

David y  
GOLIATH

Revista del Consejo  
Latinoamericano de Ciencias Sociales  
Año XIX - Número 57 ISSN 0325-0431  
Octubre de 1990

# IDENTIDAD, CULTURA Y SOCIEDAD

*¿qué cosa! ¿no?*





# S U M A R I O

|                                                                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Editorial, <i>Fernando Calderón</i>                                                                                                | 1  |
| <b>Artículos y entrevistas</b>                                                                                                     |    |
| Sólo creo en un dios que habla, <i>José Celso Martínez Correa</i>                                                                  | 3  |
| La irrupción encubierta, <i>Fernando Calderón y José Luis Reyna</i>                                                                | 12 |
| "Despiertos" o el deseo de descolonizar, <i>Guillermo Gómez Peña</i>                                                               | 21 |
| "Fronteras", <i>Juan Enrique Vega</i>                                                                                              | 22 |
| Las fachas culturales. Cuerpo y alma de un país zamaqueado,<br><i>Abelardo Sánchez León</i>                                        | 27 |
| Fantasmas, <i>Armando Silva</i>                                                                                                    | 30 |
| Estética de la utopía, <i>Anibal Quijano</i>                                                                                       | 34 |
| Entrevista a Charly García                                                                                                         | 38 |
| Salsa, <i>Angel Quintero Rivera y Luis Manuel Álvarez</i>                                                                          | 45 |
| Bogotá: Arden las palabras                                                                                                         | 52 |
| "El amigo que sabemos", <i>Jaime Sáenz</i>                                                                                         | 54 |
| Los artistas rusos de los años 80: La vida bella<br>sin el complejo de Edipo, <i>Boris Groys</i>                                   | 55 |
| Entrevista a Darcy Ribeiro                                                                                                         | 64 |
| Banana não tem carozo o reflexiones truchas sobre el gigante<br>desintegrado de la Patria Grande, <i>Heloisa Primavera</i>         | 76 |
| De las imágenes numéricas a las realidades virtuales.<br>Esfumando las fronteras entre arte y ciencia, <i>Alejandro Piscitelli</i> | 78 |
| Tensiones y tentaciones, <i>Martin Hopenhayn</i>                                                                                   | 92 |
| <b>Programas del Consejo</b>                                                                                                       |    |
| Estrategias de gobernabilidad en la crisis.                                                                                        |    |
| El nuevo Proyecto PNUD-UNESCO-CLACSO                                                                                               | 97 |

En tapa se reproduce la obra de Melchor María Mercado, *Los Magos* (Santa Cruz, Bolivia, 1864)

Las ilustraciones que se detallan a continuación pertenecen al libro *Del Pop Art a la Nueva Imagen*, de Jorge Glusberg, quien autorizó gentilmente su reproducción.

*Auto-retrato*, Emilio Renart, páginas 12, 13, 16 y 17.

*El artificio*, Antonio Trotta, página 23.

*Cerrado por brujería*, Luis Felipe Noé (detalle), página 27.

*De la Neo-ecología urbana*, Jorge González Mir, página 31.

De la publicación "Artistas rusos contemporáneos" del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) se tomaron:

*Diez personajes*; el hombre bajo, Ilya Kabakov, página 56.

*Construcción*, Igor Kopystiansky, página 60 y 63.

En página 1 se reproduce *Fileteado de Carlos Gardel*, por León Untroib, del libro *Buenos Aires ciudad Tango*, Manrique Zago Ediciones, 1986.

La piedra que hoy lanzamos al aire es de una extraña amalgama: pretende estar hecha de arte y sociedad, quizás dé en el blanco y explote en el aire transformándose en lluvia fecunda, quizás no pase nada.

En Latinoamérica, como en otros lugares, vivimos tiempos difíciles, de trastocación de valores, de refundación de identidades, de violencia social expansiva, de proliferación de sectas excluyentes, de mutaciones indeterminadas. La fuerza de la modernización y de su motor fundamental, la

quién sabe, si su creación refleja la descomposición de la cual son su producto.

Lo nuevo está en la fuerza recreadora de lo viejo, pero ya no más de manera dual o religiosa. Quizás es el tiempo de reformularse preguntas, de repensar tensiones, y no sólo entre el encanto y el desencanto del acto de vivir, sino también entre el lenguaje poético y el lenguaje científico, entre el particularismo y la utopía, entre la enajenación tecnológica y su posibilidad de comunicación social y estética, entre el realismo

seco, las viejas cárceles ideocráticas y la fuerza transgresora del imaginario de nuestras sociedades.

En alguna medida, las mediaciones entre las "sociedades profundas" y las "sociedades mestizas" se han roto... En alguna medida, la producción de lo nuevo transgresor y abarcador está ya en lo imaginario de lo estético.

Los intelectuales "dependentistas" y el movimiento artístico del llamado "realismo mágico" generaron las respuestas más *sui generis* de los años 60 en este continente; ellos recrearon la hibridez histórica de la cultura

latinoamericana, mezclaron de manera específica "lo propio" con "lo ajeno", negaron el orden y reclamaron el cambio. Ciertamente en el arte se dio de manera más creativa y abierta que en las ciencias sociales, pero ambos buscaban superar lo que ya en ese entonces agonizaba: el populismo y la modernización inducida.

Empero, sin ese populismo indigenista o no, sin esa modernización teleológica, ellos mismos seguramente no hubiesen podido ser posibles (o ¿no?).



tecnología informatizada, parece ser más funcional, por el momento, a los nuevos procesos de dominación y enajenación cultural, que a dinamismos autónomos y a fuerzas de liberación socialmente creadoras. La manipulación técnica y la pérdida del sentido de las acciones colectivas son más fuertes que el impulso de las viejas utopías; las ideas sobre catástrofes históricas, o sobre el fin de la historia, parecen producir frustración y soledad, incendian y queman el impulso de los espíritus creativos, o más bien,

Paradójicamente su búsqueda no logró lo deseado; Latinoamérica no se venció a sí misma para cambiar. El producto mágico fue consumido por su propia negación: el mercado y los tés culturales de las señoras de la sociedad. La utopía liberadora de los dependentistas, desgraciadamente se deshacen frente a la brutal fuerza de una mayor dependencia. Los sociólogos latinoamericanos, que primero soñamos con la liberación como superación de la dependencia, al final sólo podemos apreciar un Parsons de cabeza: la modernización tan sólo se dio a medias

estaba. Se fueron agotando mientras la realidad mutaba.

Es que tan sólo quedó, como dice el poeta, un recuerdo por donde el amor ya pasó. Pero, ¿qué quedó además de la incertidumbre?

Quedó como desafío una nueva búsqueda: la del reconocimiento recíproco de la tolerancia, asociada con la, una vez más, irrevocable necesidad de transformar el orden social que sigue siendo cada día más injusto.



Quizás ahora en el arte la capacidad creativa pueda transgredirse hacia nuevos horizontes, que prefiguren de extraña manera un orden social distinto; tal vez esto ayude al despertar de la pesadilla que padece el sueño de la razón crítica y emancipadora, quizás encontremos preguntas fecundas de pasado, de futuro.

La sociedad misma ya no se reconoce en un solo espejo, sino en múltiples refracciones, versátiles y polivalentes, muchas de ellas ancestrales, otras recientes, duras,

y produjo tradicionalismo y regresión social. ¿Qué cosa, no?

Claro está, cómo podríamos negarlo, que la mayor dependencia, la deuda por ejemplo, también se asoció con la libertad encarcelada por terribles dictaduras, entre otras razones impulsadas vivamente por el gobierno de Estados Unidos. Y así, realistas mágicos y sus primos los dependentistas a lo largo de su búsqueda quedaron solos; pero la sociedad también lo

confusas, fantasmagóricas, terribles y alegres. Estamos viviendo un momento de peligro, de diáspora cultural incierta, quizás allí, precisamente allí, radique nuestra fuerza.

Los analistas también tendríamos que explorar o coexplorar estos mundos del arte. Por eso hemos puesto en este número de la revista artículos fuertemente contrastantes; y en ese contraste vale la pena experimentar.

