distanciamiento que hará Martínez Heredia.

El desplazamiento crítico se da en consonancia con una mayor presencia del pensamiento de otros autores, no sólo del marxismo occidental, pero que en tenor con dicha corriente se oponían a Althusser. El giro que dará Martínez Heredia y otros en su pensamiento, aunque suspendido por la difícil década de los setenta, será finalmente no hacia Althusser, sino en dirección un autor criticado por éste: Gramsci.

LOS AÑOS OCHENTA: LA CRÍTICA SOVIÉTICA DEL ALTHUSSERIANISMO.

Después de la primavera intelectual que supuso la revista *Pensamiento Crítico* y el conjunto de proyectos alrededor del Departamento de Filosofía sobrevino un periodo más difícil para la reflexión crítica, en clave marxista u en otras. El propio Martínez Heredia ha señalado la existencia de éste periodo difícil para el pensamiento radical a partir del año 1971. El giro que la dirección de la revolución dio fue en un tono más conservador. En términos de la coyuntura esto significa que los espacios autónomos de reflexión y pensamiento se cerraron, para dar paso a un apego más cercano a la matriz soviética de entender y practicar el socialismo. Si bien esto no supuso una “sovietización” radical del país, lo cual debe entenderse como que Cuba no era una “colonia”, sí hubo un conjunto de directrices que volvieron a Cuba un país dependiente de la URSS. Esto que tenía una cierta explicación en cuanto al ritmo impuesto por la Guerra Fría, particularmente en la necesidad de la defensa del país frente a los Estados Unidos, significó un cambio radical al seno del pensamiento crítico.

El advenimiento de esta etapa, señalada por Martínez Heredia como un proceso de retroceso, que se volvió un “...cuadro de dogmatización y empobrecimiento del pensamiento marxista” (Martínez y Acanda, 1997: 21), supuso por su parte una mayor difusión de los manuales soviéticos y por otro el quiebre de una tradición que se venía forjando en los años sesenta.

Cientos de libros fueron traducidos en los años setenta sobre la base de la forma soviética de comprender el marxismo, el socialismo y el resto de los elementos culturales significativos. Frente al pasado inmediato, es claro el retroceso. La economía política era entendida no cómo crítica, sino como “economía socialista”; cuyo eje programático era el problema de la “planificación socialista”. En términos filosóficos las versiones contemporáneas del Diamat ganaron terreno. La “lógica dialéctica” y la “dialéctica materialista” pasaron a sustituir los referentes previos del pensamiento marxista cubano. En este contexto las aportaciones de un Jean Paul Sartre (por entonces ya distanciado de la revolución), un Gyorgy Lukács, un Karl Korsch o un Antonio Gramsci pasaban a un segundo orden o al franco olvido. Un autor que realiza una valoración del pensamiento marxista escribe:

La entrada de Cuba en el CAME y la intensificación de las relaciones económicas con el campo socialista, se tradujo en una validación de muchas de las características del modelo socialista soviético, en el que la teoría marxista cumplía la función de ideología “oficial”, sustentadora del régimen político, más que la función crítica del conocimiento transformador de la realidad. En la enseñanza universitaria se estableció el esquema soviético del marxismo, como un conjunto de verdades que fundamentaban el camino ineluctable y ascendente de la sociedad universal hacia el socialismo, junto a la aceptación única de la comprensión de esta teoría como un sistema filosófico cerrado, formado por dos cuerpos: el materialismo dialéctico y el materialismo histórico. Los manuales sustituyeron el estudio de *El capital*, se desconoció la historia del pensamiento marxista y de los diferentes marxistas, y tendió a primar la comprensión de la Revolución cubana —y aun de la propia historia insular— como un ejemplo que validaba las “leyes generales de la historia”. En consecuencia, decayó el interés por el estudio de la cultura nacional, aunque la dirigencia política continuó su adscripción a sus fuentes patrióticas, en especial a Martí, y los intelectuales marxistas ya formados continuaron evidenciando en su producción escrita su interés por aquella. (Rodríguez, s/f)

Sin duda alguna las valoraciones de este periodo en el pensamiento y la producción de conocimiento están aún por realizarse. Sería un juicio histórico injusto pretender que el acercamiento más cercano a la URSS significó inmediatamente un sofocamiento de un pensamiento poderoso e importante para las distintas coyunturas abiertas en el tercer mundo. A pesar del acercamiento al soviétismo más extremo, Cuba nunca perdió su ánimo anti imperialista, descolonizador y revolucionario.

En este contexto es posible plantear un nuevo tipo de acercamiento al pensamiento de Louis Althusser. Se trata de una versión mucho más críti-

ca, menos tendiente a crear puentes y con un diálogo prácticamente roto a partir del advenimiento de las corrientes soviéticas más “ortodoxas”. Para ello evaluaremos en este periodo las críticas de una filósofa cubana de gran importancia: Zaira Rodríguez Ugidos.

Rodríguez Ugidos nació en 1941 y para 1965 ya se había graduado como Doctora en Filosofía en la Universidad de La Habana, unos años después, mientras en Cuba se cerraba el experimento del Departamento de Filosofía, ella defendía su Candidatura a Doctora por la Universidad Lomonosov de Moscú. De 1971 a su deceso en 1985 fue uno de los pilares de la enseñanza de la filosofía en Cuba, una vez reorientada la estructura académica tras el cierre del antiguo Departamento. Su obra va y viene por los más variados temas: hace crítica de la lectura de Rodolfo Mondolfo a propósito del marxismo, prologa las obras escogidas de Feuerbach y se dedica al estudio y enseñanza de la obra de Marx y Engels. Aunque, en la mejor tradición filosófica, su aporte sustancial se encuentra en los desarrollos a propósito de la “lógica dialéctica” que expuso en varias publicaciones, siguiendo el desarrollo de aquella temática explorado en la Unión Soviética.

Respecto a Rodríguez Ugidos habrá que localizar la obra de calado más importante de crítica a Althusser junto a la obra que dedicara en México Adolfo Sánchez Vázquez. Sin embargo aunque ambos son ambiciosos y amplios estudios polémicos, parten de premisas diametralmente distintas. Rodríguez Ugidos asumirá a cabalidad todas las tesis de la filosofía soviética en boga, dedicando un primer capítulo de su obra justamente a la exposición de dicha concepción.

En adelante daremos la más sucinta exposición de la crítica que realiza dicha autora a Althusser, tratando de enmarcarla de acuerdo a los presupuestos del canon a partir del cual se realizaba dicha crítica. La filósofa cubana realiza una doble crítica. Para ella la obra de Althusser debe ser leída en dos momentos, uno de ellos lo denomina como el periodo “cientificista” (o teorícista) y el otro como el “practicista” (o anticientificista). La autora enmarca el contexto de las discusiones del filósofo francés con algunos de sus coterráneos y contemporáneos, sin detenerse mucho en ello, llamando mucho la atención la denominación que utiliza para algunos, por ejemplo cuando habla de “..los críticos de derecha [...] hacer mención de renegados del marxismo como Roger Garaudy y Henri Lefebvre” (Rodríguez, 1985: 94). Posterior a esa singular forma de referirse a los críticos pasa revista a la obra de Althusser, no tanto en cuanto a sus obras o textos, sino a propósito de la concepción de filosofía que él tiene.

Podríamos decir que todo el discurso de la intelectual cubana se articula en torno a la concepción particular que de la filosofía Althusser tiene, en distintos periodos, ya señalados arriba.

El primer achaque que la autora realiza es que dentro de la concepción cientificista que Althusser proporciona de la filosofía de Marx, aquella que no existiría en cuanto cuerpo textual, sino en “estado práctico”, esto es, aún por desarrollar, es que “reducía el pensamiento filosófico marxista a una suerte de conciencia crítica de las ciencias frente a las perpetuas amenazas de la ideología burguesa dominante” (1985: 99). Esto orillaba a Althusser a reconocer “la imposibilidad de concebir la filosofía marxista de forma positiva, esto es, dotada de un cuerpo teórico-conceptual y de un método propio” (1985: 99). Desde el punto de vista de la filósofa cubana la obra de Althusser cometía una herejía contra la “filosofía marxista leninista”, que era separar al materialismo histórico (ciencia de la historia, ciencia de las formas sociales) del materialismo dialéctico (filosofía sin objeto, en estado práctico), dotando a este último de una forma puramente epistemológica, en tanto que guardián de la influencia ideológica burguesa sobre la ciencia. Para Rodríguez “Althusser establece una visión injustificada entre la teoría y el método filosófico” (1985: 105). El reproche central justamente da vuelta frente a lo que la ortodoxia soviética no permitía: dejar de considerar al marxismo como una cosmovisión, que totalizaba todas las formas del discurso filosófico, sin dejar posibilidad de excedente alguno. En términos de Rodríguez Althusser escindía la filosofía, separando epistemología, ciencia y método. El no-objeto de la filosofía que Althusser declaraba en *Leer El Capital*, era criticado por Rodríguez en los siguientes términos: “Así, la filosofía marxista tiene como tarea primordial y exclusiva liberar a las ciencias naturales y sociales del acoso ideológico” (1985: 110). Esta era una posición calificada como teorícista, en donde la filosofía marxista ya no era más el momento de la praxis, de la unidad teoría y práctica, puesto que escindía la cosmovisión totalizante del discurso marxista, que abarca todos los aspectos de la vida social, tanto en una dimensión material como “espiritual”. Rodríguez no deja de señalar que al separar el materialismo histórico –en tanto que ciencia de la historia- del materialismo dialéctico –filosofía en ciernes- se coloca al primero como más relevante que el segundo.

Rodríguez realiza otras críticas menores desprendidas de esta centralidad. Por ejemplo le critica el concepto de práctica, que en Althusser resulta crucial una vez establecida la idea de la “práctica teórica”, queriendo

restaurar, en sintonía con la ideología soviética, una visión trascendental de la actividad humana, más allá de la especificidad discursiva. Restaura la autora entonces la visión trascendental e idealista de la unidad de teoría y práctica, explícitamente dicho: “cuando Althusser amplía el concepto de práctica hasta incluir en él otras formas de actividad espiritual, como son la actividad ideológica y la actividad teórico-científica, sólo obtiene con ello disolver el principio dialéctico materialista de la unidad de la teoría y la práctica” (1985: 116). Con ello para Rodríguez todo conocimiento comprueba su validez y veracidad en la praxis, en la unidad señalada. El concepto de práctica coloca los criterios de validación y verificación por fuera de dicha unidad. La teoría, de ahí el calificativo de teoricismismo, tendría su propia legalidad. El otro aspecto colateral que critica es el énfasis cientificista de este primer momento de la obra de Althusser, que ubica en el papel limitado que otorga a la filosofía con respecto a la ciencia y su relación con la ideología. Para la filósofa cubana la operación althusseriana consiste en expulsar la ideología del conocimiento científico, otorgando a éste un papel sobre-dimensionado a partir de su no incidencia en la política y en la toma de partido y de paso disminuyendo el papel de la “ideología proletaria”, que desde su punto de vista sería la científica. Para Rodríguez, Althusser construye un concepto supra-histórico y autónomo que no remite a la “forma de la conciencia social”:

Puede plantearse que el teoricismismo inherente a la primera etapa de la concepción althusseriana da lugar, por un lado, a una comprensión antidialectica de la relación teoría-práctica, donde es la teoría la que representa el polo activo de esta relación, y por otro, a un cientificismo, que se manifiesta claramente en su concepción desideologizada de la filosofía como epistemología, y en su versión suprahistórica de la ciencia (1985: 135)

La valoración crítica de Althusser no se detiene ahí. La filósofa cubana insiste en el asedio a partir de lo que considera es un segundo bloque de la producción, marcado por la aparición de *Lenin y la filosofía*, *El curso de filosofía para científicos* y los *Elementos de Autocrítica*, en donde lo que a juicio de la autora dominará es un momento “practicista”. De nuevo el punto de la crítica es el lugar de la filosofía. Ya no se tratará de una concepción en donde ésta se ubique “meta-teóricamente” como “teoría de las prácticas teóricas”, sino que su papel quedará establecido a partir de su papel como establecedor de “líneas de demarcación”. Las líneas de demarcación que la filosofía proporcionaría no sería un papel como productor de conocimiento, tampoco tendría un objeto específico de reflexión, sino

que se ubicaría demarcando entre la ciencia y la ideología. La filosofía establecería líneas de demarcación entre lo científico y lo ideológico, a través del enunciamiento de tesis que no serían ni verdaderas ni falsas (carecen de forma de comprobarse) sino serían justas y erróneas y por tanto siempre rectificables. Esto estaría marcado por un establecimiento mucho más cercano entre filosofía, ciencia y política. La justeza, el error y la rectificación de las líneas de demarcación encontrarían un plano mucho más gustoso para la filósofa cubana. Dice: “Criterio de validación de la filosofía fuera de ella, en la práctica política. De tal suerte la filosofía no está encerrada en si misma como la ciencia, que tiene criterios internos de validación. La filosofía actúa en una coyuntura política, ideológica y teórica” (1985: 145). A pesar de ello no dejará de criticarlo al considerar que sigue actuando una concepción unilateral, en donde un polo tiene la posibilidad de determinar a los otros. En términos teóricos se deja atrás el epistemologismo y se abre paso al relativismo. En un cambio radical del discurso de la propia filósofa escribe: “Althusser pierde de vista que la filosofía marxista-leninista se diferencia del resto del pensamiento filosófico pre-marxista y burgués contemporáneo por su carácter consecuentemente científico y por su partidismo objetivo, esto es, por la integración dialéctica de elementos cognoscitivos e ideológico-valorativos” (1985: 147).

Ambos momentos de la crítica sin embargo se complementan. Desde el punto de vista de la autora tanto Althusser como sus seguidores en América Latina cometen graves errores metodológicos, teóricos, pero sobre todo ideológicos. Su valoración sobre el conjunto de la obra tiene como eje articulador una crítica “ortodoxa” es decir, desde la cosmovisión que presume el Dia-Mat, bastante complejizado con el conocimiento de la llamada lógica dialéctica que la autora conoce bien. Sin embargo con respecto al periodo anterior se denota un retroceso. Frente al periodo de recepción durante el periodo de independencia intelectual y política anterior, la recaída en la ortodoxia soviética es perfectamente visible. Althusser es un hereje a sus ojos al destronar la ortodoxia y sus pilares: la negación de una filosofía totalizante, la idea del marxismo como comprensión omnicomprendiva, el lugar especial de la epistemología, la cual la autora no comprende fuera del resto de las partes: el método, la ideología, la ciencia: la totalidad totalizada.

La influencia soviética en esta parte de la historia de Cuba es de todos conocida. La integración al CAME, la no condena a agresiones soviéticas a otros espacios socialistas, la subordinación a una visión exclusiva de construcción del socialismo –mercado planificado, partido comunista centralizado- entre

otros elementos son quizá la punta de lanza para entender lo que en el terreno teórico se observa. Aunque de un refinado conocimiento de la filosofía soviética, la autora gravita justamente en una cierta ortodoxia, la soviética, una manera muy peculiar de entender el marxismo. Peculiar manera que no soporta otras distintas. Esto es justamente lo que limita la crítica de una filósofa tan importante y que a tantas generaciones –en los setenta y hasta mediados de los ochenta– influyó. Quede pues como uno de los momentos más relevantes de la recepción crítica del althusserianismo en Cuba.

MITO Y REALIDAD DE ALTHUSSER

Finalmente daremos entrada a una obra reciente, producida a mediados de los años noventa y hasta nuestros días. Ella es la que aparece bajo la firma de María del Pilar Díaz Castañón, una respetada filósofa de la Universidad de La Habana. Díaz expone en un artículo muy valioso para esta investigación que existió el proyecto de exponer el conjunto de sus investigaciones en torno a Althusser en un libro titulado *La imaginación al poder: ensayo sobre el marxismo althusseriano*, libro que se perdió en algún acontecimiento natural, según cuenta la autora.

La exposición de la filosofía althusseriana que realiza Díaz se encuentra tanto en un capítulo de su libro *Ideología y Revolución* como en el texto “Louis Althusser: mito y realidad”, sobre éste último nos concentraremos para exponer los puntos más importantes, mientras que del capítulo señalado referiremos la interpretación del término de ideología que resulta crucial para el estudio que hace la autora de los primeros años de la revolución cubana.

El primer señalamiento de la autora es de sorpresa al encontrar aún en pleno siglo XXI las mismas críticas comunes del pensamiento althusseriano. Particularmente refiere a las que Néstor Kohan ha realizado en relación con el concepto de ciencia que el filósofo francés tenía. Posteriormente encuadra el marco de la producción althusseriana, no sólo al delimitar algunas problemáticas muy específicas: como ser un autor que formara “escuelas” en vida, con la consiguiente fama de sus discípulos, como la de ser una obra que tiene distintas facetas y que dichas facetas se engarzan a una coyuntura teórica pero sobre todo política. Sin esas consideraciones, esto es, la de desmarcar la producción de su escuela de la de él, como la de insertarla en coyunturas determinadas, la autora considera que no se puede realizar cualquier crítica a la obra. Así, gran parte del texto está dedicado a explorar la coyuntura francesa de los años sesenta, resaltando la importancia de un

contexto cultural e ideológica irrepetible y que caracterizaron el surgimiento de la escuela. Posteriormente a ello realiza un primer corte de la obra de Althusser, el que ubica como un “primer” momento, el más famoso, el articulado con respecto a la obra *Por Marx* cuyo eje es la relación entre ciencia e ideología: “En ella caracteriza el surgimiento del marxismo como resultado de un “corte epistemológico” cuya consecuencia es la aparición de dos disciplinas simultáneas: la filosofía, o teoría de las prácticas teóricas, y el materialismo histórico o ciencia de la historia” (Díaz, 2010: 102)

A partir de ello la autora detecta algunas de las falencias de Althusser, remarcando ante todo dos: la influencia del pensamiento denominado estructuralismo, como del psicoanálisis lacaniano, así como una ausencia, la del filósofo alemán Hegel. Para la autora la ausencia de la obra de Hegel es “huella del viejo estilo de pensamiento dogmático que quiere superar”. Pero además de ello le da una interpretación unilateral al concepto de sobre-determinación (en las ediciones cubanas y la autora lo mantiene, la “super-determinación”) cuya especificidad, según su propia interpretación recae en que “Supone la subordinación de un polo al otro, lo que excluye toda autonegatividad y presuposición real de los elementos que componen una relación de contradicción. Nadie puede repudiar impunemente la dialéctica” (Díaz, 2010). De este segmento fundamental de la interpretación habría que destacar dos cosas. La primera es que la autora no hace mención de los trabajos juveniles de Althusser sobre Hegel, que aún no están traducidos, pero ya circulan en idioma francés hace unos años. Por el otro es que contrario a todas las lecturas del concepto de sobre-determinación, en dicho concepto se jugaría la pluralidad de contradicciones y no la unilateralidad. Es cierto, aunque no en esta parte de la obra de Althusser, que la propia dialéctica, hegeliana o marxista, será puesta en cuestión, por comprometer siempre una visión teleológica en su despliegue.

El rechazo del idealismo y no sólo de Hegel lleva a la autora a pronunciarse en torno a otro de los tópicos más desarrollados por la crítica filosófica, el del humanismo. A este respecto hay que decir que la autora enuncia un juicio bastante medido y digno de citarse, Althusser, escribe la autora: “declara que Marx no postuló jamás un humanismo abstracto, sino bien concreto, referido al hombre socialmente entendido y no a una entelequia de valores espirituales inmutables. La explicación fue desoída, y el intenso debate giró en torno a la provocativa formulación: Marx era, teóricamente, antihumanista.” (Díaz, 2010: 103) Medido juicio que no compromete lo escrito con lo no escrito, ni lleva agua para el molino. Al contrario, las

polémicas como la del humanismo o el rechazo al historicismo, dice Díaz, se jugaron en territorios ajenos al de la filosofía, como fueron, en el caso del humanismo, la política (¿cómo se podría declarar anti-humanista un marxista?) y, en el de la crítica del historicismo, con la suposición de un tiempo homogéneo, donde los estadios del desarrollo se siguen progresivamente el uno al otro. En estos temas, se discutió en términos de la disciplina historiográfica, a través de las polémicas con Vilar o Thompson.

Para la autora el “Althusser desconocido”, curiosamente el que se expondría con fuerza a partir del *Curso de Filosofía para científicos* y no con el que ahora conoceríamos propiamente como el último Althusser –en su relectura de la tradición materialista con Spinoza y Maquiavelo o en diálogo con Rousseau o el psicoanálisis– sería el que habría, con sus salvedades que releer. Nota cierto avance al dejar de ubicar a la filosofía como lo idéntico a la ideología, al quitar el cientificismo extremo y al colocar a la propia filosofía como la encargada de demarcar entre ciencia e ideología: “Aunque establece que la filosofía demarca también en su propio interior, el autor solo muestra las diferencias filosofía-ciencia, pero no filosofía-ideología, que es solo una negación abstracta de la ciencia” (1985: 105). Estos son límites, a pesar del avance. Al final la justeza de una posición filosófica (cuya labor sería demarcar entre ciencia e ideología) se da a través de la práctica, lo cual haría reducir lo filosófico a la política. Al final tendríamos aquello que el propio francés quería desechar o corregir, “la filosofía como ideología política”.

Sobre el tema de la ideología hay que decir algunas palabras más. Contrastándola con otras propuestas clásicas y contemporáneas Díaz observa el desarrollo del concepto de *Aparatos Ideológicos de Estado*. Aunque valora el aporte considera que “Althusser sugiere una idea cuyo alcance no puede explorar; dado el modo en que reproduce las premisas dogmáticas en las que se formó” (Díaz, 2004: 49). Refiere primero a la repetición de la dicotomía entre ideología dominante y dominada, que olvidando elementos históricos –como el hábito y la costumbre– que exceden a dicha dicotomía. Critica también que la teoría de la ideología de Althusser se asentaría en una concepción mecánica de la totalidad (aquella que aparece como “estructurada y ya dada”) y la historia. Contrasta además mientras que algunas ideas similares se encuentran en Gramsci (éste buscaba la revolución), en tanto Althusser apuntaba a comprender el mecanismo de estabilidad. Junto a estos elementos, Díaz, al igual que Rodríguez, realizan una valoración del althusserianismo en México, tema que tendrá que ser explorado con detenimiento en otro momento.

ALTHUSSER Y LA REVOLUCIÓN CUBANA

En un estudio reciente el historiador español Kepa Artaraz expone las principales vías de acceso de aquello que se dio a conocer como “Nueva Izquierda” en Europa occidental en su curso de recepción en Cuba. Analizando los casos de Inglaterra, Estados Unidos y Francia, descubre que los principales vínculos políticos e intelectuales de la revolución fueron justamente con este país. Artaraz considera que los intelectuales franceses fueron los más militantes de dicha causa. Sin embargo no sólo desentraña las figuras, los periódicos y las revistas que desde Europa pusieron énfasis en el caso cubano. Al referirse a la contraparte encuentra que la revista *Pensamiento Crítico* sería la máxima expresión de una “Nueva Izquierda” cubana. Si bien el término es siempre ambiguo y el autor lo señala, es posible inferir ello a partir de la ruptura de marcos conceptuales y de cánones teóricos hasta entonces bien asentados en los partidos comunistas.

En dicho estudio comparativo de experiencias tan disímiles, pero tan unificadas por un espíritu creativo, colectivo y revolucionario llega a señalar que “los trabajos de Althusser dominaron las páginas de las revistas *New Left Review* y *Pensamiento Crítico* de finales de los 60” (Artaraz, 2011: 87). Si bien podríamos matizar esta afirmación, lo cierto es que el sentido es claro: el pensamiento francés fue quizá el más productivo. Recordando a Gabriel Albiac podríamos decir que discutir el marxismo en los años sesenta era en gran medida discutir a Althusser. Así lo demuestran en gran medida las obras de aquella época de autores tan diversos como Adolfo Sánchez Vázquez, León Rozitchner, Franz Hinkelammert, en América Latina, y en Europa, Alex Callinicos, Ernest Mandel, Perry Anderson, E.P Thompson, Henri Lefebvre, Roger Garaudy, por mencionar sólo a los más conocidos.

Los jóvenes revolucionarios e intelectuales de aquella época tomaron al toro por los cuernos y produjeron algunas de las principales herramientas de difusión y discusión del marxismo. Junto a ello elaboraron una severa crítica de aquello que no consideraron apropiado. Althusser les permitió en gran medida plantearse una des-identificación de la obra marxista en sus etapas. Salir de la forma manual y pasar a una historización del pensamiento de Marx de acuerdo a su contexto y a las problemáticas específicas les planteo un horizonte novedoso, por increíble que parezca desconocido para los cánones. Pequeña contribución quizá, pero fundamental para replantear el horizonte.

Después de aquellos años y con el retroceso en la producción de un pensar independiente, sobrevino la época de la soviétización del pensamiento. Dicha época está marcada en lo que refiere a Althusser por la presencia de la importante filósofa Zaira Rodríguez, quien además de reivindicar de manera seria el pensamiento en el que estaba formada –la filosofía soviética– también leyó atentamente al filósofo francés. Lo hacía por dos razones, en un nivel teórico discutió con las conclusiones que se seguían de los distintos momentos de la obra, cuestión importante pues en aquel momento Althusser había ya caído en desgracia. Pero lo hizo, en segundo lugar, por refutar a quienes “se habían apartado del camino de Marx” al seguir a Althusser. Especial atención tuvo en este sentido la crítica que dirigió a Raúl Olmedo y Enrique González Rojo en México.

En un tono similar María del Pilar Castañón realizó una operación a la de Rodríguez: no sólo leyó críticamente a Althusser –aunque de forma más matizada– sino que también se esforzó por combatir la interpretación “mexicana” que hicieron autores como los ya mencionados Olmedo y González Rojo, además de Carlos Pereyra (Díaz y Ayús, 1992: 47-68). La evaluación de la obra del filósofo francés es mucho más mesurada. Pone atención a los cortes en la propia obra. Se distancia de las críticas actuales que huelen a un desconocimiento de la obra, pero también insiste en temas relevantes, particularmente en la ideología.

Este panorama breve, sucinto y sintético que hemos querido dar devela un campo de investigación que se abre. La necesidad de re-contar la historia y problematizar momentos cruciales es una condición de nuestra propia coyuntura. Cuba fue, por su revolución, el lugar de cruce de cientos de intelectuales y militantes de las más variadas tendencias. Aunque Althusser nunca salió de Europa, es viable pensar que en su quizá limitado panorama extra-europeo Cuba guardaba un lugar importante. Dice, y con ello queremos finalizar, en una carta que mandó a Martínez Heredia en abril de 1967: “La Cuba socialista me hace el honor más grande de mi vida al traducir esos textos y como pude ver en la pequeña nota que acompaña la traducción de *Por Marx* al distribuirlo gratuitamente a los estudiantes. Sin duda alguna vez visitaré su hermoso país...”¹

¹ Conferencia de Fernando Martínez Heredia en el ciclo “Debates y combates del pensamiento crítico en Cuba” realizada en el CEIICH, de la UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=BN4Qeda7eUM>

BIBLIOGRAFÍA

- ARTARAZ, K. (2011); *Cuba y la nueva izquierda: una relación que marco los años 60*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- DÍAZ CASTAÑÓN, M. (2004); *Ideología y revolución: Cuba, 1959-1962*. La Habana: Ciencias Sociales,
- , (2010); “Mito y realidad de Althusser” en *Temas*, Octubre-diciembre, La Habana
- DÍAZ CASTAÑÓN, M y AYÚS REYES, R. (1992); “México 60: ¿por qué Althusser?”, en *Islas*, La Habana, Cuba, No. 101, pp. 47-68.
- GÓMEZ VÁZQUEZ, N. (2002); “El pensamiento althusseriano entre los cubanos, sus primeros acercamientos” en *Utopía*, Universidad de Popayán, No. 15, marzo.
- , (2006); “La divulgación del marxismo en la revista Pensamiento crítico”, en *Marxismo y Revolución* La Habana, Ciencias Sociales.
- GÓNZALEZ ARÓSTEGUI, M. (2006); “Las Plenarias Nacionales Universitarias de profesores de Filosofía: reflexiones y polémicas en su entorno” en *Marxismo y Revolución*. La Habana: Ciencias Sociales.
- KOHAN, N. (2006); “Pensamiento crítico y el debate por las ciencias sociales en el seno de la revolución cubana” en *et. al. Crítica y teoría en el pensamiento latinoamericano*. Buenos Aires; CLACSO.
- MARTÍNEZ L. (2006); *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*, FLACSO, México, 2006.
- MARTÍNEZ HEREDIA, F. (1968); “El Ejercicio del pensar”, *Lecturas de Filosofía T. II*, La Habana, Cuba.
- , (1968b); “Orígenes del marxismo”, *Lecturas de Filosofía T.I*, La Habana, Cuba, 1968.
- , (1970); “El marxismo de Althusser”, en *Pensamiento crítico* No. 36, enero de 1970, La Habana, pp. 210-218.
- MARTÍNEZ HEREDIA, F y ACANDA J. (1997); *Filosofar con el martillo*. La Habana: Centro de Investigaciones Juan Marinello, 1997.
- MORALES, C. (2008); *Pensadores del Acontecimiento*. México: Siglo XXI, 2008.
- NAVARRETE, L. (2012); “El sujeto heterodoxo en la Revolución cubana: una mirada desde la novela *Las iniciales de la tierra*” en Correa Chiarotti, María Guadalupe (coord.), *Itinerarios y perspectivas de la literatura nustramericana*, México, EON-UNAM, 2012, pp.17-42
- POGOLOTTI, G. (2006); “Los polémicos sesenta” en *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Letras Cubanas.

- POPOVICH, A. (2012); “La recepción de Althusser por la Nueva Izquierda Argentina: el caso de Los Libros (1969-1976)” en Aimer Granados (coord.), *Las revistas en la historia intelectual de América Latina: política, sociedad y cultura*. México: UAM-C-JP.
- RODRÍGUEZ M; RAMÍREZ J; CORTÉS C, “Lecturas de Althusser en Chile (notas preliminares)” en *Ramal. Revista de Filosofía y Crítica*. Santiago de Chile, N° 1, 2013.
- RODRÍGUEZ PEDRO, P. (s/f); “Valoración de las tradiciones filosóficas cubanas desde un punto de vista marxista: El Marxismo y la cultura cubana. Apuntes al vuelo”, en *Teoría, crítica e historia*, [<http://www.ensayistas.org/critica/cuba/fornet/rodriguez.htm>]
- RODRÍGUEZ UGIDOS, Z. (1985); *Filosofía, ciencia y valor*, La Habana, Ciencias Sociales.
- SÁEZ, H. (2012); “La tesis de filosofía del sub Marcos: una lectura de Althusser” en *Pacarina del Sur*, Año 3, núm. 12, julio-septiembre de 2012
- STARCENBAUM M. (2011a); “El marxismo incómodo: Althusser en la experiencia de pasado y presente (1965-1983)” en *Revista Izquierdas*, Santiago de Chile [<http://132.248.9.34/hevila/IzquierdasSantiago/2011/no11/3.pdf>]
- , (2011b); “Althusserianismo y lucha armada: Luis María Aguirre, Mauricio Malamud y la recepción de Althusser en los orígenes de las FAL.” Presentado en XIII Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia, Catamarca, Argentina
- [<http://eltopoblindado.com/files/Articulos/08.%20Organizaciones%20de%20origen%20frentista/Starcenbaum,%20Marcelo.%20Althusserianismo%20y%20lucha%20armada.pdf>]
- VALDERRAMA, M. (1988); “Althusser y el marxismo latinoamericano. Notas para una genealogía del (post)marxismo en América Latina” en *Mapocho: revista de humanidades y Ciencias Sociales*, Santiago de Chile.
- [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mapocho-revista-de-humanidades-y-ciencias-sociales--0/html/ff1e7926-82b1-11df-acc7-002185ce6064_36.htm#I_15_]

OTROS

- “Cuba y el pensamiento crítico: entrevista con Fernando Martínez Heredia” en *Dialéctica*, Buenos Aires, No. ¾, 1993, p. 78.
- Conferencia de Fernando Martínez Heredia en el ciclo “Debates y combates del pensamiento crítico en Cuba” realizada en el CEIICH, de la UNAM. <https://www.youtube.com/watch?v=BN4Qeda7eUM>

Las artes visuales latinoamericanas y caribeñas: su difusión en Cuba a través de una muestra de las principales publicaciones seriadas (en soporte papel) en el período comprendido entre 1990 y 2011

JULIENNE LÓPEZ HERNÁNDEZ*

RESUMEN: El presente trabajo tiene por tema: La difusión de las artes visuales latinoamericanas y caribeñas en Cuba, a través de una muestra de las principales publicaciones seriadas (en soporte papel) en el período comprendido entre 1990 y 2011, a saber: *Artecubano*, *Arte por Excelencias*, *Arte Sur*, *Casa de las Américas* y *Anales del Caribe*. Está dirigido a reconocer qué tipo de conocimiento sobre las artes visuales de América Latina y el Caribe se difunde en las principales publicaciones cubanas; quiénes han sido las principales voces críticas que han intervenido en esta acción difusora; y cuánto han aportado estas a la comprensión de un fenómeno tan amplio, diverso y, a la vez, esencial para los estudiosos del arte de nuestra región. Para ello se caracterizan y valoran los canales de difusión, la naturaleza de la información que se difunde y las voces críticas que intervienen; para arribar a la conclusión de que la difusión de las artes visuales latinoamericanas y caribeñas, a través de dichas publicaciones cubanas durante los años 1990-2011, se enriquece con respecto a etapas precedentes y refleja un alto nivel de actualidad y pluralidad de temas y miradas en torno al quehacer artístico contemporáneo de nuestra región.

PALABRAS CLAVE: *artes visuales latinoamericanas, publicaciones cubanas.*

ABSTRACT: The main topic of this article is the diffusion of Latin American and Caribbean visual arts in Cuba through a sample of major serial publications in the period between 1990 and 2011, namely: *Artecubano*, *Arte por Excelencias*, *Arte Sur*, *Casa de las Américas* and *Anales del Caribe*. The author's aim is to assess what type of information about visual arts in Latin America and the Caribbean is spread by the major Cuban publications; to identify the main critics who have contributed to this diffusion and to the understanding of such a large and diverse phenomenon which is at the same time essential for the art specialists of the region. The diffusing channels, the nature of the information and the critical voices involved have been carefully characterized and evaluated. The author concludes that the diffusion of Latin American and Caribbean visual arts through

* Profesora del Departamento de Estudios Teóricos y Sociales de la Cultura, de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, Cuba. <julienne@fayl.uh.cu y juliennelh@gmail.com>

the analyzed Cuban publications during the years 1990-2011 has been enriched in comparison with the previous periods, it keeps up with the current affairs, and reflects a high level plurality of themes and approaches to the contemporary art scene of the region.

KEYWORDS: *Latin American visual arts, Cuban publications.*

RECIBIDO: 10 de diciembre de 2014 **Aceptado** 16 de abril 2015.

Para la comunidad académica cubana, y en especial para los estudiosos de las artes visuales, resulta de inestimable interés la posibilidad de examinar cómo se ha conocido y valorado en nuestro país la producción artística de la región latinoamericana y caribeña en términos de difusión. Importantes eventos internacionales como las sucesivas ediciones de la Bienal de La Habana, y otros acontecimientos exhibitivos relevantes como los que auspicia de manera sistemática la Casa de las Américas -en cuanto a grabado y fotografía, por ejemplo- nos ponen en contacto directo con segmentos muy actualizados de esa producción y del pensamiento teórico que se mueve en torno a la misma.

Asimismo, numerosas exposiciones individuales y colectivas que tienen lugar en diferentes espacios galerísticos del país, con relativa frecuencia dan a conocer la obra de no pocos creadores del área, consagrados y noveles. Muy especialmente, las sucesivas ediciones de la Bienal de La Habana han dado fe de la efervescencia artística regional durante las últimas décadas, sobre todo a partir del *boom* que vivió esa producción durante el último decenio del siglo pasado.

Aún así, se tiene la impresión de que la difusión de esas muestras ha sido escasa y que, en general, es limitada la información que circula en el ámbito cubano sobre el arte de la región a la que pertenecemos. Tal percepción no puede juzgarse al margen de las dificultades que entraña para los estudiosos cubanos el acceso a Internet y la reducida existencia en nuestras bibliotecas de un *stock* de revistas y catálogos de producción internacional que pudieran cubrir el vacío informativo que padecemos. Falta aquilatar, sin embargo, en qué medida las propias publicaciones cubanas le han dado cobertura al acontecer de las artes visuales contemporáneas de Latinoamérica y el Caribe. A tales efectos resulta prudente reconocer qué tipo de conocimiento sobre las artes visuales de América Latina y el Caribe se difunde en las principales publicaciones cubanas; quiénes han sido las

primordiales voces críticas que han intervenido en esta acción difusora; y cuánto han aportado éstas a la comprensión de un fenómeno tan amplio, diverso y, a la vez, esencial para los estudiosos del arte en nuestro país.

Es menester precisar que para referirse a América Latina y el Caribe se acoge la noción martiana de *Nuestra América* que contempla a los territorios continentales (desde el Río Bravo hasta la Patagonia) y que también abraza al Caribe todo, incluyendo los territorios (insulares y continentales) anglófonos y francófonos. Sin embargo, es perfectamente explicable que este estudio sobre la difusión de las artes visuales latinoamericanas y caribeñas en las publicaciones cubanas no considera el compendio de aquellos trabajos dedicados exclusivamente a la producción artística nacional.¹

Asimismo, debe señalarse que en el orden temático el objeto de estudio se centra en la información referida a las artes visuales; tanto a la producción artística como al pensamiento teórico en torno a la misma. Se excluyen los estudios expresamente dedicados a la arquitectura y al urbanismo, toda vez que estos se hallan preferentemente concentrados en otros soportes especializados cuya revisión presupone otras pautas de localización y análisis. También compete aclarar que en lo que respecta a la producción artística audiovisual solo se asumen aquellas expresiones contempladas dentro de los canales de circulación de las artes plásticas, las que resultan genéricamente abrazadas bajo la nominación de video arte o videocreación. En cuanto a la selección de una muestra que contemple a las principales publicaciones seriadas cubanas en soporte papel², correspondientes al período 1990-2011, se determinó trabajar con las tres revistas especializadas en artes visuales -*Artecubano*, *Arte por Excelencias* y *Arte Sur*- e incluir, asimismo, otras dos publicaciones de perfil cultural no especializado en artes visuales -*Casa de las Américas* y *Anales del Caribe* - las que constituyen órganos de una institución cultural, la Casa de las Américas, de excepcional protagonismo en el estudio, la investigación y la promoción de la cultura artística de nuestra región.

¹ Como quiera que en las publicaciones nacionales la presencia de las artes visuales cubanas es cuantitativamente mayoritaria, su revisión supondría un estudio aparte que no contamine la valoración sobre la difusión del arte regional. De este modo, solo se asumen los trabajos que incluyen al arte cubano cuando este es abordado como parte integrante del fenómeno regional.

² No fueron incluidas las publicaciones especializadas en soporte digital *Arteamérica*, y el boletín digital de *Arte por Excelencias*, puesto que, por su propia naturaleza, presuponen canales de circulación y de accesibilidad totalmente diferentes, que las apartan de los propósitos de esta investigación.

Para la presente investigación se partió del método histórico-lógico para vertebrar la estructura interna del trabajo en los términos del arco temporal que se decidió analizar. En paralelo, se aplicó el método analítico-sintético para intervenir el estudio de los textos y arribar a una valoración integral. Por otro lado, las técnicas de investigación aplicadas fueron la revisión y análisis de los textos y el fichaje bibliográfico de cada uno de ellos. También se incluyó la entrevista a expertos cubanos en la materia, con el propósito de identificar el conjunto de las publicaciones que integran la muestra objeto de estudio y confrontar aspectos relacionados con la caracterización de las mismas.

Respecto a la revista *Artecubano* -órgano del Consejo Nacional de las Artes Plásticas- vale señalar que, tras haber emergido precisamente en medio de la efervescencia del movimiento plástico nacional hacia mediados de los noventa, se ha convertido en uno de los canales fundamentales no solo para la difusión del acontecer artístico nacional, sino también para la promoción de las artes visuales de América Latina y el Caribe en los últimos años. Destaca, en particular, el espacio concedido en sus páginas a las diferentes ediciones de la Bienal de La Habana y a la presencia que en este evento ha tenido el arte regional. Por su parte, *Arte por Excelencias* y *Arte Sur* emergieron en el contexto editorial cubano en el año 2009 y sobresalen, desde entonces, por otorgar un protagonismo hasta ese momento inédito a las artes visuales latinoamericanas y caribeñas, con un complemento visual y un nivel de actualidad realmente loables. Específicamente *Arte por Excelencias* constituye un soporte de capital importancia para el estudio planteado, dado el nivel de especialización y de actualidad con que aborda el acontecer artístico internacional con singular interés hacia nuestro contexto geográfico. Por su parte, la joven revista *Arte Sur* ha devenido una publicación promisoría en lo que atañe a la divulgación del pensamiento sobre el arte y sus principales problemáticas en esta parte del mundo. En cuanto a *Casa de las Américas* y *Anales del Caribe* resulta innegable, como ya se ha señalado, el papel desempeñado por ambas publicaciones en favor de la investigación y el conocimiento de la cultura artística latinoamericana y caribeña, a tono con la ingente labor que desarrolla la institución que las auspicia.