**Fernando Calderón**

# Sólo veo en un Dios que saila.

José Celso  
Martínez Correa

José Celso Martínez Correa, Zécelso para los que lo conocen, es director de teatro, responsable por puestas en escena consideradas —aun por los expertos— las más bellas, osadas y desafiantes del teatro brasileño de todos los tiempos. Fundador del Teatro Oficina (en portugués significa Taller) que fue con el Arena la vanguardia del teatro brasileño en los años sesenta —el Arena más dedicado a una búsqueda de la dramaturgia nacional, el Oficina más heterodoxo, preocupado por el rol de agitador-catalizador del teatro en las transformaciones sociales—, estuvo siempre bordeando las rupturas. *Pequeños Burgueses y Enemigos*, de Gorki, *Andorra*, de Max Frisch, *La jungla de las ciudades* y *Gallileo*, de Bertold Brecht, son previos al encuentro con otro personaje maldito de la cultura nacional (uno es el mismo Zécelso), Oswald de Andrade, que tiene la primera puesta en escena de su *Rey de la Vela*, en 1968, en un acontecimiento aún recordado por los que la vieron, por el nivel de polémica desatado a su alrededor. El cantautor Caetano Veloso, por muchos considerado el padre del tropicalismo, se considera hijo del *Rey de la Vela*... Hace las *Tres hermanas* de Chejov y se mete en la vida subterránea durante los años más duros del régimen militar, en exploraciones con aquellos popes del teatro off-Broadway, Julian Beck y Judith Malina, en viajes por el interior del Brasil, pero luego su suerte no se diferencia de otros hombres de la cultura que intentaron oponer resistencia al avance militar sobre las cabezas nacionales. Así es como el exilio lo ubica primero en Portugal, donde hace una puesta popular de su *Gallileo* y luego se va a Mozambique para incursionar en el cine con *El Parto y 25*, en los que se habla de las transformaciones y contradicciones de la revolución en el país africano. Vuelve a Brasil en 1979 y tarda dos años para concluir una nueva versión —para cine— del *Rey de la Vela*, utilizando múltiples recursos para su conclusión. Recientemente, luego de un período marcado por episodios personales trágicos, su virulencia ha regresado al servicio activo y está empeñado en inaugurar con *Las Bacantes* de Eurípides el nuevo teatro, la Uzyna, que reemplaza al Oficina, proyecto para el cual ha podido lograr un importante subsidio estatal para la construcción de su "terreiro electro-candombláico".\*

Suerte de personaje maldito, es admirado, criticado o envidiado con la misma fuerza también por quienes han convivido y trabajado con él, desde que decretó —allá por los 70— que el teatro estaba muerto. Se refería obviamente al viejo teatro, el de la connivencia beneplácita que se había gestado entre los profesionales de la cultura, en el florecimiento de la televisión como medio masivo de domesticación, para sobrevivir al amparo de la dictadura.

Lo que sí es innegable es que cada vez que se trata de transgredir, cada vez que se aspira a volar, a recibir nuevos vientos, su nombre aparece primero en el recuerdo de varias generaciones.

\* "Terreiro electro-candombláico": "terreiro" es la denominación del espacio en el que se desarrollan los ritos de la religión africana "candomblé", muy difundida en Bahía; la combinación implicaría la síntesis de la incorporación tecnológica.

**C**ultura me resulta una palabra antipatiquísima, ampulosa, que le llena la boca a las personas, casi siempre en aras de la legitimación de cosas que nada tienen que ver con ella. La única parte verdaderamente bella de la palabra cultura es el "cu" <sup>1</sup> de su comienzo, y que se ha perdido en nuestro tiempo y debe ser recuperado con urgencia: sólo a través de la recuperación del "cul-O" de la cultura, de aquello que nos une del culo a la cabeza, que nos atraviesa en toda la longitud, se justifica la existencia de la palabra misma.

Mi cultura es eso precisamente: aquello que nace en la columna vertebral, que me vertebra enteramente, ese árbol que me sostiene y me posibilita tomar partido en la vida por el poder, del placer. De un *phoder* <sup>2</sup> con ph, que rescata el goce en su plenitud. Este es el secreto y el sentido profundo de la cultura. Hacer una psicogénesis de la cultura significa llegar ahí, a los subterráneos de Grecia, a los misterios de Eleuzes, en los que se celebraba el ritual que precedió a Dionisos, en el que Demeter bajaba a los subterráneos por invitación del dios de la muerte en búsqueda de su hija desaparecida —Persefone, entonces, esa especie de "hija" de la cultura... Ese rescate implicaba que, cada año, para que la hija resucitara era necesario hacer un pacto con la Tierra, un pacto de agri-cultura con la intervención humana que posibilitaba el contacto de la Tierra con los dioses a través de los seres humanos —con su acción física para que ello ocurriera—, para que cada primavera Persefone resucitara. En una obra griega se dice que "las primaveras se van, las primaveras vuelven, pero los amores a veces no vuelven con las primaveras..." Para que los amores vuelvan con la primavera debe haber una intervención humana, un pacto con los dioses, así como ciertos frutos no se dan naturalmente; sólo los podemos comer si hacemos algo para que

ellos aparezcan, es decir, si los cultivamos. Este es el sentido de la cultura: hacer que aparezcan cosas nuevas. No comer siempre los frutos que ya están ahí, crónicos en la naturaleza, sino producir nuevos, siempre nuevos frutos. Lo que ahora está ocurriendo con la cultura —que también es cultura— es esa tendencia anti-ecológica, de devastación, en la que no queda siquiera lo que existía antes, y menos aún se da lugar a lo nuevo; se trata de una cultura protestante, fundada en el anti-placer, en el sufrimiento, en el ahorro, en el beneficio, en el mercado, ¡en fin! Esta no es la parte del "culo" de la cultura, sino la ampulosa, la de la "boca" llenada por la palabra misma, la de la palabra vacía...

### Se necesita con urgencia un nuevo pacto de agri-cultura

Por eso hoy el nuevo pacto cultural que se necesita es el de emprender la toma del poder del placer —dos entidades paradójicamente dissociadas en la tradición

judeo-cristiana— a través de la interferencia humana en ese pacto, que permitirá una nueva complicidad con la primavera, para que las cosas vayan para un lado y no para el otro, para el lado del placer, precisamente el lado opuesto al que se ve dirigida la juventud, que hoy se encuentra vampirizada para el mantenimiento de este estado de cosas "político" (ya sea del mercado, ya sea del Estado, es lo mismo). Se trata siempre de mantener esa línea de montaje dentro de una visión casta, rutinaria, no escandalosa de las cosas. De ahí que sea imprescindible bucear, ir a fondo en estos subterráneos, en los rincones más malditos, más tabúes —no para permanecer en ellos, como intentó una generación entera, sino para volver a florecer con la nueva primavera. Hacer lo opuesto: transformar el tabú en totem.

El secreto de los pactos culturales es precisamente la penetración, la defloración de los tabúes, de aquello que provoca el mayor rechazo de la sociedad. Japón es





un ejemplo magnífico de eso. Japón tuvo la experiencia de la bomba, vio la bomba delante de sus ojos y fue a contrapelo de sus milenarias tradiciones, como el No, Kabuki, Kokeshi... para salir del horror. Así apareció el género Bu To, que representa una vuelta por encima de lo que había, un estupro del teatro convencional, a partir del buceo al infierno, pasando por el horror más horrible, por la experiencia individual más singular —lo opuesto de cualquier tradición en este sentido, nada colectiva, totalmente individual, singular, momentánea, experiencial, muchísimo más radical que lo que plantea el mismo Stanislavsky. Empezó con un hombre de la noche, de cabaret de los bajos fondos, los primeros espectáculos eran clandestinos, copulaban con animales y los sacrificaban, tiene un origen bastante macabro, pero con el sentido muy claro de buscar la vida, allá donde menos se cree que puede estar...

Lo que es terrible es que en América Latina también cayó una

bomba: no la hemos visto como los japoneses, pero hoy todos sabemos que cayó una bomba, aunque muchos lo quieran negar.

Estamos viviendo los efectos de la bomba: todo está desvinculado de todo, insípido, incoloro, inodoro, deprimido, impotente, marchito, pero los hay que prefieren seguir haciéndose los osos, como si aquí no pasara nada. Por la materia de que está hecho, el artista sabe que cayó la bomba. Cayó también sobre ese aspecto de culto a la victimación, presente en algunas obras, como aquella mano sangrante en el Memorial de América Latina. Esa actitud jesuítica es hoy estilo pos-antiguo, es cursi, ya no alimenta nada y ni siquiera da dividendos políticos...

En el Bu To el actor empieza en la búsqueda de sí mismo, en los infiernos de cada uno, sin ningún dios, sin ningún patrón fuera de él, sin estilo. Se desarrolla la mitología individual: cada persona nació en un lugar, es atravesada por su historia en distintos planos.

Mi universal está inevitablemente impregnado de Araguara, de mi familia, de las cosas que pasaron en mi vida, de mis sueños y mis acciones. Se parte de la mitología individual, cualquiera sea ella, miserable o fantástica, pobre o excitante, en un trabajo de desarrollo muscular de esa mitología, que me permite relacionarme con cualquier otro ser humano, de cualquier lugar del mundo, y con los dioses, en la medida en que se busca la propia deificación, se trata de empujar hasta encontrar su poder, su rey, su dios, el dios en cada uno. Bu significa los pies en el suelo y To las manos hacia arriba, como en el Tai Chi y en la umbanda/candomblé, pero super-radicalizado, no con el sentido beato de la búsqueda del equilibrio, sino precisamente de la casi-desintegración, del desequilibrio total, previo al nuevo encuentro consigo mismo, al encuentro con lo nuevo, lo resucitado. Por eso creo que un teatro nuevo, nacido de la alianza de varias personas, sólo puede surgir de ese encuentro de varias libertades trabajadas, que estuvieron, cada una por su lado o juntas, muy cerca de la desintegración total. Es lo único bello y vivo que existe hoy en teatro, si el teatro representa la posibilidad de materialización de aquellas vinculaciones perdidas, a través de la mediación de mi cuerpo, mi historia, mi personaje, el personaje que yo soy en la historia.

Esta es para mí la función del teatro: *ligar todo con todo*. Por eso todo lo que no apunta en este sentido, para mí es puro formalismo, paisajismo estéril, es la cultura "polie", bien educada, la que en realidad hoy está en el poder...

Para enfrentarla el actor necesita desarrollar esa musculatura de la

<sup>1</sup> "cu" en portugués significa culo.

<sup>2</sup> "foder" en portugués significa copular.

mitología individual, para ser capaz de "mediunizar" <sup>3</sup>, captar lo que está en el aire y tirarlo hacia afuera con la fuerza transformadora que requiere ese fin del milenio. Claro que es un trabajo muy difícil, hay mucha corriente en contra, es un trabajo muy violentador, inclusive de sí mismo, que tiene que ir en contra de todo ese superconformismo instalado, fisiologista, que tiene mil caras y no da pasaje a nada nuevo. Si en el comienzo del siglo Stanislavsky intentaba explotar en la memoria emocional, en la emoción retenida, en la moral victoriana, en la sociedad industrial en expansión, hoy la represión es mucho más fuerte. Los chalecos de fuerza son mucho más sutiles y casi-invisibles, de tal forma que para reventarlos y restablecer el orgullo humano, el poder que tiene el ser humano, debe ser capaz de romper todo eso. Hay una fuerza totalmente sojuzgada. Hoy impera una concepción de vida totalmente careta, sobre la cual Caetano Veloso dice algo absolutamente fantástico:

*"Soy socialista, como mi padre que era funcionario público, en el sentido de preocuparse por el bienestar de las personas; yo heredé eso de mi padre, quiero ser como él. Si la naturaleza humana es esa cosa que sólo quiere el lucro, ¡que se joda! No quiero pertenecer a esa canalla que se apoderó de todo. ¡Me enorgullezco de ser como mi padre!"*

Lo que la postura liberal dominante oculta es algo muy profundo, mucho más importante, que es otra clase de placer, hoy reemplazado por el deseo colocado en el jean y en las hamburguesas, que en el Este provocó los movimientos del año pasado y que aún no es nada comparado con lo que puede ser. Todo eso logrado ahora, es nada. No debería ser necesario pelear por eso; sólo valen como una reivindicación mínima del derecho básico de tenerlas... Hay que ir

mucho más hondo, superarlo a Nietzsche en la divinidad del individuo, en la divinidad salvaje de cada uno, para poder establecer ese otro pacto cultural que se necesita para vivir.

¿O podemos resignarnos existencialmente a vivir para producir lucro?

¿Para hacer algunas inversiones a plazo fijo?

¿Para vestir jeans y comer hamburguesas?

¿Se puede pensar realmente que vivir es eso?

¿En qué cabeza puede entrar eso, sin arrastrarte al asco? ¿Cómo entender esa mistificación religiosa a la McDonald que se

apoderó de nuestro fin de siglo? Porque todas esas tendencias y búsquedas que incluyen desde la multiplicidad de sectas religiosas hasta el consumo de comida natural y el ecologismo en sus distintas variantes, no son más que un primer momento de engolosinamiento en la búsqueda profunda del sentido de la vida.

Hoy tenemos que llamar nuevamente a los infiernos —siempre hay que hacerlo, es siempre Orfeo volviendo a los infiernos, Dionisos volviendo a los infiernos— para encontrar el coraje de hacer las cosas. Y ese pánico al infierno, ese pavor al mal, es la dominación puritana del capitalismo que todavía domina a la sociedad contemporánea, que se extendió al socialismo y lo pudrió (pero también pudrió al capitalismo, en realidad ambos se pudrieron juntos), que aún sobrevive: antes el mal estaba encarnado en el comunista, hoy en el fumador, en el adicto. Siempre se está construyendo un diablo, ignorando la enorme importancia del diablo. Sin diablo, no existe dios, no existe gente. No existe nada.

**Si hoy la lucha es cruel y es mucha...**

Actualmente la tendencia hegemónica en la cultura es lo

opuesto a la lucha que se necesita emprender. La actitud subyacente a casi todos los proyectos, es más bien el sueño de la cristalización de una casta, que intenta llegar allá, adonde llegan los del Norte, ver en el futuro a Estados Unidos y Canadá juntos, Europa unificada, el nuevo Japón...

Ahí aparece la parodia de América Latina compitiendo con los "grandes" en los mismos términos. Eso... ¡no va más! Por eso, obras como el Memorial de América Latina, que puede ser de una trascendencia enorme, deben empezar a buscar el camino del trópico, no el de la copia.

Este año se cumplieron cien años del nacimiento de Oswald de Andrade y surgió la propuesta de hacer una reapertura del viejo Teatro Municipal de São Paulo en puro estilo de ópera electrocandomblaica. Pero no pasó nada: la casa volvió a ser la casa de Puccini, Turandot y todas esas cosas que nada tienen que ver con nosotros, así como están hechas. Y que podrían tener, recreándolas, dándoles una respuesta a la ópera italiana que ahí yace momificada, esperando ansiosa que la violenten, que la contesten... como el mismo Oswald de Andrade intenta hacer en sus *Misterios Gozosos*, que son a la moda de ópera. Son hermosísimos, y esa producción podría tener un terrible impacto en el país del Carnaval. Pero la gente tiene que tocar en muchos puntos para poder alterar algo. Todo está calibrado para que triunfe aquella política más fácil, que rinde dividendos seguros, cuantificables, que informen que se hicieron 12 óperas con 34 artistas internacionales, 32000 nacionales, a 18 u\$s/kg. promedio de producción. Se trata de la misma actitud de mantenimiento del aparato: se vuelve mucho más importante hablar de las cosas que hacerlas, ganan mucha más plata los intelectuales que escriben sobre el Teatro Oficina, que los que luchan por él.