Por tanto, el análisis de la difusión de las artes visuales latinoamericanas y caribeñas en las publicaciones seriadas cubanas (1990-2011) se centra en la valoración cuantitativa y cualitativa -por separado en cada una de las publicaciones- de la información difundida y de las voces críti-

cas que en ello intervienen. Se analizan además los niveles de difusión de las artes visuales latinoamericanas y caribeñas en las páginas de cada una de dichas publicaciones, teniendo en cuenta la naturaleza de los textos que en ellas se presentan, las temáticas abordadas y los colaboradores; y se concluye con el necesario balance general de la información acopiada en el conjunto de las cinco publicaciones.

LA DIFUSIÓN DE LAS ARTES VISUALES LATINOAMERICANAS Y CARIBEÑAS EN LAS PUBLICACIONES SERIADAS CUBANAS (1990-2011): ARTECUBANO, ARTE POR EXCELENCIAS, ARTE SUR, CASA DE LAS AMÉRICAS Y ANALES DEL CARIBE

Revista Artecubano



El espectro temporal revisado en la revista *Artecubano* cubre el período 1995-2011 y comporta una cifra de treinta y seis números de los cuales dieciséis han dado cabida a la temática en estudio. La mayoría de los trabajos localizados se han desplegado como artículos de fondo (autónomos) en las páginas de la publicación, o bajo la sección “Ruta Crítica”, aunque también han figurado de manera puntual en prácticamente todas de las secciones, tales como “Dossier”, “Lecturas”, “Exposiciones”, “Pensando alto”, “Hablando por sí mismo”, “Otros espacios” y “Entrevista”. Se han identificado un total de treinta y cinco trabajos, los

cuales constituyen mayoritariamente reseñas, textos ensayísticos y, en menor medida, entrevistas y reseñas de libros. No se localizó ningún estudio monográfico de artista latinoamericano o caribeño no cubano.

La dominante presencia de las reseñas (las que suman dieciocho) refleja la primacía de artículos de una extensión relativamente breve (de dos a cuatro páginas máximo), pero portadores del indiscutible mérito de haber tributado a la memoria crítica de importantes exposiciones personales de reconocidos artistas del área que han exhibido en Cuba, como la de la mexicana Lucía Maya, en la Casa de las Américas; la del puertorriqueño Antonio Martorell en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, entre otras. En cuanto a las exposiciones colectivas exhibidas en Cuba en las que han figurado artistas cubanos, caribeños y latinoamericanos destacan: “El maíz es nuestra vida” y “Género, (trans) género y los (des)generados” -ambas celebradas en el marco de la x Bienal de La Habana-, así como “Iberoamérica Pinta”, la cual agrupó en la Casa de las Américas a un amplio colectivo de creadores latinoamericanos, incluyendo varios cubanos. Asimismo se dio cobertura a una interesante muestra colectiva de grabado chileno que bajo el título “El arte en el Cobre” tuvo lugar en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Un temprano texto de interés es la reseña dedicada a comentar la renombrada muestra “Cocido y Crudo”, presentada en España en el año 1996, en la que se pone de relieve la oportuna inserción del arte latinoamericano en el circuito europeo.

Un lugar de importancia nada desdeñable entre las reseñas lo ha ocupado el recuento valorativo de algunos eventos, premios, simposios y bienales, que demuestran el creciente auge de certámenes artísticos en nuestra área geográfica. Entre los que han tenido lugar en Cuba aglutinando a creadores de toda la región se hallan: la sexta edición del Premio Ensayo Fotográfico que convoca la Casa de las Américas; la quinta edición del Premio La Joven Estampa (auspiciado por la misma institución) y el vi Simposio Internacional de Cerámica Artística en Puerto Príncipe (Camagüey). Entre los eventos internacionales celebrados fuera de Cuba se ubica la reseña dedicada a los Salones Regionales de Artistas de Colombia. En cuanto a reseñas de libros solo se localizaron dos: Visión del Arte Latinoamericano de la década de 1980, volumen de un colectivo de autores latinoamericanos coordinado por el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (con financiamiento de la UNESCO) y el libro Huellas Críticas, del peruano Juan Acha.

Llama poderosamente la atención el conjunto de catorce textos ensayísticos que aluden con un enfoque más abarcador al arte regional; como sucede con el estudio sobre el arte contemporáneo en la cuenca caribeña y con el trabajo dedicado al análisis de la producción audiovisual en el

área; así como con los que se acercan a la labor de creadores latinoamericanos y caribeños, en fructífero diálogo con artistas cubanos. Tal es el caso del estudio centrado en el quehacer de las fotógrafas Martha María Pérez (Cuba) y Eugenia Vargas (Chile).

Por supuesto, este tipo de interconexiones asoma también en varios de los textos ensayísticos que discursan sobre las sucesivas ediciones de la Bienal de La Habana. Es perfectamente explicable el tratamiento especial de que ha sido objeto este evento en las páginas de *Artecubano*, toda vez que la revista es órgano formal del Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba. Especial interés a los efectos de este estudio revisten entre otros: el texto dedicado a evaluar específicamente la participación latinoamericana en la octava edición del certamen; el análisis crítico de la fotografía en la novena edición; y en sentido general, los trabajos más abarcadores que sobre el evento se han publicado a propósito de sus celebraciones durante la segunda mitad de los noventa y la primera década de este siglo.

Las entrevistas contenidas en *Artecubano*, aunque en verdad muy pocas (solo tres), representan una útil contribución dado que dan a conocer la obra y el pensamiento crítico de figuras de indiscutible relieve, a saber: el artista puertorriqueño Víctor Vázquez, el creador mexicano Guillermo Gómez Peña, y el culturólogo y crítico paraguayo Ticio Escobar.

En sentido general, la presencia del arte de Latinoamérica y el Caribe en las páginas de la revista *Artecubano* es bastante desigual en términos de frecuencia. Se han localizado números donde aparecen desde dos hasta cuatro trabajos -incluso, se da un caso de seis textos, aunque estos se relacionan con la Bienal de La Habana-, mientras que en más de la mitad de los volúmenes no figura ningún artículo sobre el tema analizado. Revisados en el arco temporal de la publicación, se verifica que durante su primer quinquenio acumuló dieciocho trabajos, mientras que en los últimos once años solo alcanzó a contemplar diecisiete. En este sentido, es comprensible que la revista intentara centrar cada vez más su atención en el acontecer artístico nacional, pero resulta un hecho constatable que relegó un tanto su compromiso con el arte latinoamericano y caribeño, aún mucho antes de la aparición de las dos nuevas publicaciones especializadas que se insertaron en el panorama editorial cubano a la altura del año 2009.

No obstante, habría que reconocer que, cuando *Artecubano* optó por abordar el arte de América Latina y el Caribe, lo hizo convocando firmas de indiscutible autoridad en dicha materia, escogiendo a sus colaboradores entre ese reducido conjunto de investigadores, curadores y docentes

cubanos que han fraguado una sólida trayectoria en este campo del saber. Así, las páginas de la revista han incorporado textos de: Yolanda Wood, Profesora Titular de Arte Caribeño de la Universidad de La Habana y Directora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas; Ibis Hernández Abascal, Margarita Sánchez y José Manuel Noceda, especialistas los tres del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, quienes atienden el área de Latinoamérica y el Caribe; Lillian Llanes, por largo tiempo Directora del referido Centro Lam y Directora de la Bienal de La Habana; Lesbia Vent Dumois, artista y curadora que fungió durante muchos años como Directora de Artes Plásticas de la Casa de las Américas y que luego se desempeñó como Vicepresidenta de esa institución; junto a otros reconocidos críticos como Antonio Eligio Fernández (Tonel), Eugenio Valdés, Virginia Alberdi y Pedro de la Hoz. Mientras que, entre los colaboradores internacionales figuran el crítico de arte alemán Wolfgang Becker, la especialista brasileña en artes visuales Marissa Flórido, y el poeta, crítico y curador español Adolfo Montejo. Suman un total de veintiséis (en su mayoría cubanos) las voces críticas que durante más de tres lustros han contribuido a la difusión y mejor comprensión del quehacer artístico de nuestra región, a través de esta publicación pionera como soporte especializado en artes visuales.

REVISTA ARTE POR EXCELENCIAS

Por su parte, *Arte por Excelencias* ha recibido la más calurosa acogida por los estudiosos del arte en Cuba y ha demostrado un eficaz poder de convocatoria ante las más prestigiosas voces críticas que se interesan por la producción artística de América Latina y el Caribe. Así lo evidencian los cuarenta y ocho trabajos que, a lo largo de sus primeros tres años y once ediciones, han centrado la atención en diferentes aristas de este universo temático.

Las páginas de esta publicación acogieron un total de veintidós reseñas de importantes eventos culturales sucedidos a lo largo del último trienio en nuestro continente, abordando certámenes que abarcan desde importantes bienales, hasta algunas de las más relevantes muestras colectivas. En este sentido se destaca y agradece la inmediatez con que la revista ha reseñado eventos que marcan el auge promocional y exhibitivo del arte de América Latina y el Caribe, como son: la x Bienal de Cuenca, la ix Bienal de Video y Artes Mediales en Chile, la I Trienal de Chile, la Trienal Poli-

gráfica de San Juan, la II Bienal de Tipografía en Buenos Aires, la Bienal de Arte de Panamá y la Bienal de Curitiba, en Brasil.

Este amplio espectro se enriquece con la inclusión de reseñas dedicadas a exposiciones colectivas e individuales entre las que figuran: “Paraguay Esquivo”; “Rastros, el ojo privado”; la exposición realizada en Casa de las Américas por Julio Le Parc en el año 2009; “Cartografías disidentes”; “Campo Expandido”; “Cinética”; “Desacuerdos”; y “Paraguay rapé”, entre otras.

Revista Arte por Excelencias



También cobran un peso importante en Arte por Excelencias los textos monográficos que se ocupan del comentario crítico y, en ocasiones, del análisis en profundidad de las poéticas individuales de artistas de gran prestigio internacional, junto a otros menos reconocidos o apenas emergentes en la escena plástica regional. Este tipo de texto -suman nueve en

total-³ amplía el diapasón de conocimientos acerca de la producción plástica que se gesta ahora mismo en nuestra región, a la vez que aporta una útil información visual que mucho agradece el lector cubano, dadas las limitadas posibilidades de acceso a Internet que priman entre nosotros. Entre las figuras se encuentran: la colombiana Libia Posada, la boliviana Alejandra Alarcón, la mexicana Teresa Margolles, la anglo-argentina Sara Hooper, la argentina Dolores Cáceres, el uruguayo Luis Camnitzer, el brasileño José Damasceno y el chileno Edwin Rojas. Esta relación nominal pone de relieve el ancho espectro geográfico que cubren las voces críticas que colaboran con la publicación, destacando el hecho de que no solo se atienden figuras pertenecientes a países tradicionalmente privilegiados por la crítica especializada -como México, Brasil y Argentina- sino también a otros menos favorecidos como Colombia, Chile, Uruguay y Bolivia. Igualmente llama la atención la mayoritaria presencia de artistas mujeres las que, sin duda, están desempeñando un papel muy activo en la plástica regional.

Con menor presencia numérica -cinco trabajos en total- pero significativo interés para los estudiosos del arte latinoamericano y caribeño, la publicación ha otorgado espacio a las entrevistas. Estas han constituido eficaces vehículos para indagar en la trayectoria y el quehacer actual de destacadas figuras, con el particular atractivo de conferirle voz propia a los creadores, quienes ahondan no solo en su trabajo personal, sino también en disímiles problemáticas del arte contemporáneo. Otro tanto ocurre cuando los entrevistados son prestigiosos investigadores, críticos y curadores. En tal sentido resaltan los trabajos de este corte que han permitido socializar los testimonios y opiniones de personalidades como el curador cubano José Manuel Noceda, el renombrado artista brasileño Cildo Meireles, el destacado creador puertorriqueño Antonio Martorell, el artista chileno Iván Navarro y la artista mexicana Ambra Polidori.

Por razones comprensibles, los textos ensayísticos constituyen uno de los segmentos más enjundiosos, los cuales le ofrecen al lector de la revista *Arte por Excelencias* en las once ediciones que quedan comprendidas en el periodo analizado, doce trabajos de este tipo. Ellos se caracterizan por el nivel de actualidad y profundidad, así como por el rigor teórico, denotando interesantes entrecruzamientos entre los saberes de la historia del

³ Esta cifra no incluye las breves fichas curriculares alusivas a los creadores promocionados en la sección fija "La Caricatura", a través de la cual se ha dado a conocer la labor de dibujantes humorísticos de países como Perú, México, Brasil, Cuba, Colombia, Chile y Argentina.

arte, la filosofía, la psicología, la antropología cultural y otras disciplinas. En ellos se abordan eventos de gran interés para los creadores, curadores, críticos e investigadores de arte latinoamericano; se problematiza sobre cuestiones particulares del arte de determinados países de nuestro continente y, en sentido general, se potencia la reflexión al interior mismo del arte latinoamericano y caribeño.

Algunos temas de singular importancia abordados, ya sea por lo poco explorados que han sido hasta hoy, o por su contribución a un conocimiento más abarcador de los procesos artísticos en Latinoamérica y el Caribe han sido, entre otros, los dedicados a: el análisis del arte caribeño del último decenio del siglo xx; la evaluación de la inserción del área centroamericana en el ámbito artístico regional e internacional; el comportamiento del denominado Arte Público en Sur América; y las miradas crítico valorativas concentradas en contextos nacionales, como las dedicadas a: el arte abstracto en Argentina, el escenario escultórico en la República Dominicana, el panorama actual de las artes visuales en Nicaragua, el diseño en Brasil, y el proyecto artístico Entijuanarte Revolucionaria (desarrollado en México).

Es un hecho que *Arte por Excelencias* de esta forma da respuesta a una necesidad que, hasta hace muy poco tiempo, las publicaciones seriadas cubanas solo podían atender de manera puntual y asistemática, incluso en el caso de *Artecubano* (la única de carácter especializado en artes visuales) que lógicamente privilegia, como ya se ha señalado, la difusión del acontecer artístico nacional. Con *Arte por Excelencias*, cuyas páginas han acogido un total de cuarenta y ocho trabajos vinculados a la temática en estudio, se está en presencia de un soporte altamente plural e inclusivo que acoge las más variadas tendencias y manifestaciones del arte contemporáneo. Al focalizar el acontecer artístico reciente en los países de nuestra área geográfica, esta revista le confiere una dimensión de mayor alcance -cuantitativo y cualitativo- a los niveles de difusión en Cuba de las artes visuales de América Latina y el Caribe, contribuyendo con creces al conocimiento y estímulo de la investigación histórico-artística sobre este campo temático.

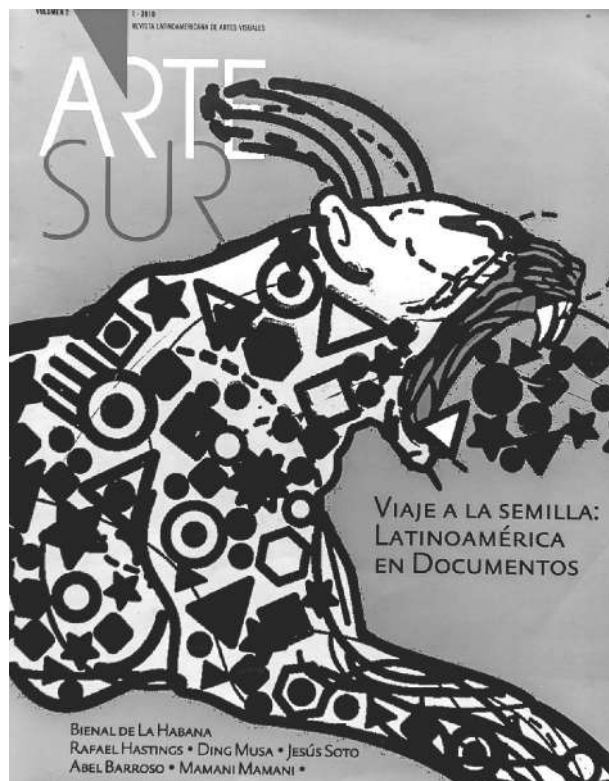
Tales méritos descansan, en buena medida, en la multiplicidad y el prestigio de las firmas que han colaborado con la revista en estos once números. Un total de treinta y nueve autores han publicado aquí sus textos, distinguiéndose entre los de más frecuente aparición: los cubanos Rufo Caballero, Nahela Hechavarría y José Veigas (a cargo de secciones fijas), Norberto Codina (Cuba), Ibis Hernández (Cuba), Carolina Lara (Chile) y

Adriana Almada (Paraguay). Destacados estudiosos y críticos nacionales como Yolanda Wood, Nelson Herrera Ysla, David Mateo, Antonio Eligio Fernández (Tonel), Elvia Rosa Castro, y otros no cubanos como Vanessa Droz (Puerto Rico), Cecilia Ochoa (México) y Guillermo Vanegas (Colombia) han prestigiado una publicación en la que puede verificarse una modesta contribución al desentrañamiento de procesos del arte contemporáneo en las Américas y el Caribe.

REVISTA ARTE SUR

Por otro lado, la revista *Arte Sur* es la más joven de las publicaciones comprendidas en este análisis. Sin embargo, dado su perfil temático, con

Revista Arte Sur



apenas dos entregas se colocó en posición de liderazgo en la difusión de las artes visuales de nuestra región. En sus páginas se han presentado cuarenta y dos trabajos que contemplan un enjundioso caudal de textos ensayísticos, estudios monográficos de artistas, entrevistas y reseñas de máxima actualidad.

Sobresalen en calidad y cantidad (sumando un total de veintiún) los textos ensayísticos que en los dos números que forman parte del periodo analizado han engrosado las páginas de la revista.

Los mismos ponen de relieve el interés no solo por la producción artística en sí, sino por el análisis crítico de otros

aspectos relacionados con los circuitos exhibitivos y, en específico, con el tema del mercado y la consabida atención a canales tan diversos de circulación y comercio del arte como las bienales, las ferias internacionales, el coleccionismo, las subastas, etc.

Particularmente valiosos resultan los estudios que iluminan los procesos de desarrollo del arte en países poco tratados en la historiografía del arte regional como es el caso de Ecuador -a través de un estudio del tema del paisaje en esa nación- y de Martinica. También son justipreciadas manifestaciones en específico, como el diseño y la videocreación, esta última analizada en un texto expresamente dedicado al videoarte brasileño. No menos importantes resultan las utilísimas aproximaciones a asuntos problemáticos de indudable vigencia, como la cuestión identitaria en el campo artístico y los aportes del arte latinoamericano y caribeño al resto del mundo, junto a determinados análisis regionales centrados en aristas temáticas muy sugerentes, como la del tratamiento del cuerpo en el arte caribeño contemporáneo.

Son varias las exposiciones y eventos reseñados a lo largo de estos dos números. A través de once textos de este tipo se tiene acceso al nivel de inserción en los circuitos artísticos internacionales que en los últimos años han conseguido muchos de nuestros creadores. Sobresalen en el primer número de la revista las reseñas de la VII Bienal del Mercosur, la XXVIII Bienal de Sao Paulo, la XVI Bienal de Arte Paiz (Guatemala), la Bienal Arte Nuevo Interactiva (México), la VI Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano, y la exposición itinerante “Herejías”, del fotógrafo mexicano Pedro Meyer. Mientras que la segunda entrega alberga un enjundioso conjunto de trabajos sobre la décima edición de la Bienal de La Habana, ponderando, en especial, la participación de los creadores latinoamericanos y caribeños en este importante evento internacional.

Por lo demás, es de justa mención el lugar que ocupa la modalidad de la entrevista en las páginas de *Arte Sur*, con un total de cinco textos. Estos incluyen la entrevista que en el primer número se realiza a los curadores latinoamericanos Alberto Grotessi, Jorge Sepúlveda y Raúl Moarquech, acerca del tema macro del arte en la región (agrupadas en un texto único), y las que en la segunda entrega dieron cabida a las voces de un conjunto de cuatro artistas: el peruano Rafael Hastings, el boliviano Roberto Mamani, el mexicano Guillermo Gómez Peña y el brasileño Paulo Bruscky, quienes en sus respuestas rebasan el ámbito de sus poéticas personales para aportar lúcidos

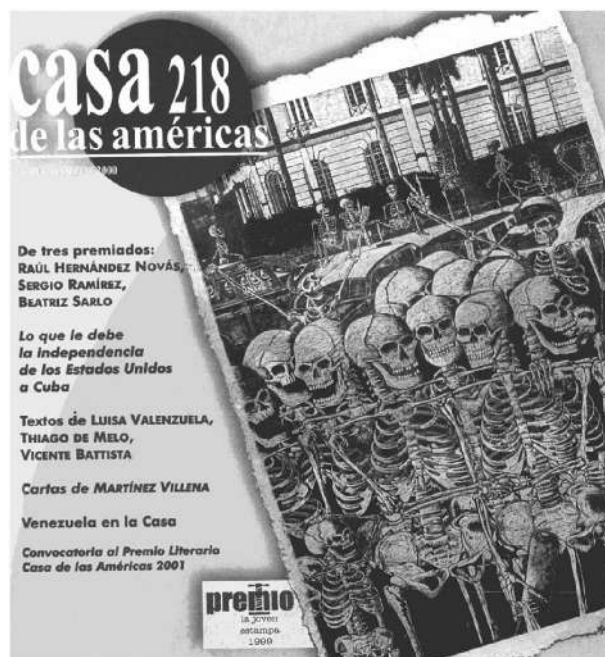
criterios sobre problemáticas del arte contemporáneo. Tampoco faltan los trabajos monográficos -cinco- dedicados a figuras como la artista guatemalteca Regina Galindo, la argentina Mónica Girón, el fotógrafo brasileño Ding Musa y los creadores venezolanos Bárbaro Rivas y Jesús Rafael Soto.

Un total de treinta y ocho colaboradores han intervenido en los dos números de *Arte Sur*, conformando de manera temprana un concierto de voces que enriquece esa provechosa pluralidad de miradas. Destacan entre ellos nuestros más prestigiosos académicos, investigadores y curadores especializados en el área temática que nos ocupa -Adelaida de Juan, Yolanda Wood, José Manuel Noceda, Ibis Hernández, Margarita Sánchez, Nelson Herrera Ysla, Nahela Hechavarría y Lesbia Vent Dumois- juntos a los brasileños Marissa Flórido, Leonor Amarante y Moacir Dos Anjos, la venezolana Isabel Huizi y el español Adolfo Montejo.

REVISTA CASA DE LAS AMÉRICAS

El arco temporal analizado en la revista *Casa de las Américas* (1990-2011) se concreta en la revisión de ochenta y ocho números. De ellos se localizaron textos sobre las artes visuales de nuestra región en diecisiete números,

Revista Casa de las Américas



sumando un total de treinta y siete trabajos. De lo anterior puede deducirse que, aun cuando se trata de una publicación de ancho perfil cultural, es significativa la sistematicidad con que han sido atendidas las artes visuales. Anualmente la revista ha albergado en sus páginas al menos uno, y hasta cuatro trabajos, los que incluyen reseñas, textos ensayísticos, estudios monográficos y entrevistas. Los mis-

mos se asocian, fundamentalmente, a dos de sus secciones fijas, a saber: “Artes Plásticas” y “El Libro”. A través de esta última, los lectores de *Casa de las Américas* han tenido conocimiento de importantes acontecimientos editoriales relacionados con el tema objeto de estudio, en virtud de importantes reseñas de libros como: Frida Khalo en su luz más íntima, Escrituras de Frida Khalo; Diego Rivera, luces y sombras; Historia del Diseño en América Latina y el Caribe, etc.

En particular la sección “Artes Plásticas”, como su denominación lo indica, ha sido el espacio privilegiado para dar cuenta de múltiples exposiciones personales y colectivas de artistas latinoamericanos y caribeños celebradas en Casa de las Américas, y para reseñar el desarrollo de diversos eventos tales como coloquios, premios y concursos convocados por la propia institución -tal es el caso del Premio La Joven Estampa- y otros de particular relevancia nacional e internacional como la Bienal de La Habana. Entre las veintidós reseñas localizadas figuran las dedicadas a importantes exposiciones colectivas realizadas en el período, tales como: la que un amplio número de grabadores mexicanos realizara en 1992; la muestra itinerante “Iberoamérica Pinta”; la exposición “Las Antillas/ West Indies”; la exposición “De la abstracción... al arte cinético”; la muestra de siete artistas centroamericanos titulada “Del Centro a la Isla”, etc. Entre las reseñas de exposiciones personales destacan: la del fotógrafo guatemalteco Luis González Palma; la de los pintores mexicanos Francisco Toledo y Manuel Felguérez; la de la creadora chilena Gracia Barrios; y la muestra del reconocido creador argentino Antonio Berni, realizadas todas en diferentes sedes expositivas de la Casa de las Américas. Las páginas de la publicación han acogido, asimismo, sendas reseñas de ese importante evento de grabado que es el Premio La Joven Estampa, en lo que atañe al desarrollo de su tercera, cuarta y novena ediciones. Es menester acotar que también resultan útiles los artículos de corte noticioso acogidos en la sección “Recientes y Próximas de la Casa”, los cuales dan fe del acontecer cultural de la institución⁴, incluida la presencia de las artes visuales, ya sea de manera protagónica o en su relación con otros certámenes y actividades.

Por su parte, los diez estudios monográficos registrados en esta pesquisa han privilegiado el acercamiento a la poética de grandes artistas del

⁴ Estos trabajos breves, situados en la publicación en formato de columnas noticiosas, no han sido incluidos en este estudio pero merecen justa mención al aludir al lugar que las artes visuales han ocupado dentro del contexto de la revista Casa de las Américas.

área entre los que figuran: el puertorriqueño Lorenzo Homar, los chilenos Roberto Matta y José Balmes, y los mexicanos Frida Khalo, Lucía Maya y José Luis Cuevas. También se cuenta con una importante entrevista realizada a la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide.

En cuanto a los cuatro textos ensayísticos localizados, han abordado áreas temáticas de inestimable interés para los estudiosos del arte; como es el caso del estudio panorámico sobre el desarrollo de la fotografía latinoamericana; el análisis de la relación entre el arte y las prácticas religiosas en el Caribe; el proyecto haitiano “Esculturas urbanas”; y, el arte público como opción de socialización de las prácticas artísticas contemporáneas, este último asunto desde la óptica de un creador de amplia experiencia en esta esfera como lo es el venezolano Carlos Cruz Diez.

Respecto a los colaboradores de la revista *Casa de las Américas* debe señalarse la concurrencia de una veintena de firmas que han prestigiado las páginas de la publicación con textos que reflejan un alto nivel profesional y que han contribuido con creces a la difusión de la producción plástica de América Latina y el Caribe. La nómina incluye académicos, investigadores, críticos, curadores y artistas. Si bien en el orden cuantitativo prima la presencia de autores cubanos de la talla de Adelaida de Juan, Yolanda Wood, Gerardo Mosquera, Nelson Herrera Ysla, Manuel López Oliva, David Mateo y Lourdes Benigni, en el caso de esta revista llama la atención la asidua colaboración de personalidades de otras naciones del área entre las que figuran: el artista uruguayo Carlos Capelán; la creadora e historiadora del arte haitiana Bárbara Prézeau; el artista venezolano Carlos Cruz Diez; el pintor y diseñador chileno Hugo Rivera; el ensayista puertorriqueño Arcadio Díaz; el escritor francés Alain Jouffroy; y el prestigioso investigador y teórico chileno Miguel Rojas Mix.

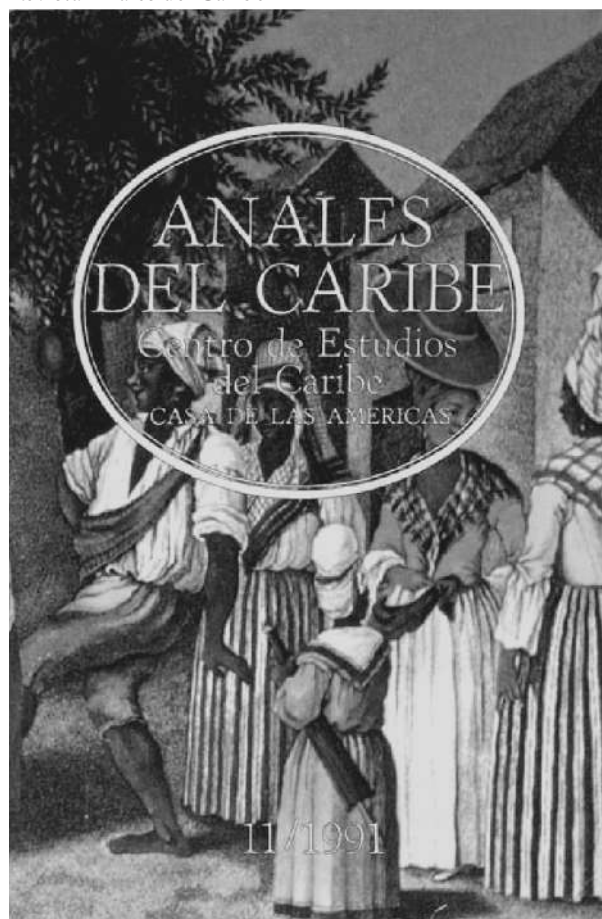
REVISTA ANALES DEL CARIBE

Coterránea de la publicación *Casa de las Américas*, *Anales del Caribe* a lo largo del margen temporal que cubre este estudio, comporta un total de doce números, de los cuales una inmensa mayoría -diez- le han dado cabida en sus páginas a la temática en análisis. Ello implica que dicha publicación, sin ser una revista especializada en artes visuales, le ha concedido una importancia capital a la producción artística de la región caribeña, concediéndole veintiún textos. La mayoría se han desplegado

como artículos de fondo; once de ellos son textos ensayísticos sobre temas generales, siete se ocupan de estudios monográficos, mientras que otros tres constituyen reseñas.

La dominante presencia de los trabajos ensayísticos -desplegados como textos autónomos de entre seis y doce páginas- refleja el carácter y estructura de una publicación en la que priman los artículos de alta densidad teórica. Un factor de suma importancia es la pluralidad de los temas

Revista Anales del Caribe



abordados, dedicando espacio a miradas que profundizan en determinadas zonas de las prácticas artísticas de alguna nación en particular -como la pintura puertorriqueña del siglo xx, y el arte popular haitiano- o a interrelaciones verdaderamente reveladoras para el estudio del arte de la

región como lo son, por ejemplo: su interconexión con África; el fenómeno de la intertextualidad y su implementación por parte de muchos de nuestros creadores; la impronta de la problemática de la violencia en nuestras artes visuales; la aportación de las mujeres artistas; y la participación caribeña en diferentes ediciones de la Bienal de La Habana.

En el contexto de los análisis monográficos un lugar prominente lo ha ocupado la figura del creador boricua Antonio Martorell cuyo magisterio resulta justamente reconocido por más de un texto en las páginas de *Anales del Caribe*. Artistas de otras naciones como República Dominicana, Martinica, Aruba y Trinidad y Tobago han sido objeto de análisis a partir de las poéticas de Tony Capellán, Henry Guédon, Ryan Oduber y Abigail Hadeed. En cuanto a las reseñas, contempladas en las secciones “Marginalia” y “Crónicas”, se localizan tres trabajos de indudable valía, sobresaliendo muy especialmente el dedicado a la iv Bienal de Arte del Caribe, celebrada en Santo Domingo. Mientras que en la sección “Libros y Revistas” se ubica la elogiosa reseña del libro-catálogo del artista haitiano Jean Claude Garoute (Tiga).

Más allá de la valiosa colaboración de la creadora y estudiosa haitiana Bárbara Prézeau, el resto de las firmas que rubrican los textos son de autores nacionales. Debe destacarse, sin embargo, la afortunada concurrencia de ese grupo de historiadores del arte cubano que han tenido una participación verdaderamente protagónica en los estudios que sobre las artes visuales caribeñas se han potenciado desde nuestro país, a lo largo de los últimos veinte años. Encabezados por las catedráticas Adelaida de Juan y Yolanda Wood, profesoras ambas de la Universidad de La Habana y desde allí fundadoras de los estudios sobre el arte del Caribe en Cuba, se dan cita en *Anales...* las voces de: José Manuel Noceda, curador principal para el área del Caribe (y Centroamérica) del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y de la Bienal de La Habana; Ivonne Muñiz, quien durante varios años se desempeñó como investigadora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas; Nahela Hechavarría, especialista de la Dirección de Artes Plásticas de la propia institución; el destacado investigador, curador y crítico Gerardo Mosquera; y, Enerdo Martínez, quien durante mucho tiempo ejerció también como profesor de Arte del Caribe en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Todos ellos, junto a jóvenes historiadores del arte que se sintieron estimulados por la directiva de la revista a situar en sus páginas valiosos acercamientos a las prácticas artísticas regionales, han hecho de esta publicación un ám-

bito de referencia imprescindible para aquilatar cuánto se ha contribuido, desde Cuba, a la difusión del arte caribeño.

BALANCE GENERAL DE LA INFORMACIÓN ACOPIADA EN LAS REVISTAS ARTE-CUBANO, ARTE POR EXCELENCIAS, ARTE SUR, CASA DE LAS AMÉRICAS Y ANALES DEL CARIBE

Ciertamente al cierre del análisis de las revistas comprendidas en este trabajo procede realizar una evaluación general de los resultados que ha arrojado el rastreo de las artes visuales de Latinoamérica y el Caribe en dichas publicaciones. En este punto resulta imprescindible aventurarse en un análisis cuantitativo y cualitativo sobre la información acopiada, lo que permitirá corroborar cómo la crítica de artes visuales latinoamericanas y caribeñas en las revistas especializadas cubanas, en el período 1990 – 2011, se enriquece con respecto a etapas precedentes y refleja una diversidad de miradas que hacen énfasis, no solo en figuras e hitos del proceso histórico artístico de la región, sino en el quehacer más contemporáneo, lo que favorece su (re)conocimiento por parte de creadores y estudiosos cubanos.

De manera general, en las revistas *Artecubano*, *Arte por Excelencias*, *Arte Sur*, *Casa de las Américas* y *Anales del Caribe* se ha localizado una suma considerable de textos referidos a las artes visuales de América Latina y el Caribe, los cuales acumulan en su totalidad 183 artículos que incluyen textos ensayísticos, estudios monográficos, entrevistas y reseñas, cada una de estas modalidades con diverso protagonismo en las diferentes publicaciones. En el orden cuantitativo priman las reseñas -setenta y seis trabajos de este tipo- las que aluden a un amplísimo espectro de exposiciones y certámenes del mayor interés para las artes visuales de nuestra área geográfica, con lo que se ofrece el inapreciable testimonio de la creciente promoción que el arte latinoamericano y caribeño ha cobrado en los últimos veinte años.

Entre los eventos más frecuentados por los autores de reseñas se ubica, en primerísimo lugar, la Bienal de La Habana, lo que constituye un saldo lógico no solo por el hecho de que se ha trabajado con publicaciones cubanas, sino por la excepcional importancia que la misma ha cobrado para la producción artística de nuestra región. Asimismo otros acontecimientos de naturaleza equivalente como la Bienal de Cuenca, la Bienal de Video y Artes Mediales en Chile, la Trienal de Chile, la Trienal Poligráfica de San Juan, la Bienal de Tipografía en Buenos Aires, la Bienal de Arte de Panamá, la Bienal de Curitiba (Brasil), la Bienal del Mercosur,

la Bienal de Sao Paulo, la Bienal de Arte Paiz (Guatemala), la Bienal Arte Nuevo Interactiva (México), la Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano, y la Bienal de Arte del Caribe han sido objeto de atención por parte de las publicaciones periódicas cubanas. También, en términos de certámenes las revistas han reflejado los saldos del Premio Ensayo Fotográfico y del Premio La Joven Estampa auspiciados, desde La Habana, por la *Casa de las Américas*; así como un considerable número de exposiciones personales y colectivas de artistas del área celebradas tanto en la isla de Cuba como en otras ciudades de Latinoamérica y el Caribe. Con ello, esta labor difusora ha implicado al quehacer promocional que en las dos últimas décadas ha tenido lugar en un amplio conjunto de naciones; entre las más representadas se encuentran México, Argentina, Brasil, Guatemala, Puerto Rico, Chile, Panamá, Haití y, por supuesto, Cuba.

Sesenta y dos textos ensayísticos contribuyen a ensanchar este mosaico de países cuyas prácticas artísticas contemporáneas han sido inquiridas y divulgadas a través de las publicaciones cubanas. Entre las miradas crítico-valorativas concentradas en contextos nacionales se localizan sendos trabajos referidos al arte abstracto en Argentina, al diseño y a la videocreación en Brasil, al panorama actual de las artes visuales en Nicaragua, a la temática del paisaje en Ecuador, al escenario escultórico en la República Dominicana, a la pintura del siglo xx en Puerto Rico y al arte popular en Haití.

Específicamente en lo concerniente al Caribe, amen de lo ya mencionado, adquieren un valor indudable los análisis que proponen una mirada integradora del área. Tal es el caso, por ejemplo, de los estudios referidos a las relaciones entre el arte y la religiosidad popular y a la huella africana en las artes visuales caribeñas; así como el de los acercamientos que han explorado zonas temáticas o vehículos de expresión -la violencia, el uso del cuerpo, la intertextualidad- que permiten dilucidar importantes puntos de contacto entre creadores y poéticas de diferentes países, o el de aquellos ensayos que han conseguido ofrecer una visión sumamente actualizada de la creación plástica caribeña en sentido general.

Llama la atención no ya la inmediatez crítico-valorativa, sino la pluralidad de enfoques que distingue a una buena parte de los textos y el rigor teórico que en no pocos casos apela al entrecruzamiento de saberes propios de la historia del arte, la filosofía, la psicología, la antropología cultural y otras disciplinas. En tal sentido, el análisis de la problemática del mercado y su incidencia múltiple en el escenario artístico actual de América Latina y el Caribe, y los retos de su inserción en el circuito in-

ternacional, han ocupado un espacio nada desdeñable que contribuye al reconocimiento de un imperativo cultural de inapelable vigencia.

Asimismo, los estudios monográficos -treinta y un textos- han sido sumamente aportadores, ya que han contribuido con nuevas miradas a destacar la actividad de artistas de América Latina y el Caribe altamente representativos de las más diversas manifestaciones tales como la pintura, el grabado, la fotografía, el performance, la instalación, etc. Entre los creadores abordados se localizan la colombiana Libia Posada, la boliviana Alejandra Alarcón, la anglo-argentina Sara Hooper, las argentinas Dolores Cáceres y Mónica Girón, el uruguayo Luis Camnitzer, los brasileños José Damasceno y Ding Musa, el chileno Edwin Rojas, la guatemalteca Regina Galindo, los venezolanos Bárbaro Rivas y Jesús Rafael Soto, los puertorriqueños Antonio Martorell y Lorenzo Homar, el dominicano Tony Capellán, el martiniqués Henry Guédon, los chilenos José Balmes y Roberto Matta, los mexicanos Lucía Maya, Teresa Margolles, Frida Khalo y José Luis Cuevas, y la trinitaria Abigail Hadeed, *et.al.*

Por último, una zona a considerar la ocupan las catorce entrevistas localizadas en los marcos de este estudio. Estos trabajos devienen eficaces vehículos para indagar en la trayectoria y el quehacer actual de sobresalientes figuras, con el particular atractivo de conferirle voz propia a los creadores. Entre los entrevistados se encuentran los puertorriqueños Antonio Martorell y Víctor Vázquez, el mexicano Guillermo Gómez Peña, los brasileños Cildo Meireles y Paulo Bruscky, el chileno Iván Navarro, las mexicanas Ambra Polidori y Graciela Iturbide, el peruano Rafael Hastings y el boliviano Roberto Mamani. Mientras, dentro del amplio campo del arte y la cultura han explicitado sus opiniones personalidades como el culturólogo y crítico paraguayo Ticio Escobar, y los curadores José Manuel Noceda (Cuba), Alberto Grottesi (Argentina), Jorge Sepúlveda (Chile) y Raúl Moarquech (de origen cubano, radicado en México).

Estas amplias relaciones nominales ponen de relieve el ancho espectro geográfico que cubren las voces críticas que han colaborado con las distintas publicaciones revisadas, destacando el hecho de que no solo se atienden figuras pertenecientes a países tradicionalmente privilegiados por la crítica especializada -como México, Brasil y Argentina- sino también a otros menos favorecidos como Chile, Uruguay, Bolivia, Perú, Paraguay, Puerto Rico, Martinica, República Dominicana, Guatemala y Trinidad y Tobago.

BALANCE GENERAL DE LOS COLABORADORES DE LAS REVISTAS ARTECUBANO, ARTE POR EXCELENCIAS, ARTE SUR, CASA DE LAS AMÉRICAS Y ANALES DEL CARIBE.

La nómina de colaboradores de las cinco publicaciones en el margen temporal revisado (1990-2011) suma 101 firmas; se trata pues de un centenar de especialistas -académicos, investigadores, curadores, críticos, escritores, periodistas y creadores- que a lo largo de dos décadas han aportado, desde las revistas cubanas, una mirada definitivamente plural sobre las artes visuales de América Latina y el Caribe.