Es coherente con lo que pasa en el plano político: así como América Latina no hizo su revolución, sino un arreglo especial de supervivencia, en lo cultural pasa lo mismo. Es mucho más tentador tener en su currículum de funcionario un montón de óperas ordinarias que arriesgar en una revolucionaria, que cambie todo, y que haga que el Teatro Municipal de São Paulo entre finalmente en contacto con la realidad en que vive. Que no siga siendo ese subproducto subdesarrollado de ópera internacional. ¡Precisamente, en la música, conociendo la increíble potencialidad creadora de la música brasileña! ¿Por qué desperdiciarla así? Nuestros negros son los candidatos a generar esa música que denomino electrocandomblaica. Pero los circuitos les están absolutamente cerrados.

He pensado en los últimos tiempos que lo que está haciendo Collier, con la destrucción de los organismos culturales que existían, puede llegar a ser fantástico. Porque puede dar pasaje a algo nuevo. Aunque, en rigor, no haría falta destruir nada. Esta lenta agonía de los diez años de *apertura* son un letargo que no produjo nada.

Todo eso sigue en manos de gente que no tiene la menor sensibilidad para el tema: ya sea los empleados de las multinacionales que sólo invierten en lo que tiene éxito aquí-ahora, si es posible re-play seguro de Broadway, que por otro lado va a ser aceptado con beneplácito por una clase consumidora de quinta categoría, domesticada y feliz; o los mismos funcionarios de las distintas administraciones públicas, más o menos progresistas, pero cuyo criterio, al fin y al cabo uniforme, jesuítico-clientelístico, tampoco se anima a mirar con ojos de los que tienen el poder, es decir, los recursos. Somos, entonces, espectadores de una gestión de políticas culturales portadora de la misma actitud

complaciente con la miseria de los indios, de los negros, que les otorga un poco de todo para que no se mueran. Esto, que en salud es soportable porque se juega la vida de las personas, en el arte es siniestro.

Este estado de crisis de la crisis en que vivimos es un momento muy interesante, propicio para dar saltos inéditos. Después de militares y tanta mierda que pasó en estos diez años de *apertura*-agonía, la *fuerza cultural* de la sociedad, de repente, puede ser encontrada en el crimen, en la violencia desorganizada de la propia sociedad, que descarga ahí, al no existir un pacto con la sociedad para que la violencia salga por algún lado.

Y el teatro es importante porque permite vehiculizar todo eso. La *cultura da pasaje a esas fuerzas*, puesto que es el pacto con la sociedad tal como ella es. Por eso los griegos muestran en *Medea* la matanza de niños, porque el teatro es el lugar donde la crueldad es legítima, como parte

de la complejidad humana; eso le da fuerza al ser humano para jugar con la crueldad de una manera distinta, que hoy le está vedada.

Siento que hoy es el momento de *Las Bacantes*, como rito original de la creación del teatro. Obra que Eurípides escribió al final de su vida, ya cuando se estaba retirando en Macedonia, estando al lado de un lugar donde se practicaba el culto. Transcribió algunos cantos y construyó la trama de la historia de Dionisos, logrando una obra en la que niega toda su obra anterior, en la medida en que niega toda la problemática de la familia, la moral y la política. En ella aparece toda la cuestión de la cultura, de la religiosidad, de la divinidad, del dios que había dado origen al

<sup>1</sup> "medium": palabra utilizada en la religión espiritista; en portugués significa el que se comunica con otros mundos; en este caso, con personas muertas.



teatro griego y que paradójicamente pasa a ser la última obra importante del teatro griego. Es casi una herencia de esa divinidad que es Dionisos y en la cual revive y ejerce el poder de rito fecundador. Los ritos eran hechos precisamente en momentos de sequía, cuando la sociedad necesitaba reunir toda su fuerza para fertilizar la tierra, era la fiesta de la agri-cultura, durante la cual se practicaba la antropofagia: se descuartizaba una persona, que después iba a "alimentar" a la tierra, principalmente con trozos de corazón, porque se creía que ese era el pacto del hombre con los dioses para que la fertilidad volviera a la tierra. Dionisos incluso quiere decir el que tiene dos puertas, dos nacimientos; es un dios que muere, pasa por un proceso de descomposición, de fermentación como el vino... y prácticamente el teatro viene de ahí, de un segundo nacimiento.

Hoy creo que el pueblo brasileño, que está totalmente aniquilado, no sólo económicamente, porque también está obnubilado, disgregado, que ya no sabe nada, que no tiene idea de dónde está parado, está necesitando urgentemente de este momento de fermentación del teatro. Todo está podrido, la gente ya lo ha vivido todo, ya lo sabe todo y hoy puede inventar su segunda vida, la que viene con el pacto de la agricultura.

A mí también me pasa eso. Tuve una experiencia muy rica de haber vivido muy intensamente un momento de fecundidad del teatro brasileño, donde se hicieron cosas importantísimas; luego vino la dictadura y con ella una vida subterránea que la gente rechaza porque no dio a

luz productos convencionales... pero que los que la vivieron saben que fue importantísimo el protagonismo de esa época.

### Hasta Roberto Marinho\* tiene su cultura popular

Hacer el rito de nacimiento del teatro en Brasil es hoy muy oportuno, muy fuerte, muy poderoso; porque Brasil tiene algo absolutamente particular en el mundo, y es que el Dionisismo aquí continuó, no cedió nunca. El Carnaval, los ritos negros, todo eso tiene mucho de Dionisos; también lo peor, lo jodido del carácter del brasileño, son restos del dionisismo. Es lo que hace sobrevivir a la gente. El pensamiento salvaje anda suelto en las calles, no está en los museos ni en las librerías. Y aunque está siendo sometido a la masificación, resiste, está ahí, es muy rico. Por eso creo que en Brasil aún es posible hacer teatro como en Grecia, porque la cultura popular existe, y cuando digo popular, digo popular del lumpen al obrero, a la clase media y a la burguesía en lo que tiene de "humana", de no-careta, en aquello que no es dicho, que no es procesado. ¡En aquello que está explícito, no hay salida!

Esa es la cultura erudita: lo que está dicho y es plomo, cerrado, clisé, muerto, lugar común. Por detrás de eso está lo otro: la cultura popular, esa cultura no-dicha, esa cultura que nos hace estar vivos. Cada persona sabe en el fondo lo que tiene que hacer, lo mínimo que tiene que hacer para permanecer viva, para "tener salida".

Toda persona sabe dónde tiene esa chispa que la hace resistir. Esa chispa es el lado "popular" de cada uno, es su cultura popular. Hasta Roberto Marinho tiene su cultura popular.

Cada uno sabe que para sobrevivir tiene que vender su vida.

Entonces vende su poder mágico, su erotismo, su felicidad, vende muchas cosas, pero también sabe que si quiere tener un poco de vida tiene que ser capaz de *transgredir*, tiene que ser "apto para la transgresión". Tiene que buscar en algún lugar, que no osa confesar, y que es lo más hermoso que se lleva de la vida. Que el día que se atreve a pensar en sus momentos de vida, se encontrará seguramente con sus momentos más locos, momentos en los que tuvo la experiencia de la orgía.

¡Esa es la presencia de Dionisos! *Cultura popular es la orgía*. Es el Carnaval, es esa cultura que indiferencia las clases sociales, que nivela, que homogeneiza todo en el placer que aturde. Es el misterio humano de ser todo el mundo lo mismo: la gente que copula, caga, come, de ser todos mortales; la misma especie humana, la misma debilidad humana, dentro de la cual cuanto más la experimentas como humanidad, más experimentas el sentido de vivir, y que no es otra cosa que la experiencia de lo divino, que en Dionisos es la experiencia de la acción: en la orgía, en la danza, en el canto, en el teatro, en la *experiencia física de la cultura*.

Ahí es cuando realmente recibes a Dios. Entonces eres Dios. Y como Nietzsche, *¡sólo creo en un Dios que baila!* El único acceso a lo divino es tenerlo en tu cuerpo, como experiencia antropofágica. Esta es una religiosidad muy cercana al trópico, por eso creo que Brasil tiene algo importante que dar al mundo. La lambada, por ejemplo, es una vulgarización de eso, ¿pero qué otra cosa es? ¡Viene de ahí!

A los intelectuales de café les da una gran vergüenza reconocer, decir, que Brasil es el país del fútbol y del samba; pero es totalmente así. No hay mejor manera de definirnos. Somos puro fútbol y samba. Puro Dionisos tropical. Y aún hay tela

\* Presidente de la Red Globo, prensa escrita, radio y televisión, ésta con el mayor índice de audiencia del Brasil.

para crecer. Lástima que se va perdiendo, pero el virus está ahí. El poder infeccioso está guardado. Y la única infección que puede comer a ese dios centralizado, Penteu entre nosotros, que nos tiene sojuzgados, es la resurrección de esta cultura.

He aquí el secreto del teatro —la fuerza social que tenemos latente.

El teatro en el mundo es hoy una cosa totalmente inexpressiva: ya no quiere decir nada. La misma relación humana cuerpo a cuerpo, hoy no significa nada. El amor ya no quiere decir nada, copular ya no quiere decir nada, son cosas que fueron totalmente aplastadas en función de ese culto a la sobrevivencia del más fuerte, al mercado, al nuevo Vaticano de los medios masivos.

Pero detrás de todo eso aún existe esa fuerza, en el ser humano, en las plantas, en la naturaleza, está oculta ahí. Por eso, dar paso a esa fuerza es importantísimo, hay algo que está frenado, sublimado, inclusive en la moda de la ecología.

La ecología misma hoy es tan sólo un ensayo de lo que tiene que ocurrir para que la humanidad vuelva a tomar posesión de la Tierra. Para lo cual la barbarie debe tomar el poder.

Es inútil que, ingenuamente, intentes preservar al indio. Tienes que ponerte el indio en tí mismo. Tú eres el indio, tú eres el que tiene que ser preservado. Claro que si le das fuerza al indio para que permanezca, le estás dando fuerza al indio que hay en tí también. Pero no como ese acto cristiano, careta, de caridad, de pobrecitos ellos, sino de simple reconocimiento de la humanidad del indio, de aquello que tenemos en común los dos: del humor del indio, de la gracia del indio, de su sexualidad. Que en la visión romántica es considerado una

cosa pura, angelical, sin sexo, toda buenita. ¿Qué tiene que ver el indio con esa loca idea nuestra?

El viejo cristianismo acecha. El nuevo pacto cultural tiene que recuperar la chispa de vida de cada uno. La cultura popular de cada uno. Hasta Roberto Marinho, dueño de la TV Globo, Stalin de los medios de comunicación de Brasil, tiene su arte popular. Creo que sí. Creo que hasta él lo tiene, porque tiene cuerpo. Quien tiene cuerpo, tiene arte popular. Lo que pasa es que puedes hacer dos cosas con él: reprimirlo o darle paso. Le das paso cuando te identificas con otro mortal y dejas salir la divinidad que está en tí y que no es ese Dios todopoderoso que muy fácilmente se transforma en TV Globo, que se transforma en mercado, en Ciencias Sociales. Porque en el fondo es todo lo mismo: el viejo cristianismo, con sus mil caras.

No existe un arte popular enfrentado a un arte erudito, como productos de clase. *Una mandarina es tan compleja como un poema de Pound*. No hay diferencia. No hay "más" complejo. Todo

es complejo, en todas partes está todo. Lo que hay son códigos, acuerdos para ponerse cierta ropa y aplaudir ciertas cosas, dos minutos o treinta y ocho segundos. ¡Una falsedad total! De pronto si tienes acceso a la mandarina y te gusta, vale, y si tienes acceso —es decir los instrumentos para llegar al poema de Pound— te puede gustar o no gustar, exactamente como la mandarina. No sé a quién le sirve poner una raya inclinada entre arte popular y arte erudito. *Todo es de todos* aunque no siempre sea para todos, es decir, aunque no siempre esté al alcance de todos. Cualquier mortal puede entender Física. A mí que siempre me pareció impenetrable, cuando ensayé *Galileo*, se me hizo más fácil que las tablas de multiplicar, que son pura arbitrariedad convencional. Como el  $6 \times 7 = 42$ .

La televisión misma está desmitificando esa onda de erudito/ popular cuando pasa durante 24 hs. por día cosas variadísimas que van de clásicos y erudísimas películas hasta las comedias porno más chanchas... ¡La gente ve películas!



Hay cosas hermosísimas que, mostradas de otra manera, son reconocidas por muchísima más gente. En cambio, cuando son mostradas como *eruditas*, la gente sale desfavorida. La pompa, el vestido largo de satén...

Por otro lado, arte popular no es folklore. El folklore puede ser un instrumento de conocimiento universal fantástico cuando lo profundizas, cuando lo escarbas. Ahora, cuando lo dejas ahí como "arte popular", quieto, mudo, "naïf", viendo sólo eso que aparece a primera vista, lo conviertes en muñeco de aeropuerto. Otro horror de la cristiandad...

### Las insospechables relaciones entre la vida y la bossa nova

La importancia del arte radica en que el artista, más que inventar o hacer cosas nuevas, es capaz de "sintomatizar" a través de su producción, anticipando algo que está dando vueltas y no logra salir, no logra adquirir significados colectivos.

Pero el artista no viaja a contramano de "las masas".

No, precisamente, como estética, la propia palabra remite a la *sensación* como camino de conocimiento, de aprehensión, por eso el artista se apropia de instrumentos, como las telas y las tintas en la pintura, la interpretación teatral y devuelve su cuerpo, a partir de una ligazón establecida con su entorno, que no tiene nada que ver con el nacionalismo, se trata mucho más de estar en sintonía con lo que está ocurriendo allí, donde estás en el momento de la creación. Por eso no existe artista popular o erudito. Existe artista. Porque lo que sale de él necesariamente trasciende la raza, la clase social, la historia, el pueblo.

El teatro es el gran heredero de la magia social: el actor cuando está junto a un público y está ligado, hace saltar lo que está encerrado allí. Algo que seguramente él mismo no ve, algo de lo que no tiene conciencia: es un puente por el cual pasan cosas de todos. Es al cuerpo de las personas que les pasan las cosas, no a sus cabezas. A veces pasan allí, a veces después. El artista no es un *competidor de Dios*, sino un *socio en la creación*. Hacen cosas juntos. Dios hace mandarinas, el artista hace poemas que son leídos por humanos que también comen mandarinas. Los poemas son alimentos de los sentidos, que *encienden* dentro de los humanos aquella semilla que los humanos tienen esperando para ser encendidas.

Claro que hay cierta especialización, uno se dedica a una cosa, otro a otra, pero todo puede llegar a cualquiera. Cuanto más sale de él, más puede llegar a hablar a todo el mundo: cuanto más te metes en São Paulo-1990, más sales de São Paulo-1990 y te haces *ahistórico* y te transformas en patrimonio de la humanidad, pero no de la UNESCO, ¿se entiende? La UNESCO es lo opuesto, es la institucionalización cristiana de unos elegidos que lograron sensibilizar a los funcionarios de turno.

Si en vez de mantener a los burócratas de la institución y dedicarse al mantenimiento de mausoleos, se emplearan los mismos recursos en promover la nueva creación, el impacto transformador sería otro. En vez de ello, en todas partes se sigue convirtiendo el arte en perfume, en consumito, baratito, popularcito.

Quien no entiende que todo es pasible de ser bossa nova, no entiende lo que ella es. João Gilberto canta las mismas viejas canciones; la bossa nova ocurre en el momento en que las empieza a cantar. Así sea el Himno a la

Bandera. El, como todo artista, trabaja con materia prima humana, que ya está ahí, que es patrimonio de todos y la hace ser *otra cosa*, ahí sobre la marcha. Esta es pues la idea: *todo tiene que ser bossa nova*, si se entiende que bossa nova es re-crear a partir de lo muerto, de lo viejo que hay en cada uno, hacer vivir hoy lo muerto.

¡No hay pasado, presente, futuro!