El 53% de ese total (54 de 101), como resulta perfectamente presumible, son autores cubanos.⁵ En este segmento se concentra, asimismo, la inmensa mayoría de los colaboradores que han publicado una cifra superior a tres textos *per cápita*.⁶ Ellos son: la destacada profesora, investigadora y crítica Adelaida de Juan, con catorce textos publicados (en tres de las revistas estudiadas, fundamentalmente en Casa de las Américas); la también profesora universitaria, investigadora, crítica y actual Directora del Centro de Estudios del Caribe de la institución *Casa de las Américas* Yolanda Wood, con ocho textos publicados (distribuidos estos en todas y cada una de las publicaciones revisadas); los investigadores y curadores del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Ibis Hernández y José Manuel Noceda, ambos con siete trabajos cada uno (Noceda en cuatro de las revistas; Hernández en tres de ellas); los también especialistas del propio Centro de Arte Contemporáneo, Nelson Herrera Ysla y Margarita Sánchez, con seis y cinco trabajos respectivamente (localizados en cuatro de las revistas revisadas en el caso de Herrera Ysla, y en tres en el de Sánchez); la investigadora, curadora y crítica Ivonne Muñiz, con cinco trabajos publicados (en dos de las publicaciones objeto de estudio); y el destacado creador y crítico Manuel López Oliva, con cuatro colaboraciones (incluidas en dos de las revistas).

Otros cubanos que figuran en la nómina de autores con más de una publicación son: el artista y crítico Antonio Eligio Fernández (Tonel); la creadora y promotora Lesbia Vent Dumois, quien por mucho tiempo estuvo

⁵ Esta cifra de 54 autores cubanos incluye varios (poco más de diez) que no residen actualmente en la isla. En algunos casos sus colaboraciones en las publicaciones estudiadas se produjeron en fechas en las que aún radicaban en el país. De cualquier modo, para este balance se ha asumido la nación de origen de los autores.

⁶ La única autora no cubana con más de tres publicaciones es la chilena Carolina Lara, con un total de cuatro textos, incluidos todos en la revista *Arte por Excelencias*.

al frente de la Dirección de Artes Plásticas de la Casa de las Américas; las también especialistas de esa propia entidad, Nahela Hechavarría, Cristina Figueroa y Lourdes Benigni; Lillian Llanes, quien dirigió seis ediciones de la Bienal de La Habana y estuvo al frente del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam desde su fundación (en 1984) hasta el año 1999; el actual Director de dicho Centro, Jorge Fernández; el prestigioso crítico y curador Gerardo Mosquera; y otros destacados periodistas y críticos como Pedro de la Hoz y David Mateo, este último fungiendo, además, como editor de la revista *Arte por Excelencias* desde su fundación hasta el año 2011.

Con este resumen queda refrendada la observación formulada a propósito de los balances parciales antes presentados, acerca de la protagónica labor desarrollada en favor de la difusión del arte latinoamericano y caribeño en las principales publicaciones periódicas nacionales por parte de las más importantes personalidades que, tanto desde la academia (Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana), como desde instituciones culturales líderes de las artes visuales en Cuba (Casa de las Américas y Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam) se han ocupado, en paralelo, de estimular el conocimiento, la investigación y la promoción del arte de nuestra región.

Entre los colaboradores no cubanos destacan, en términos cuantitativos, las participaciones de Venezuela (ocho),⁷ Brasil y Chile (seis), México, Uruguay y Argentina⁸ (tres), Puerto Rico y Colombia (dos). Figuran con dos o más publicaciones la esteta chilena Carolina Lara (cuatro textos en *Arte por Excelencias*), la crítica argentina -radicada en Paraguay- Adriana Almada (tres textos en *Arte por Excelencias*), la curadora y crítica brasileña Marissa Flórido (dos textos en *Arte Sur* y uno en *Artecubano*), la investigadora venezolana Isabel Huizi (dos colaboraciones en *Arte Sur*), y la creadora, curadora e historiadora del arte haitiana Bárbara Prézeau (con sendas colaboraciones en *Casa de las Américas* y *Anales del Caribe*). Otras firmas de indiscutible relieve en el ámbito de la promoción, la crítica y el

⁷ Debe aclararse que esta cifra incluye a Norberto Codina, venezolano de nacimiento, aunque radicado en Cuba desde hace más de cincuenta años. Como antes se ha señalado, se ha preferido respetar el país de nacimiento de los colaboradores a los efectos de los balances estadísticos.

⁸ Por la misma razón explicada en la nota anterior, se contabiliza como argentina a la curadora y crítica Adriana Almada, nacida en Argentina pero radicada en Paraguay, desde donde ha desarrollado su labor intelectual, llegando a fungir como Presidenta del capítulo paraguayo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

pensamiento sobre el arte, aunque con un solo texto en alguna de las revistas analizadas, han hecho también una valiosa contribución a la difusión del arte de nuestra región a través de las publicaciones cubanas. Se trata de prestigiosos curadores, museólogos, críticos y/o estudiosos entre los que figuran: los brasileños Tadeu Chiarelli, Moacir Dos Anjos y Leonor Amaranante; el colombiano Guillermo Vanegas; la martiniqués Dominique Brebión; la boliviana Cecilia Bayá, los chilenos Justo Pastor Mellado y Miguel Rojas Mix; el español Santiago Olmo y la estadounidense Julia Herzberg.

La presencia de firmas de autores europeos y estadounidenses, aunque es algo que se manifiesta de manera puntual (solo 10 colaboraciones de 9 firmas),⁹ tiene el mérito de ofrecer esa perspectiva necesariamente diferente según la cual el arte latinoamericano y caribeño es apreciado desde los llamados centros hegemónicos. Por lo demás, es un hecho significativo que la inmensa mayoría de los colaboradores no cubanos (38 de 47) proceden de nuestra propia región geográfica. Al respecto compete señalar que, si bien se valora de muy positivo el saldo de la abundante presencia de estas firmas -sobre todo en publicaciones altamente inclusivas como *Arte por Excelencias* y *Arte Sur*- se advierte que las mismas incluyen, además de México, a casi todos los países del sur del continente¹⁰ -Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Uruguay y Venezuela- pero no incorporan, en cambio, a ningún exponente de la región centroamericana. Mientras que, en cuanto al Caribe, más allá de Cuba, solo se localizaron firmas de tres países, a saber: Haití, Martinica y Puerto Rico. Este déficit no se corresponde con el manifiesto interés con que dichas áreas han sido abordadas en las revistas analizadas, por lo que el dato pudiera constituir una alerta acerca de la pertinencia de ampliar, cuanto sea posible, el diapasón de voces críticas que en los años venideros pueden y deben ser acogidas en nuestras principales publicaciones.

PARA TERMINAR...

Indudablemente las publicaciones estudiadas han desempeñado un papel esencial en favor del conocimiento y la merecida valoración del acontecer artístico de América Latina y el Caribe entre los estudiosos cubanos du-

⁹ Se cuentan cuatro firmas procedentes de España, tres de Francia, una de Alemania y una de los Estados Unidos.

¹⁰ Solo faltan firmas de Guyana, Surinam, Paraguay y Perú; aunque habría que acotar que en el caso de Paraguay Adriana Almada aporta con creces la representación de ese país.

rante las últimas dos décadas (1990-2011). En el lustro comprendido entre 1990 y 1995, *Casa de las Américas* y *Anales del Caribe* cumplieron este cometido con una sistematicidad loable, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de publicaciones culturales de ancho espectro temático, cuya acción difusora atiende a las diversas manifestaciones de la cultura artística y al pensamiento social y cultural de nuestra región. Si se toma en consideración, además, que ese período abarca precisamente los años más difíciles del denominado “período especial”, se aquilata mejor el mérito de haberse mantenido activas dentro del ámbito editorial, tan deprimido en aquella etapa, y de haber dado cabida a un total de trece textos sobre las artes visuales del área, la mayor parte de ellos dando fe de la sostenida labor llevada a cabo por la propia Casa de las Américas, aún en medio de las más adversas circunstancias materiales y financieras.

Un aprecio equivalente supone el surgimiento, en 1995, de *Artecubano*, en la medida en que esta publicación concretó el viejo anhelo de los investigadores, académicos, artistas, críticos y estudiosos cubanos del arte en general, de contar con una publicación especializada en artes visuales. Tal y como se anunciara en su primer número, la aspiración de esta revista no era solamente ofrecer “una respuesta a las expectativas que genera la creación contemporánea en Cuba”, sino también “articular la noticia y la historia, los cauces conocidos y los enigmas por despejar; todo artista, tendencia u obra que de una manera u otra, en el pasado o en el presente, haya contribuido al discurso de una identidad visual múltiple, diversa, abarcadora”. (Carta del Director, 1995: 9)

En el concierto de esa identidad visual múltiple, diversa y abarcadora, la perspectiva, el sentido de pertenencia, el diálogo del arte cubano con la región latinoamericana y caribeña no podía dejar de ocupar un lugar sobresaliente. Así, en el quinquenio comprendido entre 1995 y 1999, se duplica el número de textos sobre la temática en estudio en las publicaciones nacionales -alcanzándose la cifra de otros veintiséis trabajos- debido, en gran medida, al invaluable concurso de *Artecubano*.

Los niveles de difusión de las artes visuales de América Latina y el Caribe mantuvieron un sostenido incremento a lo largo de los años 2000, hasta que definitivamente alcanzaron cotas impensables para etapas precedentes, a partir del surgimiento de *Arte por Excelencias* y *Arte Sur*. Las estadísticas lo ilustran por sí mismas: *Artecubano*, *Casa de las Américas* y *Anales del Caribe* acogieron en sus páginas, entre 1990 y 2011, la nada desdeñable cifra de noventa y tres textos sobre la materia. En tan solo dos

años -desde sus respectivas apariciones en 2009 y hasta el 2011- *Arte por Excelencias* y *Arte Sur* han publicado otros noventa trabajos. Tamaño salto cualitativo solo puede explicarse desde de los presupuestos editoriales de las dos nuevas revistas. *Arte por Excelencias*, iniciativa del denominado Grupo Excelencias que a su vez es parte de un acuerdo de colaboración con la UNESCO, se presentó ante el público cubano y extranjero como una publicación que pretende “*dejar testimonio de los procesos creativos dentro de las artes plásticas y sus protagonistas en países de las Américas y el Caribe (...) desde la perspectiva del periodismo cultural y su multiplicidad de géneros, para conformar un espacio de alcance internacional, dirigido a la consolidación del pensamiento analítico y reflexivo*”. (de Santiago, 2009: 3)

Mientras que *Arte Sur*, publicación financiada por el Proyecto Gran-nacional ALBA Cultural y concretada desde Cuba bajo la coordinación del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, se plantea como propósito primordial erigirse en una “*nueva publicación de arte descolonizadora, plural, profunda, abierta y solidaria, que contribuya a diseñar una justa cartografía de nuestra presencia en el ámbito contemporáneo, y suponga una alternativa a los dictámenes totalizadores y excluyentes del mercado transnacional*”. (Editorial, 2009: p. 3).

De los 183 textos localizados en esta pesquisa, catorce constituyen entrevistas a artistas y personalidades del circuito del arte; treinta y un trabajos califican como estudios monográficos centrados en la obra y/o trayectoria de creadores en específico; sesenta y dos textos son trabajos de corte ensayístico sobre la producción artística regional o sobre temas directamente relacionados con la promoción, la comercialización, el pensamiento teórico sobre el arte, etc.; y setenta y seis trabajos se dedican a reseñar un amplísimo espectro de libros, exposiciones individuales y colectivas; así como certámenes nacionales, regionales e internacionales de máximo interés para los países del área por la sustanciosa presencia que en sus predios alcanza el arte de nuestra región.

Ha podido advertirse una saludable pluralidad de enfoques y una densidad teórica estimable, especialmente en aquellos textos que, sin desconocer las especificidades de creadores, poéticas, contextos nacionales y otras diversidades concurrentes, se proponen articular miradas integradoras que ponen en valor, en última instancia, la identidad cultural de América Latina y el Caribe y su expresión en nuestras artes visuales. Asimismo, se ha podido comprobar que los directivos y editores de las publicaciones cubanas estudiadas han procurado abrazar en sus páginas

las problemáticas y las contribuciones de la mayor cantidad de territorios posible dentro de nuestra ancha geografía regional, atendiendo con particular interés los ámbitos caribeños y centroamericanos, cuya pujanza y visibilidad internacional constituyen fenómenos muy estimulantes en el marco temporal analizado.

En cuanto a los voces críticas identificadas, casi la mitad de los colaboradores con los que se ha contado para el abordaje del tema objeto de estudio son autores extranjeros: 47 de un total de 101; entre estos predominan los latinoamericanos y caribeños (38), aunque se lamenta la falta de representación de especialistas de Centroamérica y de casi todo el territorio Caribe (excepto Martinica, Puerto Rico y Haití). Esto último denota una carencia perfectamente superable a corto plazo, dado el amplio diapasón de relaciones que han abierto estas publicaciones con los investigadores, académicos, críticos, promotores y artistas de esta región del mundo.

Los colaboradores cubanos, por su parte, constituyen el 53% de las firmas (54 de 101). El registro realizado testimonia la sostenida y creciente voluntad de producción científica que ha tenido lugar desde Cuba en el campo de la historia del arte, la investigación y la crítica especializada. Esta producción científica ha sido alentada durante las dos últimas décadas, fundamentalmente desde el ámbito académico, en específico, a través de los estudios de licenciatura en Historia del Arte que se llevan a cabo en la Universidad de La Habana. Ello explica que una parte significativa entre los autores cubanos (justo el 50% de estos) la ocupen egresados de esta carrera, quienes se han desempeñado como docentes, investigadores, curadores y críticos de arte en diferentes instituciones culturales cubanas y en la propia Universidad de La Habana.

Tras este análisis puede corroborarse que sin dudas desde el espacio intelectual cubano se está gestando un pensamiento cultural integrador, que apuesta por la difusión del arte de la región a partir de voces nacionales; así como le da cabida a autores del ámbito caribeño y latinoamericano para, en estrecho diálogo, potenciar, diversificar y enriquecer las miradas con las que hasta hoy se han comprendido las prácticas artísticas que tienen lugar en el complejo, multicultural y plurilingüístico espacio de América Latina y el Caribe.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DE PRIMERA MANO:

Revista *Anales del Caribe* / Todos los números de la publicación comprendidos en el período 1990-2011, lo que incluye del No. 10, 1990, hasta el Número correspondiente al año 2008.

Subtotal: doce números

No. 10, 1990; No.11, 1991; No.12, 1992; No.13, 1993; No.14/15, 1995; No.16-18, 1996-1998; No.19-20, 1999-2000; 2003; 2004; 2005/2006; 2007; 2008.

Revista *Arte por Excelencias* / Todos los números de la publicación comprendidos en el período 1990-2011, lo que incluye del No. 1, Año I, 2009 hasta el No. 11/12, Año III, 2011.

Subtotal: once números

No.1, Año I, 2009; No.2, Año I, 2009; No.3, Año I, 2009; No.4, Año I, 2009; No.5, Año I, 2009; No.6, Año I, 2009; No.7, Año I, 2009; No.8, Año I, 2009; No.9, Año I, 2009; No.10, Año III, 2011; No. 11/12, Año III, 2011.

Revista *Arte Sur* / Todos los números de la publicación comprendidos en el período 1990-2011, lo que incluye del Volumen 1, 2009 hasta el Volumen 2, 2010.

Subtotal: dos números

Volumen 1, 2009; Volumen 2, 2010.

Revista *Artecubano* / Todos los números de la publicación comprendidos en el período 1990-2011, lo que incluye del No. 1, 1995 hasta el No. 3, 2010.

Subtotal: treinta y seis números

No. 1 y No. 2 de 1995; No. 1 y No. 2 de 1996; No. 1 de 1997; No.1 y No.2 de 1998; No. 1 y No. 2 de 1999; No. 1, No. 2 y No. 3 de 2000; No. 1, No. 2 y No. 3 de 2001; No. 1, No. 2 y No. 3 de 2002; No. 1 y No. 2/3 de 2003; No. 1 y No. 2 de 2004; No. 1 y No. 2 de 2005; No. 1 y No. 2 de 2006; No. 1 de 2007; No. 1, No. 2, y No. 3 de 2008; No. 1, No. 2 y No. 3/4 2009; No. 1, No. 2 y No. 3 de 2010.

Revista *Casa de las Américas* / Todos los números de la publicación comprendidos en el período 1990-2011, lo que incluye del No. 178, Año XXX, 1990, hasta el No. 265, Año L, 2011.

Subtotal: ochenta y ocho números: No. 178, 1990; No. 179, 1990; No. 180, 1990; No. 181, 1990; No. 182, 1991; No. 183, 1991; No. 184, 1991; No. 185, 1991; No.186, 1992; No.187, 1992; No.188, 1992; No.189, 1992; No.190, 1993; No.191, 1993; No.192, 1993; No.193, 1993; No.194, 1994, No.195, 1994; No.196, 1994; No.197, 1994; No.198, 1995; No.199, 1995; No.200, 1995; No.201, 1995; No.202, 1996; No.203, 1996; No.204, 1996; No.205, 1996; No.206, 1997; No.207, 1997; No.208, 1997; No.209, 1997; No.210, 1998; No.211, 1998; No.212, 1998; No.213, 1998; No.214, 1999; No.215, 1999; No.216, 1999; No.217, 1999; No.218, 2000; No.219, 2000; No.220, 2000; No.221, 2000; No.222, 2001; No.223, 2001; No.224, 2001; No.225, 2001; No.226, 2002; No.227, 2002; No.228, 2002; No.229, 2002; No.230, 2003; No.231, 2003; No.232, 2003; No.233, 2003; No.234, 2004; No.235, 2004; No.236, 2004; No.237, 2004; No.238, 2005; No.239, 2005; No.240, 2005; No.241, 2005; No.242, 2006; No.243, 2006; No.244, 2006; No.245, 2006; No.246, 2007; No.247, 2007; No.248, 2007; No.249, 2007; No.250, 2008; No.251, 2008; No.252, 2008; No.253, 2008; No.254, 2009; No.255, 2009; No.256, 2009; No.257, 2009; No.258, 2010; No.259, 2010; No.260, 2010; No.261, 2010; No.262, 2011; No.263, 2011; No.264, 2011; No.265, 2011.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS:

- ADES, D. (1989); *Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980* . Estados Unidos: Yale University Press.
- “Carta del Director”. (1995); en *Artecubano*, No.1, pp. 9.
- DE SANTIAGO, J. (2009); en *Arte por Excelencias*, No. 1 (Año I), pp. 3.
- EDITORIAL. (2009); en *Arte Sur*, Volumen 1, pp. 3.
- FERNÁNDEZ, R. (2010); “Sobre la revista Casa de las Américas”, en *Casa de las Américas*, No. 258, (Año XLIX, enero-marzo), pp. 3-9.
- GUTIÉRREZ, R. (2005); *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HUIZI, I. (2009); “Arte Latinoamericano y mercado: de la pluralidad al mercado único”, en *Arte Sur*, Volumen 1, pp. 24-27.
- LÓPEZ, M. (2010); “Señales en el horizonte. Otra lectura del arte nuestroamericano”, en *Arte Sur*, Volumen 2, pp.21-27.
- LUCIE-SMITH, E. (2000); *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino Thames and Hudson.
- SERRANO, E. (1987); *Arte Latinoamericano. (Etapa Republicana). Selección de Lecturas*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- , (1993); *Arte Latinoamericano y Caribeño. Selección de Lecturas*. La Habana: Editorial Félix Varela.

SULLIVAN, E. (1996); *Latin American Art in the Twentieth Century*. London: Phaidon Press Limited.

WOOD, Y. (1990); *De la plástica cubana y caribeña*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

———, (1993); *Las artes plásticas en el Caribe: pintura y grabado contemporáneos*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.

———, (1998); *Artistas del Caribe hispano en Nueva York*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

———, (2000); *Artes plásticas en el Caribe: praxis y contextos*. La Habana: Editorial Félix Varela.

———, (2012); *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. La Habana: Editorial U.H y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

FUENTES ORALES:

ENTREVISTAS REALIZADAS A:

Figuerola, Cristina. Especialista de la Dirección de Artes Plásticas de la Casa de las Américas. La Habana, octubre 17 de 2010.

Hechavarría, Nahela. Especialista de la Dirección de Artes Plásticas de la Casa de las Américas. La Habana, octubre 17 de 2010.

López, Manuel. Artista y crítico de arte; integrante del Consejo Editorial de la revista *Arte Sur*. La Habana, diciembre 7 de 2011.

Rodríguez, Kirenia. Profesora Instructora de Arte Latinoamericano del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana, y colaboradora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas. La Habana, octubre 15 de 2010.

Veigas, José. Investigador, crítico y curador; colaborador permanente de la revista *Arte por Excelencias*, a cargo de la sección “El Archivero”. La Habana, abril 24 de 2012.

Wood, Yolanda. Profesora Titular de Arte Caribeño del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana y Directora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas. La Habana, octubre 15 de 2010.

Arte y humanismo en el pensamiento de Adolfo Sánchez Vázquez. ¿Es posible una teoría del arte a partir de los escritos de Karl Marx?

JOSÉ MARÍA DURÁN MEDRAÑO*

RESUMEN. El artículo presenta una lectura crítica de la teoría estética de Adolfo Sánchez Vázquez desde la perspectiva de una renovación necesaria de la estética y la teoría del arte marxistas. La pregunta clave que el artículo busca plantear es la siguiente: ¿es posible (re)construir una teoría del arte a partir de los escritos de Marx?; y si es así, ¿qué aspecto tendría esa teoría? Esta cuestión tiene en el punto de mira ciertas interpretaciones referidas al joven Marx y al Marx de El Capital, que Sánchez Vázquez aborda y cuya lectura es aquí rebatida.

PALABRAS CLAVE: *Estética, marxismo, arte, trabajo, objetivación, enajenación.*

ABSTRACT: The article presents a critical reading of Adolfo Sánchez Vázquez' aesthetic theory from a perspective that considers the renewal of the Marxist aesthetics and art theory necessary. The key question that the author of the article poses is whether it is possible to (re)construct a theory of art from Marx's writings. If the answer is yes, how would such a theory look like? The investigation focuses on certain interpretations of the young Marx and the Marx from Capital that are also addressed by Sánchez Vázquez and the reading of which is discussed in this article.

KEYWORDS: *Aesthetics, Marxism, art, work, objectification, alienation.*

RECIBIDO: 07 de enero de 2015. **ACEPTADO:** 29 de mayo de 2015.

1. PRESENTACIÓN

La estética juega para Adolfo Sánchez Vázquez¹ un papel fundamental en la renovación del pensamiento de Marx y del marxismo en general. Este interés le sitúa en la línea del Marx humanista o de la interpretación humanista de Marx, como él mismo reconoce, con la cual comparte toda una serie de temas comunes cuya importancia para la estética ASV se encarga, una y otra vez, de subrayar. Temas que tienen que ver con la esencia

* Profesor de Historia de la Cultura Europea en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín. <jmduran@critical-aesthetics.com>

¹ De ahora en adelante ASV.

humana y la sensibilidad, o la contraposición entre trabajo creativo y enajenado. Tampoco es ninguna casualidad que el humanista sea un marxismo que reivindica la herencia hegeliana (Jay, 1984), lo cual tiene su relevancia como más adelante veremos. ASV abre su antología *Estética y marxismo* de 1970 – una de las más importantes en su género y, sin lugar a dudas, aún hoy insustituible – afirmando que su selección de textos no solo ha de contribuir a un conocimiento del estado de la estética marxista sino que también ha de “contribuir a borrar la imagen de ella como una estética cerrada, normativa y monolítica” (1970a: 16), lo cual es si cabe aún más importante considerando el pensamiento de ASV en su conjunto. ASV había comenzado sus estudios en el ámbito de la estética con una “concepción del arte como reflejo” (*Conciencia y realidad en la obra de arte*, su tesis de maestría de 1956) para pasar a rechazar muy pronto este modelo a partir de su encuentro con los conocidos como *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844, los *Manuscritos* o *Cuadernos de París*, de Karl Marx.² ASV escribe al respecto:

“Allí [en los *Manuscritos de 1844*] encontré un verdadero tesoro: no sólo una concepción del hombre, de la naturaleza y de la sociedad que no correspondía a la del Marx cientifista, objetivista, determinista que el marxismo oficial ofrecía, sino, a partir de las ideas estéticas que podían rastrearse en los *Manuscritos*, un pensamiento estético que echaba por tierra los principios de la llamada «estética marxista-leninista» (o estética soviética dominante)” (2007: 30).

La reivindicación del arte como trabajo creador no enajenado, que ASV comienza a desarrollar a partir de 1956, le lleva a formular una concepción plural del marxismo, la cual, por supuesto, no es ajena a los acontecimientos socio-políticos que agitan el marxismo en esa época, como el propio ASV explica muy bien (2007: 81-83). Esta concepción plural se refleja no sólo en su monumental *Estética y marxismo* (cf., por ejemplo, 1970b: 44), sino ya en su *Filosofía de la praxis* (1967/1980), la cual supone para ASV una ruptura con la metafísica materialista propia del Diamat (1995a: 234; 2003b: 521-522). Asimismo, en sus reflexiones acerca del socialismo y en

² Un encuentro que rememora ese otro encuentro decisivo con los *Manuscritos de 1844* como fue el de Lukács en 1930 en el Instituto Marx-Engels de Moscú (Lukács, 1970: 42). Sobre la importancia de su propio encuentro ver ASV, 1995a.

su crítica al *socialismo real* también se puede observar muy bien esa forma antidogmática que tiene ASV de entender el marxismo.³

ASV afirma al comienzo de su estudio introductorio a *Estética y marxismo* que “[e]l primer problema que se plantea una estética marxista es esclarecer su propia relación con Marx, a fin de determinar el lugar que ocupan las cuestiones estéticas dentro de la doctrina que lleva su nombre” (1970b: 17). El intento comparte las inquietudes de una serie de pensadores marxistas que también han tratado de dilucidar lo que una estética en Marx podría ser o cuál sería el pensamiento estético de Marx – y también de Engels –. En cualquier caso, la cuestión no es nueva (cf. Daly, 2006).⁴ Aunque hay que dejar claro desde el inicio que esta es una cuestión bien diferente a la referida a la estética marxista per se, la cual – con un larga y rica tradición tras de sí, como la misma antología *Estética y marxismo* se encarga de mostrar de una manera magnífica –, como tal, puede adherirse al pensamiento estético de Marx o no – la concepción del realismo que tiene Lukács, por ejemplo, parte de un reivindicación directa de esta herencia, lo cual no deja de ser controvertido –. En lo que concierne al primer aspecto, esto es, el de una estética de o en Marx o, como lo apuntaba ASV más arriba, el de una estética que haga explícito “el lugar que ocupan las cuestiones estéticas” en la obra de Marx, queremos con este ensayo preguntarnos si es posible hablar de una estética o pensamiento estético en Marx, en cuanto que diferente a lo que sería abordar la estética marxista, asumiendo como básicamente correctas dos tesis que ASV postula en su estudio introductorio a *Estética y marxismo*:

“1a. Los juicios y observaciones de Marx y Engels no bastan para construir una estética marxista. O, como hemos dicho en otro lugar: las ideas estéticas de Marx que se encuentran dispersas en sus obras no constituyen

³ Ver 2003a y 1999, y una visión de conjunto en 2007: 79-88.

⁴ Existen coincidencias importantes con autores tan relevantes como Lukács (1966), aunque ASV no deje de señalar sus diferencias con éste (cf. Durán Payán, 1995: 409), o Lifshitz (1981) – dos autores que de alguna manera preceden a ASV en lo que a la exposición de las ideas estéticas de Marx se refiere –; pero también con autores cuyas reflexiones son más o menos contemporáneas a las de ASV, como Fischer (1959/1967), Morawski (1973/2006), Prawer (1976), Marcuse (1977) o Rose (1984); por citar algunos de los nombres más conocidos a este respecto. Estamos convencidos de que un análisis que pusiera en relación todas estas formas diferentes, aunque relacionadas, de entender lo estético en el pensamiento de Marx, sería enormemente fructífero. Sea como fuere, tendremos que dejar este análisis para otra ocasión.

“un cuerpo orgánico de doctrina, una estética de por sí”. 2a. En las tesis fundamentales de su teoría, (es decir, en su concepción del hombre, de la sociedad y de la historia) y no sólo en sus manifestaciones explícitas sobre arte y literatura están las bases de una estética que se articula de un modo necesario y esencial con esa concepción” (1970b: 19).

Si la primera de estas dos tesis la podemos considerar como un límite que es necesario reconocer cuando se quiere abordar el pensamiento estético de Marx; la segunda plantea cuestiones importantes relativas a la teoría de Marx y su método (cf. *ibíd.*, 22-27), y cómo hemos de entender estos en relación a la estética en cuanto “disciplina específica que aporta razones para comprender el hecho artístico en su esencialidad” (*ibíd.*, 26). En este artículo nos ocuparemos de problematizar esta segunda cuestión a través del análisis de un texto de ASV clave en este sentido: “Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético”, publicado en 1965 en la primera parte del libro *Las ideas estéticas de Marx* (2005: 19-68). Este ensayo se trata de una reelaboración de otro publicado en 1961 con el revelador título de “Las ideas estéticas en los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx”.

Nos gustaría ahora apuntar, siquiera brevemente, que la traducción inglesa de la versión de 1965 aparece ya en 1973, en donde ASV es presentado como representante destacado del pensamiento estético marxista antidogmático. Sólo podemos especular acerca del impacto que esta obra de ASV pudo haber tenido en generaciones de marxistas interesados en el pensamiento estético de Marx, y cuya principal fuente de información no podían ser los escritos originales en alemán, ni los debates que se dieron en el contexto alemán al respecto – por ejemplo, en relación al conocido como debate “Sickingen” (Hinderer, 1974) –, sino sólo traducciones al inglés. El importante libro de Lifshitz, *La filosofía del arte de Karl Marx*, cuya edición original en ruso data de 1933, ya había sido traducido al inglés en 1938, pero se reeditó en 1973. El estudio de Peter Demetz, *Marx, Engels, and the Poets*, es de 1967 (el original alemán es de 1959), siendo las conocidas antologías de Lang y Williams, *Marxism & Art. Writings in Aesthetics and Criticism*, y la de Solomon, *Marxism and Art. Essays Classic and Contemporary*, de la misma época, 1972 y 1973 respectivamente, así como la antología de Baxandall y Morawski, centrada sólo en textos de Marx y Engels, que es de 1973.⁵ Finalmente, también en 1970 se publica de Lukács su “Marx and Engels on Aesthetics” (ver Lukács, 1945/1966).

⁵ El estudio introductorio de Morawski es de gran importancia (ver también Morawski, 1970).

El siguiente testimonio de Bolívar Echeverría nos parece que ilustra muy bien la importancia del pensamiento de ASV, precisamente en esta época a caballo entre los años 1960 y comienzos de la década siguiente. Bolívar Echeverría recuerda cómo a comienzos de la década de 1960,

“[para] quienes estudiábamos en Alemania [...] era muy poco, por no decir nada, lo que, a parte de los ensayos de Mariátegui, los latinoamericanos podíamos presentar dentro de una línea teórica preocupada por reconstruir el discurso marxista. Por esta razón, recuerdo de manera muy especial la ocasión en que, excepcionalmente, pude presentar con orgullo el texto de un latinoamericano que podía resistir esas exigencias. Se trataba de un ensayo de Sánchez Vázquez sobre marxismo y estética que acababa de ser publicado en una revista de la Cuba entonces revolucionaria y en el que se esbozaba ya el intento posteriormente realizado de refundamentar el marxismo sobre la «teoría de la praxis»” (1995: 78-79).

Bolívar Echeverría se está refiriendo a esa primera versión de “Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético” que había sido publicada en la revista *Dianoia* de la UNAM y reproducida poco después en Cuba.

Abordaremos el texto “Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético”⁶ sin pasar por alto las propias revisiones que ASV llevó a cabo de alguno de sus principales supuestos, sobre todo en lo que concierne al “concepto de esencia humana”, cuyo “carácter especulativo” ASV se encarga de examinar críticamente en uno de los apéndices de *Filosofía de la praxis* (2003b: 482-498). Fundamental, en cualquier caso, es que la estética de ASV gira alrededor de una forma de entender el pensamiento de Marx que considera los *Manuscritos de 1844* como un texto clave en este sentido. En *Estética y marxismo* ASV escribe:

“Las fuentes de la concepción social de lo estético se encuentran, sobre todo, en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, en donde el arte – como el trabajo – se presenta en relación con la necesidad del hombre de objetivar sus fuerzas esenciales, es decir, creadoras. Pero esta concepción puede apoyarse asimismo en los trabajos de madurez de Marx lo cual no puede sorprendernos si se tiene presente que dicha concepción es perfectamente congruente con la concepción del hombre que subyace en estos trabajos: el hombre como ser práctico, histórico y social, que al humanizar la naturaleza con su actividad práctica, crea un mundo de relaciones, valores y productos, del que forman parte la relación estética con la realidad, los valores estéticos y las obras de arte” (1970b: 31).

⁶ En lo sucesivo “Sobre la fuente y naturaleza de lo estético”.

Lo que de aquí se deriva, en cuanto que reflexión fundamental para una estética marxista fiel a Marx, es de gran importancia para un análisis del arte *realmente existente*, si se nos permite la expresión.

2. LAS IDEAS FUNDAMENTALES DE LO ESTÉTICO EN MARX SEGÚN ASV

Siguiendo el análisis realizado en *Las ideas estéticas de Marx* ASV resume las ideas fundamentales de lo estético en los siguientes ocho puntos (2007: 31-32, ver también 2005: 61):

1. el carácter histórico-social de la relación estética del hombre con la realidad y el arte;
2. la formación histórica de los sentidos propiamente estéticos: la vista y el oído;
3. el papel del trabajo, como transformación de la naturaleza o de la materia, en los orígenes del arte;
4. la positividad del trabajo en tanto expresión de la creatividad – negada en el trabajo enajenado – que se manifiesta en el arte, como trabajo creador;
5. el condicionamiento histórico-social e ideológico del arte y, no obstante ello, su autonomía o supervivencia respecto de ese condicionamiento;
6. la dialéctica de la producción y el consumo y, en términos estéticos, de la creación y la recepción;
7. la concepción del realismo como la forma de arte que, al representarla, da un conocimiento de la realidad; y
8. la idea de la hostilidad del capitalismo al arte al supeditarla a las exigencias del mercado.

Abordaremos estos puntos en lo que sigue. No obstante, no vamos a tratar el punto 7 sobre el realismo porque, en primer lugar, es un debate que no nos interesa particularmente. En segundo lugar, se trata de un debate que tendría que plantear la posición de Lukács al respecto, que ASV somete a una dura crítica (2005: 83-87 y 1970b: 28-29, 35). Abordar la estética y teoría del arte de Lukács excedería, sin embargo, los planteamientos iniciales de este artículo. Lo que sí nos gustaría apuntar ahora es que la posición de ASV con respecto al realismo sufre una drástica evolución, desde su apología del realismo como reflejo, anterior a 1956, hasta llegar a una concepción estética de la praxis (2007: 35), la cual pone el énfasis en el aspecto creador y activo del individuo social y, por ende, en una pluralidad de respuestas, concepciones

o posiciones estéticas frente a la realidad (*ibíd.*, 34). No deja de ser revelador que haya sido precisamente la reflexión estética la que le haya llevado a ASV a una concepción plural del marxismo. Esta concepción plural, frente a la objetividad gnoseológica pretendida por el realismo, tiene como su gran conclusión la dialéctica entre creación y recepción (punto 6), de la que ASV se ocupa en su última gran obra de estética, un conjunto de cinco conferencias que impartió a finales de 2004 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y que fueron publicadas bajo el título *De la estética de la Recepción a una estética de la participación*. Por cuestiones de espacio tampoco vamos a poder abordar ahora este punto.

En relación al resto de los puntos, que habremos de tratar a continuación, apuntar que los puntos 1 a 4 se derivan de la lectura *estética* que ASV hace de los *Manuscritos de 1844* de Marx, es decir, estos cuatro puntos se encontrarían, de alguna manera, formulados en los *Manuscritos de 1844*. Además, tanto el primer como el tercer punto pueden ser derivados del Marx de *La ideología alemana* y de las *Tesis sobre Feuerbach*, por lo que estarían en estrecha relación con la teoría de la praxis. Por otra parte, el punto 3 también encuentra cierto eco en el libro primero de *El Capital*. El punto 5 se puede poner en relación con el célebre pasaje acerca de los griegos en la importante introducción de 1857 en los *Grundrisse*, y el punto 8 aparece brevemente en los manuscritos económicos de 1861-63 que forman la base de *Teorías sobre la plusvalía*. No obstante, queremos subrayar de inicio que si bien todos estos puntos formulados por ASV se pueden poner en relación con pasajes bien conocidos de la obra de Marx, tanto de juventud como de madurez, ninguno de ellos se encuentra explícitamente formulado en Marx de la manera cómo ASV los expresa, lo que es sin duda problemático para la reconstrucción de una estética marxista que quiere tener la teoría y el método de Marx como su base.

Consideramos como auténticamente materialistas únicamente los puntos 1 y 6. El punto 2 es materialista si tenemos en cuenta la formación histórica de todos los sentidos, y no únicamente de la vista y el oído. De hecho, considerar la vista y el oído como sentidos propiamente estéticos es Hegel, y no Marx, como más adelante veremos. En lo que respecta a los puntos restantes, aunque aparezcan formulados por Marx, ya veremos de qué manera, presentan una acusada base hegeliana e importantes coincidencias con Lukács – sobre todo, si pensamos en el Lukács de *El joven Hegel* y de la *Ontología* (ver Infranca, 2005) –.

3. LO ESTÉTICO EN LOS MANUSCRITOS DE 1844 DE MARX DE ACUERDO A LA LECTURA DE ASV EN “SOBRE LA FUENTE Y NATURALEZA DE LO ESTÉTICO”

En “Sobre la fuente y naturaleza de lo estético” ASV analiza lo que considera como las ideas estéticas fundamentales de los *Manuscritos de 1844*. Éstas se conciben en directa confrontación con la estética idealista y materialista premarxista, en tanto que cuestionan lo estético 1) como propiedad o manifestación de la *Idea* (platónica o hegeliana), 2) como creación absoluta de la conciencia independientemente de la realidad material, y 3) como modo de ser de los objetos, o de sus cualidades formales (2005: 62). Para ASV lo que Marx viene a afirmar es que la relación estética “surge histórica, socialmente, sobre la base de la actividad práctica material” (*ibíd.*, 63). Es decir, ASV lee la relación estética en el sentido de la filosofía de la praxis.

ASV sostiene que en los *Manuscritos de 1844* Marx, buscando *otra cosa*, se topó con la “creación estética [...] como una dimensión esencial de lo que estaba buscando” (*ibíd.*, 19). Y lo que Marx estaba buscando era el *hombre* o, más bien, el *ser social*, es decir, el individuo sujeto a unas condiciones históricas y económicas concretas. Pero en estas condiciones sociales concretas con lo que Marx se encuentra es con un individuo *deshumanizado*; deshumanizado en las condiciones de la producción material, o sea, en el trabajo⁷ que ASV, siguiendo a Marx, considera como la esfera en la que el individuo debiera afirmarse como tal (2005: 19-20; Marx, 1993: 112-113).

Cuando Marx toma contacto con el proletariado urbano parisino alrededor de 1844 y comienza a estudiar economía política, el marco conceptual feuerbachiano sufre una transformación radical (Igea Laborda, 1981). Ahora en París, el proletariado ya no es más la personificación – más o menos idealizada – del sufrimiento humano, de la negación de la esencia humana, sino que aparece en su dimensión real, histórica (cf. Musto, 2011).⁸ Marx parte de una condición común al ser humano: la actividad práctica material, que Hegel ya había reconocido como *enajenación*, lo que Marx señala con aprobación, para a partir de ahí ir más allá de He-

⁷ Marx escribe en los *Manuscritos de 1844: la realización* (Verwirklichung) *del trabajo se da como desrealización* (Entwirklichung) *del trabajador* (1993: 106).

⁸ Por ello Althusser consideraba que la importancia decisiva de los *Manuscritos de 1844* residía en que Marx introduce en una narrativa de inspiración feuerbachiana la *historia como un proceso dialéctico*, es decir, como un proceso de *alienación* del sujeto, haciendo de esta manera intervenir a Hegel en Feuerbach (2003: 248-249).

gel al establecer la diferencia crucial entre enajenación (*Entfremdung*) y objetivación (*Vergegenständlichung*), o al remitir ésta a una determinada estructura de las relaciones sociales y de producción que es descrita con el término *enajenación* (Marx, 1993: 187-190). La enajenación, escribe ASV, es “una objetividad que se vuelve contra el sujeto” (2005: 27). Si con la enajenación la praxis productiva asume una realidad histórica concreta: la del trabajo enajenado, la objetivación se deduce como su opuesto, “negando idealmente [...] la realidad humana existente”, escribe ASV en “El concepto de esencia humana en Marx” (2003b: 485). Es decir, de negar la enajenación “se obtiene la idea de un hombre que se define por su trabajo, pero por un trabajo creador en el que se afirma y reconoce a sí mismo” (*ibíd.*). Esta dialéctica de la objetivación, en cuanto exteriorización de las fuerzas esenciales del ser humano, y la enajenación, en cuanto condición histórica, concreta, de la objetivación, va a recorrer toda la estética de ASV. ASV asume esta dialéctica que lee en los *Manuscritos de 1844* y que, según él, Marx mantiene en *El Capital*, por ejemplo, en el capítulo dedicado al fetichismo (1995a: 226).