En los cien años del nacimiento de Oswald de Andrade, no hay ni una sola obra de él que esté siendo patrocinada por las autoridades que dicen estar conmemorando la fecha. Sí, han puesto su nombre en varias placas, han inaugurado un taller cultural con su nombre —pese al asco que le provocaría su aspecto de escuela de monjas—, pero no hay *actitudes* oswaldianas rescatables. Todo muerto. Sé que debe haber miles de Oswalds por ahí afuera. Estoy segurísimo de ello. Pero también de que falta el pacto social con la sociedad para que ellos aparezcan. Hasta la ecología es santa. Los escultores del Mato Grosso parecen pastores protestantes en sermones dominicales: presentan como suyas obras extraídas de la naturaleza, sin ningún Diablo adentro, que se irían al limbo si se murieran pues seguramente no han tenido la iniciativa de un pecadillo. Es bonito, pero es un eslabón de la cadena; hay miles de eslabones desparramados y falta el pacto para armarla.

### Desintegración al borde del Tercer Milenio

Sin pacto no hay nada. Sólo seguimos siendo arrastrados por la corriente dominante, cristiana, gris, guardando melancólicamente estampitas de colecciones aggiornadas, encerrados en nosotros mismos o intentando inaugurar perimidos espacios de competición nacionalista, o regionalista agrandada, lo que es



igual. Por eso me erizan los pelos esas ideas de integración latinoamericana, similares a la actitud hispana de demostrar a la cultura sajona que es tan buena como ella.

Es entonces, desde el lugar de cul-O de la cultura, que hoy carece de sentido hablar de integración latinoamericana: no hay tal pureza. Es kitsch hablar en estos términos y sólo será importante ser seiscientos millones de personas si logramos superar esta actitud de ser auténticos, diferentes, distintos a ellos —cualesquiera sean. Los latinoamericanos deberíamos dejar de reivindicar esa categoría y empezar a preocuparnos por los distintos grados de "estupramiento" que compartimos con tantos millones de personas en las distintas geografías, inclusive en el norte. Con todo el avance y la tecnología disponibles, las cosas pasan más por el camino que recorre el eje mitología individual - mitología internacional.

La vecindad latinoamericana era importante, sí, hace unos años, pero hoy está superada; con el fax, las tecnologías de punta, estás en cualquier parte, en cualquier momento... ¿Qué sentido tiene pues cultivar — como proyecto — las viejas fidelidades regionales? Eso no hace más que reforzar algo que hay que abolir; para empezar, en nuestras cabezas... categorías de quintas y verdulerías.

Estás en el mundo quieras o no. Como con el sexo, ¡es imposible vivir sin él! ¿Pero qué sentido hay que darle en este nuevo pacto cultural?

¿El de sexo sagrado, de dios del sexo? ¿o el del sexo barato, el sexo McDonald, descartable?

¡Lo mismo ocurre con las categorías del Primer, Segundo, Tercer y Cuarto Mundo! Es absurdo cultivarlas hoy: cualquier ciudadano del mundo tiene derecho a

reivindicar su ciudadanía del mundo y negarse a la incorporación a cualquier categoría que implique la cristalización de una relación de privilegio o exclusión de algo que es patrimonio de todas las personas. Es absurdo que alguien esté en el Primer Mundo y acepte seguir mamando en las del Tercero, así como es ridículo aceptar la condición de Tercero y seguir buscando afanosamente cómo ser una América Latina un poquito mejor. ¿O debemos resignarnos a seguir haciendo durante algunas décadas más el teatro del oprimido, mantenidos por las migajas tiradas de arriba?

Y si el sentido común de los políticos, de los científicos sociales, y quien más sea, aún no se avivó del daño provocado por la simple cristalización de esas categorías, desde mi lugar, me empeño en luchar ferozmente contra esa pobreza de razonamiento que me quiere condenar a ingresar a cualquiera de esos bloques ridículos, que en realidad están en todas partes. ¡Si existen

los cuatro mundos en cualquier ciudad, desde Araraquara a París o Buenos Aires! Hoy basta mirar la cara de los secuestrados — Primer Mundo — para inmediatamente empatizar con los secuestradores, que son siempre del Tercero o Cuarto.

¿Qué sentido tiene entonces endosar este burocratismo, estas categorías de circunscripción geográfica? *Cualquier* individuo tiene todo el hambre del mundo, *cualquier* individuo tiene todos los derechos del mundo y debe ejercerlos.

La cultura —del "cul-O"— sabe muy bien que tiene que luchar para que eso reine, para transversalizar las relaciones y no hacer de las diferencias un dato crónico.

Y esto es precisamente lo opuesto a lo que hace el establishment, que endosa el culto a categorías vencidas, uno de cuyos ejemplos presentes es esta fiesta de cumpleaños infantil armada por la burguesía de actitud cristiana como "paquete turístico" para 1992...

La revolución es la armonía de la forma y el color y todo está y se mueve bajo una ley: la vida. Nadie se aparta de nadie. Todo es todo y uno. La angustia y el dolor y el placer y la muerte no son más que un proceso para existir. La lucha revolucionaria en este proceso es la puerta abierta a la inteligencia.

# LA IRRUPCIÓN

## Oye, Pedro, te hablo a tí

Fernando Calderón y José Luis Reyna

12

### 1. Nuevos rostros - viejas máscaras

Si hace un cuarto de siglo nos hubiéramos propuesto realizar un estudio sobre movimientos sociales, hubiéramos analizado movimientos de liberación nacional, populistas o nacional populares, movimientos de sindicalismo obrero, movimientos campesinos y de reforma agraria y movimientos estudiantiles revolucionarios. Un común denominador de todos ellos era la búsqueda del poder político, o bien, su redefinición. Muchos de ellos, estaban centrados y orientados en torno de sus relaciones con el Estado y de modelos de industrialización autónomos. Posiblemente el tema de la interacción con los partidos políticos y en particular lo que representaba la llamada vanguardia revolucionaria hubiera merecido especial atención.

Hoy algo diferente viene sucediendo. Pero lo nuevo no es

lo que aparece de repente. Es lo viejo que se transforma en lo nuevo. No todo lo que acaba se termina. Como decía Vallejo, refiriéndose a su casa, "en realidad todos se han ido, pero en verdad todos se han quedado". Acaso no es esto lo que sucede con Zapata y con los mineros de Siglo XX, Catavi y Llallagua.

Lo que ha cambiado, lo que está cambiando, son las pautas de organización social de corte estatal-industrialista y su imaginario modernizador. ¿Quién puede negar hoy la centralidad de los marginales en la ciudadanía política del futuro?

Lo importante es que la sociedad se pueda pensar conscientemente a sí misma. El resto es religión.

Hoy día, cuando revisamos una enorme cantidad de movimientos a lo largo de toda la región y las islas caribeñas, la multiplicidad de actores, temas, conflictos y orientaciones es avasallante, y

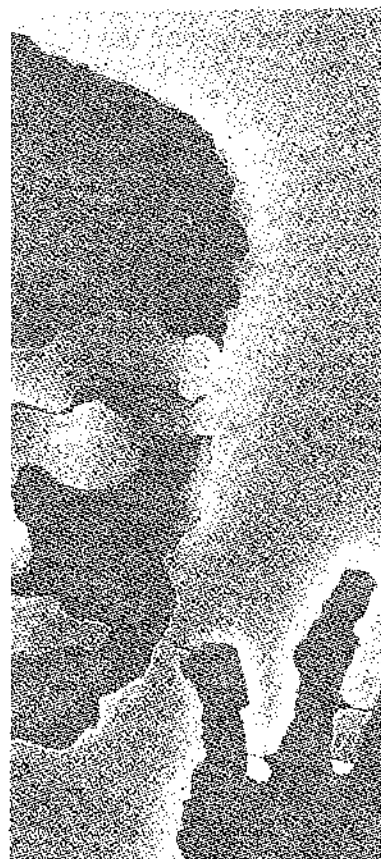
más avasallante aún porque las temáticas no tienen mucho que ver con aquellas que observábamos hace un cuarto de siglo. Por ello, este trabajo quiere ser una especie de representación de lo nuevo, de la multiplicidad y complejidad de los nuevos actores socioculturales que producen nuestras sociedades.

De esta manera, la creación cultural de la sociedad latinoamericana incluye movimientos culturales en el Caribe, como los Rastafarian, caracterizados por su radical ambigüedad ideológica, por su búsqueda comunitarista de entidades primigenias en Etiopía y su fantástica expresión de crítica política y afirmación cultural mediante el baile y la música.

Estos vendrían a ser mecanismos inéditos para encontrar formas de reconocimiento, donde la cultura y la política se miran frente a frente, sin fronteras, pero con miedo. Incluye también, movi-

# ENCUBIERTA

para que me  
escuches tú,  
Juan.



13

mientos de orientación ética, como los de las "Madres de Plaza de Mayo", plaza símbolo del encuentro del poder popular y el político en la Argentina, en la que todos los jueves, a las tres y media de la tarde, desfilan las madres en torno de una pirámide reclamando "Aparición con vida y castigo a los culpables" y un sinnúmero de reivindicaciones en relación con los 30 mil desaparecidos en la "guerra sucia", con la fuerza, no tanto de estar en contra del Estado sino de que el Estado haya estado en contra de ellas.

Las Madres de Plaza de Mayo, como Antígona frente al cadáver de su hermano no enterrado, reclaman paz para sus muertos con el castigo de la ley o la vuelta de los muertos con vida. Así, como Antígona se autocondenan a pelear siempre. La acción de las Madres entra en contradicción con la razón de Estado. Habría que clausurar a las Fuerzas Armadas; y los muertos podrían retornar... Entonces, están

condenadas a reclamar; y este reclamo constituye la fuerza ética de las madres frente al conjunto de la sociedad, que queda preñada para siempre, también como Antígona, de su propia impotencia. Hagan lo que hagan, su meta es eterna... pues encarnan un destino que no tiene solución: la tragedia.

Aparecen además, movimientos centrados en la oposición de género y la participación política, como el de mujeres en Chile, que a partir de un conjunto de relaciones individuales, afectivas, de sexualidad, en fin, de cotidianeidad hogareña, lograron no sólo cierto reconocimiento en la sociedad civil sino también impugnar al régimen autoritario, en un movimiento social donde gran parte de las participantes, sin ser militantes partidarias, fueron furibundas opositoras políticas y regias reivindicadoras de la democracia. Sería el ejemplo de un movimiento social que se desplaza sobre, y a pesar de, las instituciones.

También existe un movimiento patético, absoluto, cruel y desconcertante. Nos referimos a "Sendero Luminoso" que ha trascendido el Perú y que además de aglutinar orientaciones milenaristas junto con un comunismo autoritario —expresado esto en el liderazgo fantasmagórico de "Puka Inti" (o la "quinta espada del marxismo" o el "presidente Gonzalo"; todos títulos atribuidos a Abimael Guzmán, dirigente de "Sendero")— se hace eco de los complejos procesos de exclusión y descomposición de la sociedad peruana. Parecería un movimiento de desesperados cuya "racionalidad" se articula ante una sociedad donde la descomposición de las relaciones sociales es implacable.

Sendero Luminoso es fuerte porque la clase obrera peruana es débil; y su potencialidad se relaciona con la tragedia del Perú y la búsqueda creadora de su sociedad, que aún

permanece encubierta en su pasado.

Quizás las nuevas formas teatrales con máscaras, que hoy proliferan en el país, estén invitando a que aparezca la cara desnuda del Perú.

Es en realidad la búsqueda de identidades primigenias en el mundo andino, tal como brillantemente lo reflejó el cineasta boliviano Jorge Sanjinés en su película "La nación clandestina" quien parece decirnos que sólo danzando con la máscara propia se puede morir para nacer de nuevo.

Tampoco podemos dejar de lado los movimientos campesinos indianistas que muestran una extraña evolución y composición entre orientaciones de autonomía étnica, de transformación de clase y de afirmación ciudadana. Trilogía llena de tensiones pero también de esperanzas. Lo ilustra el Movimiento Katarista en el altiplano boliviano o la Unión de Comuneros "Emiliano Zapata" en Michoacán, México, que a través de prácticas vernaculares muchas veces ancladas en pasados distantes reclaman autonomía comunitaria, cambios en las relaciones de poder agrícola y participación política democrática; complejas demandas pero cuyo procesamiento ya está presente en la realidad. Por otro lado, resulta curioso cómo lugares tan aparentemente distantes y diferentes como la región andina y el Caribe generan casi simultáneamente movimientos sociales que problematizan cuestiones de autonomía nacional, de transformación de clase y autoafirmación étnica; quizás esto tenga que ver más con los procesos constitutivos de las identidades de estas sociedades que con parámetros teóricos de análisis socio-históricos ortodoxos y ajenos.

Así, por ejemplo, las respuestas dadas por el Movimiento Katarista a cuestiones vitales, a través de

la exaltación de una identidad ancestral, primigenia, tienen, probablemente, una configuración universal. Y ésta es también una lectura posible de la explosión musical autóctona con instrumentos modernos del Grupo Wara, o de los saltos y gritos producidos por los mismos jóvenes que salen a danzar en La Paz durante la Fiesta del Gran Poder.

Pero no sólo se observan movimientos de intensas prácticas simbólico-expresivas más relacionados a las respuestas de exclusión social, sino que se visualizan casos referidos a lo que podríamos llamar las nuevas formas de integración capitalista. Estas acciones colectivas son ensayos de respuestas directas a la transformación capitalista post-industrial (o post-moderna si se quiere). Un ejemplo de ello es el movimiento obrero paulista, que empieza a responder al múltiple desafío de políticas estatales tecnocráticas, a su impacto sobre los salarios, a los efectos de la automatización industrial, a sus consecuencias sobre el empleo y la cultura obrera, y al proceso global de transnacionalización de la economía, que limita su acción tradicional sobre el capital sin dejar de lado sus reclamos de participación política autónoma pero institucionalizada. Sería éste el ejemplo de un movimiento que implícitamente está demandando una transición institucional, más sustantiva y pluralista que "formal" o instrumental.

Otro caso es el movimiento ecologista en el Brasil. Este no es sólo una excelente ilustración de la crisis ecológica mundial sino también de la evolución del movimiento y de la constitución de múltiples tendencias ecologistas, que no sólo critican la depredación ambiental sino empiezan a buscar nuevas alternativas de sociedad en un mundo cada vez más transnacional poblado de desequilibrios ecológicos. Sin muchos riesgos de error puede afirmarse que lo

ecológico ya ha ingresado a la política complejizándola.

Igualmente novedosos son los movimientos referidos a la descentralización y democratización del territorio urbano micro-local como los de colonias del sur en el Distrito Federal en México o Villa El Salvador en Lima, que en gran medida pretenden construir gobiernos o co-gobiernos locales sobre la base de relaciones de reciprocidad y co-gestión en la organización barrial. A la vez, tratan de oponerse al Estado al recrear una vida social interna, íntima e intensa basada en relaciones del tipo cara a cara en medio de urbes cultural y socialmente demoledoras, exterminadoras e implacables: ¿cómo se podría ver esto, como una regresión o como un avance?

¿Cómo interpretar la crítica social que se da en México a través de la figura anónima, enmascarada, de "Superbarrio", que pide democratización, justicia, resolución de problemas concretos? Acaso no es ésta una crítica feroz dirigida al poder del Estado mexicano, incapaz de dar respuesta a problemas acuciantes —como ocurrió durante el terremoto de 1985.

También se puede incluir un movimiento, o expresiones de un movimiento, de liberación nacional en Centroamérica, donde las temáticas de transformación social y de autonomía nacional están cada vez más problematizadas en relación con la democratización de la política y de la sociedad. Esto es el reconocimiento del pluralismo de las identidades en los procesos de cambio. Posiblemente estudios referidos a los misquitos en la revolución nicaragüense ilustren esta indemnidad.

Por último, es posible encontrar estudios referidos a movimientos juveniles, de rock, de estudiantes, étnico-culturales, de clases dirigentes y de regiones. Con todos ellos se intenta mostrar el



mosaico de la diversidad latinoamericana, de la nueva complejidad que experimenta nuestra región y, tal vez también muestre, la nueva fuerza que conlleva la fragmentación de la acción colectiva.