No vamos a entrar ahora en una discusión acerca de la pertinencia de los conceptos de objetivación y enajenación usados por el joven Marx, y si estos aún mantienen su validez en sus obras de madurez. Más bien, nos centraremos a continuación en su significado para la reflexión estética, y, en consecuencia, nos preguntaremos a este respecto si una estética construida a partir de estos conceptos es una que podemos atribuir al propio Marx. Veamos, entonces, las tesis apuntadas por ASV más arriba.

3.1 EXISTE UNA RELACIÓN PECULIAR ENTRE SUJETO Y OBJETO: LA RELACIÓN ESTÉTICA. ESTA RELACIÓN SE DESARROLLA SOBRE UNA BASE HISTÓRICO-SOCIAL AUNQUE MANTIENE SU AUTONOMÍA CON RESPECTO A ÉSTA

ASV postula que el ser social sólo existe *objetivándose*, es decir, “creando objetos en los que se exterioriza” (2005: 27). La práctica estética surgiría de esta necesidad, que se realiza positivamente en el arte o la creación artística, pues “si lo estético pone de manifiesto al hombre como ser productor, transformador, la actividad artística tiene que fundarse en una praxis originaria de la que ella misma surge como una expresión superior” (*ibíd.*, 20). ASV muestra cómo el arte nace a partir del trabajo (*ibíd.*, 36 y ss.), postulando de una manera muy especulativa que el arte necesita para surgir de un determinado grado de productividad del trabajo que

permita que los objetos se alejen de lo inmediatamente práctico-utilitario y puedan abrazar así cualidades estéticas (*ibíd.*, 39-40). Así pues, ASV afirma que la relación estética no se reduce a una cualidad material, más propia de la relación práctico-utilitaria con el objeto, pero tampoco es enteramente subjetiva, pues “[n]o es una propiedad del sujeto, sino del objeto, y no de cualquier objeto, sino de un objeto subjetivizado, humanizado” (*ibíd.*, 63). Una cosa es la objetividad del mármol, sostiene ASV, y otra la objetividad de la estatua como realidad estética, la cual está hecha de mármol. Si bien “[l]o estético abraza la condición física de la estatua” no se reduce a ella pues como realidad estética “no existe al margen del hombre social” (*ibíd.*): “El valor estético no es, por tanto, una propiedad o cualidad que los objetos tengan por sí mismos, sino algo que adquieren *en* la sociedad humana y gracias a la existencia social del hombre como ser creador” (*ibíd.*, 67). Aquí establece ASV una analogía con la teoría del valor de Marx, pues el valor – ya hablemos del valor de uso o de cambio – no existe como una propiedad o cualidad de/en los objetos sino que es producto de la relación social (*ibíd.*, 64-66).

En cualquier caso, si desde un punto de vista histórico-concreto la obra de arte, así como la relación estética, es el resultado de relaciones sociales determinadas, desde una perspectiva general-abstracta la obra de arte revela el proceso de “humanización de la naturaleza, de la materia, hasta sus últimas consecuencias” (*ibíd.*, 38):

“La utilidad de la obra artística depende de su capacidad de satisfacer no una necesidad material determinada, sino la necesidad general que el hombre siente de humanizar todo cuanto toca, de afirmar su esencia y de reconocerse en el mundo objetivo creado por él” (*ibíd.*).

Y la esencia que el ser social necesita siempre afirmar es “su necesidad espiritual de objetivación” (*ibíd.*).⁹ ASV es así capaz de pasar del modo útil al estético, o sea, del *trabajo* al *arte*. Si en el trabajo los seres humanos crean objetos útiles en los que satisfacen sus necesidades, también expresan a través del trabajo sus fines, imaginación o voluntad, es decir, su *esencia* humana que se muestra, en cuanto tal, propiamente en la práctica

⁹ Esta *necesidad espiritual* no ha de ser confundida con el idealismo pues lo ideal, afirma ASV en respuesta a Ramón Xirau, conlleva como fin o proyecto la transformación de lo real, que a su vez parte de una prefiguración *ideal* de lo que aún no es (1995b: 366). A este respecto, sería sin duda de gran interés poner esta reflexión acerca de lo *ideal* en relación con el desarrollo que hace Ilyenkov del concepto (ver Ilyenkov 2014).

artística. El discurso de la esencia se remite a lo expresado por Marx, en clave feuerbachiana, acerca del *ser genérico* que produce *universalmente*, es decir, liberado de la necesidad física. Por ello, el ser humano, concluye Marx, “crea también según las leyes de la belleza” (1993: 112).

ASV quiere, de esta manera, dar razón del hecho artístico en su *universalidad*, de la “praxis artística en su totalidad”, más allá de las condiciones histórico-sociales en las que surge (1970b: 26); de ahí la tesis acerca de la autonomía de la creación artística con respecto a los condicionamientos histórico-sociales, que en la ponencia de 1972, “Socialización de la creación o muerte del arte”, ASV expresa del siguiente modo: “El arte es [...], en todos los tiempos, independientemente del modo de apropiación dominante, un libro abierto en el que podemos leer hasta dónde se eleva la naturaleza creadora del hombre” (1996: 189). Así pues, el arte es constituido como necesidad humana esencial (2003b: 275-276). Esta necesidad de humanización que el arte hace realidad funciona, no obstante, como un horizonte ontológico que se ha de asumir de una manera axiomática.

Fijémonos en el papel crucial que juega la categoría de *objetivación* en este sentido (ASV, 2005: 24-28). Para ASV no hay duda de que la objetivación apunta a la necesidad humana de exteriorizar sus fuerzas esenciales en cuanto ser práctico, real, es decir, apunta a la creación de objetos en los que el ser humano se reconoce. El joven Marx lee esta estructura fundamental de la praxis humana, de la transformación de la realidad, en Hegel, ASV lo reafirma y comparte esta idea con Lukács, quien se había dado cuenta de la importancia crucial de esta categoría después de su encuentro con los *Manuscritos de 1844* – lo que le llevará a analizarla en profundidad en su estudio del joven Hegel redactado en 1937 –. En los *Manuscritos de 1844* Marx repite básicamente lo que Hegel ya había supuesto (Lukács, 1973: 505): “El producto del trabajo es el trabajo que se ha fijado en un objeto, que se ha hecho cosa; el producto es la objetivación del trabajo. La realización del trabajo es su objetivación” (Marx, 1993: 105). De ahí deduce Lukács el trabajo como “forma original” (*Urform*) de la praxis humana, como forma fundacional del ser humano, a la que apunta la categoría de objetivación: “una forma natural – ya sea positiva o negativa – del dominio del ser humano sobre el mundo” (1970: 42) y, por tanto, una forma que es “expresión de la vida social de los hombres” (*ibíd.*, 26). Es evidente, continua Lukács, que estamos ante una forma “universalmente humana de las relaciones de los seres humanos entre sí” (*ibíd.*). ASV viene a decir

lo mismo cuando afirma: “El hombre sólo lo es objetivándose, creando objetos en los que se exterioriza” (2005: 26-27). Esta exteriorización contiene la posibilidad del arte en cuanto producción que ha superado tanto la mera subsistencia como la relación práctico-utilitaria con los objetos. A la hora de describir la actividad práctico-material, ASV – como también Lukács (1973: 524 y ss.) – recurre a una concepción teleológica del trabajo, tanto utilitario como artístico. Este se muestra, al mismo tiempo, como origen y efecto del ser social.

En ASV encontramos un principio de causación: el trabajo, que se remite al *hombre* como causa de sí mismo. Kant ya había entendido de esta manera la finalidad natural de todo ser vivo autoorganizado, que es su causa y efecto al mismo tiempo, a diferencia de los artefactos cuya finalidad existe *a priori* en el espíritu de un diseñador inteligente (Thompson, 2011). Al entender al ser humano produciéndose a sí mismo a través del trabajo, ASV plantea el trabajo, o la praxis material, desde una perspectiva teleológica, es decir, como una actividad orientada a fines, y cuya razón de ser existe previamente en la conciencia del sujeto productor. El sujeto se realiza como tal sujeto en la praxis, es decir, objetivándose, y esta objetivación es el fruto de una transformación que se ha producido ya, idealmente, en la conciencia (ASV, 2005: 35). En el proceso de producción material la finalidad de los objetos “se da en la conciencia”, siendo la finalidad “la expresión ideal de una determinada relación entre sujeto y objeto que encuentra su culminación en la transformación del segundo por el primero, es decir, en la práctica” (ASV, 1997: 178). A este respecto, ASV – como también Lukács (1973: 524) – se apoya en un conocido pasaje del capítulo quinto del libro primero de *El Capital*, en el que Marx había descrito el proceso de trabajo desde esta perspectiva teleológica (1986: 192-193; ASV, 1997: 178 y 2005: 35). En *Filosofía de la praxis* ASV mantiene esta concepción teleológica del trabajo en general, es decir, “como elemento determinante de la naturaleza humana en general” (2003b: 495). En referencia al pasaje mencionado de *El Capital* ASV escribe:

“El hombre queda definido así – esencialmente – por su trabajo, por su praxis productiva, o sea, por una actividad práctica con la que no sólo produce un mundo de objetos que satisfacen sus necesidades sino que se transforma y, por tanto, se produce a sí mismo” (*ibíd.*).

Pero el problema es que en ese pasaje Marx no está definiendo al *hombre*, sino el *proceso de trabajo*, cuya realidad – debemos reconocer –

no puede ser reducida a la praxis material, en sentido estricto, sino que abarca complejas determinaciones que, como veremos a continuación, el concepto de objetivación deja sin considerar. Marx pone el énfasis en lo *general*, esto es, ha analizado, como él mismo dice, el proceso de trabajo en sus elementos *simples y abstractos*, como actividad orientada a fines, y ha dejado a un lado las relaciones sociales que determinan el proceso de trabajo (1986: 198). Después de esta breve descripción del trabajo en general, Marx vuelve al que era el objeto concreto de su interés: el *capitalista* (*ibíd.*, 199). Que Marx describe aquí el proceso de trabajo de una forma abstracta y general es cierto, pero deducir de ahí que Marx ha definido el ser social en su esencia, es decir, en su trabajo, significa imponerle al texto de Marx un concepto, el del *hombre* y su *esencia*, que sencillamente no se encuentra en el texto.

El trabajo no es ni la esencia ni el origen del ser humano, y ello a pesar de que Marx nos diga en *La ideología alemana* que el ser humano comienza a diferenciarse de los animales en el momento en que empieza a producir sus medios de vida (1969: 21). Si ponemos esta definición del ser humano en relación con el pasaje mencionado del capítulo quinto de *El Capital*, simplemente apunta a una definición del trabajo *en general*, una definición de la que Marx nos dice en los *Grundrisse* que aunque útil no existe, es una abstracción (1983: 20). Es evidente que con lo que nos estamos enfrentando aquí es con el problema del *origen* del ser humano en el proceso de hominización (ver Engels, 1962 y Patterson, 2009) que Rousseau, en el *Discurso sobre la desigualdad entre los hombres*, se había negado a deducir a partir de una causa o principio. Según la historia que el sofista Protágoras nos cuenta – en el *Protágoras* de Platón –, no sería propiamente el conocimiento productivo,¹⁰ esto es, las *téchnei* que Prometeo roba de la forja de Hefesto, lo que hace a los seres humanos seres humanos, sino su sentido moral y de justicia que Zeus otorga a *todos* los seres humanos por igual, y que les permite convertirse en seres humanos políticos, v. gr. *sociales* (Platón, 1981: 524-527). Y es esta constitución social la cuestión realmente crucial en lo que respecta a los discursos que tratan de la esencia y los orígenes del ser humano; pues lo cierto es que al ser humano lo encontramos ya siempre inmerso en formaciones sociales concretas, cuyas estructuras no se reducen al hecho productivo, en sentido

¹⁰ Este conocimiento productivo es el que está en la base de la concepción teleológica del trabajo tanto en ASV como en Lukács.

estricto, sino que engloban complejas relaciones políticas y de género. Así pues, cuando en *El Capital* Marx se refiere al trabajo, al trabajo útil que crea valores de uso, como una condición para la existencia de los seres humanos, como una necesidad natural (1986: 57), no deberíamos convertir esta *condición general* (*Existenzbedingung*) en la condición por excelencia que hace del ser humano humano (cf. Wolf, 2008: 61-63). Desde nuestro punto de vista, este es el error fundamental en el que cae ASV al tratar de explicar el ser humano a partir del concepto de objetivación. Además, se hace evidente que de acuerdo a su razonamiento, marcado por una concepción teleológica de la praxis, el ser humano es conciente de ser humano antes de poder serlo, es decir, el *hombre* que se objetiva en la praxis material, o sea, que se produce a sí mismo en el trabajo (2005: 25), es descrito como un ser humano conciente de su esencia antes de realizarse en la práctica material; y ello a pesar de que ASV insista en que lo fundamental de esta esencia es su dimensión práctica. Que el ser humano manifieste en la praxis material su necesidad de afirmarse o exteriorizarse como ser humano quiere simplemente decir esto: que el ser humano se reconoce en su esencia antes de realizarse como tal; lo cual es, cuando menos, extravagante (cf. Žižek, 2013: 261). De esta concepción esencialista del trabajo ASV deduce una, igualmente esencialista, referida a la creación artística, que ASV piensa que puede describir en su esencia independientemente de la forma social concreta que adopta y en la que surge.

En nuestra opinión, el ser humano que se objetiva en la producción material no existe previamente a ésta, sino que es ella. Esto es, no existe ninguna esencia que se va manifestando en la forma social concreta, sino que ésta, de existir, es la forma social concreta misma. Por ello, si queremos responder a la cuestión de lo que el arte es, no podemos buscar la respuesta en una estructura fundamental, o esencia, a partir de la cual todos los procesos concretos pueden ser lógicamente deducidos. Por el contrario, debería ser el proceso real histórico en el que el trabajo toma forma el auténtico objeto de estudio. Por esta razón, después de haber afirmado en los *Manuscritos de 1844* que el ser humano crea *según las leyes de la belleza*, el Marx de *La ideología alemana* prefiere referirse al pintor Rafael condicionado por la organización social y la división del trabajo de su tiempo (1969: 377-378). El discurso acerca del *ser genérico* y su *esencia* ha desaparecido ahora por completo. Hemos de reconocer, empero, que ASV añade esta dimensión real-objetiva a su discurso de la esencia: que consiste en la tesis de la hostilidad del capitalismo al arte, que veremos un poco más adelante.

3.2 LOS SENTIDOS EN LA RELACIÓN ESTÉTICA

ASV postula que tanto la relación práctico-utilitaria como la relación estética surgen cuando el ser humano ha superado el estadio de mera subsistencia:

“Para que un hombre pueda contemplar un objeto, juzgarlo, compararlo o transformarlo, se requiere que se haya liberado de la necesidad imperiosa; vital, que impide toda distancia entre sujeto y objeto. El hambriento sólo satisface su necesidad hundiéndose con el objeto, devorándolo; la contemplación – y la relación estética que tiene en ella su punto de partida – sólo es posible a partir de una separación sujeto-objeto en virtud del carácter específicamente humano de la necesidad que se satisface con él. El sujeto sólo puede contemplar, transformar y gozar humanamente del objeto en la medida que no se deja absorber o esclavizar por él” (2005: 50).

El aspecto crucial que debemos tener en cuenta ahora es la distancia o separación con el objeto, cuyo contrario supone la destrucción del objeto supuesta en la inmediata satisfacción de los apetitos en la relación natural. Sólo cuando el ser humano ha conseguido afirmarse frente a la naturaleza gracias al *trabajo* o la praxis material¹¹ es posible la relación estética. Esta requiere que el objeto producto de la praxis material sea captado “sin una significación utilitaria directa” (*ibíd.*, 51), o que el ser humano se afirme en él, “frente a la necesidad física inmediata o frente al estrecho utilitarismo”, en toda su riqueza humana (*ibíd.*, 53). Sólo así son las “cualidades de los objetos [...] percibidas como cualidades estéticas [...], o sea, como expresión de la esencia del hombre mismo” (*ibíd.*, 51-52). Los sentidos humanos son fruto de este desarrollo pues su proceso de formación está inseparablemente unido al proceso de objetivación, es decir, al proceso de creación de objetos humanos (cf. Engels, 1962: 447). En este sentido, la distancia con el objeto es absolutamente necesaria para la relación estética, pues para poder situarse “en la actitud contemplativa que requiere la relación estética”, escribe ASV, el sujeto de dicha relación no puede verse

¹¹ Que, en este sentido, ASV entiende de una forma plenamente hegeliana como una “satisfacción mediada” en la que la forma de la objetividad del objeto natural se destruye y recibe una nueva, lo que por su parte implica el extrañamiento (*Entäußerung*) del sujeto en una cosa que le es ajena (Lukács 1973: 505). Esta diferencia entre la satisfacción inmediata y la mediada gracias al trabajo es la que Hannah Arendt supo ver muy bien en *La condición humana*, donde se establece la distinción entre el *homo faber* que “trabaja con” y el *animal laborans* que “mezcla con” (1993: 157).

limitado por la inmediatez de la relación natural (2005: 53). Si la superación de la inmediatez de la relación natural es para el ser humano el “fruto de un largo proceso histórico social [...] vinculado al creciente proceso de humanización de la naturaleza por el hombre” (*ibíd.*, 52), también lo es la formación de los sentidos humanos que, como escribe Marx, “es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días” (1993: 150). En el decurso de este proceso, escribe ASV, “el ojo y el oído se han convertido en sentidos estéticos” (2005: 55).

Estos sentidos “estéticos” son también los sentidos propiamente teóricos. En la historia de la filosofía han estado tradicionalmente asociados a las facultades cognitivas superiores: si los ojos han sido concebidos como el espejo del alma – vemos a través de los ojos, no con ellos, decía Platón –, el sonido está asociado a la palabra articulada entendida como la realidad concreta del pensamiento (ver Jonas, 1977). Dentro del discurso hegeliano los sentidos estéticos – vista y oído – funcionan en el modo de la “contemplación” (*Anschauung*), que presupone una distancia necesaria con el objeto percibido, es decir, presupone lo *objetual*, como algo *ajeno* a nosotros mismos (Hegel, 2006: 369). A fin, entonces, de poder contemplar la obra de arte como forma sensible, es necesario que ésta sea, primero, una realidad externa, *para los sentidos*, lo que sitúa el modo estético en absoluta correspondencia con el proceso de objetivación, del cual es parte. Mientras que la forma de percepción sensorial adecuada a la relación estética es la contemplación, Hegel excluye de ésta los sentidos prácticos, es decir, el olfato, el gusto y el tacto, porque en ellos la obra de arte deviene anulada, por ejemplo, “aquello que la lengua toca para degustarlo se disuelve en el acto” (*ibíd.*). Esta distinción entre el modo de contemplación estético-teórico y el modo práctico ha sido, por supuesto, crucial para todas las estéticas de inspiración formalista.

No deja de resultar extraño que ASV asuma acríticamente el ojo y el oído como sentidos *propiamente* estéticos. Siendo conscientes de la crítica de Marx al modo de contemplación en la primera tesis de las *Tesis sobre Feuerbach*, no parece muy coherente asumir la crítica de Marx al materialismo feuerbachiano por haberse quedado preso de la contemplación olvidándose de la práctica real (ASV, 2003b: 167-168), y – sin embargo – mantener la contemplación para el modo de percepción estético. La escueta referencia de Marx al *oído musical* y la *belleza de la forma* en los *Manuscritos de 1844* (1993: 150) es, en este sentido, claramente insuficiente. Si queremos llegar

a esa “estética de la participación” que ASV teoriza en sus últimos años, y en la que, como ya escribía en 1972, el arte supera el estado de objeto a ser contemplado para pasar a ser *transformativo* (1996: 198), tendremos, de alguna manera, que volver a reintegrar los sentidos prácticos en la relación estética y, así, poder dar cuenta de aquellas prácticas artísticas en las que la relación sujeto-objeto no es concebida en el sentido de la separación – supuesta en la objetivación –, sino que ésta supone *mezclarse* con los productos del trabajo incorporándolos, haciéndolos uno con nuestro cuerpo. Como escribía Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, no se trata de que las masas se sumerjan en la obra de arte, sino que sumerjan ésta en sí mismas (1973: 53).

Pensamos que es, en este sentido, que podemos volver al Marx de los *Manuscritos de 1844* y su crítica al “sentido del tener” (1993: 148), que deberíamos poder reformular ahora como una crítica a la forma mercancía de los objetos cuya superación significa la creación de una sociedad de *usuarios* que satisface esa *emancipación plena de los sentidos* a la que Marx aspira.

3.3 LA TESIS DE LA HOSTILIDAD DEL CAPITALISMO AL ARTE: EL ARTE SE ENAJENA CUANDO SE SOMETE A LA LEY GENERAL DE LA PRODUCCIÓN MERCANTIL CAPITALISTA

En “Sobre la fuente y naturaleza de lo estético” ASV sostiene que Marx ya había señalado en los *Manuscritos de 1844* lo que habrá de expresar de forma más clara en trabajos posteriores, a saber: “la contradicción entre arte y capitalismo, entre producción mercantil y libertad de creación” (2005: 60). A este respecto, no debemos olvidar lo que ASV expresa como el punto 4 de las ideas fundamentales de lo estético en Marx: la positividad del trabajo en tanto que expresión de la creatividad, es decir, de la objetivación como expresión de la praxis, que se manifiesta en el arte como trabajo creador frente al trabajo enajenado (cf. 2003b: 320-323). Ahora bien, ASV también reconoce que en los *Manuscritos de 1844* Marx no se refiere explícitamente a una enajenación artística (2005: 60-61). En cualquier caso, para ASV la lógica del argumento que Marx expresa está fuera de toda duda. La enajenación de los sentidos bajo el “sentido del tener” (*Sinn des Habens*) en el régimen de propiedad privada afecta también a la relación estética, así: “El hombre necesitado, cargado de preocupaciones, no tiene sentido para el más bello espectáculo”, escribe Marx (1993: 150). De igual manera, cuando la producción artística se somete al régimen de

apropiación capitalista, a su mercantilización, su valor de uso estético se enajena: “Como «trabajo productivo», el trabajo artístico pierde lo que tiene de específico, de trabajo concreto y cualitativo superior, y sus productos se despojan asimismo de su naturaleza específica, cualitativa, para ser pura y simplemente mercancías” (ASV, 2005: 198; 1996: 190-192). En el trabajo enajenado, sostiene Marx, se invierte la relación medios-fines. La actividad práctica se convierte en un simple medio para el fin que es la existencia, cuando – sin embargo – la actividad práctica es el auténtico fin de la existencia del ser humano. “El trabajo enajenado –escribe Marx– invierte la relación, de manera que el hombre [...] hace de su actividad vital, de su esencia, un simple medio para su *existencia*” (1993: 112). Siguiendo la lógica de este argumento ASV escribe:

“Al convertir la obra de arte en mercancía, el fin en sí – necesidad interior de expresarse, de afirmar su esencia humana, social, al imprimir a una materia determinada forma – se convierte en medio de subsistencia y el artista deja de crear libremente, pues sólo puede crear así cuando despliega la riqueza de su ser frente a la necesidad exterior, satisfaciendo su necesidad interior como ser social” (2005: 60).

A este respecto, queremos señalar que postular la enajenación de la creación artística en el sistema de apropiación capitalista supone la necesidad de emprender un análisis de la producción artística desde el punto de vista de la crítica de la economía política, lo cual no está exento de problemas. Pues una de las cuestiones principales a la que nos enfrentamos en los *Manuscritos de 1844* es que aquí Marx aún no había desarrollado las categorías fundamentales que luego operarán en *El Capital*; categorías tan importantes como la de *fuerza de trabajo* o la distinción entre trabajo *concreto* y *abstracto* (ver Nicolaus, 1972). La crítica de Marx en los *Manuscritos de 1844* es, más bien, de naturaleza moral, es una crítica al egoísmo, al chanchulleo y la codicia. No son las relaciones de producción en cuanto tales el objeto de su análisis. Todo gira alrededor de la institución del mercado, que encarna todos los males de la sociedad burguesa. Ya sólo este aspecto sirve para poner en cuestión la tesis de la enajenación de la producción artística en el capitalismo sobre la base de los argumentos utilizados por Marx en los *Manuscritos de 1844*. En cualquier caso, no vamos a entrar ahora en un análisis pormenorizado de ello. Nos interesa, en cambio, confrontar la tesis de ASV con el Marx maduro, el de los manuscritos de la década de 1860. Pues la contradicción entre arte y capitalismo, entre producción mercantil y libertad de creación, que ASV expresa, nos conduce a la tesis principal

de ASV en este sentido: *la hostilidad del capitalismo al arte*; y ésta es una frase literal del propio Marx. Veamos, primero, lo que Marx había escrito:

“Puesto que Storch no entiende la producción material desde una perspectiva *histórica* – la comprende sobre todo como producción de bienes, no como una forma específica históricamente desarrollada de esa producción – pierde pie, cuando sólo es sobre esta base que se puede comprender en parte el componente ideológico de la clase dominante, en parte la producción intelectual libre de esa formación social dada [...]. La relación no es para nada tan fácil como él piensa desde el comienzo. Por ejemplo, la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción intelectual, como por ejemplo la poesía y el arte. Acabaríamos por lo demás figurándonos lo que los franceses del siglo XVII, que Lessing había parodiado tan bien. Puesto que estamos en la mecánica etc. más avanzados que los antiguos, ¿porqué no podemos escribir también una epopeya? ¡Y la Henriada por la Ilíada!” (1977: 604; el subrayado es nuestro).

Para ASV el sentido de este pasaje es claro: “si la creación artística alcanza, en ciertos casos, determinado florecimiento no es gracias a la producción material capitalista sino a despecho de ella” (2005: 153). ASV cita este pasaje de Marx que discute, pero sólo aquello que le interesa resaltar, esto es, que “el capitalismo, por esencia es una formación económico-social ajena y opuesta al arte” (*ibíd.*, 157). Es decir, ASV omite el contexto de la discusión de Marx en este ejemplo concreto. Esta omisión no es sólo achacable a ASV, Lukács y Lifschitz lo habían hecho igual antes que él.

¿Qué es, entonces, lo que Marx nos quiere contar a respecto de Henri Storch, y que concluye con esa aseveración tan rotunda de que el capitalismo es hostil a la poesía y el arte?

Storch se dirige contra Adam Smith pues éste habría cometido el error de excluir del trabajo productivo aquellos trabajos que no contribuyen *directamente* a la producción y la riqueza material. Quienes los ejercen no producen directamente riqueza material, sino que participan únicamente en su consumo. Storch está pensando aquí en la producción intelectual inmaterial, esto es, aquella que crea valores inmateriales inmediatos, y que está en estrecha relación con las facultades intelectuales y morales de la persona. Estos “bienes internos” (*innere Güter*) forman la base de la riqueza material, argumenta Storch, pues cuanto más civilizada sea una nación, más crece su riqueza nacional. Para Storch estos “bienes internos” pueden ser acumulados y, de hecho, contribuyen a la producción de riqueza, pero de una manera que les es propia. Es a través de su práctica y el correspondiente consumo que incrementan su valor. Así pues, la riqueza material

no disminuye al ser consumida por éste trabajo inmaterial, sino que es en realidad un fantástico medio para incrementarla y, de esta manera, incrementar la propia civilización. Según Storch podríamos decir que el médico produce salud, y el poeta y el pintor gusto, y de esta manera contribuyen a la riqueza de la nación; lo cual no deja de ser una trivialidad pues, como ironiza Marx, de igual manera podríamos decir que la enfermedad produce médicos y la falta de gusto poetas.

Marx señala que a la hora de examinar las relaciones entre la producción material y la inmaterial o intelectual es primero necesario entender la producción material como una forma histórica determinada. Si no se entiende la determinación histórica del modo de producción es imposible entender la correlación entre la producción material y su correspondiente forma de producción intelectual y así, por ejemplo, entender porqué el capitalismo es hostil a ciertas forma de producción artística que no le corresponden como forma de producción. Lo que Marx postula aquí es simplemente que existen ciertas formas de arte y poesía que para el modo de producción capitalista aparecen ya superadas, de ahí su hostilidad; y no que el capitalismo sea *intrínsecamente* hostil al arte. Marx constata que al modo de producción capitalista le corresponden formas de producción intelectual diferentes a las del modo de producción feudal. En la afirmación de Marx resuena cierto eco de la tesis de la muerte del arte en Hegel, que se puede ver como un lamento por la pérdida del ideal clásico, aunque Hegel pensase que este ideal no podía retornar jamás porque las condiciones que lo habían visto nacer habían sido definitivamente superadas. Así pues, se pregunta Marx en ese famoso pasaje de la introducción de 1857 en los *Grundrisse*: ¿Es realmente posible la *Iliada* con la prensa y la máquina de imprimir? (1983: 45). La misma imposibilidad, o posibilidad, del poema épico bajo relaciones de producción cambiantes es el resultado del proceso sociohistórico, y en éste radica la complejidad del análisis (cf. Schröder, 1986).

4. CONCLUSIÓN

Sin duda, una de las grandes aportaciones de ASV a la estética ha sido su insistencia en fundamentar la relación estética en la relación social, es decir, en considerar que el arte no puede analizarse al margen de las distintas relaciones sociales “con las que se encuentra en una relación de dependencia e influencia mutuas” (1970b: 24). El arte es “parte de una

relación social determinada [...], se halla en una relación histórica”, “está hecho de historia y él mismo es historia [...], el arte no escapa nunca de la historia ya que es la praxis de un ser histórico”, escribe ASV (*ibíd.*, 25). Al considerar el arte desde la perspectiva de la praxis del ser social ASV busca superar las limitaciones propias del materialismo contemplativo (Feuerbach) así como del idealismo (Hegel). Ahora bien, ¿extrae ASV las conclusiones correctas que se corresponden con este punto de partida? En nuestra opinión, el concepto de objetivación impide, precisamente, un análisis del arte como parte de la relación social.

La praxis, o actividad transformadora del sujeto, es examinada por ASV en el sentido de una estructura o sustancia fundamental que caracteriza a todos los seres humanos por igual, independientemente de las condiciones históricas concretas, es decir, se le confiere a esta sustancia una realidad que pre-existe el despliegue real-concreto del individuo en la historia. La actividad concreta de los individuos significa, en este sentido, el paso – necesario – de la potencia al acto. A partir de aquí ASV deduce la práctica artística como modo superior de la praxis (*ibíd.*, 43), en el sentido de que se desarrolla a partir de ella, pero “como proceso de renovación e innovación constante que no puede agotarse nunca en ninguna de sus manifestaciones históricas concretas” (*ibíd.*, 24).

ASV entiende el proceso histórico determinado por la dialéctica de la objetivación – esto es, la sustancia del ser social – y la enajenación – o la realidad concreta en la que ésta se encuentra –. En *Filosofía de la praxis* ASV escribe: “la historia humana no es sino la historia de la enajenación del ser humano en el trabajo” (2003b: 146). En los términos de la relación estética ASV reinterpreta esta dialéctica de la objetivación y la enajenación como la contradicción entre la creación auténtica y la hostilidad del capitalismo al arte. Esta dialéctica parte de una concepción del *hombre y el trabajo* que ASV lee en todos los escritos del Marx joven y maduro. Es al poner de manifiesto la explotación del productor en la sociedad capitalista que Marx, nos dice ASV, revela la contradicción entre capitalismo y creación (1970b: 21-22). Esta contradicción recorre por entero la reflexión estética de ASV, esto es, la condiciona por completo. En este sentido, lo que se presenta como el análisis del proceso histórico concreto, se despliega no en cuanto realidad concreta, con sus determinaciones específicas, sino como una dialéctica entre conceptos que han sido establecidos de antemano. La realidad se encuentra ya explícita en los

conceptos, que únicamente se han de aplicar a lo concreto para, así, poder ver la realidad revelarse en su esencia. De esta manera, los conceptos se imponen a las prácticas realmente existentes, dotándolas de un sentido que se ha construido previo al examen de las prácticas mismas.

A este respecto, nos debemos preguntar si esta dialéctica entre conceptos preestablecidos se encuentra, de esta manera, en los escritos de Marx, o si se trata, más bien, de un objeto extraño que se le impone a los textos. Pues lo que para ASV es evidente, a saber: que la teoría de la enajenación del trabajo en el capitalismo (el Marx joven) continua en *El Capital* con el análisis del proceso de explotación como proceso de producción de plusvalía (*ibid.*, 22), no lo es tanto si examinamos que el sujeto del trabajo enajenado ha desaparecido por completo en el Marx maduro, pues el *hombre enajenado en su esencia* de los *Manuscritos de 1844* se ha transformado en *El Capital* en fuerza de trabajo abstracta. Esto quiere simplemente decir que es ciertamente problemático asumir una continuidad entre la obra del Marx joven y el Marx maduro sin tener en cuenta las importantes diferencias que existen entre los textos, y lo que éstas significan para el análisis que queremos emprender. Desde nuestro punto de vista, un análisis de las relaciones concretas entre capitalismo y práctica artística que haga uso del instrumental que Marx puso a disposición nos ha de llevar a una crítica de la economía política del arte (Durán Medraño, 2014), y no a una estética o teoría del arte en Marx, que no se encuentra por ningún lado. Esta es una crítica que ha de decidir, radicalmente, de dónde extrae sus conceptos: o bien de la teoría de la enajenación (el Marx joven), o bien de *El Capital* y sus manuscritos adyacentes (el Marx maduro). Si escogemos esta segunda opción, habremos de reconocer – si queremos ser fieles al texto de Marx – que son las relaciones de producción concretas el objeto real del análisis; y estas pueden mostrar tanto contradicciones específicas y dialécticas de liberación entre capitalismo y arte, como una total aquiescencia entre ambos. En cualquier caso, este análisis de las condiciones y determinantes socio-económicos concretos de la práctica artística no lo realiza Marx; por lo que ésta es una práctica teórica que aún ha de ser desarrollada.

Es cierto que en el análisis de ASV acerca de la praxis estética el énfasis en el sujeto de la praxis que se produce a sí mismo tiene como su objetivo principal desmontar las falacias del determinismo mecanicista marxista que veía la praxis del individuo únicamente como reflejo de las contradicciones objetivas; un análisis que en la reflexión estética se traducía en un puro sociologismo e ideologismo (ASV, 1970b: 18). Pero este objetivo, que

busca para el ser social la reapropiación de su *ser práctico*, usurpada en la ideología del marxismo vulgar y el Diamat, por loable que nos parezca, no podemos permitir que se imponga al análisis de lo concreto cegándonos, de esta manera, frente a las determinaciones realmente existentes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, L. (2003 [1967]); "The Humanist Controversy", *The Humanist Controversy and Other Writings*. Londres: Verso, pp. 221-305.
- ARENDT, H. (1993); *La condición humana*, traducción de Ramón Gil. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (1973); "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos, I*, edición de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, pp. 15-57.
- ECHEVERRÍA ANDRADE, B. (1995); "Elogio del marxismo", en G. Vargas Lozano (ed.), *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (filosofía, ética, estética y política)*. México D.F.: UNAM, pp. 77-82.
- DALY, M. (2006); "A Short History of Marxist Aesthetics", en L. Baxandall y S. Morawski (eds.), *Karl Marx & Frederick Engels on Literature and Art*. Nottingham: CCCP, pp. i-xxvi.
- DURÁN MEDRAÑO, J. M. (2014); "A vueltas con la categoría de valor en la producción de arte", en *Eptic Online*, 16, 3 (Septiembre-Diciembre), pp. 136-149.
- DURÁN PAYÁN, S. (1995); "Sánchez Vázquez: su aportación a la estética", en G. Vargas Lozano (ed.), *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (filosofía, ética, estética y política)*. México D.F.: UNAM, pp. 407-416.
- ENGELS, F. (1962); "Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen", *Dialektik der Natur*. Berlín: Dietz Verlag, pp. 444-455.
- FISCHER, E. (1959); *Von der Notwendigkeit der Kunst*. Dresden: Verlag der Kunst – (1967); *La necesidad del arte*. Barcelona: Península.
- HEGEL, G. W. F. (2006); *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, edición de A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov. Madrid: Abada Editores.
- HINDERER, W., ed. (1974); *Sickingen-Debatte*. Neuwied: Luchterhand.
- IGEA LABORDA, A. (1981); "Las influencias de Hegel y Feuerbach en la primera obra teórica de Marx", en *Revista de Estudios Políticos*, 22 (Julio-Agosto), pp. 185-212.
- ILYENKOV, E. (2014); "Dialectics of the Ideal", en A. Levant y V. Oittinen (eds.), *Dialectics of the Ideal. Evald Ilyenkov and Creative Soviet Marxism*. Chicago: Haymarket Books, pp. 25-78.

- INFRANCA, A. (2005); *Trabajo, individuo, historia. El concepto de trabajo en Lukács*. Buenos Aires: Herramienta.
- JAY, M. (1984); *Marxism & Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*. Berkeley: University of California Press.
- JONAS, H. (1977); "Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne", *Das Prinzip Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 233-264.
- LIFSHITZ, M. (1981 [1933]); *La filosofía del arte de Karl Marx*. México D.F.: Ediciones Era.
- LUKÁCS, G. (1966 [1945]); "Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels", en *Aportaciones a la historia de la estética*, edición de Manuel Sacristán. México D.F.: Grijalbo, pp. 231-260.
- LUKÁCS, G. (1970); *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Neuwied: Luchterhand.
- , (1973); *Der junge Hegel*, Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MARCUSE, H. (1977); *Die Permanenz der Kunst – Wieder eine bestimmte marxistische Ästhetik*. München: Carl Hanser.
- MARX, K. (1977); *Zur Kritik der politischen Ökonomie (Manuskript 1861-1863)*, MEGA II/3.2. Berlín: Dietz Verlag.
- , (1983); *Ökonomische Manuskripte 1857/1858*, Band 42. Berlín: Dietz Verlag.
- , (1986); *Das Kapital*, erster Band. Berlín: Dietz Verlag.
- , (1993); *Manuscritos. Economía y filosofía*, edición de Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza Editorial.
- , ENGELS, F. (1969); *Die deutsche Ideologie*. Berlín: Dietz Verlag.
- MORAWSKI, S. (1970); "The Aesthetic Views of Marx and Engels", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, 3 (primavera), pp. 301-314.
- , (2006 [1973]); "Introduction", en L. Baxandall y S. Morawski (eds.), *Karl Marx & Frederick Engels on Literature and Art*. Nottingham: CCCP, pp. 1-40.
- MUSTO, M. (2011); "Marx en París: los Manuscritos económico-filosóficos de 1844", en M. Musto (coord.), *Tras las huellas de un fantasma, La actualidad de Karl Marx*. México D.F.: Siglo XXI, pp. 116-132.
- NICOLAUS, M. (1972); *El Marx desconocido*. Barcelona: Anagrama.
- PATTERSON, T. (2009); *Karl Marx, Anthropologist*. Oxford y Nueva York: Berg.
- PLATÓN (1981); *Protágoras*, traducción de Carlos García Gual. Madrid: Gredos.
- PRAWER, S. S. (1976); *Karl Marx and World Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- ROSE, M. A. (1984); *Marx's lost aesthetics. Karl Marx & the visual arts*. Cambridge: Cambridge University Press.

- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1970a); “Prólogo”, en A. Sánchez Vázquez (Comp.), *Estética y marxismo*, Tomo I. México D.F.: Ediciones Era, pp. 11-16.
- , (1970b); “Introducción general. Los problemas de la estética marxista”, en A. Sánchez Vázquez (Comp.), *Estética y marxismo*, Tomo I. México D.F.: Ediciones Era, pp. 17-73.
- , (1973); *Art and Society. Essays in Marxist Aesthetics*. Nueva York: Monthly Review Press.
- , (1995a); “Los Manuscritos de 1844 de Marx en mi vida y en mi obra”, en G. Vargas Lozano (ed.), *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (filosofía, ética, estética y política)*. México D.F.: UNAM, pp. 221-236.
- , (1995b); “A Xirau: hacer real una sociedad ideal”, en G. Vargas Lozano (ed.), *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez (filosofía, ética, estética y política)*. México D.F.: UNAM, pp. 365-366.
- , (1996 [1972]); “Socialización de la creación o muerte del arte”, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México D.F.: FCE, pp. 187-203.
- , (1997 [1961]); “Contribución a una dialéctica de la finalidad y la causalidad”, *Filosofía y circunstancias*. Barcelona/México D.F.: Anthropos/UNAM, pp. 169-188.
- , (1999 [1981]); “Ideal socialista y socialismo real”, *Entre la realidad y la utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo*. México D.F.: FCE/UNAM, pp. 165-182.
- , (2003a [1970/71]); “Del socialismo científico al socialismo utópico”, *El valor del socialismo*. Madrid: El Viejo Topo, pp. 29-85.
- , (2003b); *Filosofía de la praxis*. México D.F.: Siglo XXI.
- , (2005 [1965]); *Las ideas estéticas de Marx*. México D.F.: Siglo XXI.
- , (2007); *Creación, estética y filosofía política. Mi recorrido intelectual*. Madrid: Editorial Complutense.
- SCHRÖDER, W. (1986); “Die Entfaltung des industriellen Kapitalismus und der Epochenwechsel im ästhetischen Denken”, en *Marx-Engels-Jahrbuch*, Bd. 9. Berlin: Dietz Verlag, pp. 163-221.
- THOMPSON, E. (2011); “Lebewesen als Naturzwecke und autopoietische Systeme”, en T. Schlicht (ed.), *Zweck und Natur. Historische und systematische Untersuchungen zur Teleologie*. München: Wilhelm Fink, pp. 167-193.
- WOLF, F. O. (2008); “Kein zeit- und lebloses Denken – eine Kritik an Georg Lukács’ Ontologie der Arbeit”, en G. Peter y F. O. Wolf, *Welt ist Arbeit*. Münster: Westfälisches Dampfboot, pp. 55-64.
- ŽIŽEK, S. (2013); *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. Londres: Verso.

Discursos críticos sobre el arte desde América Latina. Arte, crítica y teoría en la práctica artística de Luis Camnitzer

GABRIELA A. PIÑERO

RESUMEN: Este artículo analiza el proyecto de Luis Camnitzer de establecer una tradición politizada del arte bajo la idea de un “conceptualismo latinoamericano”. el estudio del modo diferenciado en que sus obras plásticas e intervenciones discursivas participan de esta empresa y construyen los vínculos entre lo artístico y lo social, permite explorar las distintas construcciones teóricas sobre lo artístico que se tensionan al interior de la producción de Luis Camnitzer. mientras los escritos de camnitzer re-territorializan el arte al identificar “lo político” como condición de un “arte latinoamericano”, sus obras problematizan esta identificación. el “contexto” de las obras de camnitzer deja de ser transparente y se torna siempre una nueva creación.

PALABRAS CLAVE: *arte, crítica de arte, América Latina, Luis Camnitzer.*

ABSTRACT: This paper analyses Luis Camnitzer's project to set up a politicized art tradition within the notion of “Latin American conceptualism”. The study of the different ways in which his visual artworks and his discursive interventions participate in this business and construct the links between the artistic and the social allows us to explore the different theoretical conceptions about art that underlie Luis Camnitzer's production. While Camnitzer's writings re-territorialize art by identifying the political component in the artwork as a defining condition of “Latin American art”, his artworks question this identification. The context of Camnitzer's artworks is no longer transparent and always leads to a new creation.

KEYWORDS: *art, art criticism, Latin America, Luis Camnitzer.*

RECIBIDO: 08 de mayo de 2015. **ACEPTADO:** 05 de junio de 2015.

INTRODUCCIÓN

Durante la década de 1990, en el marco de la visibilidad creciente que las producciones plásticas de América Latina adquirieron en las capitales del arte, se reactivó el debate sobre la unidad de las obras de la región, sobre su representación en espacios internacionales, y sobre el vínculo entre lo artístico y lo social. El período abierto en esos años fue un momento de

respuestas a las formas previas de conceptualizar y narrar el arte producido en América Latina. Fue una época en la cual se cuestionó el lugar derivativo y periférico que las narrativas entonces imperantes asignaban a las experiencias del “sur”, y en la cual se discutió la legitimidad de quienes tenían derecho a narrar esa historia. Los procesos de la globalización y el nuevo interés por la diferencia y la otredad propulsaron la circulación de artistas y de obras que impugnaban el canon modernista, a la vez que cuestionaban las políticas de representación e inserción dominantes en las capitales del arte.

Las diversas intervenciones de críticos, curadores e historiadores del arte local en torno al debate sobre *lo latinoamericano* en el arte, delinearon un mapa de posiciones diferenciadas que oscilaron entre la defensa de un regionalismo artístico con rasgos y problemas singulares, y la afirmación de que la persistencia de “América Latina” en tanto unidad artística no significaba más que un resabio de antiguas narrativas que organizaban las artes del globo en “centrales” y “periféricas”.¹ A diferencia de un crítico como Gerardo Mosquera (La Habana, 1945), quien argumentó la necesidad de “perder” América Latina en pos de la construcción de una meta-cultura global, o de Nelly Richard (Caen, 1948) quien mantuvo un uso de “lo latinoamericano” en tanto espacio móvil de perturbación, desde los años 1960 Luis Camnitzer (Lübeck, 1937) —artista y crítico de arte— batalló la actualidad y permanencia de “América Latina” en tanto regionalismo artístico con su propia unidad y genealogía. La conversión de la noción de América Latina —una noción que designa una entidad principalmente geográfica, cultural y política— en una categoría artística, inscribe a Camnitzer en una tradición de reflexión y de escritura sobre al arte de la región que se remonta a Marta Traba en tanto fundadora del proyecto de un “arte latinoamericano”.²

¹ Agradezco a los evaluadores de este artículo cuyos comentarios y sugerencias me ayudaron a precisar varias de las cuestiones aquí abordadas. Analicé algunas de estas posiciones en mi tesis doctoral *“Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer”* (Piñero, 2013). Sobre las singularidades de este debate a fines de la década de 1980 y durante 1990 ver mi artículo “Políticas de representación/ Políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)”. (Piñero, 2014a).

² En mi tesis doctoral analicé la re-emergencia del proyecto latinoamericanista en el arte durante la segunda posguerra en términos de un doble proceso de confrontación/exclusión. Si por un lado, la voluntad de diferenciación con el “norte” (Estados Unidos) en tanto

Si bien varios de los aspectos que adquirió la argumentación de Camnitzer en torno al modo en que sus obras negociaban entre, por un lado, estéticas y conflictos cada vez más globalizados (compartidos), y por otro, tradiciones y condiciones sociopolíticas locales, pueden rastrearse en sus obras y escritos desde la década de 1960, es en su participación en la construcción historiográfica del “conceptualismo latinoamericano” (emprendida como empresa conjunta desde la década de 1990), donde sus principales ideas convergen y se organizan. La ampliación geográfica y temporal del conceptualismo en América Latina que postula Camnitzer, expande este movimiento hasta hacerlo coincidir casi con la misma historia de América Latina. La institución de “lo político” como común denominador de las producciones conceptualistas, hacen del conceptualismo ya no un particular movimiento o estilo, sino que lo erigen como la condición política del arte latinoamericano.

Si bien una distinción estricta entre las tareas de artista, crítico e historiador es en el caso de Camnitzer sumamente difícil, intentaré poner en tensión la teoría articulada en sus escritos de crítica e historia, con aquella actualizada en sus propias obras. La producción plástica de Camnitzer participa de modo ambivalente en su empresa historiográfica: en ocasiones la acompaña y se atiene a los dictámenes impuestos por este imperativo “latinoamericanista”, y otras veces la subvierte y fricciona con ese proyecto que pretende que la representación funcione unitariamente bajo una supuesta traducibilidad de las imágenes.

La noción de “contexto” es crucial en la revisión historiográfica que emprende Camnitzer, así como en la realización de su propia obra. Esta noción,

amenaza imperialista vigente desde el siglo XIX fue el rasgo central en la configuración de una tradición de escritura sobre el arte producida *desde* América Latina, en los Estados Unidos, por otro lado, también se desplegaron una serie de intervenciones destinadas a pensar el arte del “sur” bajo una perspectiva regional. Varias de estas operaciones eran esfuerzos por expulsar al incipiente “arte latinoamericano” de la construcción del nuevo “arte americano” en tanto canon artístico mundial. Recordemos que durante las décadas de 1920 y 1930, la idea de un “arte americano” en tanto integración artística de las “tres Américas” (América del Sur, Central y del Norte) era aún un proyecto válido para artistas como Joaquín Torres García, David Alfaro Siqueiros y críticos como Alfred Barr. En este sentido, si bien la idea de un “arte latinoamericano” es un producto de esfuerzos curatoriales y críticos múltiples —escenario cuya complejidad es tema de varias investigaciones recientes—, en territorio latinoamericano Marta Traba se perfila como la crítica central en defender la conversión del proyecto cultural, político y económico encarnado en el nombre de América Latina, en una categoría artística desde la cual el conjunto de producciones visuales sería analizado, organizado, valorado. (Piñero, 2013 y Piñero, 2014b)

sin embargo, no funciona de modo homogéneo a lo largo de su producción. Entendido en ocasiones como condiciones materiales de existencia, en otras oportunidades el “contexto” refiere a historias personales del artista, e incluso a la historia y trayectoria de la propia obra. Estas diversas formas de conceptualizar el “contexto” de una obra, postulan maneras distintas de pensar el vínculo entre el arte y lo social. Si en ocasiones, los escritos de Camnitzer proponen un entendimiento de la obra como generada por causas sociales, o ésta es reducida al contexto de su creación, en otras oportunidades —especialmente en su propia producción plástica— las obras participan de esa misma trama social. Mientras la primera conceptualización se alinea a una narrativa inscrita en la sociología del arte, y la segunda simplifica la obra a ser una representación transparente de una localidad dada, la tercera alternativa exige explorar una tradición artística politizada, donde lo radical de la obra ya no reside en lo que ella tenga para comunicar, sino en el modo en que ella es capaz de intervenir en las mismas condiciones de existencia reconfigurando la experiencia ante un hecho.

SOSTENER AMÉRICA LATINA. POR UNA TEORÍA (LATINOAMERICANA) DEL ARTE

La variedad de escritos que Luis Camnitzer elabora desde la década de 1960 —artículos en periódicos y revistas especializadas como *Marcha*, *Arte en Colombia*, libros y textos de catálogos— delinea una singular teoría e historiografía de las artes de América Latina que es inseparable de su proyecto por sostener la unidad y cierto destino común para las artes del continente.

Fuertemente anclado en cierta tradición de pensamiento latinoamericanista, Camnitzer reactualiza dicotomías del siglo XIX en un pensamiento que se despliega a base de antinomias. La oposición señalada por Enrique Rodó (Rodó, 2005) entre una América Latina y otra Sajona, junto al carácter espiritual y materialista que corresponde a una y a otra, se repiensa bajo la actualidad de su propio tiempo (nuevos flujos económicos y mapas de poder, migraciones y exilios masivos), para reconfigurar una “América Latina” que oscila entre la desterritorialización y la localización geográfica.

Lógicas explicativas de signo distinto se superponen bajo los objetivos de combatir cierta tradición centralista y euro-norteamericana de la historia del arte, y de negociar una nueva visibilidad en el escenario global para el llamado “arte latinoamericano”.

Los núcleos en torno a los cuales gravita la teoría del arte de Camnitzer referida a las producciones latinoamericanas y periféricas, son el potencial comunicacional y la referencialidad de contexto.

ARTE CONTEXTUAL

“Contextual Art” (arte contextual) fue la categoría acuñada por Camnitzer para caracterizar un arte de “resistencia”. Esta categoría revela, en línea con su afirmación “la calidad artística no es objetiva sino contextual”, la correspondencia que según Camnitzer debe existir entre la obra y su sociedad productora/receptora, y cómo el aparato entero de valoración artística pretende ser cuestionado (Camnitzer, 1992: 71).

No es posible defender un único criterio de valoración para la totalidad de las producciones del globo, ya que el potencial y alcance de cada práctica artística sólo puede ser evaluado en relación con su localización, con el particular escenario en el cual se propone intervenir. “La real calidad de una obra solamente puede ser percibida dentro de un conocimiento profundo del contexto al cual el objeto artístico fue destinado”, sostiene Camnitzer (1992: 71). Lo que aquí se pone en juego es una nueva noción de “calidad” (una categoría cuya pervivencia revela la dificultad de abandonar completamente los presupuestos de las teorías tradicionales) que tiene que ver con la efectividad en el sentido de la operatividad de la obra en ese contexto; una efectividad que se relaciona con el segundo de los núcleos señalados, el potencial comunicacional. La distinción entre contexto de origen y contexto final, participa de esta conceptualización de la obra como *respuesta* a un contexto, como ejecución localizada y siempre situada. Si es bajo sus propias coordenadas de producción que la obra adquiere toda su potencialidad, la “política del contexto final” condena a la obra-otra (la obra latinoamericana o periférica) a ser “derivativa *avant la lettre*” en cuanto sólo iniciará su existencia una vez que el centro elabore las posibilidades de su decodificación (1992: 71-73).

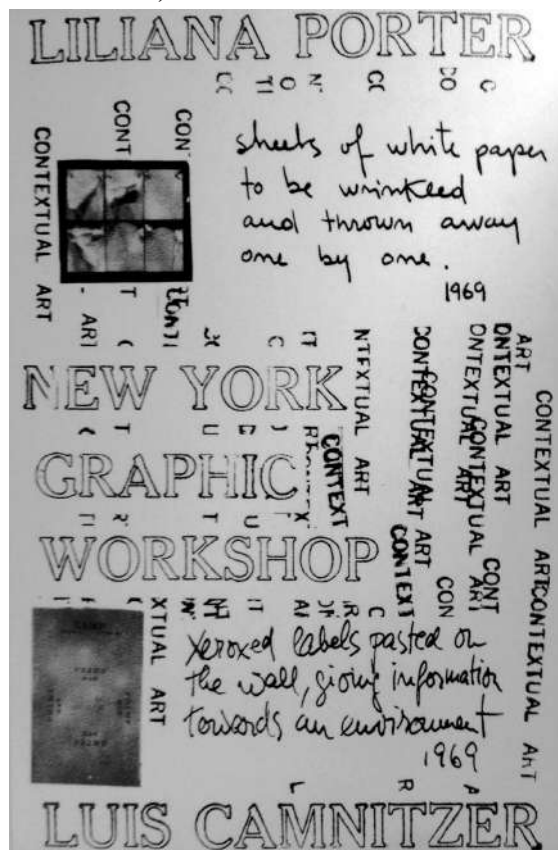
En cuanto posibilidad de cuestionar la hegemonía y su imposición de un juicio universal (entendido éste como universalización de un local particular), el rescate del contexto es una operación que regresa sobre la propia elección estética de Camnitzer. En la producción de Camnitzer, la noción de “arte contextual” (contextual art) en oposición a “arte conceptual” apareció en sus obras (individuales y colectivas), de fines de la

década de 1960. “Contextual art” fue la frase impresa reiteradamente en la tarjeta que acompañó la presentación de *The New York Graphic Workshop* en la exposición de arte conceptual 557,087 organizada por Lucy Lippard en 1969 [Fig. 1].³ La decisión de incorporar esa frase, respondió a los temores del grupo de ser absorbido dentro del término “arte conceptual”, entendido en tanto estilo formalista surgido en la década de 1960 en Estados Unidos e Inglaterra y desinteresado de cuestiones relativas al potencial político del arte y su singular emplazamiento (Camnitzer, 2007: 238).

Para Camnitzer, la declaración del contexto es lo que define la politicidad de una obra: “[l]a adquisición y propiedad del contexto es un hecho político y por lo tanto la política es parte intrínseca de la definición misma del arte” (1992: 72). Esta exigencia de Camnitzer por explicitar las condi-

ciones de emergencia y de intervención de cada obra, quedó en evidencia en la acción que ese mismo año (1969) Camnitzer realizó en la exposición sobre arte correo realizada en el Instituto Di Tella (Buenos Aires, Argentina). La frase “Arte Colonial Contemporáneo” que Camnitzer escribió en una de las ventanas de la galería, buscó contextualizar lo que, en su opinión, de otro modo habría sido percibido como una exposición apolítica (Camnitzer, 2007: 69-70). Esta intervención busco, asimismo, posicionarse de

Fig. 1. The New York Graphic Workshop, *Contextual Art*, tarjeta presentada para la exhibición 557,087, Seattle Museum of Art, 1969



³ The New York Graphic Workshop fue el grupo fundado en 1965 por Luis Camnitzer, Liliana Porter y Guillermo Castillo (Pérez-Barreiro, Dávila-Villa, McDaniel-Tarver, 2009).

manera crítica en relación con la progresiva adopción, por parte de algunos artistas de la región, de ciertas tendencias artísticas percibidas como “foráneas” (arte conceptual, pop, etc.).

En funcionamiento como una categoría de producción a fines de los años 60, la noción de “arte contextual” fue posteriormente desplegada como eje curatorial y también como categoría crítica: “arte contextual” fue una de las directrices de la empresa revisionista *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*, la exposición que Camnitzer curó junto a Rachel Weiss y Jane Farver en 1999 (Queens Museum of Art, New York, EEUU),⁴ y fue también la categoría a través de la cual analizó, entre otras producciones, la obra de Alfredo Jaar (Camnitzer, 2008: 119-120).

POTENCIAL COMUNICACIONAL

En *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation* (2007),⁵ libro fundamental en la instalación de la idea de un “conceptualismo latinoamericano”, la “comunicación de ideas” es el acento común de las producciones latinoamericanas y periféricas: “[e]n la periferia, America Latina incluido, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas” (2008:14). En la perspectiva de Camnitzer, el interés de las estrategias conceptualistas latinoamericanas por subrayar la comunicación, determinó su desinterés por cuestiones estilísticas y marcó la gran diferencia con el “arte conceptual” en tanto estilo formalista creado por el centro (Nueva York), cuya materia prima era el lenguaje y las ideas. Se trata de una voluntad comunicacional que en *Didáctica de la Liberación* se funda en la separación analítica entre forma y contenido (en tanto retroceso de la forma para pleno dominio del contenido), y que también puede rastrearse en las obras de Camnitzer aunque de manera distinta. En piezas como *La Masacre de Puerto Montt* (1969) [Fig. 2] y *Leftovers* (1970) [Fig. 3] es su propia estética, la propia materialidad de la obra, la que paulatinamente se ve modificada a partir de esa voluntad comunicacional revelando la insuficiencia de la dicotomía entre forma y contenido.

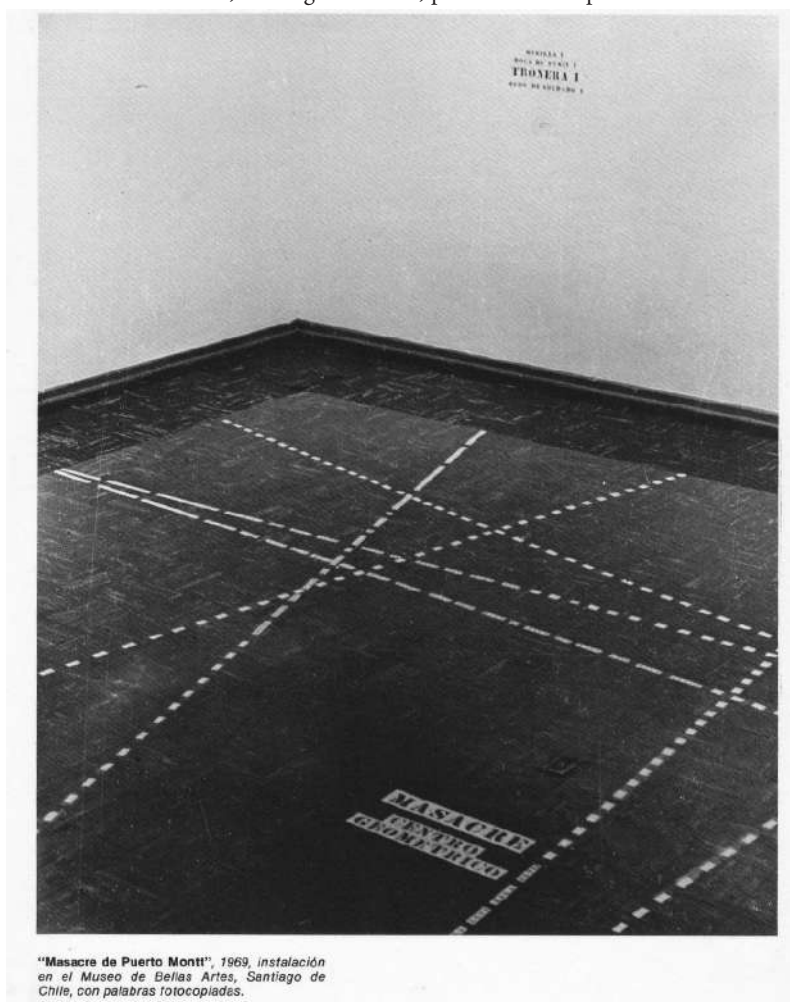
La voluntad de Camnitzer de hacer del arte un “vehículo de comunicación de información” (Camnitzer, 2009: 87), determinó la progresiva

⁴ La exposición también se exhibió en Walker Art Center, Minneapolis (19-12-1999 al 5-03-2000) y Miami Art Museum, Miami (15-07 al 26-11-2000) (Becke, 1999).

⁵ Al año siguiente el libro fue traducido al español como *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano* (Camnitzer, 2008).

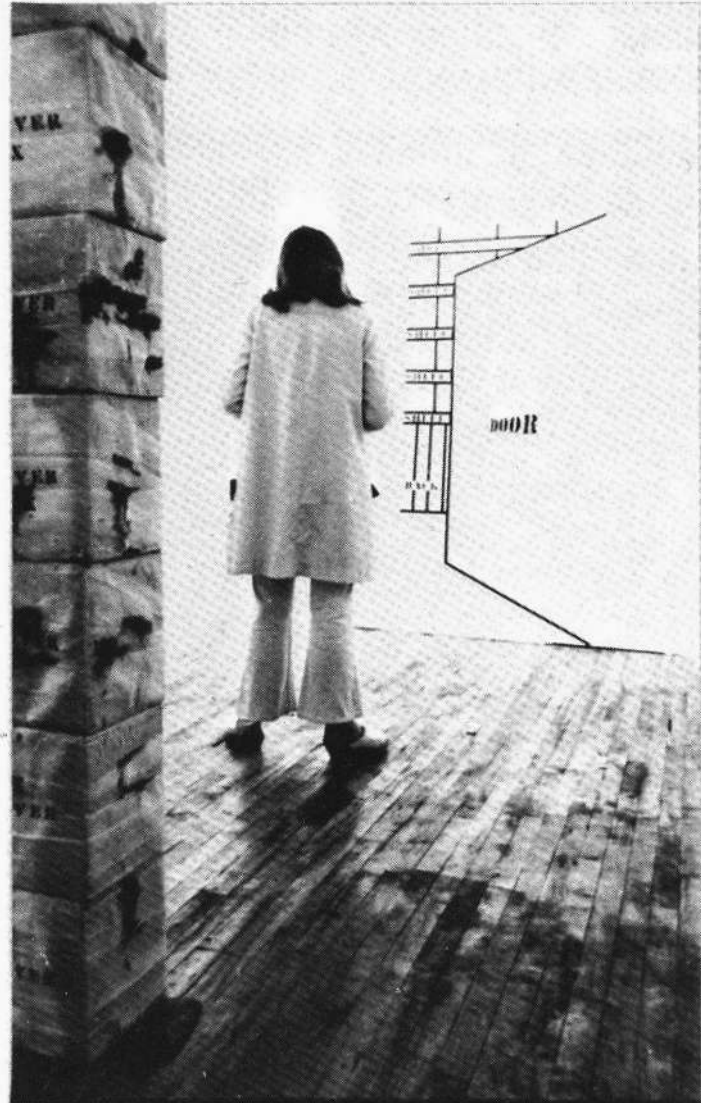
importancia que la palabra adquirió en sus obras, y cómo ésta fue explorada en su potencial expresivo, comunicativo y aún económico (*Diccionario*, 1969 [Fig. 4]; *Selfportrait*, 1969 y 1970; *Firma para vender por centímetro*, 1971-1973 [Fig. 5]). La palabra fue ganando independencia como vehículo para anclar las ambigüedades propias de la imagen: “el texto, potencialmente, parecía un medio menos ambiguo y, por lo tanto, a falta de poderes telepáticos, más certero y en menor peligro de sufrir la erosión de información” (Camnitzer, 2008: 54)

Fig. 2. Luis Camnitzer, *La Masacre de Puerto Montt*, 1969, instalación en el Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, palabras fotocopiadas

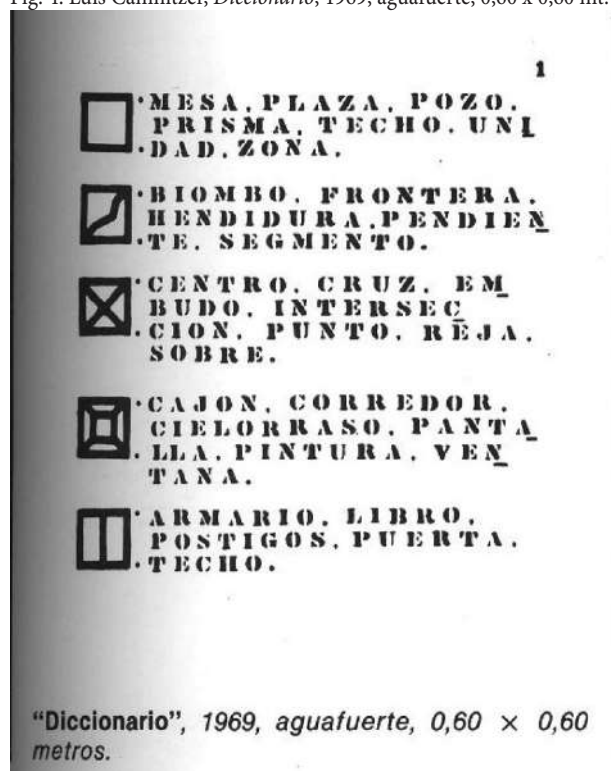


"Masacre de Puerto Montt", 1969, instalación en el Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile, con palabras fotocopiadas.

Fig. 3. Luis Camnitzer, *Leftovers*, 1970, instalación en Paula Cooper Gallery, Nueva York

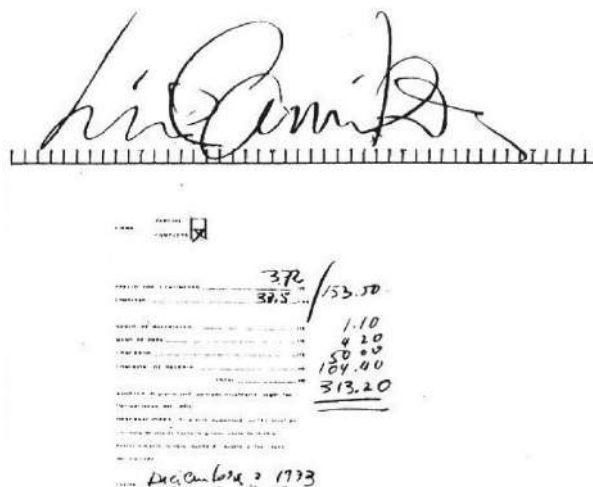


"Leftover", 1970, instalación en Paula Cooper Gallery, N.Y. Colección Yeshiva University, N.Y., Museo de Bellas Artes, La Habana.

Fig. 4. Luis Camnitzer, *Diccionario*, 1969, aguafuerte, 0,60 x 0,60 mt.

La serialidad y materialidad en *Leftovers* (1970) [Fig. 3], adquiere un nuevo cariz desde su título y la hoja impresa que la acompaña. Son las frases incorporadas en *La Masacre de Puerto Montt* [Fig. 2] las que significan lo que de otro modo sería una composición geométrica desplegada en la espacialidad de la sala. Este carácter informacional que se encuentra en sus obras y que luego se constituye en el núcleo de una trama mayor, habilita el interrogante acerca del vínculo entre los escritos de Camnitzer (sea en la forma de narrativas históricas o de crítica de arte) y sus propias obras: ¿Puede pensarse la teoría del arte articulada por Camnitzer como la elaboración de los modelos de percepción y concepción de la obra explorados en sus propias producciones desde las décadas de 1960 y 1970? ¿Es factible argumentar la existencia de un registro perceptivo que permea las distintas labores de historia y crítica de arte, producción plástica y ejercicio curatorial, y narra a través de ellas?

Fig. 5. Luis Camnitzer, *Firma para vender por centímetro*, 1971-1973, serigrafía y lápiz, 0,50 x 0,70 mt.



**“Firma para vender por centímetro”, 1971-73,
serigrafía y lápiz, 0,50 × 0,70 metros.**

LÓGICAS EXPLICATIVAS: DEPENDENCIA/LIBERACIÓN

Las dicotomías epistemológicas (centro/periferia, hegemónico/subalterno, norte/sur, dependencia/liberación, imperio/colonia, arte conceptual norteamericano/conceptualismos latinoamericanos-periféricos, etc.) revelan las tradiciones de su formación, especialmente la teoría de la dependencia y la teología de la liberación. Erigidos como principios explicativos de la totalidad de los sistemas de pensamiento y acción, bajo la lógica de estas dicotomías la producción, significación y circulación del arte no tienen una especificidad distinta a la de los procesos y acontecimientos políticos y económicos. En cuanto la política, la economía y el arte son procesos que tienen lugar en un mismo ámbito (neo)colonial, todos ellos están supeditados a una misma relación de dependencia. La penetración imperialista se ejerce no sólo a través de la imposición (y adopción) de

productos materiales y políticas económicas, sino también a través de gustos estéticos y modas artísticas. La teoría de la dependencia también es una teoría de la dependencia psicológica y cultural.

En América Latina, según Camnitzer, el lento desarrollo de identidades culturales fue interrumpido por la adopción de importaciones, y la elaboración artística destinada a la propia comunidad fue reemplazada por una producción orientada al mercado internacional (Camnitzer, 1991: 44). En cuanto para Camnitzer el arte y la política están unificados dentro de “un proceso cognitivo total, un instrumento de construcción cultural” (Camnitzer, 1992: 74) el proceso antes descrito sólo contribuyó a reforzar una hegemonía externa. Su concepción del arte en tanto partícipe de la construcción de una trama cultural politizada, da cuenta de su defensa de un arte surgido del diálogo y la singularidad de su propia localidad: “un arte de resistencia por lo tanto, no es más que un texto ubicado en nuestro propio contexto, nutriéndolo y fortaleciéndolo” (1992: 71). Adversario de toda autonomía artística, la historia y problemas de los productos estéticos son sometidos al devenir y disputas sociales. “*Gatekeeper*” cultural, el *mainstream* (lenguaje artístico internacional) está encarnado en un reducido grupo de naciones interesadas en reproducir una estructura de dependencia a través de la erección de una autocentrada cultura universal (Weiss, 2009: 37).

La linealidad explicativa implícita en la lógica centro/periferia, y en la concepción de un “centro” portador no sólo de poder artístico, sino también político, económico y militar, presente en sus textos desde los años 60, se tensa con aquellos escritos de fines de los años 90 en los cuales Camnitzer apuesta a la elaboración de un mapa de historias móviles. Se trata de una estrategia —desplegada a través de sus producciones plásticas y de sus textos de historia y crítica del arte— para lograr a la vez el reconocimiento en el centro artístico y su progresiva corrosión. Su convicción de las potencialidades de un “arte contextual” se traduce en el abandono de una “matriz narrativa unificada” para la historia del arte, y en el establecimiento de nuevas genealogías de haceres que lograron sino escapar, al menos cuestionar las narrativas hegemónicas (Camnitzer, 2009: 15-16). Evidente en sus continuas reescrituras del arte conceptual bajo la nueva forma del “conceptualismo”, Camnitzer apuesta a la recuperación de las historias locales en el intento de arremeter contra la validez de un único eje de experimentación (Paris-Nueva York). En cuanto alter ego de un lo-

gos canónico y un juicio universal, la narrativa autocentrada de la Historia del Arte es disuelta en un “mapa multicéntrico” en el cual las nuevas historias del arte poseen ahora “varios puntos de origen” (Becke, 1999: 7-11). En tanto el énfasis está en una *relación*, un emplazamiento, y también en la comunicación de ideas, la nueva narrativa de Camnitzer abandona consideraciones relativas a un “estilo”, a cuestiones formales y a maneras de hacer. La habilidad técnica o la propiedad de los materiales retrocederá a favor del desarrollo de estrategias que participen en la constitución de una nueva realidad.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTUALISMO GLOBAL

Tradicionalmente abordada desde el horizonte del arte conceptual, la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (1999) permite asimismo un análisis en tanto dispositivo historiográfico tendiente a desarmar las lógicas explicativas presentes en una concepción tradicional y centralista de la historia del arte. Organizada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, esta exhibición no sólo reformuló la narrativa del arte conceptual tal como estaba construida hacia los años noventa, sino que también logró dislocar las relaciones explicativas hasta entonces dominantes entre las producciones de distintas partes del globo.

A diferencia de la serie de relecturas sobre el arte conceptual realizadas en ese período y desplegadas en diversos formatos —estudios críticos que ofrecían nuevos enfoques y abordajes (Morgan 1994 y 1996), compilación de textos, entrevistas y documentos significativos (Alberro y Stimson 1999, Alberro y Norvell 2001), montaje de exposiciones (*Art Conceptuel I*, Bordeaux, 1988; *L'art conceptuel. Une perspective*, París, 1989; *Art Conceptuel Formes Conceptuelles-Conceptual Art Conceptual Forms*, París, 1990; *Reconsidering the Object of Art*, Los Ángeles, 1994-1995)— *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* se constituyó como la única instancia capaz de diversificar los lugares enunciativos de estas historias y de alterar los alcances de este movimiento en términos de su ampliación geográfica y temporal.

A través de la exploración de diversas regiones geográficas, esta exposición puso en escena una serie de experiencias capaces no sólo de romper con la hegemonía otorgada a Estados Unidos e Inglaterra como orígenes de la experimentación conceptual a partir de los años 60, sino también de

trazar las condiciones de posibilidad para una circulación y visibilidad de las producciones hasta entonces marginadas a un “mismo nivel”, y con igual significancia, complejidad y poder de reflexión/intervención que producciones consideradas “centrales”.

El señalamiento de las múltiples tradiciones culturales y artísticas con las cuales las diversas prácticas filiaban, junto a una serie de operaciones teóricas, habilitó la puesta en crisis de una categoría restringida de arte y la ruptura con las jerarquías impuestas por la centralidad del objeto modernista. Mientras el reemplazo de la categoría de “arte conceptual” por la de “conceptualismo” desplazó los criterios de valoración centrados en aspectos formales y estilísticos, y dispersó la discusión hacia diversos aspectos de lo estético y modos de hacer transdisciplinares, la postulación de un “mapa multicéntrico con varios puntos de origen” (1999:3)⁶ rompió la que hasta entonces había sido la lógica explicativa dominante: la dinámica de centro/periferia (o de original/derivativo), y demostró que no se trataba (tanto) de romper un *canon*, sino de lograr su participación en él.

En el año 2007, Luis Camnitzer publicó *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Desde las primeras páginas de su libro, Camnitzer vinculó su empresa a la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* a través del señalamiento de un origen común:

Los comienzos de este libro datan de 1991, cuando Catherine de Zegher estaba organizando una muestra de arte latinoamericano intitulada “La novia del sol” para el Museo Real de Amberes. Yo era uno de los artistas invitados y dada mi naturaleza de entrometido, inmediatamente la abrumé con consejos sobre cómo se debía organizar y *politizar* la exposición. Esto no afectó para nada los planes de Catherine, pero con sutileza me sugirió que anotara mis ideas ya que podrían servir para otro tipo de muestra. La sugerencia generó una lista de dos páginas. Re-escrituras posteriores hicieron que para 1994 llegara a las 120 páginas. Mis amigas Rachel Weiss y Jane Farver fueron las lectoras de esta versión. Lo que comenzó como un gesto amistoso, luego pasó a la idea de hacer una muestra basada en el texto. Más discusiones sobre los problemas prácticos de encontrar fondos y lugares físicos de exposición nos convencieron de que sería mejor no limitar el tema a América Latina y en cambio hacer algo más internacional. Fue así que, inesperadamente, el texto sirvió de simiente modesta para la muestra *Global Conceptualism: Points of Origin* que tuvo lugar cinco años más tarde en el Queens Museum of Art de Nueva York (Camnitzer, 2008: 9).⁷

⁶ “[M]ulticenter map with various points of origin”.

⁷ El subrayado es mío.

Esta afirmación de Camnitzer acerca de un mismo detonante —el año de 1991, durante la fase preparatoria de *América, Bride of the Sun*— de *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* y de *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, permite trasladar el deseo de revisión *global* encarnado por la exposición de 1999, a una primera voluntad de discusión sobre las construcciones entonces (inicios de los años noventa) imperantes sobre lo “latinoamericano” en el arte y la cultura. El vínculo entre ambos proyectos (la exposición de 1999 y el libro de 2007) habilita, asimismo, analizar los ajustes teóricos y los nuevos entendimientos que sobre el arte de América Latina postularon ambas empresas.

El reclamo que las experiencias exhibidas en *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* realizaron por un universo conceptual propio, y por una exégesis profunda de los condicionantes políticos, económicos y sociales de su emergencia, se presentó como una estrategia adecuada para enfatizar el pasado (no tan pasado) colonial de estas regiones, y demostrar cómo éste seguía actuando en el espacio del arte a través de un discurso monolítico basado en nociones de calidad y valor.

En tanto se trataba de impugnar los lineamientos eurocéntricos y enfatizar la originalidad y especificidad de las nuevas producciones consideradas, la estrategia de apelación a los contextos se evidenció en el caso latinoamericano altamente operativa. Si por un lado, el fuerte énfasis en los múltiples vínculos entre las diversas producciones y las condiciones sociales, políticas y económicas de sus respectivas localidades de producción, generó la acusación de una “politización compulsiva” del arte conceptual (Morgan, 1999: 109-111), por otro lado, fue éste el modo a través del cual *Global Conceptualism* logró generar un espacio de visibilidad para las producciones abordadas con cierta autonomía de los parámetros de artísticidad propios de Occidente. Fue este acento en las relaciones de las obras con sus sociedades productoras, la estrategia con la cual se negoció la inserción de estas producciones en un nuevo escenario que se abría a lo global.

Global Conceptualism exploró once “nuevas” regiones geográficas que se presentaron como múltiples “puntos de origen” del conceptualismo, la mayoría de ellos olvidados por las narrativas centrales.⁸ Estos once

⁸ Las once regiones geográficas exploradas por *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* fueron: Japón; Europa Occidental; Europa de Este; América Latina; Norte América; Australia y Nueva Zelanda; la Unión Soviética; África; Corea del Sur; China, Taiwán y Hong Kong; Sur y Sudeste Asiático.

núcleos expositivos fueron reproducidos en el catálogo de exposición a través de textos que analizaban la producción conceptualista en cada una de estas regiones. El texto dedicado a América Latina estuvo a cargo de Mari Carmen Ramírez. En su ensayo para el catálogo, “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980” (cuyo título era una clara referencia a la obra del artista brasileiro Helio Oiticica), Ramírez, articuló una comprensión amplia del conceptualismo como una “estrategia de antidiscursos” y como una “manera de pensar”, que le permitió elaborar —retrospectivamente— una narrativa de las producciones latinoamericanas que fue reiterada en enunciados posteriores.⁹

En la perspectiva de Ramírez, los factores socio-económicos y políticos son los condicionantes de la emergencia del conceptualismo en América Latina y de su desarrollo posterior, así como los rasgos determinantes de las producciones latinoamericanas: “La característica *determinante* del conceptualismo en América Latina es el análisis de su relación con el contexto sociopolítico” (Becke, 1999: 57 y 62).¹⁰

En un momento de revisión general de las genealogías de la historia del arte, desmarcar las producciones latinoamericanas de los lineamientos de los centros a través de una estrategia que desestimaba los criterios de valoración metropolitanos y postulaba nuevos principios fundados en el vínculo de las obras con sus propias localidades, le sirvió a Ramírez para remarcar la autonomía, originalidad e incluso anticipación de las obras del “sur” en relación con las formas políticas desarrolladas durante los años 70 y 80 en los “centros”: “el trabajo inicial de estos artistas claramente anticipó formas del conceptualismo político desarrollado en 1970 y 1980 por el feminismo, el multiculturalismo y otros movimientos políticamente

⁹ La comprensión del arte conceptual (aún no empleada la noción de “conceptualismo”) en un sentido amplio como a “way of thinking”, puede rastrearse en la contribución de Jacqueline Barnitz al catálogo de la exhibición *Encounters/Displacements*, Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles (1992). Jacqueline Barnitz, “Conceptual Art and Latin America: a Natural Alliance”, en *Encounters/Displacements* (Ramírez y Adams, 1992: 35).

¹⁰ “[T]he determining feature of conceptualism in Latin America is the analysis of its relationship to the sociopolitical context”. Si bien Ramírez sostiene que esta emergencia respondió a una compleja serie de circunstancias socio-artísticas, ella enfatiza tres factores: 1) “the failure of the expectations created by the hegemonic project of *desarrollismo*”, 2) “the simultaneous emergence of authoritarian military regimes”, y 3) “a major shift in the understanding of the role of the avant-garde in the Latin American context”. El subrayado es mío.

comprometidos en los países del centro” (1999: 56).¹¹ Ni derivadas ni dependientes, las producciones latinoamericanas son ahora antecedentes y fuertes referentes de las experiencias “centrales”. La reinscripción del conjunto de experiencias analizadas por Ramírez en una historia global del conceptualismo implicó, sin embargo, reforzar una concepción del arte latinoamericano (y de las llamadas periferias en general) como creaciones surgidas de una relación inmediata con lo real. Si bien la estrategia discursiva de Ramírez abrió un espacio mayor de visibilidad para las obras latinoamericanas, esta aproximación redujo las distintas obras y experiencias a una lectura en la cual el contexto aparece mostrado (más que *actuado*) y “lo político” no sólo reducido a ilustración de distintos conflictos, sino convertido en sustancia y razón de la obra: “La ideología por sí misma se convirtió en la ‘*identidad* fundamental’ de la proposición conceptual” (1999: 55).¹²

En su estudio posterior sobre el conceptualismo en América Latina, Camnitzer adoptó varias de las ideas desarrolladas por Ramírez en su texto “Tactics for Thriving on Adversity”. Sin embargo, estas ideas experimentaron una serie de transformaciones. Mientras este estadio de la argumentación de Ramírez en torno a la emergencia del conceptualismo en América Latina permite entrever una relación causal en su conceptualización del vínculo entre lo artístico y lo social (Ramírez presenta los condicionantes políticos de la región como las razones del despliegue de estrategias artísticas conceptualistas), en Camnitzer lo artístico y lo social forman un todo indisoluble. En cuanto el contexto es para Camnitzer intrínseco de la obra en una concepción de lo artístico como inextricable de lo político, la obra ya no aparece como resultado o ilustración, sino que participa activamente de su formación.

En los escritos y obras plásticas de Camnitzer no existe, sin embargo, una única manera de entender el vínculo de lo artístico y lo social sino que ellos evidencian la convivencia de modos distintos de conceptualizar este vínculo (el contexto de una obra). En los escritos de Camnitzer

¹¹ “[T]he initial work of these artists clearly anticipated forms of political Conceptualism developed in the 1970s and ‘80s by feminist, multicultural, and other politically engaged movements in central countries”. Unas páginas antes Ramírez afirma: “the emergence of conceptualism in Latina America not only closely paralleled but, in many key instances, even anticipated important developments of center-based conceptual arts” (1999: 53).

¹² “[T]he ideology itself became the ‘fundamental *identity*’ for the conceptual proposition”. El subrayado es mío.

prevalece un entendimiento del contexto en tanto condiciones materiales de existencia que la obra interroga o cuestiona, y eventualmente traduce. Su afirmación de que el acento del arte en América Latina estaba puesto en la comunicación de ideas principalmente políticas, articula una concepción de la obra supeditada a una noción de “mensaje” como subordinación a un criterio externo (Camnitzer, 2008: 14).¹³ En sus propias obras plásticas, en cambio, como retomaré en el último apartado, la construcción del mensaje se produce a partir del “registro y la circulación de la señales plásticas” (Oyarzún Robles, 2000: 9). El contexto deja así de ser inmediato y transparente, para devenir una nueva configuración artística revelando la participación activa de la obra en la construcción de la trama cultural.

AMÉRICA LATINA: ENTRE LA DESTERRITORIALIZACIÓN Y LA LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

Camnitzer argumenta la unidad de las artes “latinoamericanas” desde la concepción ampliada del conceptualismo que postula el texto referido de Ramírez. A diferencia de la etiqueta de “arte hispano” (Hispanic art), promovida por la administración de Richard Nixon como una idea étnica y geográfica reductora (Camnitzer, 1991: 46), la idea de “América Latina” (y de “arte latinoamericano”) defendida por Camnitzer designa una comunidad política marcada por una experiencia colonial compartida. La unidad artística latinoamericana que propone Camnitzer no está anclada en una unidad geográfica, sino que responde a un clima político que la solidariza con un bloque periférico más amplio a partir de experiencias compartidas: “conciencia continental, las ideas políticas y económicas tercermundistas, y particularmente la revolución cubana” (Camnitzer, 2008: 17). En *Didáctica de la Liberación* Camnitzer enfatiza que el trabajo asociado “con el conceptualismo latinoamericano no estaba homogéneamente distribuido en la geografía y no ocurrió simultáneamente” (2008: 16).-

Camnitzer retomó la distinción entre “arte conceptual” y “conceptualismo” trabajada por Ramírez en su texto de *Global Conceptualism*.¹⁴

¹³ “En la periferia, America Latina incluido, el acento estaba puesto en la comunicación de ideas y, dado lo agitado del mundo, la explotación económica y la Guerra fría, un porcentaje bastante alto de ideas estaba dedicado a la política”.

¹⁴ El texto que Ramírez elaboró para *Global Conceptualism* (cuyas ideas principales habían sido ya esbozadas en un escrito de 1993) delineó los rasgos principales bajo los cuales

Esta diferenciación le permitió, primero a Ramírez y luego a Camnitzer, ampliar el principio autorreferencial del arte conceptual norteamericano y su dependencia de consideraciones estilísticas y formales, para resaltar un entendimiento del “conceptualismo” en términos de “estrategia de anti-discursos” y una “manera de pensar” (Becke, 1999: 53). La mayor amplitud de experiencias comprendidas por el término “conceptualismo” en comparación con el término de “arte conceptual”, le permitió a Camnitzer diversificar las modalidades de las producciones consideradas.

Punto de encuentro de prácticas diversas, las experiencias conceptualistas latinoamericanas son en la narrativa de Camnitzer un hacer heterogéneo en el cual convergen el arte, la literatura, la política y la pedagogía. Una genealogía básicamente formalista (abstracción - minimalismo - arte conceptual) es reemplazada para el caso latinoamericano por una genealogía ampliada que descarta la autorreferencia artística y su desarrollo evolutivo (Dada — Situacionismo/Tupamaros — Conceptualismo) (Alberro y Stimson, 1999: 492).

Cuestionada la genealogía lingüístico-tautológica de los Estados Unidos, el conceptualismo se transformó así en un movimiento (ya no un estilo) con múltiples y variados orígenes. La hipótesis del surgimiento simultáneo del conceptualismo en diversas partes del globo hacia los años 1960 ensayada en la exposición *Global Conceptualism* (1999), fricciona con las afirmaciones de Camnitzer —concentradas en su libro *Conceptualism in Latin American Art* de 2007— que hacen del “conceptualismo latinoamericano” una fuerza cuya trayectoria es inextricable del devenir de la misma América Latina en tanto se remonta hasta el siglo XIX y continúa en nuestros días. La concepción de la historia y de la historia del arte elaborada por Camnitzer, es inseparable de su voluntad por insertar ciertas producciones tradicionalmente excluidas, dentro de la trama de una historia del arte global. América Latina, define así un doble emprendimiento según el cual el arte de la región a la vez forma parte y se independiza (en tanto unidad artística con su propia genealogía) de la historia del arte global. Si en ocasiones lo “propio” latinoamericano se ajusta a

se construyó la idea de un conceptualismo latinoamericano. Además del reemplazo de la idea de arte conceptual por la de conceptualismo, Camnitzer tomó de Ramírez su comprensión ampliada del conceptualismo —que sería potenciada por Camnitzer al incluir la acción guerrillera de los Tupamaros como uno de sus antecedentes— además de la fuerte determinación que los condicionantes políticos, sociales y económicos de las respectivas localidades tuvieron en la configuración de estas obras (Becke, 1999: 53-79; Alberro y Stimson, 1999: 550-562).

cierto territorio, otras veces “América Latina” se disemina en maneras de actuar, definiciones y problemas artístico-culturales que la alinean en un frente “periférico” mayor. Se trata de una América Latina que adquiere forma a partir de su condición periférica.

La presencia de la investigación artística y del compromiso político como motores del desarrollo del (nuevo) conceptualismo no sólo latinoamericano, hacen que éste se presente en la narrativa de Camnitzer como una potencia libertaria, una preocupación que atraviesa la totalidad del hacer artístico y cultural con una relativa independencia de las elecciones estéticas adoptadas (Camnitzer, 2008: 124-125). El señalamiento de Camnitzer de la abstracción (en cuanto máximo exponente de la pura investigación formal) y de “un arte que se orienta hacia el mensaje” (representado por un realismo socialista depurado de sus elementos pedagógicos y demagógicos) como doble antecedente del conceptualismo en América Latina, refiere a la tradición de un arte crítico en la región cuya singularidad se define a partir de las preocupaciones éticas y políticas que moviliza.

Fue durante el período de posguerra, según Camnitzer, que se generó la falsa oposición entre figuración y abstracción, acentuada por las posiciones políticas con que se identificaron ambas tendencias: si desde Occidente el realismo fue identificado con el totalitarismo y la abstracción con la democracia, el bloque comunista asoció el realismo social con el anhelo utopista y la abstracción con la burguesía decadente. América Latina, en opinión de Camnitzer, ofrece sin embargo un repertorio de prácticas que trascienden esta dicotomía y permiten ser vinculadas desde los proyectos utópicos que actualizan. Es desde esta lectura, que la práctica artística de los muralistas mexicanos, por ejemplo, no funciona como la antítesis del proyecto de un artista como Joaquín Torres García, sino que dialoga con él. Se trata de un doble antecedente que, bajo un esquema perceptivo tensado entre la evocación y la comunicación, recorre también la práctica artística de Camnitzer.

La materialidad propuesta en las obras de Camnitzer, discute la posibilidad de transmisión simple de “saberes” y rompe con una concepción de la obra cuya relevancia se define en tanto medio o vehículo de una saber externo a sí misma. La reflexión en torno a la materialidad de la obra, a la estructura subyacente y a la manera de organizar los contenidos, en Camnitzer se vincula con su búsqueda del modo de “reincorporar el elemento político” en la obra, sin caer en el “el panfleto y la descripción” (Camnitzer, 1991b: 52-54). En palabras de Camnitzer, esta búsqueda en-

contró su respuesta en una modalidad de práctica artística en la cual “yo solamente diera las condiciones del argumento sin definir el argumento mismo” (1991b: 52-54). Lo que esto significa es la posibilidad de abrir un espacio de creación en la obra en el cual las significaciones sean *cada vez* de nuevo elaboradas por el espectador a partir de sus propias experiencias. Se trata de abandonar la imposición de proclamas y saberes a favor de una estructura capaz de estimular ese momento en el cual los elementos presentados por Camnitzer se vuelvan significativos en la propia experiencia del observador y en su estructura de significación.

EL ARTE, EL ARTISTA Y LA OBRA (LATINOAMERICANAS)

Esta reconfiguración de la trama teórica e histórica le exigió a Camnitzer la redefinición de ciertas categorías que hacen de la “periferia” (y en particular América Latina) el nuevo centro. En tanto el objeto de arte es ahora un objeto múltiple y transdisciplinar, un objeto no tanto de contemplación como de acción, los criterios tradicionales de valoración se revelan caducos. Alejado de las búsquedas estilísticas “centrales”,¹⁵ el nuevo objeto de arte no se define por las maneras de hacer involucradas (estilo), sino en relación a una función: “a la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación” (Camnitzer, 2008: 14).

La política se constituye en problema fundante del hacer artístico latinoamericano. Entendida primeramente como compromiso con lo social, la política es la razón por la cual el arte no sólo trasciende las fronteras disciplinares, sino también se define con relación a una cierta materialidad. La acción del grupo guerrillero Tupamaros marca el ápice de esta imbricación y constituye para Camnitzer uno de los hitos de su nueva genealogía. La poesía constituye el antecedente de la desmaterialización del soporte que caracteriza una línea de la producción plástica desde la década de 1960, y participa de la tradición literaria rescatada por Camnitzer que, especialmente a través de las obras del chileno Vicente Huidobro y la poesía concreta brasilera, explora las múltiples formas en que texto e imagen se conjugan en una visualidad cargada de utopías sociales (Weiss, 2009: 81). Lo poético es también la constante experimentación plástica que acompaña las búsquedas emancipatorias y el factor de resistencia ante

¹⁵ Su rechazo a una historia del arte fundada en parámetros “estilísticos” se puede rastrear en su texto “Adrian Piper, Yoko Ono: Conceptualism and Biographies” (Camnitzer 2001: 82-85).

la completa asimilación de la obra en los terrenos de la comunicación y el didactismo político.

La obra del venezolano Simón Rodríguez conjuga en su hacer política, literatura y también el último de los ámbitos considerados por Camnitzer: la pedagogía. Su figura y la de Paulo Freire son invocadas en una tradición en la cual la educación funda una práctica de liberación, aspira al desarrollo de la creatividad y se diferencia del simple entrenamiento (Camnitzer, 2010: s/p).

En tanto “metodología del saber” (Weiss, 2009: 230), “método de adquisición de conocimiento” (Camnitzer, 2010: s/p), el arte por el cual aboga Camnitzer es inseparable de la educación y constituye una “metadisciplina” dirigida a la crítica de un orden dado, no a su pasiva reproducción (Camnitzer, 2009b). “Arte” para Camnitzer no es producción de objetos, sino estímulo para el cambio cultural. La “desmaterialización” exaltada por el arte conceptual es reelaborada por Camnitzer como “*desmediatización*” en cuanto desaparición del soporte físico a fin de eliminar la erosión de la información (Camnitzer, 2009: 96). La obra es sólo punto de encuentro, transmisora de un algo que reside dentro de sí y que al espectador le toca develar. El acto de observar, asimilado al modelo del consumidor, es censurado ya que lo que Camnitzer espera del espectador es una reacción, que “entre” a la obra y vea “qué pasa dentro” (Camnitzer, 2010: s/p).

MATERIALIDADES CRÍTICAS

Me interesa analizar ahora algunos de los rasgos de la construcción de Camnitzer que presenté anteriormente. En su aparato teórico, “América Latina”, entendida principalmente como espacio de militancia y resistencia política, funciona como referente último de un conjunto de obras. Es una comprensión en la cual contexto-artista-obra forman una unidad sin solución de continuidad. El arte, para el artista uruguayo, es una herramienta al servicio de la liberación: “[m]i generación, la que se formó intelectualmente durante la intervención de EEUU en Guatemala, durante los años cincuenta, fue educada con la idea de que el arte es un instrumento de combate” (Camnitzer, 2008: 35). El arte funciona como medio de una voluntad comunicativa en la cual, toda investigación referida a las formas y materiales es cuestionada por provocar una “erosión de la información”: como señala el concepto de “*desmediatización*” antes referido, Camnitzer aboga por la desaparición del soporte físico (Camnitzer, 2009: 96).

La recuperación que hace Camnitzer del grupo guerrillero Tupamaros como antecedente del conceptualismo en América Latina, revela una experiencia del arte común entre sus contemporáneos. La posterior elaboración de toda una tradición politizada de arte de la región en términos “conceptualistas” que Camnitzer emprendió hacia el fin del milenio, entró en tensión con la posición antagonica que en los años 60 el artista uruguayo mantuvo contra el arte conceptual percibido como una nueva forma de penetración imperialista —como expresión de ese antagonismo es que funcionó su reformulación de la idea de “conceptual art” en “contextual art”, así como su intervención junto a The New York Graphic Workshop en la exposición 557,087 [Fig. 1]—. Es en este sentido, que el pasaje de la noción de “arte contextual” que Camnitzer defendió en la década de 1960, a la idea de múltiples “conceptualismos” propia de la década de 1990, puede interpretarse como el pasaje de una estrategia de confrontación antagonica en el campo de las artes, a otra de reformulación interna. Mientras la noción de “arte contextual” emergió como categoría crítica destinada a cuestionar y posicionarse *contra* el “arte conceptual” tal como fue definido en Estados Unidos e Inglaterra principalmente, la idea de múltiples “conceptualismos” que emergieron de manera simultánea en diversas latitudes apeló a la revisión y apertura de ciertas narrativas euro-norteamericanas *desde su interior*, a través del cuestionamiento de las lógicas centro/periferia y original/derivativo.

Si la reelaboración de esa tradición politizada bajo la nominación de “conceptualismo” puede explicarse por el esfuerzo de Camnitzer de lograr un reconocimiento tardío de estas obras en los circuitos internacionales de arte, afirmar la acción guerrillera de los Tupamaros como uno de sus antecedentes le permitía no renunciar totalmente a su convicción, muy difundida en los años 60, acerca de las limitaciones del “arte” en la tarea revolucionaria. La presencia de los Tupamaros en la genealogía ampliada de Camnitzer, es así testimonio de su rechazo temprano hacia la etiqueta de “arte conceptual” percibida como vía de asimilación a las narrativas centrales, del progresivo desencanto de la práctica tradicional del arte, y también del viraje hacia formas que ingresaban directamente en el campo de la política y la acción directa. Se trató del mismo proceso que experimentó cierto sector de la vanguardia argentina, y del cual dan cuenta las siguientes palabras del artista rosarino Juan Pablo Renzi (1971):¹⁶

¹⁶ Sobre la vanguardia argentina de los años 60 consultar Giunta, 2001 y Longoni y Mestman, 2000.

Ahora lo que está de moda es el arte conceptual (renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de su mercancía —que, entre otras cosas, es siempre la misma— es uno de los sistemas que caracterizan a la cultura burguesa), y resulta que soy (al menos para algunos críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los responsables de la iniciación de este fenómeno (junto con mis compañeros de los ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires en los años 67-68.)

Esta afirmación es errónea. Como es errónea toda intención de vincularnos a dicha especulación estética. (...) A continuación enumero las razones que nos diferencian:

DE NUESTROS MENSAJES:

1. No nos interesa que se los considere estéticos.
2. Los estructuramos en función de su contenido.
3. Son siempre políticos y no siempre se transmiten por canales oficiales como éste.
4. No nos interesan como trabajos en sí, sino como medio para denunciar la explotación (Longoni, 2008).

En la genealogía ampliada “conceptualista” y “latinoamericana” (términos que en *Didáctica de la Liberación* parecen intercambiables) que Camnitzer construye, el arte se disuelve en una variedad de experiencias (literarias, políticas, pedagógicas y culturales) prescindiendo de un régimen propio de funcionamiento, de una especificidad en cuanto producciones artísticas.

Los presupuestos de la teoría latinoamericana del arte que construye Camnitzer, sitúan al arte *minimal* como el “antimodelo” de las producciones del sur (Camnitzer, 2008: 186). El modo de funcionar, percibir y significar las obras instaurado por la poética *minimal* a mitad de los años sesenta, se revela altamente incompatible con la construcción de Camnitzer que identifica la potencia de las imágenes, su carácter disruptivo y anticipador, con un transparente poder referencial. El funcionamiento de la obra *minimal*, que expulsa de sí toda representación y mensaje y se afirma desde una fuerte presencia visual y la imposibilidad de trascender su superficie, debe ser rechazado por una teoría que afirma la comunicación como imperativo artístico para todo un continente (Morris, 1966; Morris, 1966b; Kellein, 2002). La preferencia del arte *minimal* por los materiales industriales, también lo hacen ajeno e inapropiado para las sociedades latinoamericanas (periféricas) en cuanto la teoría e historia del arte argumentada por Camnitzer —en línea con las ideas de Marta

Traba desarrolladas principalmente en la década de 1970—¹⁷ aboga por la necesaria correspondencia entre los productos artísticos-culturales y sus respectivas sociedades productoras y receptoras.¹⁸ En cuanto encarnación del empresario que resuelve todo desde la seguridad de su estudio, y que nada de él (sus pasiones, deseos y odios) se traslucen en sus obras, el modelo del artista *minimal* también se presenta inadecuado para esta concepción artística convencida de la continuidad entre el compromiso, la politicidad de la obra y del artista. Expulsado de este modo el *minimal* y descartado el *pop* como generador de soluciones interesantes en América Latina, el conceptualismo fue expandido y convertido en referente de un gran número de producciones. La fuerza adquirida por este movimiento tras su ampliación geográfica, temporal y disciplinar, generó un desplazamiento de estas otras narrativas (*pop*, *minimal*), o su absorción dentro del paradigma conceptual (un ejemplo de esta asimilación al conceptualismo de obras factibles de ser pensadas desde otras poéticas son ciertas piezas de Antonio Caro y de Cildo Meireles en las cuales sus referencias a la bebida *Coca Cola* las habilita para ser pensadas en diálogo con el *pop*). De este modo, una variedad de propuestas factibles de pensarse desde una multiplicidad de sistemas artísticos, circularon y fueron significadas desde un único régimen de producción, visibilidad y significación. Una única definición del “arte”, una singular concepción de la obra y una única mirada imperó así bajo esta nueva teoría.

La construcción de este conceptualismo expandido, matriz de mirada y de significación, posee un “ejercicio de politización” como momento fundante. Los escritos de Camnitzer revelan que se trata de una politización entendida como recurso a la obra en tanto soporte de contra-información

¹⁷ Las afirmaciones de Camnitzer en este punto poseen vínculos con la teoría de las “señales de ruta” elaborada por Marta Traba en la década de 1970. La concepción de Traba de un “arte de la resistencia” desarrollado en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, así como su argumento sobre la progresiva adopción en algunos sectores de la sociedad latinoamericana de las estéticas norteamericanas, se funda también en una visión dicotómica del continente americano bajo la cual los Estados Unidos se enfrenta y no tiene nada en común a América Latina. (Traba, 2005: 71; Camnitzer, 1991: 44).

¹⁸ Según Camnitzer, los inconvenientes de este desajuste no se derivan sólo de la imposibilidad económica de adquirir determinados materiales (y así verse excluidos de los certámenes internacionales), sino de la convicción de Camnitzer de que carentes de valor intrínseco, las diversas soluciones artísticas pierden sentido en cuanto son extraídas de sus particulares coyunturas.

y testimonio de historias locales. Entendida primeramente como compromiso (con lo) social, la política en la obra sólo es pensada bajo las ideas de “contextualización” y “comunicación”.

Bajo la convicción de que las historias centrales estaban siendo disueltas, la teoría de Camnitzer reactualizó una forma específica de discurso. El espacio mayor de vigencia que el llamado “arte latinoamericano” alcanzó bajo estos presupuestos, no alteró la configuración discursiva anterior, ni operó un cambio en la conceptualización del “arte latinoamericano”. Muy seductora en un momento que se trataba de luchar contra los estereotipos arrastrados desde la década anterior (1980), y de arrebatarle la palabra a los críticos e historiadores de Europa y los Estados Unidos, esta teoría también fue muy operativa como estrategia de inserción global que acompañó la alta demanda de las producciones del continente en aquellos años. Si América Latina ya no podía ser pensada como la tierra de lo fantástico en la cual los niños nacían con cola de cerdo, sí toleraba pensarse como el espacio de las utopías y las continuas revueltas sociales.

El análisis de algunas obras de Camnitzer, nos permite aproximarnos a esta problemática sobre los vínculos diversos entre el arte y lo social que postulan sus obras visuales y su producción escrita. El potencial crítico, disruptivo e incluso emancipador de *From the Uruguayan Torture*, una serie de 35 fotograbados que Luis Camnitzer elaboró desde el exilio en Nueva York (1983), no se reduce a lo que tiene que “decir” sobre la dictadura en Uruguay y otros países de América Latina (Piñero, 2012). Es el juego que se establece entre la imagen y el texto en cada uno de los fotograbados, el modo en que brinda las condiciones del argumento sin dar el argumento en sí, lo que extrae a esta obra de la simple comunicación y de la lógica de la identificación entre la obra y un supuesto “real” a representar. Limitar esta obra a sólo comunicar (buscar en ella lo que *efectivamente* ocurrió), es negarle su capacidad de generar experiencia en tanto reconfiguración crítica de un hecho.

From the Uruguayan Torture exige una mirada que trasciende sus particulares coordenadas de localización. En estas obras [Fig. 6, 7, 8], el “contexto” deja de ser inmediato y transparente y se torna una nueva creación a partir de su propia condición de exiliado. Realizada en Nueva York en plena vigencia de la dictadura militar en la República del Uruguay (1973-1985), *From the Uruguayan Torture* se aproxima desde diversas perspectivas al tema de la tortura. Construidos a partir de testimonios de quienes fueron

sometidos a actos de tortura principalmente en Uruguay, pero también en diversos países de América Latina, ninguno de los fotograbados busca ilustrar tales relatos. En ningún caso se trata de ficcionalizar sobre un haber pasado por esas experiencias, ni hay un intento por documentarlas. Las operaciones a las cuales se someten los relatos testimoniales en el conjunto de los 35 fotograbados —las (s)elecciones que implica su puesta en obra a través del recurso de la fotografía y la palabra— enfatiza la mediación, la presencia crítica de Camnitzer. El testimonio brindado por el conjunto de las 35 piezas ya no es el de quien puede aseverar “yo estaba allí” (Ricoeur, 2002: 211), sino el de quien *no* lo estuvo. La experiencia aquí evocada no es la de quienes experimentaron (o ejecutaron) diversos actos de violencia, sino la de quien “siguió” estos acontecimientos desde la distancia del exilio. La distancia y la ausencia se tornan de este modo componentes fundamentales del proceso constructivo de Camnitzer y encuentran su eco en una serie de recursos que superpone a la voluntad de denuncia acerca de la dictadura militar en Uruguay y de la práctica de la tortura, la reflexión sobre la propia condición del exilio. El desafío aquí planteado a la imagen, no es sólo el de la no-presencia (testimoniar desde la ausencia), sino también el de la irrepresentabilidad de la tortura en tanto experiencia y dolor en el propio cuerpo ajeno. En cada una de las 35 piezas que integran esta serie, la violencia no sólo se ejerce a través de la presión de la placa de metal en

Fig.6. Luis Camnitzer, *He practiced everyday*, No. 2, *From the Uruguayan Torture*, 1983. Fotograbado a cuatro colores 75 x 55 cm.



Fig.7. Luis Camnitzer, *He worked with forbidden symbols*, No. 21, *From the Uruguayan Torture*, 1983. Fotograbado a cuatro colores 75 x 55 cm.



Fig. 8. Luis Camnitzer, *He couldn't feel what he saw, nor could he see what he felt*, No. 27, *From the Uruguayan Torture*, 1983. Fotograbado a cuatro colores 75 x 55 cm.



el papel, sino que el carácter construido de las fotografías (es el propio cuerpo de Camnitzer el que evidentemente no está siendo violentado, es su sótano el espacio que sirve de ambientación) pone en juego su condición de exiliado y la culpa de no haber estado allí y de que otro haya “tomado mi lugar” (taking my place). (Goerlitz, 2003: 14).

CONCLUSIONES

Desde la década de 1960 Luis Camnitzer argumentó por la unidad de las artes de América Latina a través de sus obras plásticas y sus trabajos de crítica e historia del arte. La fuerte visibilidad que sus construcciones historiográficas adquirieron en la década de 2000, se inscribe en el creciente interés por revisar y reformular las narrativas de las historias del arte centrales. Las argumentaciones teóricas de Camnitzer están fuertemente arraigadas en la teoría de la dependencia y la teología de la liberación, y en una comprensión del arte como indisoluble de una actividad política de emancipación continental. Sin embargo, sus textos y obras plásticas postulan modos diferenciados de concebir el vínculo entre el arte y lo social. Mientras sus narrativas en ocasiones construyen un entendimiento de la obras como respuesta frente a singulares condiciones materiales de existencia, sus producciones plásticas participan activamente en la construcción de esa trama cultural. Se trata de formas diversas de comprender el “contexto” de una obra: mientras los escritos de Camnitzer privilegian una comprensión del contexto como condicionante de la obra de arte, sus propias producciones visuales problematizan este entendimiento ya que en ellas el contexto es siempre una nueva creación en un juego de determinaciones recíprocas.

Si el énfasis en la obras como espacio político de resistencia fue una estrategia de gran efectividad en un momento en que se trataba de impugnar las narrativas centrales bajo las cuales las obras de arte latinoamericanas (y periféricas) eran extraídas del devenir de la historia, esta construcción reactivó un viejo estereotipo —aquél cuestionado por Gerardo Mosquera bajo la idea de una “tradición militante” del arte en América Latina (Mosquera, 1997: 23)— que concebía las obras sólo como un espacio más al servicio de la revolución continental. Si bien este riesgo es negado tras un análisis de las propias producciones plásticas de Camnitzer, sus argumentaciones devinieron una forma de discurso fácilmente estandarizado y reproducido en posteriores construcciones de sentido sobre el arte desde América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, A. y STIMSON, B., eds. (1999); *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge/ Massachussetts/ London: The MIT Press.
- BECKE, L., ed. (1999); *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Modern Art.
- CAMNITZER, L. (1989); "Ana Mendieta", en *Third Text*, 3:7, 47-52.
- , (1991); "Spanglish Art", en *Third Text*, 5:13, 43-48.
- , (1991b); *Luis Camnitzer: Retrospective Exhibition, 1966-1990*. New York: The City University of New York, Lehman College Art Gallery.
- , (1992); "Arts, Politics and The Evil Eye", en *Third Text*, 6:20, 69-76.
- , (1998); "Mona Hatoum in the New Museum of New York", en *ArtNexus*, 29, 100-102.
- , (2001); "Adrian Piper, Yoko Ono: Conceptualism and Biographies", en *ArtNexus*, 41, 82-85.
- , (2007); *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press.
- , (2008); *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo/Buenos Aires: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España.
- , (2009); *De la Coca-Cola al Arte Boludo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- , (2009b); "Alphabetization, Part One: Protocol and Proficiency", en *E-Flux Journal* #9.
- , (2010); Ponencia presentada en el Simposio Internacional sobre Estética y Emancipación: Fantasma, Fetiche y Fantasmagoría. Ciudad de México. Audio disponible en: http://www.muac.unam.mx/proyectos/campusexpandido/especiales/simposio_fff.html
- GIUNTA, A. (2001); *Arte, Vanguardia e Internacionalismo. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- GOERLITZ, A. (2003) "Handling Torture: Luis Camnitzer's manipulation of Information and Medium in the Uruguayan Torture Series". M.A. Thesis, The University of Texas at Austin.
- KELLEIN, T. (2002); *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*. New York: D.A.P.
- LONGONI, A. y MESTMAN, M. (2000); *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo Por Asalto.
- LONGONI, A. (2008); "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)", en <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>.
- MORGAN, R.C. (1999); "Global Conceptualism: Reevaluation o Revisionism?", en *Art Journal*, 58-3, 109-111.

- MORRIS, R. (1966); "Notes on Sculpture, Part 1", en *Artforum*, IV, 6.
- , (1966b); "Notes on Sculpture, Part 2", en *Artforum*, V, 2.
- MOSQUERA, G., (1997); "Arte que va hacia afuera", en K. (ed.), *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, pp. 23-27.
- OYARZÚN ROBLES, P. (2000); "Arte en Chile de veinte, treinta años", en *Arte, visualidad e historia*. Santiago de Chile: Ediciones de la Blanca Montaña.
- PEREZ-BARRERIRO, G., DÁVILA-VILLA, U., MCDANIEL-TARVER, G. eds. (2009); *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*. Austin: The Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin.
- PIÑERO, G. A. (2012); "Testimoniar desde la ausencia. From the Uruguayan Torture de Luis Camnitzer", en *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 12.
- , (2013); "Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer". Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México.
- , (2014a); "Políticas de representación/ Políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)", en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, 104.
- , (2014b); "El tránsito entre el proyecto de un 'Arte Americano' (1920-1930) y la fórmula de un 'Arte Latinoamericano' (1950-1970)", en *Revista A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, 11, <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/809#.UuunObwXLk0>
- RAMÍREZ, M. C. y ADAMS, B. (1992); *Encounters/Displacements*, Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles. Austin: Archer M Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, The University of Texas at Austin.
- RICCEUR, P. (2002); *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires/México: Fondo de Cultura Económica.
- RODÓ, J. E. (2005); *Ariel*. Buenos Aires: El Andariego.
- TRABA, M. (2005); *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VANDENBROECK, P. y DE ZEGHER, C. (1992); *America, Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries*. Catálogo de Exposición. Antwerp: Royal Museum of Fine Arts/Ludion.
- WEISS, R., ed. (2009); *Luis Camnitzer. On art, artists, Latin America and other utopias*. Austin: University of Texas Press.

Dimensões teóricas sobre o folclore político no Brasil

ADOLPHO CARLOS FRANÇO SO QUEIROZ*

RESUMO. Este artigo tem como premissa uma revisão de literatura e digressões sobre o tema do folclore político. Do ponto de vista de “Gênero Jornalístico”, caracteriza-se mais pela publicação de pequenas notas, via de regra bem humoradas, sobre ações engraçadas ou negativas praticadas por políticos brasileiros. Do ponto de vista metodológico, faz uma revisão nos conceitos de folclore político, folkcomunicação, marketing boca a boca e colonismo político. E por fim fala de algumas passagens sobre o folclore político entre presidentes da República e governantes mais conhecidos no país.

PALAVRAS CHAVE: *Folclore político, jornalismo, Brasil.*

RESUMEN: Este artículo se basa en una revisión de la literatura y digresiones sobre el tema del folclore político. Desde el punto de vista de “Género Periodístico”, se caracteriza más por la publicación de notas cortas, por regla humorística sobre acciones cómicas o negativas adoptadas por los políticos brasileños. Desde el punto de vista metodológico, hace una revisión sobre los conceptos del folclore político, la comunicación popular, marketing boca a boca y el columnismo político. Y, por último habla de algunos pasajes sobre el folclore político entre los presidentes y gobernantes de la República más conocidos en el país.

PALABRAS CLAVE: *Folclore político, periodismo, Brasil.*

ABSTRACT: The revision of literature and digressions about political folklore forms the key part of this article. From the point of view of journalism, it is characterized by the publications of short notes and by using humor to portray funny or negative actions of the Brazilian politicians. From the methodological point of view, the author conducts a revision of the concepts of political folklore, popular communication, word-of-mouth marketing and political columns. Finally, parts of the article are dedicated to political folklore among the presidents and other important politicians who are well known in Brazil.

KEYWORDS: *political folklore, journalism, Brazil.*

RECIBIDO: 06 de enero de 2015. **Aceptado:** 02 mayo de 2015.

* É professor do Curso de Publicidade e Propaganda na Universidade Presbiteriana Mackenzie.
<adolpho.queiroz@mackenzie.br>

INTRODUÇÃO: PIONEIROS DO FOLCLORE POLÍTICO BRASILEIRO

É comum no dia a dia dos jornais do Brasil a publicação de notas políticas bem humoradas, que variam entre 5 a 20 linhas. O mais ilustre de todos os jornalistas-humoristas do país foi Millor Fernandes, com seus “Ai-kais”, no semanário “O Pasquim” e depois na revista “Veja”; a coluna “Painel”, da Folha de S. Paulo, o “Informe JB” (Jornal do Brasil), entre outros.

Outra referência ao campo é sem dúvida o jornalista Sebastião Nery, que por muitos anos colaborou com vários jornais brasileiros, com suas histórias, estórias, fábulas e lendas sobre: política brasileira e as reuniu posteriormente num livro “Folclore Político, 1950 histórias”, publicado pela Geração Editorial, em 2002. Trata-se da reunião de pequenas notas publicadas ao longo de vários anos em que o jornalista permaneceu ligado e próximo ao poder, até ser eleito deputado estadual e depois deputado federal pelo PDT de Leonel Brizola, no Rio de Janeiro. Durante várias ocasiões, Nery foi membro dos júris de seleção e premiação do Salão Internacional de Humor de Piracicaba.

Há também a contribuição de outro incentivador desta prática, o jornalista e consultor político Gaudêncio Torquato, só que agora já diante da modernidade, publica sua “Porandubas” através do seu site e as distribui pela internet. Além disso, enfeixou-as recentemente num grande volume impresso, transformadas em livro, com belas histórias deste campo.

Importante destacar ainda um artigo de 2004, do então presidente da INTERCOM, Antônio Hohlfeldt sobre o tema, denominado “A imagem da política e dos políticos na perspectiva da folkcomunicação: uma abordagem exploratória”, que apresentamos no contexto deste livro.

Os vínculos entre política e humor não são recentes. Como relata o historiador piracicabano Hugo Pedro Carradore, em livro similar, intitulado “Folclore do jogo do bicho”, liga aquele campo, o jogo do bicho, com o da política:

Em 1º de março de 1923, dia em que faleceu Rui Barbosa, a “águia” foi super carregada. E deu... Durante a semana, a milhar mais jogada em todo o país foi a 6259 (jacaré), número correspondente ao decreto que proibiu o jogo do bicho em todo o território nacional” (Carradore, 1979: 46)

Cabe a explicação de que “Águia de Haia” era o apelido com que Rui Barbosa ficou conhecido, por ter representado o Brasil em conferência em Haia/Holanda, tendo por lá grande desenvoltura, o que lhe valeu o apelido.

DIMENSÕES TEÓRICAS DA FOLKCOMUNICAÇÃO POLÍTICA

Os estudos iniciais de Luiz Beltrão, fundador do campo de estudos sobre folkcomunicação no país e o surgimento da Rede Brasileira de Pesquisadores de Folkcomunicação em 1998, passaram a tratar a temática, mais do que como um resgate cultural, numa nova via de estímulos à produção acadêmica. Hoje a Rede Folkcom possui inclusive, além de vasta produção bibliográfica, uma revista eletrônica intitulada Revista Internacional de Folkcomunicação, criada em 2003, link <http://www2.metodista.br/unesco/revistafolkcom/Revista.pdf>, onde estão disponíveis vários tipos de discussão sobre a influência do folclore no campo comunicacional.

Num dos livros publicados por esta Rede, “Noções básicas de folkcomunicação, uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões”, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa/PR, os autores Sérgio Gadini e Karina Woitowicz contaram com a colaboração de vários pesquisadores da área, unidos neste Rede.

Num dos artigos, “Folkcomunicação política”, o prof. Antônio Barros ensaia uma teorização ao campo, sem contudo tratar especificamente o “folclore político” publicado pelos jornais, blogs e sites brasileiros.

Segundo a Revista Internacional de Folkcomunicação, criada em 2003, link <http://www2.metodista.br/unesco/revistafolkcom/Revista.pdf> autor este novo campo de estudos foi sistematizado por Luiz Beltrão, ao formular a teoria da Folkcomunicação, em sua tese de doutoramento, em 1967, na Universidade de Brasília como “o processo de intercâmbio de informações e manifestações de opiniões, ideias e atitudes através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore”, (p. 82).

Outro estudioso do campo, Roberto Benjamin, no artigo “Folkcomunicação política na literatura folclórica brasileira”, também historia o início destes estudos, afirmando que Beltrão, baseou-se:

“...especialmente, na obra de Renato Carneiro Campos (*Ideologia dos poetas populares do Nordeste*) sobre os folhetos populares e em artigos do jornalista Clóvis Melo, publicados no jornal *Folha da Manhã*, da cidade do Recife. Referindo-se aos livros-de-sortes diz:

“Ao contrário dos almanaques, os livros de sortes tratam, claramente, de assuntos políticos, registrando os fatos e criticando-os, chegando mesmo a tomar partido. (...) Quando a ocorrência política é de tal monta que sacode a opinião pública, o livro de sorte dela se ocupa largamente, dedicando-lhe, por assim dizer, toda a edição”.

Antecipando-se à formulação da teoria, e servindo de referência para a sua sustentação, encontram-se na literatura folclórica registros e análises sobre a temática política das manifestações populares de natureza comunicacional.

Na ocasião, Beltrão defendia a posição de que, além dos jornais, este tipo de comunicação se fazia também através de folhetos populares, cartilhas, frases em para-choques de caminhões, cordel eleitoral, grafites e pichações apócrifos.

E podem também estar refletidos em expressões de arte como a escultura, o carnaval, as festas populares, salões de humor gráfico,

“Como uma espécie de conflito de classes, onde os “oprimidos” – à moda de Paulo Freire – castigam os “opressores”, através de ironias, comentários e representações artísticas.”

E mais adiante sugere Barros que

“Apesar disso, Beltrão fez questão de enfatizar que se conceito de Folkcomunicação, com forte viés político, não se caracteriza pelo antagonismo de classes. A esse respeito, ele próprio afirmou “não se pode confundir folkcomunicação com comunicação classista”.

Apesar de reconhecer o caráter contestador de várias manifestações populares estudadas por ele, prossegue: “Os grupos populares analisados têm capacidade de integração na sociedade, apesar de não concordarem com suas ideias dominantes. “ Em sua visão, esses grupos são culturalmente marginalizados e contestam a cultura dominante, mas não de forma classista. “Eles contestam por exemplo as crenças dominantes na sociedade, as religiões e a moral estabelecidas” (Barros, 1987: 6)

Na mesma direção, mais recentemente, aparece a obra de Paulo de Carvalho-Neto (*O folclore das lutas sociais*), além da anteriormente mencionada obra de Renato Carneiro Campos, está ainda que limitada à literatura de cordel produzida na zona-da-mata de Pernambuco. A pesquisadora Ruth Brito Lemos Terra (*Memória de lutas*) levantou, também na literatura de cordel, um repertório abrangendo o cangaço (crônica e imaginário), as salvaçãoes no Norte (na primeira República, levantes populares contra oligarquias locais), a sedição do Juazeiro (sedição liderada pelo político cearense Floro Bartolomeu, com o apoio do Padre Cícero Romão Batista):

“Agora caros leitores
prestai-me toda atenção
do governo os horrores
devastam todo o sertão.”

Um exemplo extraordinário da introspecção da ideologia das classes dominantes nas manifestações populares, anteriormente estudadas em relação ao cordel por Fausto Neto (*Cordel e a ideologia da punição*), é o caso do folguedo cuja variante alagoana é chamada de quilombo e a variante sergipana de lambe-sujo/caboclinho, que retrata a destruição do Quilombo dos Palmares e a sujeição dos quilombolas à escravidão, documentada por Theo Brandão (*Folguedos natalinos de Alagoas*) para a variante Alagoana e por Felte Bezerra (*Etnias sergipanas*) e Paulo de Carvalho-Neto (*Folclore sergipano*) para a variante sergipana. No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Luís da Câmara Cascudo diz que o auto

“baseia-se nos episódios de destruição de quilombos, feita pelos capitães-do-mato, muitos deles portadores de sangue indígena, que chefiavam seus guerreiros mamelucos.

(...)

Samba nego

branco não vem cá;

Se vinhé torna a vortá ”

Há também no livro “Mitologias”, do francês Roland Barthes uma avaliação de que a realidade material nunca pode ser dada como certa, impondo seus significados aos seres humanos. E mais:

A realidade é sempre construída e tornada inteligível ao entendimento humano por sistemas culturalmente específicos de significação. Esse significado nunca é “inocente”, já que possui algum propósito particular ou algum interesse oculto que a semiologia pode revelar. (Barthes, 1998: 37)

E mais adiante defende que:

“Nossa experiência nunca é pura ou “inocente”, porque os sistemas de significação atestam que essa experiência é inteligível” (Strinati, 1998: 113)

Deste ponto de vista, percebe-se que o caráter da “inocência” não faz parte do jornalismo sob a ótica do folclore político. Ele é sempre provocador, insinuante, e por vezes cruel, contra aquele contra quem uma nota ou informação crítica está a se referir.

A COMUNICAÇÃO BOCA A BOCA

O repertório da comunicação em marketing político no Brasil contém histórias onde a comunicação informal teve grande repercussão. Este tipo

de atividade, aparentemente inocente, tem, na verdade, prenúncios de uma ação de planejamento estratégico em comunicação muito bem feita e articulada. Há várias histórias sobre o desempenho deste tipo de comunicação em campanhas eleitorais.

A primeira vez que ouvimos falar no assunto foi durante uma campanha para a Prefeitura de Campinas/SP, em 1996. Na disputa estavam os deputados Chico Amaral, PPB e Célia Leão, PSDB. Com o crescimento da candidata dos “tucanos”, Amaral autorizou já no primeiro turno, seus correligionários a espalharem vários boatos sobre a candidata, informando, através de conversas em ônibus, táxis, filas de bancos, salões de cabeleireiros, entre outros, que a candidata “não era paraplégica”, “que quando chegava em casa saía da cadeira de rodas e andava normalmente”, que “era autoritária e zangava-se sempre com a empregada, com os filhos, o marido”... enfim, histórias que iam se reproduzindo e contribuindo para a construção de uma imagem negativa da candidata. Que perdeu a eleição naquele ano! No primeiro turno Amaral teve 169.655 (261.370 votos no segundo turno) e Leão teve 90.104 (136.313 no segundo turno), conforme dados do Tribunal Regional Eleitoral de São Paulo na época.

Este estudo deve ser compreendido como uma maneira de reconhecer e trazer à tona a discussão sobre como a comunicação política em localidades de pequeno, médio ou grande portes devem lidar com fluxos de informação e boatos espontâneos que surgem, muito provavelmente, pela comunicação informal, intencional ou não, mantida nos grupos sociais e propagada pelos formadores de opinião, levando as pessoas a mudarem sua intenção de voto.

São abordados conhecimentos teóricos a respeito do marketing e da comunicação, bem como da forma da forma como agem na comunicação política e como a comunicação boca a boca está situada nessas duas áreas do conhecimento humano. Como objetivo geral o estudo visa determinar estratégias de comunicação boca a boca para ações de marketing político.

A expressão “*Word of mouth*” ou “boca a boca” surgiu nos Estados Unidos e, segundo Emerich (1998), foi adotada pelos profissionais americanos da comunicação para designar a divulgação espontânea e informal que as pessoas fazem de um produto ou serviço para outras pessoas. É uma das formas de divulgação mais antiga, já existente mesmo antes da comunicação ter se estruturado como disciplina de marketing.

Os precursores da propaganda oral foram os vendedores que percorriam com suas carroças no velho oeste americano e no Brasil os mascates,

que percorriam os interiores em lombo de burro para vender os mais variados produtos.

Muito tempo antes disso, já existiam indícios da eficácia da comunicação boca a boca em meio à civilização Inca, mesmo antes da chegada dos portugueses e espanhóis ao continente americano. As dimensões do império Inca surpreendem pelas barreiras à locomoção e à comunicação, isso se agravava sobremaneira pela ausência da roda e todos os transportes eram feitos por lhamas ou homens.

A unidade e integração do império Inca residiam na comunicação segura e eficaz que se dava pelos corredores ou carregadores (chasques). Esses corredores cobriam cerca de 72 quilômetros por dia, o segredo estava no fato de que eles eram treinados desde a mais tenra idade para executarem este tipo de tarefa. O que deve ser ressaltado é que as informações e comunicados eram verbais, já que não conheciam a escrita, e sempre transmitidas de um corredor para o outro, em itinerários pré-determinados. Corriam até o seu limite físico, dia e noite sem parar, passando as informações para outro corredor descansado, sempre em pontos pré-determinados do caminho que eram as pousadas.

Na dissertação de mestrado que defendeu na ECA/USP, sobre esta temática, Rogério Tineu (2003, dissertação de mestrado, ECA/USP, 232 páginas) faz também importante revisão de literatura sobre o tema, dando dimensão teórica ao assunto e mostrando como a comunicação boca a boca pode ser considerada como sendo aquela que é realizada por meio das palavras, dentro do contexto do consumo e ocorre entre amigos e parentes, tendo na figura do líder de opinião um forte influenciador.

Segundo Tineu, conforme Lovelock e Wright (2001: 303)

enquadram a comunicação boca a boca nas comunicações pessoais, na qual estão incluídas as vendas pessoais, atendimento ao cliente e treinamento. Os autores definem a comunicação boca a boca como: “comentários positivos ou negativos a respeito de um serviço feito por um indivíduo (normalmente um cliente atual ou anterior) para outro”.

Mais adiante Tineu cita Ikeda (1997:153) para quem a comunicação boca a boca é definida da seguinte forma:

“A comunicação boca a boca é a transmissão informal de informações de uma pessoa a outra e pode apresentar tanto aspectos positivos como negativos para a empresa que for afetada por ela. A comunicação boca a boca é

confiável porque vêm de líderes de opinião, membros de família, amigos e outras fontes não relacionadas oficialmente com as empresas”.

A definição de Ikeda é importante, pois abrange o caminho percorrido pela

mensagem e se ela é formal ou não (transmissão informal de informações de uma pessoa a outra). Em outro trecho a autora, diz que a mensagem pode ser positiva ou negativa em relação a quem se fala ou sobre o que se fala. A mensagem é confiável e de fonte segura ao receptor, pois o emissor é um líder de opinião ou formador de opinião, um parente, amigo, especialista ou outras pessoas sem envolvimento oficial com a empresa ou produto que se tornou notícia, informação ou mensagem no processo de comunicação boca a boca. (Ikeda, 2003: 103).

Tineu cita ainda Middleton e Clarke (2001: 77) em seu texto falam sobre os canais de comunicação no processo de compra e a importância da referência de parentes e amigos neste contexto, que eles chamam de “word-of-mouth”. Demonstrando, portanto, que o boca-a-boca é uma forma de comunicação.

E, por fim, cita Swarbrooke e Horner que se utilizam da expressão *word-of-mouth* e a caracterizam como sendo uma ferramenta promocional:

“Word ofmouth is considered to be the most poweiful promotion too...” Ou seja, interagem com a Comunicação os seguintes elementos: impessoal, pessoal, propaganda formal ou informal, promoção de vendas e treinamento, família, trabalho, clube, igreja, entre outros. ” (Swarbrooke e Horner (1999: 276)

O PIONEIRISMO DE SEBASTIÃO NERY

O jornalista Sebastião Augusto de Sousa Nery nasceu em Jaguaquara, Bahia em 8 de março de 1932 (hoje com 82 anos) é um jornalista , político brasileiro e um dos fundadores do campo do que denominamos hoje de Folclore Político. No prefácio de sua obra completa, intitulada “Folclore político, 1950 histórias”, define seu trabalho como “folclore não é a história, é a versão popular dela” E, mais adiante que o “humor é uma linguagem absolutamente séria, necessária e eterna”.

Seu primeiro livro sobre Folclore Político foi publicado em 1973 e ainda discutindo dimensões teóricas sobre o campo que acabara de inaugurar no país, afirmava que “o Folclore Político a gente nunca sabe o que é verdadeiro e o que é inventado”. Ou como definiu o jornalista Joel Silveira,

prefaciado a obra de Nery “ ele é um contador do estilo francês da *petit historie*, a história com “h” minúsculo.”

Estudou num seminário em Salvador na Bahia e depois foi a Minas Gerais onde estudou direito e ciencias sociais, iniciando-se no jornalismo como reporeter de “O Diário” ligado à arquidiocese de Belo Horizonte. Filiou-se ao Partido Socialista Brasileiro, depois ao Partido Comunista Brasileiro e foi exercendo, paralelamente, as atividades de jornalista e ativista político, tendo sido eleito para os cargos de deputado estadual e federal, já então sob a orientação de Leonel Brizola, no PDT, Partido Democrático Trabalhista. Trabalhou em vários jornais : Diário Carioca, Tribuna de Imprensa, Ultima Hora, Folha de S.Paulo e Rede Bandeirantes, onde sempre atuou como comentarista político e foi reunindo as histórias do seu livro mais famoso e paradigmático.

Desde que publicou seu primeiro livro sobre o tema, em 1973, Nery não parou mais de investir nas pequenas histórias ,com temas engraçados sobe os políticos. De lá até 2002, frequentou vários jornais brasileiros com elas. Da “Folha de S.Paulo” , “Tribunas de Imprensa”, “Ultima Hora”, “Correio do Povo”, entre outros, passando por uma apresentação na Televisão ,através da Rede Bandeirantes, onde apresentava suas historietas e fazia comentários políticos, Nery percorreu outros jornais importantes, fez palestras e participou ativamente da política.

Disponível na internet, http://books.google.com.br/books?id=LTc6M-pZwpM4C&pg=PA239&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false



nas livrarias, bibliotecas e sebos, o livro foi lançado em diversas cidades brasileiras. Tem prefácios, nas suas várias edições assinados por Millor Fernandes, Joel Silveira e José Neumane Pinto.

Sua estrutura é trabalhada em historietas divididas pelos Estados e cidades brasileiras onde ocorreram e de onde vieram os seus principais personagens do folclore político, normalmente presidentes, governadores, prefeitos, senadores, deputados, vereadores e figuras populares por onde passou e recolheu as historietas.

As ilustrações são de Henfil, Nassara, Lan, Fafi e Osvaldo Pavanelli.

Entre os seguidores deste estilo está o consultor político Francisco Gaudêncio Torquato do Rego, que transmite, via *internet*, as suas “Porandubas”, também transformadas em livro.

Pesquisando no universo virtual, percebe-se que no mundo acadêmico, através das suas sociedades científicas especializadas no campo, Intercom, Folkcom, Politicom, entre outras, não há ainda um artigo científico ou uma sistematização mais adequada sobre o campo. Nem sequer a sua qualificação como obra jornalística, gênero jornalístico ou similares.

Com esta coletânea, Nery deixa marca importante para um dos campos de maior índice de leitura, a história política, contada com bom humor. Pelas suas características, pela brevidade com que é contada, pela sequência dos registros e seus personagens, acaba compondo um conjunto bastante chamativo para leitura e reflexão. Este tipo de nota fica sempre muito mais interessante quando acompanhada de um outro parceiro: o humor gráfico. No livro ou nas edições originais das historietas, Nery e outros autores do campo, sempre estão lado a lado com humoristas gráficos: chargistas, caricaturistas, cartunistas.

Do ponto de vista editorial, não há como negar esta parceria bem sucedida.

O COLONISMO POLÍTICO

Segundo Antônio Hohlfeldt, no artigo “A imagem da política e dos políticos na perspectiva da folkcomunicação: Uma abordagem exploratória”, a coluna está na origem do jornalismo opinativo.

“A coluna política, principalmente. Ela era, originalmente, um espaço, largo, por vezes ocupando toda a edição do jornal, comentando e julgando os acontecimentos políticos. Editava-se o jornal tendo em vista tal perspectiva. Isso se deveu à prática da paginação vertical, em que as matérias eram dispostas de cima para baixo, da esquerda para a direita, segundo a orienta-

ção da leitura ocidental¹. Com o tempo, ela foi se condensando e cingindo-se a um espaço menor, sobretudo a partir do momento em que os jornais deixaram de ser apenas doutrinários e ganharam maior feição informativa. Hoje, a coluna é parte de uma página, reduzida, concretizada através de um ou mais comentários e alguns tópicos informativos que antecipam acontecimentos, graças às fontes de que disponha o profissional. A coluna, assim, passou a ser, além de um espaço, um subgênero do jornalismo opinativo, com diferentes padrões e características. (Hohlfeldt, 2004: 27)

A coluna política – ou sobre os bastidores da política – é uma das mais prestigiadas, certamente porque, como explica George Fox Mott, *o público quer saber os fatos por trás das notícias*,² sobretudo em situações de crise. O papel das fontes, aqui, é fundamental:

“delas depende a chamada informação *off the record* que, muitas vezes, é recebida, para conhecimento do jornalista, sem que ele possa, contudo, num primeiro momento, utilizá-la. Ou, ao contrário, ele possui a informação, que poderá divulgar, sem identificar, contudo, a fonte. Nesses casos, indica-se apenas genericamente a existência de uma *fonte fidedigna*, por exemplo. O bom jornalista depende desse tipo de fonte, mas, como bem adverte John Hulteng,³ há que se ter cuidado em sua utilização, porque ela pode também servir de *balão de ensaio* ou, de outro modo, pode ser uma *informação plantada* por determinada fonte com objetivos pouco confessáveis, de que o jornalista se tornaria instrumento inocente.

De qualquer modo, a coluna caracteriza um jornalismo mais personalizado, cuja dialogação com o leitor é mais direta. Ela se constitui, assim, numa arte e numa técnica.⁴ Por isso mesmo, a coluna é, hoje, parte essencial do jornalismo contemporâneo, chegando mesmo a se constituírem páginas especialmente dedicadas a ela (em geral, a página 4, com os editoriais e os artigos de colaboradores), além daqueles espaços que se espalham ao longo da publicação.

Avalia-se a importância de um jornal pela quantidade de colunas, em especial de colunas políticas. A coluna, por seu lado, é garantia de leitor e de interesse, na medida em que o colunista, por seu texto mais

¹ MELO, José Marques – Op. cit. nota 4, p. 104.

² MOTT, George Fox et alii – *Political affairs create news in New survey of journalism*, Nova York, Barnes & Noble, 1957, p. 167 e outras.

³ HULTENG, John L. – *Os desafios da comunicação: Problemas éticos*, Florianópolis, UFSC, 1990.

⁴ MOTT, George Fox et alii – Op. cit., p. 179 e ss.

personalizado, gera identificações com os diferentes leitores: ela é assinada e seu responsável, de certo modo, ao mesmo tempo em que ganha prestígio junto ao leitor, transmite esse mesmo prestígio ao órgão. O processo inverso também é considerado: ao ser contratado por um veículo prestigioso, o profissional recebe, por empréstimo, tal prestígio que, depois, vai ou não confirmar, através de sua atividade.

O colunista deve ter qualidades específicas. Em primeiro lugar, pleno conhecimento da área em que atua, garantindo credibilidade. De outro lado, originalidade e habilidade criativa são fundamentais para manter o interesse. Muitos colunistas chegam a manter uma equipe que trabalha para si, de modo a garantir amplitude e variedade de informações, as quais são depois selecionadas, confirmadas ou não, reproduzidas e comentadas.

A coluna tem uma relação direta com a formação da chamada *opinião pública*, mesmo que esse conceito, como quer Martin Vivaldi, seja difuso e complexo⁵. *Que é a opinião pública e onde se encontra?* – pergunta-se ele, para responder, logo adiante:

“entendemos não uma opinião unânime de todos e de cada um dos componentes do corpo social, mas sim, designamos por opinião pública a uma espécie de eco natural, de ressonância mais ou menos acorde e espontânea aos fatos entre os homens. Não é a opinião pública a opinião de cada um – pois então seria opinião individual – nem a de todos. É, como dissemos, uma espécie de consenso coletivo sobre certos problemas que provocam nas pessoas uma determinada atitude mental (p. 142).

Martin Vivaldi acrescenta que

é muito rara – para não dizer impossível – uma opinião pública generalizada. Existem, sim, certos estados de opinião, certas situações de opinião, em certos momentos da História e em alguns estratos sociais (p. 142).

Reconhece, ao mesmo tempo, que *o homem é um ser que comenta*, ou seja, que tem opinião e que, por extensão, gosta também de saber e conhecer a opinião dos demais, com os quais confronta suas próprias posições. O colunista, assim, assume uma responsabilidade eminentemente social, fundamental no jornalismo contemporâneo. Ainda segundo Hohlfeldt,

Também a charge tem uma história antiga. A caricatura pode ser exercida através do texto, e daí, basta lembrar-se inclusive o surgimento de um gênero literário específico, entre os romanos, a chamada *sátira* ou *satura*.

⁵ VIVALDI, Gonzalo Martin – *Géneros periodísticos*, Madrid, Paraninfo.1973, p.141 e ss.

Enquanto imagem, contudo, tal como é mais conhecida hoje em dia, ela se torna possível a partir do momento em que a evolução tecnológica permitiu a reprodução gráfica para além da composição da tipografia. Ela gerou uma popularização do jornal. A caricatura *glosa e comenta* um acontecimento, e o faz, enquanto *charge*, como a expressão o indica, carregando em seus traços. Foi por volta de 1830 que, com o surgimento de La caricature, deu-se início a esse tipo de prática jornalística. Não por um acaso, a caricatura ou a charge aparecem, muitas vezes, nos grandes jornais, na mesma página em que se situam os editoriais.

A atual caricatura não se limita ao desenho, sempre exagerado, que reproduz traços e ações do caricaturado. Ela pode se valer de montagens gráficas e colagens as mais variadas e tem o sentido explícito de ridicularizar, satirizar ou criticar⁶. A caricatura, assim, por natureza, é de oposição, é do contra. Ela teve presença importante na história da imprensa brasileira, bastando lembrar-se periódicos como O carcundão, de Pernambuco, de 1831, provavelmente o pioneiro entre nós, além de Lanterna mágica, no Rio de Janeiro, de 1844, ou O Cabrião, de São Paulo, que, a partir de 1864, revela a criatividade de Ângelo Agostini, um dos mais importantes de nossos caricaturistas, sem nos esquecermos do Barão de Itararé, Fernando Aparício Brinkerhoff Torelly, mais conhecido como Aparício Torelly, que infernizou a história do jornalismo brasileiro, com seu Almanhaque, a partir de 1949, depois de ter participado de A manha, que integra, intermitentemente, desde 1925, até 1958⁷.

AS PROVOCAÇÕES DO “CAPIAU” NA TRIBUNA DE PIRACICABA E DE ERASMO SPADOTTO NO “JORNAL DE PIRACICABA

Com larga tradição no campo da história da imprensa e do humor gráfico, a cidade de Piracicaba/SP sempre deu ênfase às “histórias verdadeiras e inventadas”, ao jeito de Nery, que lhe deram muita o que falar no campo do folclore político.

Na atualidade, três grandes personagens continuam a cultivar – à sua maneira – o campo do folclore político. De um lado, o diretor o jornal “A Tribuna de Piracicaba”, Evaldo Vicente, com a coluna “Capiau, sempre editada na primeira página do seu periódico e o cartunista Erasmo Spadoto, chargista

⁶ Ver, a respeito, MELO, José Marques – Op. cit., p. 122 e ss, bem como BELTRÃO, Luis - *Jornalismo interpretativo: Filosofia e técnica*, Porto Alegre, Sulina. 1976.

⁷ SSÓ, Ernani – *Barão de Itararé*, Porto Alegre, Tchê. 1984.

do “Jornal de Piracicaba”. Em outros momentos, o cartunista/chargista/caricaturista ilustrava as matérias numa das sessões mais lidas (e certamente mais polêmicas) daquele jornal, com sua obra artística. E de outro, incansável, o jornalista Cecilio Elias Neto, com a sua “A Província”, jornal digital, que tem sido igualmente um grande difusora na cidade dos princípios sobre o folclore político com suas notas sempre ácidas e bem humoradas, na sessão “Fundo do Bau”, quando o jornal era impresso e espalhadas pelo site, hoje no jornal digital.

A coluna “Capiáu”, um diminutivo carinhoso que se dá ao substantivo “caipira”, ou so neologismo ciado pelo folclorista piracicabano João Chiarini “caipiracipacano”, surgiu em 2007, em substituição à coluna Grafite, que tinha também este perfil. Evaldo não admite “nem morto”, mas a coluna foi criada por ele com o apoio do jornalista Miromar rosa, hoje chefe de gabinete da Prefeitura de Piracicaba e pelo ex-prefeito Barjas Negri, que lhe deram, por anos, muita munição para a coluna, na condição de indutores.

Já Erasmo Spadotto é hoje, após 20 anos colaborando diariamente com o “Jornal de Piracicaba”, o maior provocador do riso político na cidade, com sua produção incessante e contínua, com seu repertório mágico e sempre bem vindo. Criador do personagem “Capivaras”, publicadas em tiras diárias pelo “Jornal de Piracicaba”, tornou-se um grande crítico das questões locais, nacionais e internacionais. Para isso utiliza-se de um personagem



criado quando da aparição de centenas de animais que passaram a viver nas cercanias da Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz” e depois espalharam-se pelas margens do Rio Piracicaba, trazendo com elas o carrapato estrela, perigosos à saúde pública e elementos fundamentais para a criação das historietas.

O cartum de Erasmo Spadotto que escolhemos para este artigo, foi publicado na edição de 8 de dezembro de 2011, página B4, Caderno de Esportes do Jornal de Piracicaba. Nele é mostrado o ex-prefeito Barjas Negri, que governou Piracicaba entre 2004/2012. O então prefeito aproveitando a subida do time local, o XV de Novembro para a principal série do Campeonato Paulista, a A1, fez uma grande reforma no Estádio Municipal “Barão de Serra Negra”, que por certo agradou os torcedores do time e deu maior visibilidade para a cidade, em confronto com grandes times da capital, com transmissões de televisão e grande afluência de público. Ao fazer uma brincadeira com as letras dos nomes Barjas Negri e Serra Negra, Erasmo foi felicíssimo e surpreendeu a cidade com o seu “Barjão de Serra Negra” ou “Barão de Serra Negri”, fazendo um trocadilho com o nome do Prefeito, que certamente gostou muito da brincadeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Creemos que, ao concluir este livro, inserimos a cidade de Piracicaba, com seu amplo repertório de críticas políticas no cenário da bibliografia sobre os usos e costumes no campo da política. Este volume apenas inicia, o que esperamos, seja um ciclo mais amplo – assim como o de Sebastião Nery, precursor do campo - sobre pequenas historietas, malvadas, mal comportadas, castigando com o riso os costumes políticos.

Damo-nos por satisfeitos em sistematizar, de forma pioneira, um trabalho desta natureza. Na certeza de que há outras histórias para contar, outras dimensões teóricas a explorar.

Sua dimensão teórica, passando pelos campos do gênero jornalístico, pela conceituação pioneira de Luiz Beltrão sobre o campo da folk-comunicação, pelos estudos mais recentes sobre a comunicação boca a boca ou os “línguas de trapo” da atualidade e abindo-se para explicitar as contribuições originais ao campo, dadas por Sebastião Nery e Gaudêncio Torquato, ainda está por ser melhor dimensionada.

Hoje equipados e protegidos por equipes de comunicação, improvisam menos, falam de forma mais criteriosa, são de nível social diferenciado, agem

com prudência, mas sem causar o frisson dos comentários de Loginho, Ripo-
li, Ditinha Penezzi, Bera e a aguçar os alimentadores destas colunas.

Contudo, como advertiu em entrevista que nos deu, o jornalista Joacir Cury, que passou pelo Jornal de Piracicaba e hoje é editor da Gazeta de Piracicaba, há um componente novo contra o jornalismo que, certamente intimidou este subgênero : quem se sentir ostensivamente criticado pela imprensa, “ferido em sua honra” etc e tal, constitui advogado, entra na Justiça e ela determina se humores e doces brincadeiras podem ser transformadas em penas legais e, mais do que isso , pecuniárias.

UM POUCO DE FOLCLORE POLÍTICO NO BRASIL

Linguajar janístico – Há duas pérolas entre as mais citadas, entoadas pelo então professor de português e depois presidente do Brasil, Jânio Quadros. Ao ser questionado por uma jovem jornalista “por que fez isso”, respondeu do alto da sua sabedoria: “Fi-lo porque qui-lo”. Noutra vez lhe perguntaram porque bebia tanto: “Se fosse liquido, bebê-lo-ia. Se fosse sólido, comê-lo-ia”. Os maldosos emendavam, “como não é possível comê-lo-á”, um cacó-fato que fazia referência ao nome da esposa de Jânio: Eloá Quadros.

Caricatura de autor desconhecido



Vaidoso – Quem diz que só Lula atendeu aos pedidos dos marqueteiros para vestir-se com ternos “Armany” nas campanhas pela televisão? O velho Prudente de Moraes, nascido em Itu mas projetado politicamente em Piracicaba, mais

afeito aos jaquetões e gravatas de laço, pediu, antes de sua campanha presidencial no final do século XIX, que o seu alfaiate no Rio de Janeiro lhe fizesse um conjunto com oito jaquetões e vinte gravatas para serem usadas no período.

Em São Paulo – Candidatos exóticos como as mulheres-fruta, a última candidata foi a mulher-pera, a deputada. Além dela, Agenor Bisteca (PSDC), Psiu (PMN), Ailton Meleca (PTN) e Josué topa tudo (PHS).

Apelidos no Brasil– Juscelino Kubitscheck era “Nono”; Getúlio Vargas, Gegê; Luís Inácio, virou “Lula”; Prudente de Moraes era “Biriba”; Afonso Pena, “Tico-Tico” e Artur Bernardes, “Seu mé”... por que será? Eptácio Pessoa era “Tio Pitta” e Eurico Dutra era chamado de “catedrático do silêncio”, porque falava mal e pouco.

Como dizem os assessores – Na mídia, o slogan é “Minha casa, minha vida!” Internamente, os assessores da Casa Civil do governo, responsáveis pelos projetos na área, dizem aos amigos outro slogan: “Minha casa, minha vida, nosso inferno!” Ninguém quer ver dona Dilma brava.

Papel almaço – O então deputado federal Dante de Oliveira entrou uma manhã no gabinete do deputado piracicabano João Herrmann pedindo uma folha de papel almaço. Atendido, rabiscou um rápido cabeçalho, colocou a sua assinatura, depois colheu a assinatura de Herrmann e saiu pelos corredores colhendo de outros deputados para uma emenda parlamentar. Era o primeiro movimento pela volta das “Diretas Já”!

Cervejas e eleições – Estudo encomendado por empresas cervejeiras do país mostram que há uma tendência de crescimento de 7% de aumento nas vendas do produto, mesmo em período fora do verão. Qual responsável? A eleição presidencial deste ano. Visitas dos candidatos, churrascos, apostas e um clima de festa vem vindo por aí. Nessa época tem gente que bebe cerveja de Chico e de Francisco. E não vota em nenhum dos dois.

Pé de valsa – O ex-presidente Juscelino Kubitscheck de Oliveira, o JK, além de hábil político era exímio dançarino. E com isso, ia trazendo alegria e intranquilidade nas cidades por onde passava. Por ele as moças suspiravam. Por ele, os maridos renegavam os votos. Coisas da política. E dona Sarah, coitada, que inventou o primeiro comitê feminino para ajudá-lo em suas campanhas, vivia “alquebrada”, tal era o peso da sua infelicidade!

Bons tempos – Programas de televisão e rádio, no princípio da retomada das eleições diretas no Brasil sempre foram sugestivos. Sem muito

dinheiro para campanhas na tv e no rádio, o ex-candidato Ciro Gomes usava no rádio o mesmo som dos programas de televisão. Até que um dia saiu-se com esta: “ ... e vejam como estão esburacadas as nossas ruas! ” Vejam? No rádio? Tempos de vacas magras e mil improvisos, que marcaram o princípio da propaganda eleitoral gratuita.

Fotos rasgadas – O velho presidente FHC sempre foi o terror das meninas, aos moldes de JK, por onde passava nos seus tempos de professor, sociólogo e político. Dizem que, enjoada com tanta traição, Dona Ruth Cardoso rasgou as fotos do casamento e deixou-as na porta do elevador por onde o ex-marido subia, sempre na alta madrugada !!!

Filho ingrato – Essa é atribuída ao ex-político mineiro José Maria Alckmin em MG e a Paulo Maluf, aqui em SP. Certa vez, perguntando a um eleitor, “como vai o seu pai? ”, o filho ilustre responde, “ mas governador, meu pai morreu...” ao que Alckmin/Maluf responderam “ morreu pra você, filho ingrato ... ele está sempre no meu coração. ”

Caricatura de Nássara



Falsihaddad – Milhares de professores municipais lotaram a Rua da Consolação em direção a prefeitura de São Paulo, em junho de 2014, pedindo melhoras nas condições de ensino na rede pública municipal. Numa das faixas podia se ler “Falsihaddad! ” Um neologismo contra o comportamento do prefeito da cidade, cujo nome é Fernando Haddad.

Newtão – Personagem folclórico lá pelas Minas Gerais, o ex-governador Newton Cardoso ficou muito bravo quando chegou para uma atividade na ONU, quando leu a faixa “Welcome Newton”. Quando voltou a Belo Horizonte, não teve dúvidas e mandou grafar outra faixa: “Newtão come wel”.

A camisa de JK – Duro e querendo ir a um baile, o ex- presidente Juscelino Kubitschek inventou de vender uma camisa para arrumar dinheiro para as entradas. Lavo, passou, embrulhou bonito e consegui a grana. Dia seguinte foi procurado pelo comprador, que reclamou do prejuízo: a camisa tinha rasgado todinha. Ao que JK lhe perguntou: “Mas fez o que a noite inteira com a camisa?” Ao que o comprador lhe respondeu: “Dancei samba, maxixe, mambo, tango e o escambau”. Irritado, JK lhe disse: “Mas meu amigo, essa é uma camisa de tecido fino... só pode dançar valsa!”. Deu as costas e nunca mais falou com o interlocutor.

Dona Eloá e a vassoura -- Uma das imagens mais marcantes das campanhas eleitorais foi exibida na campanha eleitoral para presidente da república desenvolvida por Jânio Quadros. Na ocasião, por sugestão de sua esposa, Da. Eloá Quadros, foram usadas vassouras como símbolos da campanha. Todo mundo tinha uma em casa. Custo zero. E tema infalível: “Varrer a corrupção”. Deu no que deu.

Metódico – O ex- vice presidente da República, Marco Maciel era metódico em tudo. Inclusive no casamento. Domingo à noite era sagrado que, depois da missa, seguida de pizza com vinho, era hora de “namorar”. Até que num certo domingo à noite, Maciel recebe um telefonema do ex-ministro chefe, Golbery do Couto e Silva, informando que um avião o aguardava para uma viagem urgente a SP. Maciel vira-se para a esposa, informa que Golbery o havia chamado e sai-se com essa: “ Teje namorada! ”

Carnaval é fogo! -- Quem mais sofre em dias de carnaval são os assessores de imprensa dos políticos. Mesmo que tentem evitar, a odo custo, que seus “clientes” não sejam flagrados em situações vexatórias ou impróprias, quem sai para ruas ou clubes, sempre acaba flagrado com copo de bebida na mão... que é muito útil aos adversários em dias de campanhas eleitorais. Para caracterizar que o político é um “bebum”.

Itamar Franco *hours concours* – O caso mais vexatório ocorreu com o ex-presidente Itamar Franco, num dos seus dias de presidente. Ele foi passar o carnaval no Rio de Janeiro, recebeu camarote especial, bebeu, brincou a vontade a até arrumou uma namorada para aqueles dias. Lilian Ramos.

Apareceram juntos, fotografados de baixo para cima pelos fotógrafos dos jornais brasileiros e internacionais. Que no dia seguinte estamparam as fotos do presidente “alegre”! E a acompanhante “sem calcinha”. Foi um vexame. O assessor de imprensa pediu demissão.

Jingles eleitorais marcantes – Uma das novas armas das campanhas eleitorais é o jingle. Música rápida, procura mostrar questões específicas do plano de governo, realçam o nome, o número do candidato e o cargo que está disputando. As marchinhas “Varre vassourinha”, de Jânio, nos anos 60 e o tradicional “Eymael”, composta pelo alfaiate do político, que lhe deu a música de presente, estão no universo imaginário das pessoas como as mais marcantes.

Torresmo – Delicioso o artigo de um domingo na “Folha de S. Paulo”, assinado pelo cronista Carlos Heitor Cony, um craque da pena. Bem que poderia virar folclore político. No artigo ele conta a história de um personagem sombrio nas campanhas eleitorais. Sempre aparecia de terno preto, bem vestido. Ia a todos os locais onde estava o candidato e sua comitiva. Ninguém o conhecia. Ninguém sabia da sua função. Certa tarde, durante um churrasco, percebendo que o candidato queria torresmo para tomar com cerveja – e o torresmo tinha acabado – saiu logo para providenciar uma nova remessa. Quando chegou, bandeja na mão, o candidato cumprimentou-o, “Obrigado *maitre!*”

Diabão – Além de escrever cartas com pseudônimos para os jornais da época, o Imperador também escrevia cartas a sua amante, dona Domitila de Castro. E nelas assinava com o pseudônimo “Diabão” ... Este Capiau promete investigar aqui na terrinha quais os apelidos dos “Diabões” locais... mas não vai publicar não, que o Capiau quer manter-se vivo até os 90 anos, pelo menos! E não conhece nenhuma Domitila aqui na cidade ...

O imperador ocioso – Essa prática vem do final do Império, quando D. Pedro II, muito sem ter o que fazer, escrevia para a imprensa com pseudônimos sugestivos como Simpício Maria das Necessidades, Sacristão da Freguesia de São João do Itaboraí, O inimigo dos marotos, Piolho Viajante, O anglomaniaco, O espreita, O Ultrabasileiro, O filantropo, O derrete chumbo a cacete. O Imperador não gostava de ser criticado! Cenário não muito distante da realidade que hoje vivemos, infelizmente.

Revista O Cruzeiro – O velho Assis Chateaubriand, dono dos diários *Assis* e da *Revista O Cruzeiro*, era um craque do ponto de vista editorial. Certa feita pediu a um dos seus fotógrafos que conseguisse uma foto

do ex-presidente Juscelino Kubitschek de “robe de chambre”, fazendo a barba. JK topou a brincadeira e virou capa da revista. Hoje, certamente nossas editorias fotográficas são todas muito menos audaciosas!

Jânio - E Jânio renunciou, segundo dizem, após um “porre a base de whisky”. Jânio também é lembrado por ter proibido biquínis nas paias do Rio de Janeiro e briga de galos.

Caricatura de Angelo Agostini



Nova cantora – A presidente Dilma recebeu no Palácio da Alvorada, no período pré-eleitoral, grupos de jornalistas, para conversar sobre amenidades. No último, cantou “atirei o pau no gato”, “galinha pintadinha”, as preferidas que canta para o neto. E falou de suas paixões pelo prof. Girafalles, personagem do “Chaves” e que é chorona em filmes românticos. E com isso, vai dando combustível para aplacar a figura de “gerentona”.

Sala do Cafezinho – tradicionais no Senado e na Câmara Federal, as Salas do Cafezinho são os locais em que o folclore político circula com maior vigor. Por lá, não raro, brincadeiras e alfinetadas entre eles, dão combustível para a área. Aqui em Piracicaba, durante muitos anos, o chefe do gabinete do prefeito Adilson Maluf, Luiz Mattiazo, era o rei a fofoca política no Restaurante Brasserie. Hoje, em Piracicaba, só mesmo esse velho Capião para recordar estas coisas.

Millor – Definição de Millor Fernandes sobre o folclore político “é a maldade dita pelas costas!”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E WEB GRÁFICAS

- BARROS, Antônio Teixeira de. Folkcomunicação política, in *Noções básicas de folkcomunicação*, Editora UEPG, Ponta Grossa, 2007, pg 82.
- BELTRÃO, Luiz. Luiz Beltrão: a folkcomunicação não é uma comunicação classista (Entrevista). *Revista Brasileira de Comunicação*, São Paulo, v.10, nº 57.
- BELTRÃO, Luiz. Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, 266p. (Coleção Comunicação, 12).
- BENJAMIN, Roberto, FOLKCOMUNICAÇÃO POLÍTICA NA LITERATURA FOLCLÓRICA BRASILEIRA Trabalho apresentado em palestra proferida durante a *VIIª Conferência Brasileira de Folkcomunicação*, realizada no Centro Universitário Univates (Lajeado-RS), entre os dias 13 a 16 de maio de 2004. Professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Presidente da Comissão Nacional de Folclore.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962, 795p. p. 415.
- CARRADORE, Hugo Pedro. *Folclore do Jogo do Bicho*, Edição da Tribuna Piracicabana, Piracicaba, 1979.
- GADINI, Sérgio e WOITOWICZ, Karina Jan (orgs) *Noções básicas de folkcomunicação, uma introdução aos principais termos, conceitos e expressões*. Editora UEPG, 2007.
- HULTENG, John L. – *Os desafios da comunicação: Problemas éticos*, Florianópolis, UFSC. 1990.
- FAUSTO NETO, Antônio. *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis: Vozes, 1979. 164p
- HOLFHELD, Antonio “A imagem da política e dos políticos na perspectiva da folkcomunicação: Uma abordagem exploratória”, *Anuário de Comunicação da Cátedra UNESCO de Comunicação para o Desenvolvimento Regional*, UNESCO/UMESP, 2004
- MELO, José Marques – Op. cit., p. 122 e ss, bem como BELTRÃO, Luis - *Jornalismo interpretativo: Filosofia e técnica*, Porto Alegre, Sulina. 1976.
- MOTT, George Fox et alii – *Political affairs create news in New survey of journalism*, Nova York, Barnes & Noble. 1957, p. 167 e outras
- NERY, Sebastião. *Folclore político, 1950 histórias*. Geração Editorial, São Paulo 2002.
- http://books.google.com.br/books?id=LTc6MpZwpM4C&pg=PA239&hl=pt-BR&source=gb_s_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false

- Revista Internacional de Folkcomunicação, <http://www2.metodista.br/unesco/revistafolkcom/Revista.pdf>
- SPADOTTO, Erasmo, Capivaras, SEMAC, Prefeitura de Piracicaba, Editora e Gráfica Riopedrense, 2013,
- STRINATI, Dominic. Cultura popular, uma introdução, Editora Hedra, São Paulo, 1999.
- TINEU, Rogério. As influências da comunicação informal na promoção de localidades turísticas. 2002. 232 f. Dissertação (Mestrado em Relações Públicas, Propaganda e Turismo) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- TORQUATO, Francisco Gaudêncio. Porandubas <http://www.gtmarketing.com.br/?cat=7>
- VIVALDI, Gonzalo Martin – Géneros periodísticos, Madrid, Paraninfo.1973, p.141 e ss.

Modernidad: historia, tradición, poder y mestizaje cultural

José Francisco Piñón Gaytán, *Mestizaje cultural y tradiciones de poder*, Toluca, Edo. de México, Universidad Autónoma del Estado de México/Facultad de Humanidades, 2013. 121 pp.

Al introducirnos en las profundidades del texto *Mestizaje, cultural y tradiciones de poder* de José Francisco Piñón Gaytán, se realiza una aventura de viaje apasionado, con una bitácora repleta de información y de análisis entre el pasado y el futuro, desde un presente vital cargado de significación y sentido, ante la fenomenicidad óptica de la historicidad del acontecimiento de la Conquista y la dominación de nuestra América, por el naciente imperio español.

En la memoria y en el recuerdo hace presencia el extraordinario texto de Silvio Zavala, *Filosofía de la Conquista* para peregrinar hacia la *Historia de las Indias*, *La Brevisima relación de la Destrucción de las Indias*, la *Apologética Sumaria*, *Los Tratados*, etc., de Bartolomé de las Casas; *Las reelecciones* de Francisco de Vitoria, la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún, *Los Antiguos Mexicanos a Través de sus Crónicas y Cantares*, *La Filosofía Náhuatl*, la *Visión de los Vencidos*, *El Reverso de la Conquista*, etc., de Miguel León Portilla, *El Prejuicio Racial en el Nuevo Mundo*, *La Humanidad es Una*, *Cuerpo de Documentos del siglo XVI*, etc., de Lewis Hanke, *Humanistas del siglo XVI*, *Humanistas del siglo XVIII* y *Humanismo Mexicano* de Gabriel Méndez Plancarte, *Los Seis Libros de la Historia* de Juan Bodino, *La Servidumbre Voluntaria* Étienne de la Boétie y tantos textos necesarios en investigaciones de esta naturaleza, con toda su carga teórica, ontológica, epistemológica, ideológica y política y las implicaciones éticas, teológicas, políticas, sociales y culturales.

Para remontarnos a la Edad Media y descubrir las relaciones, los entrecruces, las contradicciones, oposiciones y confluencias desde diversos horizontes filosóficos, éticos, teológicos y orientaciones religiosas; la polarización entre el régimen monárquico y el político, mirado a través del catalejo de la *Política* de Aristóteles, sobre dicho acontecimiento; todo lo cual es antecedente inmediato de la época moderna, la que se inicia, se especifica y diferencia en el Renacimiento y abre las posibilidades de

hermeneutizar, interpretar y explicar, el mundo de la vida, de la existencia y el regreso al Humanismo Renacentista y a las humanidades, y a la recuperación del nuevo papel de ser humano en el *Cosmos*; lo cual contribuyó a fijar los contornos de los problemas de la doctrina filosófico-política y darle un contenido práctico.

Todo esto, en nuestro autor se convierte en un referente necesario para interpretar y comprender el desarrollo ideológico, ético político de la filosofía de la historia europea y del humanismo en Hispanoamérica. Lo cual le permite explicar la estrecha relación que guardan las tradiciones y el pensamiento político de la época europea y la Conquista de nuestra América; como las leyes, las normas, los reglamentos y los principios regulativos de la convivencia de los europeos en nuestra América como: conquistadores, frailes y órdenes religiosas, con los indígenas: habitantes y dueños naturales del Nuevo Continente.

El texto muestra que se trata de una filosofía política en contacto con los problemas vivos, de penetración y dominio en las nuevas tierras, donde tienen un papel importante las organizaciones religiosas, destacan la Orden de los Franciscanos, la Orden de los Dominicos, de los Agustinos, de los Mercedarios, de los Carmelitas, de los Jesuitas y algunas otras más, en contraparte con los intereses terrenales, de los conquistadores, de los encomenderos y de los colonialistas españoles, como son: los económicos, los políticos, los sociales y los culturales.

Esto nos permite entender que la lectura del texto no tiene una orientación desideologizada sobre la realidad de los acontecimientos históricos, materiales y formales, se realiza desde una lectura fenoménicamente intencional, lo cual implica una hermenéutica analógica de interpretación y de explicación analítico-crítica de la realidad histórica nueva, que requiere y demanda ser analizada, reconstruida, más allá de las *Crónicas*; a lo que es imprescindible la resemantización y la reescritura de los acontecimientos desde la mirada crítica; lo cual puede variar con la historia misma de los acontecimientos y de la temporalidad. Allí donde la historia se nos presenta como el advenimiento de la necesidad y búsqueda de una opción necesaria entre varias morales, de una conciencia desgarrada que provoca sentimientos existenciales, los que han de ser analizados y asumidos filosóficamente y políticamente.

El autor nos revela una fenomenología política de la historia, de las tradiciones del poder y de los mestizajes culturales, como expansión de los hechos políticos y sociales de la Conquista y sus consecuencias posteriores.

En la escritura del texto abundan las sutilezas, los lenguajes metafóricos, con las formas brutales de expresar los acontecimientos de la crueldad y los delitos nugatorios de la humanidad de los habitantes del continente conquistado. Por ello era necesario analizar las morales en la historia a través de las éticas de la Conquista, de la Independencia e inclusive, de la Revolución Mexicana.

La meditación de la Conquista y su trascendencia histórica obliga al autor a imaginar un tránsito histórico dialéctico entre los pensadores escolásticos y los modernos renacentistas, que requieren realizar la analogía y la relación *ontofenomenica* entre los seres humanos prudentes y los bárbaros; las oposiciones entre la servidumbre natural de los habitantes de América y el derecho de los españoles a sujetarlos por la fuerza.

Frente a la ideología cristiana estoica, que defiende y afirma la libertad de los indígenas e interpreta el derecho de los conquistadores y su misión conforme con los principios ontológicos metafísicos de la tutela civilizadora, como ideología dominante en la legislación de España y de las Indias.

En el texto transitan Marsilio de Padua, Nicolás Maquiavelo, Tomás Moro, Vasco de Quiroga, Tomaso Campanella, Francis Bacon, Thomas Hobbes, Jacobo Rousseau, Montesquieu, Bartolomé de las Casas, Francisco de Vitoria, Toribio de Benavente, Gerónimo de Mendieta, fray Bernardino de Sahagún, Juan Ginés Sepúlveda, Francisco Suárez, Juan de Mariana, Luis de Molina, Baltasar Gracián, y muchos, muchos otros con la orientación de las luchas filosóficas, éticas, políticas e ideológicas.

El análisis se hace desde distintas miradas, como la *Suma Teológica* y la *Suma contra los Gentiles* de Santo Tomás o del *Maestro Interior* de San Agustín de Hipona, ese *cogito* interior, que preludia el *cogito ergo sum* cartesiano; expresión filosófica y política puesta en cuestión por Jean Batista Vico, porque según éste, antes de pensar, está la existencia; es la nueva concepción de la historia de las ideas filosóficas y políticas expresada a través de la *teología positiva* y el regreso al *Evangelio*, a los padres de la Iglesia y a la doctrina social cristiana.

José Francisco Piñón Gaytán hace explícito e implícitamente el horizonte ontológico y epistemológico de su interpretación, donde destaca el impacto del humanismo renacentista en América a través del notorio y rico análisis de los documentos indígenas y de los españoles, relativos a la Conquista, donde se distinguen los escritos religiosos, los oficiales y los simples particulares; todos ellos, sin duda, indispensables para conocer la conciencia del “proceso civilizatorio” de la Conquista, que requiere

replantear las ideas de libertad, de justicia, de *caritas*, en la pluralidad humanística solidaria, justa y equitativa. Todo lo cual es opuesto a lo que hoy en día se vive en el mundo económicamente globalizado e interconectado por los sistemas de comunicación y redes sociales, las que han roto la autonomía y la autodeterminación de los Estados nacionales.

En un sistema mundial donde las múltiples naciones y pueblos, credos y costumbres han de aprender a vivir en nueva realidad global, donde los Estados nacionales están dominados por las nuevas organizaciones económicas neoliberales globalizadas.

Lo cual requiere de una reconstrucción semántica, semiológica y de lenguajes de la filosofía política y de modos de establecer, interpretar y explicar el mundo de la vida, de las sociedades complejas, de las organizaciones sociales comunitarias; de replantear la pertinencia de los grupos, de los partidos; es la invitación a una nueva reconfiguración y hermenéutica ético-política, que abra nuevos espacios de comunicación dialógica entre los ciudadanos, los grupos, las sociedades, las comunidades.

Mestizaje, cultural y tradiciones de poder de José Francisco Piñón Gaytán nos muestra que la modernidad hispanoamericana es el ensanchamiento y ampliación de nuevos humanismos y de nuevas formas culturales. Por ello, una filosofía de la cultura de nuestra América tiene que ir más allá de las metafísicas abstractas a las experiencias de vida, de la existencia en su devenir histórico; para replantear que la base ontológica de esto, es el *cambio* procesual y dialéctico como determinación, vivencias, utopías, mitos, idealizaciones y “sueños diurnos”, de un mundo esperanzado y de posibilidades.

Hoy, según nuestro autor, se tiene que combatir esa modernidad que en nombre de la cientificidad, o más bien, del cientificismo, nos orilló a la alienación y al dominio de las conciencias a través del *capital* y los organismos internacionales, los que combinan mercado e ideología capitalista neoliberal; mercancías, diálogos, científicos y operatividad y funcionalidad tecnológica. Nuevo Moloch de los tiempos modernos y posmodernos.

Asistimos a la identificación en las relaciones internacionales entre cultura y civilización. Es necesario reconocer que la modernidad de Europa y de nuestra América heredó la tradición griega de la *Paideia* como ideal educativo orientador y la latina ciceroniana y senequiana de estoicismo y de humanismo radical de la *civitas*; el *bien común*, el *buen vivir* y el *convivir* griegos, medievales e indígenas, que en la actualidad se reactualizan con nuevo sentido y alcance en nuestra América en las comunidades

indígenas, los pueblos originarios. Los ideales renacentistas y los de la formación humana de Bacon, de Cervantes, de Gracián, de Suárez, de sor Juana Inés de la Cruz, de Sigüenza, de Pascal, de Bodino, de Puffendorf, de Leibniz, de Rousseau, de Voltaire, de Herder, de Goethe, Schiller, de Novalis, de Kant, de Hegel, etc.

Nuestra modernidad necesita la savia de nuestras antiguas tradiciones miradas por la racionalidad crítica de la eticidad científica y humanística de los grandes valores de la cultura occidental, en una relación de analogicidad simbólica y semántica. Nuestro autor rememora la importancia de la utopía en nuestra América al señalar que “detrás de todos los océanos y tradiciones, siempre habrá un lugar que nos recuerde el valor de la utopía y nos evita caer en los marasmos de una racionalidad puramente tecnologizante. Nuestro mundo moderno necesita estar dispuesto a entender otros lenguajes, otros significados, para hacer revivir sus humanismos”. (p. 106). Esto es una invitación a revalorar lo que somos, lo que hemos sido y lo que queremos ser; relación dialéctica entre el pasado y el futuro desde el presente de posibilidades y de cambios.

Quisiera agradecer sentidamente la invitación del Dr. José Francisco Piñón Gaytán a la presentación de su libro, porque me ha abierto nuevos caminos por explorar. No me queda más que invitarlos a su lectura.

MARIO MAGALLÓN ANAYA,
INVESTIGADOR DEL CIALC.

Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el puerto de Veracruz

Christian Rinaudo. Biblioteca de la Universidad Veracruzana y el Instituto de Investigación para el Desarrollo (Recherche pour le développement, IRD), publicó este libro del investigador francés Christian Rinaudo, quien es sociólogo de la Universidad de Niza. La traducción fue realizada por Lorraine Karnoouh con el apoyo del Programa AFRODESC.

Son varias las instituciones que apoyan, a diversos niveles, o que, de alguna manera, tienen que ver algo con este trabajo. En México, el INAH, la DEAS, el Centro INAH de Veracruz, el CIESAS de la cd. de México y el del Golfo en Xalapa, la UNAM, en particular el CIALC, el CEMCA, en la Universidad Veracruzana, el Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, así como un grupo de trabajo de la Facultad de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, el IVEC, la Alianza Francesa de Veracruz, el Observatorio Cultural Veracruz, el Centro Cultural Lagunilla en Veracruz, la Fonoteca de Veracruz, el Centro Veracruzano de las Artes, El Museo de la ciudad de Veracruz; desde Francia el ya mencionado IRD, la Unidad de Investigación “Migraciones y Sociedad” (URMIS), la Universidad de Niza, la Agencia Nacional de Investigaciones (ANR) y dos Programas: el de AFRODESC, también ya mencionado, y el Programa EURESCL.

El autor se propone hacer énfasis en “los modos de identificación étnico-raciales”, es decir, aquello que remita “a las raíces africanas, a la percepción del color de la piel y los rasgos fenotípicos considerados como más o menos ‘negros’ y a las características culturales definidas como ‘afrodescendientes’, ‘afrolatinas’ o ‘afrocaribeñas’”.

Así, el objetivo es el de entender estas formas de identificación y otros modos de organización de la vida social “que se fundan en las diferencias de clase, género, generación o características percibidas –social e históricamente- en términos regionales”.

En primera instancia, encontramos una serie de consideraciones de orden histórico y conceptual sobre la esclavitud, las migraciones, el mestizaje, los estudios afromexicanos, el marco teórico del trabajo empírico, la etnicidad y las relaciones étnico-raciales en los procesos de identificación y las discusiones en torno al concepto de raza como categoría de análisis y como constructo en su expresión empírica.

Luego, se revisan textos alusivos al desarrollo o evolución de la ciudad de Veracruz como puerto de llegada del comercio de los africanos esclavizados y, más adelante, las políticas culturales muy ligadas al son jarocho, el fandango, la tradición afroantillana y el posicionamiento de los estudios de la “Tercera raíz” y la fundación del Festival Afrocaribeño. Asimismo, se hace referencia de las tradiciones turísticas y los relatos historiográficos. Por otra parte, se presenta la patrimonialización que se ha venido haciendo del emblemático Barrio de la Huaca y sus complejas causas y consecuencias. Pero, también, se contemplan actividades que expresan la dimensión cultural negra o africana (salsa, rumba y otras expresiones artísticas y culturales); y, por último, a partir de la división social y la diferenciación étnica, se analizan las fronteras de la dominación.

Entre los aspectos que llaman la atención, está la profusión de imágenes utilizadas para ilustrar el texto, sobre todo en aquellos capítulos que más lo requieren.

Desde una apreciación que destacara lo más valioso de este libro, quizá esta sería la de constatar que el análisis que se hace de la cultura y las identidades en el Puerto de Veracruz no se queda en la pura descripción o en el dar constancia etnográfica del fenómeno en su conjunto (lo cual desde luego se hace y se hace muy bien), sino que contiene en su entramado y conclusiones una reflexión teórica y metodológica en relación a la fluidez de las identidades, lo cual no quiere decir que se las conciba como evanescentes y por tanto irrelevantes, pero tampoco se les ve como concepciones fijas e inmutables como se les vería desde una mirada esencialista; todo lo contrario, basado en los aportes de Barth en relación a lo étnico y su perspectiva no culturalista; en los de Andreas Wimmer y su inventario de los aportes de un enfoque comparativo sobre la construcción de fronteras étnicas y su transformación; en los de Bastide y su propuesta sobre nuevas pistas de investigación que permitan pensar mejor el “ser ambiguo” de estas fronteras; en los de Kergoat y su ubicación de la fluidez de las fronteras dentro de un análisis más dinámico de las transformaciones en periodos históricos dados, debidas a eventos aceleradores y en los aportes de otros estudiosos, Rinaudo centra el análisis en las fronteras en las escenas de la vida urbana, en las definiciones de las políticas culturales, en los procesos de transformación o en las lógicas de distinción social observadas y, desde esta perspectiva, su estudio sobre el Festival Afrocaribeño muestra cómo se mantuvieron durante años tres visiones distintas, cada una con una

representación específica de categorías no necesariamente estabilizadas, tales como “negro”, “africano”, “moreno”, “mulato”, “afrocaribeño” o “afrodescendientes” o “mestizo” que, para algunos, son herencia de la época colonial y, para otros, son productos más recientes de políticas públicas y visiones militantes. Sus sentidos, por lo tanto, pueden ser (y, de hecho, en el ejemplo que Rinaudo utiliza lo fueron) diferentes según remitan a la herencia afro o expresen relaciones de dominación.

Por lo tanto, para el investigador francés, “existe una gran fluidez de las categorías, pero también se observa una gran fluidez de las dimensiones somáticas y/o culturales, a partir de las cuales se marcan las fronteras étnicas-.”; así, la herencia cultural africana (música, danza, gastronomía, etc.) se acompaña de un lenguaje iconográfico que enfatiza principalmente las representaciones estereotipadas de los rasgos fenotípicos y las posturas corporales de las poblaciones negras. Por otra parte, cuando aborda el estudio sobre el barrio de la Huaca encuentra que existe la escritura de una contrahistoria de Veracruz, realizada por Antonio García de León; pero, también, por otro lado (y a partir del análisis de las cuestiones de dominación) se destacan expresiones de una división consustancial a una frontera étnica fundada en las apariencias físicas a partir de criterios estéticos y morales. Así también, se han generado cambios históricos importantes, como, por ejemplo, la modificación de los criterios de legitimación popular que conllevan, en un caso, a otorgarle al Barrio de la Huaca un sello de autenticidad de la cultura popular, cuando previamente había sido ignorado por las instituciones locales. Pero también ha habido ignorancia, indiferencia y hasta negación aceptada de la herencia africana o, mirando hacia otro, donde las raíces africanas y afroantillanas llegan a formar parte de la representación local del mestizaje.

Así, siguiendo a Bastide según palabras de Rinaudo, se puede dar cuenta de los sucesos observados y analizarlos en términos de *inestabilidad estable* y *estabilidad inestable*. Es decir, una permanencia relativa de la fluidez de las fronteras étnicas. Aquí tendríamos como ejemplo, las acciones militantes para la patrimonialización del Barrio de la Huaca. De esta manera, los mestizajes en lugar de homogenizar étnica y racialmente, guardan las herencias de raíces diferenciadas. Por otro lado, el mestizaje, según nuestro autor, remite al proceso de entrecruzamiento de los diversos orígenes de poblamiento hasta llegar a una homogeneidad social deseada y formar una nueva raza como señaló en sus trabajos Vasconcelos. Pero,

también nos advierte de que, a pesar de ello, en dos casos, el de México y el de Niza, a los cuales se refiere en su trabajo, la conservación de las diferencias se funda en ideologías que pretenden negarlas: aquí, en México, son maneras de posicionarse, reaccionar y actuar frente a tal o cual raíz de la identidad jarocho, considerada como resultado de un mestizaje; allá es la adopción de prácticas derogatorias que crea diferencias para mantener el principio de indiferencia a las diferencias, propia de la ideología republicana francesa.

Por su parte, el ejemplo de *estabilidad inestable*, lo ubica el autor en la transición entre la ignorancia de la herencia africana, las actividades de blanqueamiento de los marcos estereotipados de la identidad jarocho y el reconocimiento de la raíz africana en el mestizaje, lo que, según nos dice, aclaró la mayoría de los fenómenos observados en este trabajo. Si ellos tuvieron cierta permanencia histórica, nada permite predecir que siempre será así.

Interesantes y sugestivas resultan, pues, las reflexiones teórico-metodológicas en puntos que siguen siendo referentes fundamentales en los debates actuales dentro de los estudios afroamericanos, pero también en la militancia y activismo de los afrodescendientes de nuestro país.

INVESTIGADOR J. JESÚS MARÍA SERNA MORENO, DEL CIALC-UNAM.

América Latina en la geopolítica del imperialismo

Atilio A. Boron, México, UNAM-Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos - CEIICH, 2014, 374 pp.

En este libro, ganador del Premio Libertador al Pensamiento Crítico 2012, recientemente reeditado por la Universidad Nacional Autónoma de México, Atilio Boron retoma y reactualiza el tema del imperialismo y de forma propositiva plantea tres ejes centrales para la discusión: a) el declive de Estados Unidos como centro hegemónico del imperialismo mundial; b) el papel estratégico de América Latina y el Caribe en el contexto geopolítico internacional y c) el recrudecimiento de la militarización en la política estadounidense a raíz de ambos procesos.

Lo que observaremos a lo largo del libro es una radiografía de la situación del imperialismo estadounidense actualmente, que permite en primer lugar refutar aquellos argumentos que minimizan o niegan los efectos devastadores del imperialismo ecológico, bélico, político y económico de nuestro tiempo y segundo, oponerse a aquellas posturas que anulan toda posibilidad de transformación del modo de producción actual. Particularmente en los capítulos primero y segundo - *La cuestión del imperialismo: pasado y presente*; y *La crisis general del capitalismo y la situación del imperio americano*- Atilio Boron enfatiza la actualidad del imperialismo como proceso y, por tanto, como concepto. En estos capítulos se entabla una discusión con aquellos actores políticos que señalaron la disolución del imperialismo (Hardt y Negri) pero también con quienes plantearon que la globalización es un proceso distinto y no la fase superior del mismo. El abandono del imperialismo en las explicaciones teóricas y en los discursos políticos se explica por el supuesto contexto de paz que se generaría a raíz de la disolución de la Unión Soviética como polo que le disputaba a Estados Unidos la hegemonía económica, política, ideológica y militar, así como por el ulterior avance del neoliberalismo. Para el autor, a pesar de las mutaciones en las condiciones históricas y por tanto, las diferencias que pueden existir respecto a lo que Lenin observó en su momento, es un hecho que el imperialismo como práctica política continúa y se recrudece. En este sentido, el auge del modo de producción capitalista vinculado a la expansión del imperialismo en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial (1948-1973); la recomposición imperial de Estados Unidos du-

rante la administración Reagan para superar la derrota sufrida en Vietnam y el inicio de la “guerra infinita” como nueva doctrina militar y estratégica a raíz de los atentados a las Torres Gemelas y al Pentágono ocurridos el 11 de septiembre de 2001, son claros ejemplos del estado de guerra permanente en la que se ubica Estados Unidos.

Atilio Boron no sólo da cuenta de la vigencia del imperialismo, además señala el latente debilitamiento que está sufriendo Estados Unidos como su principal centro. La afirmación anterior no proviene de un optimismo ingenuo, sino de un análisis sobre las contradicciones que enfrenta la dinámica imperial de dicha nación (la declinación del dólar en el comercio mundial, el incremento de la deuda pública equivalente a un 100 por ciento del PIB, el aumento de la pobreza, el desempleo, la pérdida de capacidad de compra de las familias estadounidenses, la obsolescencia de la infraestructura nacional y la pérdida de eficiencia de la economía estadounidense como algunos ejemplos) asimismo, no deviene en un triunfalismo precoz que afirme la disolución automática del imperialismo estadounidense sino por el contrario prevé el reforzamiento de la violencia del mismo en su intento por recomponerse, dicho de otro modo, una mayor intervención militar, económica y política en aquellas zonas estratégicas para la provisión de recursos naturales y de seguridad.

Al respecto, a través de los apartados *La importancia estratégica de América Latina para los Estados Unidos*; y *La militarización de la política exterior de los Estados Unidos y su impacto sobre América Latina*, el autor realiza un análisis histórico respecto a la política exterior estadounidense en diversas administraciones, así como una revisión crítica de documentos oficiales del Pentágono, la CIA, el Consejo Nacional de Seguridad y el Departamento de Estado donde puede demostrarse la centralidad y prioridad estratégica de América Latina para el imperialismo estadounidense, como reservorio privilegiado y cercano de recursos estratégicos (agua, petróleo, minerales, biodiversidad); como frontera con el Tercer Mundo y como su *hinterland*, es decir, como su área de seguridad militar. Estos elementos explican para el autor el hecho de que América Latina haya sido la primera región en el mundo para la cual Estados Unidos construyó una doctrina de política exterior (la Doctrina Monroe en 1823, previa a la Doctrina Wilson elaborada para Europa en 1918) y organizó un comando armado destinado al control estratégico territorial (El Comando Sur en 1963, mientras que el U.S. Central Command- CENTCOM con jurisdicción

en Medio Oriente, Norte de África y Asia Central, especialmente en Afganistán e Irak fuese creado recién en 1983). En la actualidad, los planes de integración militar y territorial presentes en proyectos como la Iniciativa para la Integración de la Infraestructura Regional Suramericana (IIRSA), el Plan Colombia y el Plan Puebla Panamá siguen formando parte del mapeo imperial estadounidense.

Frente a este panorama, el autor apunta la necesidad de la integración latinoamericana para responder de manera efectiva a la contraofensiva imperial, la urgencia de fortalecer y operativizar proyectos como la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR) y la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC) y en este sentido, el avance que ha significado la presencia de gobiernos de izquierda en Cuba, Venezuela, Ecuador y Bolivia. Sin embargo, no deja de considerar las dificultades que trae consigo la heterogeneidad de la región, las alianzas imperiales de Estados Unidos con Colombia, México y Perú; la presencia de bases militares estadounidenses en América Latina y el Caribe y la disyuntiva en la que se encuentran los gobiernos progresistas respecto a la generación de recursos a través del extractivismo. Sobre este último tema, en los capítulos *Los recursos naturales en las relaciones hemisféricas*; *Los bienes comunes en América Latina: el debate “pachamamismo vs. extractivismo”*; y *El “buen vivir” (sumak kawsay) y los dilemas de los gobiernos de izquierda en América Latina*, además de abordar la contradicción entre capital y naturaleza recuperando las propuestas teóricas del eco-marxismo de James O'Connor y del ecosocialismo y de exponer la dependencia estadounidense a la importación de recursos naturales, Atilio Boron analiza lo que él llama el conflicto entre el *pachamamismo* y el *extractivismo*, la primera referida a una postura que hegemoniza la conservación de la Madre tierra sobre cualquier otra necesidad o fin, y la segunda como una política para extraer y exportar recursos naturales “aprovechando” la demanda mundial. El autor debate con las críticas realizadas por Eduardo Gudynas, Raúl Zibechi y Alberto Acosta a los gobiernos de izquierda como el de Evo Morales en Bolivia y Rafael Correa en Ecuador, en los que al mismo tiempo que se generan derechos a la naturaleza y se reconoce constitucionalmente el *sumak kawsay* (buen vivir), se emplea al extractivismo como fuente de financiamiento de sus políticas públicas. Atilio Boron además de desmenuzar el contenido teórico de la noción *sumak kawsay* y su relevancia en un contexto de crisis civilizatoria, señala las contradicciones y retos que

enfrentan los gobiernos suramericanos para conciliar la protección de la naturaleza y la cobertura de las necesidades de su población, debate que en la izquierda latinoamericana aun se encuentra irresuelto.

Siguiendo la línea argumentativa del primer y segundo apartados, el capítulo intitulado *El desenfreno militarista del imperio* da cuenta de la agudización de la militarización de la política exterior estadounidense, latente en la enorme cantidad de bases militares estadounidenses en América Latina, en las nuevas modalidades de hacer guerra que combina las estrategias “clásicas” de intervención territorial –como el Comando Sur- con acuerdos de intervención política –como la Alianza para la Seguridad y la Prosperidad de América del Norte y la Alianza del Pacífico- y con la proyección de futuros conflictos en un contexto político y económico cada vez más adverso para la hegemonía de Estados Unidos, sobre todo ante el ascenso de China y las dificultades geopolíticas con Rusia.

En los capítulos finales, *Geopolítica de los movimientos sociales y los bienes comunes*; y *La cuestión geopolítica: ¿comienzos de una nueva época?*, se realiza un recorrido por la diversidad de experiencias sociales que han cuestionado al modelo económico existente y criticado a la democracia representativa liberal; innovando las prácticas de participación política y abriendo el campo a nuevos sujetos de lucha (indígenas, mujeres, desempleados). Sin embargo, en este punto las diversas expresiones de movimientos sociales son analizadas desde una perspectiva crítica que ayuda a ubicar las dificultades que enfrentan, los errores y debilidades.

Para complementar los apartados antes mencionados, la sección del *Apéndice* contiene documentos de enorme relevancia histórica y explicativa, tales como el discurso del comandante Fidel Castro en la Conferencia de Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo; la cartografía que muestra la ubicación de cada una de las 72 bases militares extranjeras en América Latina y el Caribe; un artículo elaborado de manera conjunta por José Seoane, Emilio Taddei y Clara Algranati acerca de los bienes comunes en América Latina y las disputas sociopolíticas entorno a éstos; y una reflexión acerca del uso imperial de la cartografía.

Por último sólo me resta decir, que el gran aporte del libro de Atilio Boron es refutar las ficciones teórico-políticas que se crearon para negar la existencia del imperialismo y ocultar la centralidad de América Latina para Estados Unidos, poniendo en el centro de la discusión la importancia geopolítica de los recursos naturales como base material para la reproduc-

ción del capital, el papel de los gobiernos progresistas y la necesidad de la integración para enfrentar el recrudecimiento de la violencia del imperio en su intento por evitar su caída.

MARITZA ISLAS VARGAS,
ESTUDIANTE DE MAESTRÍA EN EL PROGRAMA DE POSGRADO DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS, UNAM.

Escrituras periféricas, literatura marginal

Marcos Teles (2014), *Palestra. Lágrimas futebol clube*, São Paulo, Editora DSOP, 60 pp.

*“São Paulo é um lugar esquisito: sobre a rua, proibem –se poetas sob a lua, legalizam-se homicídios.”¹
(Sabotage(m). Rodrigo Ciríaco.)*

São Paulo, es considerada en la actualidad una ciudad emergente, debido a esta condición, se visibilizan diversas rupturas entre la población que la habita. Se crean fronteras tangibles e intangibles ante la existencia corporal polidiversa de la urbe. Surge desde la periferia la necesidad de usar la ficción como recurso parlante, de narrar la experiencia vital desde los márgenes.

Capao Redondo, distrito periférico de São Paulo, destaca en esta oleada de escritores y escritoras marginales, siendo notorios los trabajos de Reginaldo Ferreira da Silva “Ferrez”, quien es considerado el primer escritor de este género en ser publicado por un sello editorial consolidado, la narrativa de este autor es cruda, certera, interpela constantemente a las clases medias y burguesías paulistas. Marcos Teles, escritor y músico bahiano, morador de Capao, dueño de una prosa amigable y conciliadora, creador de ficciones altoparlantes, donde los protagonistas suelen ser las personas con las que puedes cruzarte en la urbe paulista, un hinchista, un comerciante, un niño de la calle, personajes cuyas historias merecen ser contadas, bajo una pluma que atrapa y consigue establecer en quién visita su obra, la sensación de pertenencia y cercanía hacia los protagonistas de las tramas.

En su primera novela *Sob o Azul do Céu –Histórias das ruas* publicada por *Selo Povo*,² Teles nos muestra la existencia en las calles del centro de esta metrópolis, la vida de los trabajadores del Mercado Municipal, la soledad y las solidaridades locales que se generan entres quienes lo han perdido todo y cuyo punto final es la celebración de la vida.

Es el segundo trabajo de Teles, *Palestra. Lágrimas Futebol Clube*, novela sobre la que versa esta reseña, es un trabajo breve, que ilustra la vida de las y los habitantes de la periferia paulista, sus deseos, pasiones, anhelos, el dolor y pérdidas.

¹ São Paulo es un lugar raro, en la calle, se prohíben los poetas, bajo la luna, se legalizan homicidios. Traducción propia.

² Sello Pueblo.

La escritura de Teles evoca en esta historia a las y los migrantes provenientes del nordeste brasileño, sobre quienes se han plasmado diversos trabajos literarios y cuyo principal exponente es Jorge Amado. Los desplazamientos de la población nordestina están presentes en esta novela con la figura de Vicente personaje que llega a Sao Paulo en 1974 pues la sequía, el hambre y la desesperación alcanzan a este hombre nordestino, quien decide viajar a la urbe paulista, sin boleto de regreso para buscar una nueva vida. Así llegó a Bras donde vivió en un cortiço como aquellos narrados por Jorge Amado en *Suor* (1934) y Aluísio Azevedo en *O cortiço* (1890).

La novela narra los momentos de trabajo arduo donde la esperada movilidad social, le permite a Vicente lograr un patrimonio, tener una casa en la periferia Jardim Guarujá, donde encuentra también a su compañera de vida, Marta. Teles utiliza el recursos de la desgracia como forma de evolución en sus personajes, Vicente sufre un accidente que lo deja mutilado y su compañera es diagnosticada con una enfermedad degenerativa, la idea de formar una familia se nubla ante la condición médica de Marta.

El autor genera un sentido de resiliencia en sus personajes, después de los eventos biográficos de pérdida y enfermedad, la indemnización de Vicente le permite emprender un negocio y comprar un auto adaptado a su nueva condición. Los lugares y emociones de la cotidianidad paulista son enmarcados en esta novela, un bar – merendero en donde el personaje principal, encontró un nuevo sentido en su vida, gracias a los clientes que acudían a escuchar los partidos de Fútbol, el negocio logró reunir a los hinchas del Palmeiras quienes hicieron amistad con él, le convirtieron en otro seguidor del equipo. Las armas en el *sertao* eran de uso común, así que Vicente portaba una dentro de su bolsa. En São Paulo, nunca la había usado y cuando los amigos le convencieron de ir al estadio dejó el revolver en casa.

Aquello era una pequeña recompensa, de esas que la vida nos da, después nos arrebatara muchas cosas” (Teles; 2015: p18), esa es la sensación que Vicente experimentó cuando asistió su primer partido del Palmeiras, cuando decidió ser parte de un grupo, pertenecer a un equipo, “ese verde total, esa vida toda aquí dentro. Es igual a mi *sertao* después de la lluvia (Teles, 2015: 19).

Teles esboza los ambientes de precariedad en su narrativa, como se aprecia en la novela cuando Palmeiras enfrentó a Flamengo, Vicente se disponía a presenciar el juego en vivo, su primer viaje a Río de Janeiro,

portaba en su carro una playera para la ocasión, sin embargo el viaje fue interrumpido, así el 8 de diciembre de 1979, Vicente se cruzó con Jorge é Ivonete, una pareja que solicitaba ayuda para trasladarse a un hospital pues la mujer estaba en trabajo de parto, la solidaridad de un nordestino que sufrió en exceso, le hizo volver para auxiliarlos. Enfrentándose a un deficiente sistema de salud pública, el nacimiento se dio gracias a “las manos callosas de un hombre nordestino, marcado por el sufrimiento, marcadas por la labor, tuvieron el privilegio de recibir aquella vida” (Teles; 2015: 27), el niño nació en el auto de Vicente y fue cobijado por la playera verde-blanca.

En esta obra se hacen presentes las solidaridades sociales en las comunidades marginadas de la urbe paulista, El acto solidario de Vicente con la pareja no terminó, Jorge e Ivonete se convirtieron en los hijos que Marta y Vicente no pudieron tener y Vicentito el nieto que desearon. El niño creció y fue a la escuela, ahí formó un equipo de futbol llamado Palestra do Jardim Guarujá. El 31 de enero de 1988 Palestra se enfrenta a Telefunken, en un partido que se decide en penales, el equipo de Vicentito gana, el arma del nordestino Vicente hace acto de presencia y una bala errada mata al niño, quedando en la memoria del hombre la frase “hombre no llora” (Teles, 2015: 45) que el repetía al infante cuando le enseñó a andar en bicicleta. Se declaró homicidio culposo, el castigo radicaría en el remordimiento, Marta murió meses después de tristeza, Ivonete y Jorge se fueron sin decir nada.

El final de este trabajo está marcado por la firma del autor, la vida como un acto que debe continuar, la unión de los que han perdido algo y la celebración del permanecer vivos sin importar las condiciones materiales de dicha existencia.

La literatura marginal se ha reproducido a lo largo de la periferia brasileña, grandes poetas y narradores han surgido con este movimiento, por mencionar algunos, Rodrigo Ciríaco con una propuesta de libro objeto, Cidinha da Silva, Sacolinha. La periferia crea y vocifera en sus Saraus, las voces periféricas son nombradas en el mundo de las letras brasileñas.

YOLLOLXOCHITL MANCILLAS LÓPEZ,
MTRA. EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS, UNAM.

Normas para la recepción de artículos

Los escritos originales *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos* deberán reunir los siguientes criterios:

1. Los trabajos a presentar deberán ser originales e inéditos, además de no haber sido publicados simultáneamente en otra revista.
2. Presentar un tema original o innovador.
3. Contener un enfoque novedoso sobre los temas ya tratados.
4. Presentar temas relativos con la historia, la literatura y la filosofía en América Latina.
5. La metodología utilizada debe ser consistente, implícitamente o explícita y aplicarse al tema.
6. La extensión de cada trabajo debe ser de entre 20 y 30 cuartillas (1,625 caracteres por página, 25 renglones, 65 golpes por línea).
7. Se aceptan artículos escritos en español, portugués, inglés o francés.
8. Los artículos deberán incluir un resumen en español y, también, en inglés, de cien o doscientas palabras cada uno. Además, las *Palabras clave* deberán ser de un máximo de cuatro.
9. Nombre, correos electrónicos y adscripción de autor(es) (institución, departamentos o coordinación a la que pertenece).
10. También, deberá indicar el grado máximo de estudios y su área de especialización.

PRESENTACIÓN DE CONTRIBUCIONES

- El tipo de letra empleado será Times New Roman, 12 puntos para texto, 10 para notas y 11 para la bibliografía.
- El título del artículo deberá estar en letra Times New Roman 12 versal y negrita, con alineación centrada. Los títulos al interior del trabajo se redactarán en negritas, con alineación a la izquierda. Los niveles subsiguientes podrán ser en cursivas.
- Abajo del título deberá aparecer el nombre del autor, alineado a la derecha y en 11 puntos.
- El interlineado del documento será de 1.5 líneas, con una sangría de 1 cm. En cuanto a los epígrafes y resúmenes la interlínea cambia a sencillo. En el cuerpo del trabajo no deben emplearse subrayados ni negritas. En caso de que sea necesario enfatizar alguna palabra, se hará entre comillas o con cursivas. No habrá espacio entre párrafos.
- Si el artículo incluye imágenes, éstas deberán enviarse por separado con su respectivo pie de ilustración en formato JPG y en alta resolución. Deberá indicarse claramente el lugar donde deberán ser colocadas.
- Las referencias bibliográficas se harán abreviadas dentro del texto de acuerdo al modelo (apellido del autor, año de publicación, página/s), por ejemplo: “los poemas

de Calímaco [...] estaban informados por un conocimiento exacto y amplio de la poesía anterior” (Pfeiffer, 1981: 230), en los casos donde el apellido del autor haya sido indicado inmediatamente antes de la referencia, entonces, sólo se incluirá el año de publicación y la(s) página(s) ej. (1981: 230). Cuando la obra citada consta de más de un volumen, se indicará del siguiente modo: (Cervantes, 1981: I, 90).

- La bibliografía se citará al final de cada contribución, con sangría francesa y siguiendo el siguiente esquema:

a) Libros

APELLIDOS, N. (año); *Título del libro*, responsabilidad secundaria. Ciudad: Editorial.

ARREOLA, J. J. (1981); *Bestiario*. México: Joaquín Mortiz.

BRADING, D. (2002); *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, trad. de A. Levy y A. Major. México: Taurus.

b) Volúmenes colectivos

APELLIDOS, N., ed./comp./coord.(año); *Título del libro*, volumen, responsabilidad secundaria. Ciudad: Editorial.

JITRIK, N., dir. (2003); *Historia crítica de la literatura argentina*, v. 2: *La lucha de los lenguajes*, dir. del volumen J. Schwartzman. Buenos Aires: Emecé.

c) PRÓLOGOS, CAPÍTULO DE LIBROS Y ARTÍCULOS EN VOLÚMENES COLECTIVOS

APELLIDOS, N., “Título del artículo o del capítulo de libro”, en N. y Apellido/s del autor o editor responsable (ed./comp./coord.), *Título del libro o publicación*, responsabilidad secundaria. Ciudad: Editorial, páginas.

PALCOS, A. (2007); “Estudio preliminar”, en E. Echeverría, *El dogma socialista*. La Plata: Terramar, pp. 9-66.

GLANTZ, M. (2006); “Épica y retórica del infortunio”, en J. Pascual Buxó (ed.), *Permanencia y destino de la literatura novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 43-56

d) Artículos en revistas

APELLIDOS, N. (año); “Título del artículo”, en *Título de la revista*, vol, núm. (datos complementarios si los hubiera), páginas.

LEONARD, I. (1937); “An Early Peruvian Adaptation of Corneille’s *Rodogune*”, en *Hispanic Review*, 5, 2 (April), pp. 172-179.

- Los documentos no impresos conservarán el mismo orden y no deberá prescindirse de ninguno de los datos requeridos en cada caso. Sólo debe adicionarse el tipo de soporte y, para los sitios de internet, la dirección electrónica correspondiente.
- Las citas textuales deberán realizarse entre comillas. En el caso de que excedan tres líneas irán en párrafo aparte, con letra Times New Roman, en 11 puntos, sangría a la izquierda de 2 cm. e interlineado sencillo. En ambos casos la referencia bibliográfica se dispondrá entre paréntesis al final de la cita.
- Las notas deberán numerarse en superíndice y se colocarán a pie de página en 10 puntos y con interlineado sencillo. Se reservan para información adicional y las referencias bibliográficas que allí aparezcan deberán seguir el mismo formato utilizado en el cuerpo del artículo (apellido del autor, año de publicación y página/s).
- La bibliografía se ordenará alfabéticamente por autor y, dentro de un mismo autor, cronológicamente. En el caso de tener un mismo autor dos publicaciones en un mismo año, se añadirá una letra al año del siguiente modo:

CRUZ, J. I. de la (1951); *Obras completas I. Lírica personal*, ed., pról. y notas de A. Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.

———, (1951b); *El sueño*, ed., prosificación, introd. y notas de A. Méndez Plancarte. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

RESEÑAS

Se aceptan reseñas de libros publicados recientemente, con temas relativos a la historia, la literatura y la filosofía en América Latina, la extensión será de 8 cuartillas como máximo.

*

Sólo se aceptarán los artículos que cumplan con los criterios ya descritos.

Los trabajos deberán ser enviados a:

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Edificio G, Planta Baja, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, México, D.F.

Por correo electrónico, en la siguiente dirección:

<mercedes@unam.mx>, <latinoamericanos@posgrado.unam.mx>

Director:

Dr. José Guadalupe Gandarilla Salgado.

Editora:

Mtra. Mercedes Cortés Arriaga.

De Raíz Diversa. Revista
Especializada en Estudios Latinoamericanos,
vol. 2, núm. 4, editada por el Programa de Posgrado
en Estudios Latinoamericanos de la UNAM, se terminó
de imprimir el mes de julio de 2015 en los talleres de
Creativa Impresores S.A. de C.V., calle 12, número 101, local 1,
colonia José López Portillo, Iztapalapa, 09920, México, Distrito
Federal, teléfonos 5703-2241. En su composición tipográfica se
emplearon tipos Minion y Candara. Tipo de impresión offset,
las medidas 17 x 23 cm. Los interiores se imprimieron en papel
cultural de 90 gramos y los forros en cartulina sulfatada
de 14 puntos. La edición consta de 500 ejemplares.