Se presenta de esta manera, una variedad de situaciones sobre movimientos sociales, muchos de ellos centrados en actores específicos, otros autoreferidos o monádicos, algunos sincrónicos y latentes, otros de larga duración, algunos productos del auge capitalista, otros de la exclusión, pero todos ellos internamente complejos, muchos de ellos inéditos, acaso ambiguos, constantemente versátiles y con sentidos polivalentes; en fin, quizás nuevos movimientos históricos en construcción. Son movimientos, anclados en identidades muchas veces mutantes, que se están haciendo en procesos históricos inéditos.

¿Es que estamos frente a una nueva diáspora de la acción colectiva? ¿Qué pasó, o qué nos pasó a los analistas en este cuarto de siglo? y ¿por qué sólo recientemente nos percatamos de esta nueva diversidad de la acción? ¿Es que se trata de nuevos actores y nuevas prácticas sociales? ¿O, es que más bien se trata de viejos actores con nuevas prácticas? Quizás, las preguntas son muy cerradas, y en realidad las respuestas que podemos dar son ambivalentes, aunque, desde luego, no podemos dejar de pensar ni que los movimientos sociales de hace 25 años tenían fuertes orientaciones político-estatales, ni que ahora muchos actores están más orientados hacia la búsqueda de identidades culturales y de espacios propios de expresión social, políticos o no. No podemos dejar de marcar tampoco que los análisis realizados eran intensamente ideológicos y opacamente estructuralistas y que ahora muchos de nosotros estamos perplejos porque la ideología y el opaco estructuralismo funcionaban como nuestros

grandes paradigmas. Sin lugar a duda, ayer como hoy, importantes fenómenos fueron mejor percibidos por nuestros artistas, cuyas manifestaciones, de diversos tipos, pasaron por nuestras narices y no logramos captarlos y menos comprenderlos. Sin embargo, quizás aprendimos la mejor lección de todo aquel que busca el conocimiento: que la realidad es más rica que la teoría, que las sociedades caribeñas y latinoamericanas son ricas en producción sociocultural ignorada en gran medida por nosotros, y que esas producciones pueden ser históricamente equivocadas, de larga duración, nuevas, metamorfoseadas y mixtas, creativas pero también autodestructivas, cuestionadoras del orden pero también conservadoras.

Pero esta proliferación de lo nuevo, centrada en la constitución de identidades, ¿es suficiente para recrear un sistema de actores sociales? ¿No será que el problema radica en que esta proliferación de sueños y proyectos, que en sí son limitados, si no se intercomunican están condenados a perecer?

A continuación haremos un intento por abordar estas problemáticas a partir de algunos rasgos socio-políticos que vienen cambiando en esta región: las tensiones que sufren estos movimientos sociales y las perspectivas de su evolución, a fin de esbozar un gran escenario donde puedan, aunque sea metafóricamente, hacerse presentes los actores que invitamos a actuar.

## 2. ¿Qué pasó?

Desde que finalizó la segunda guerra mundial la región latinoamericana ha experimentado profundas transformaciones. Aquí nos referiremos a aquellos procesos que puedan prestarle sentido a esta espinosa temática en la que incursionamos. Para empezar, puede decirse que uno

de los grandes cambios que ocurren durante los últimos cuatro decenios es un proceso de complejidad creciente de la sociedad latinoamericana. Considerémosla, por ahora, como una entidad monolítica para poder subrayar la idea de nuestro argumento: su complejidad se tradujo en una multiplicidad de demandas sociales, las más de ellas no atendidas ni procesadas y que usualmente tenían un destino común: el Estado.

Es en este nódulo donde emerge una de las tensiones sociales más importante dentro de la historia reciente de América Latina. Las demandas que emergían, no importa considerar ahora de qué actor, de qué sector o de qué segmentos sociales, no encontraron acomodo en la trama institucional vigente. Ello, de ser así, demostraría la incapacidad del Estado latinoamericano actual para responder a dichas demandas. En esta tensión, dicho como hipótesis, surgen los movimientos sociales, proliferan, y se multiplican independientemente de que se trate de viejos o nuevos actores o de viejas y nuevas reivindicaciones.

No queremos deducir que toda demanda social insatisfecha necesariamente se convierte en movimiento social. No deducimos tampoco que en caso de que se erigiera como movimiento social se convertiría en actor opositor dentro de lo político. No todas son la historia del partido que se creyó conduciría a la revolución.

Esa historia se creyó, pero a la vez se extinguió, se diluyó.

Tampoco implicamos con lo anterior que todo movimiento que emergiera fuera contra el Estado. Por el contrario, éste en gran medida dejó de ser el "objeto de atracción", marcándose con ello una gran inflexión dentro del proceso socio-político latinoamericano. Ello explicaría los movimientos de orientación ética, étnica, movimientos

ecologistas y movimientos de rock que observamos en este ensayo.

No creemos descabellada la proposición de que las demandas sociales, no necesariamente los movimientos a que puedan dar lugar, rebasaron de manera significativa la infraestructura institucional del Estado. Las demandas convertidas en movimientos tuvieron que iniciar la búsqueda de un espacio de expresión. El Estado asfixiaba a la sociedad y ésta encuentra un mecanismo de defensa, un mecanismo de desfoque que hace del actor un alguien que busca afirmarse, que pretende encontrar su identidad propia aparte del Estado y pese al mismo. ¿Estamos ante un Estado latinoamericano obsoleto? ¿Es conveniente su refuncionalización? ¿O bien, será necesario su reemplazo? ¿Pero, por qué otro Estado?

Se trata de una búsqueda de la autonomía en un contexto en que ésta, sin dudas tiene límites, es relativa. Se trata de un reacomodo de la sociedad, de sus actores y sectores, ante cambios que, por cierto, el mismo Estado propició a través de proyectos de modernización, de industrialización, de tecnologización, de impartición de educación, etc. El Estado, con más éxito en unos casos, con menos en otros, instrumentó algunos de los proyectos que después se revertirían en su contra: "adiestró" a una sociedad para formas nuevas y cuando éstas quisieron hacerse efectivas el propio Estado no pudo asimilarlas. Esto implica, sin lugar a dudas, que la gran temática de hoy —desmenuzable en tantos fragmentos— es la tensión entre un Estado que envejece y una sociedad que quiere, que desea crecer. En una palabra, la existencia de una terrible tensión entre sociedad y Estado y con ello, sin duda, la del germen de una nueva estructura de poder, por ahora más latente que manifiesta.

Lo anterior afecta a los sistemas políticos, independientemente de que contengan elementos reales

de representación. De hecho, no hay país latinoamericano o caribeño que no tenga un sistema de partidos. (Los partidos aparecieron incluso en el Chile Pinochetista). Por otro lado, los movimientos sociales también cuestionan el monopolio de la representación, lo que indica la búsqueda de nuevas formas de ella y también la obsolescencia de los partidos. Estado y autoridad, partidos y representación. ¿Están todos en la encrucijada?



Hay una crisis de representación. Al mismo tiempo que se busca esa representación con desesperación, y no se la encuentra, se rechaza la existente. Se busca un nuevo tipo de representación y por ahora los movimientos sociales permiten observar un germen de ello: en el espacio creado por ellos se pretende autosustentar su propia representatividad.

La tensión entre Estado y sociedad no puede considerarse estática. Por el contrario, redefine que no

refuncionaliza esa relación. Así, la alternativa populista, por ejemplo, ha sido reemplazada por el anhelo y la expectativa, cada vez más generalizada, de instalar o restablecer, según el caso, la democracia. Hablemos genéricamente de ella sin entrar en sus múltiples componentes y dimensiones. Esta, la democracia, considerada como proceso sería aquella forma de gobierno capaz de generar la infraestructura institucional adecuada para que, a

través de ella, la sociedad tenga el tan anhelado reacomodo. Esto acarrea un gran problema: el de la transición institucional, el de la creación de nuevas instituciones y el de la supresión de otras. Acarrea también el enlace entre las nuevas y las que queden. Una nueva trama institucional en donde los conflictos y demandas se reconozcan y, utópicamente, se procesen. Está por crearse, en pocas palabras, la nueva base institucional y política para una sociedad distinta.

Los movimientos sociales de hoy, aunque protagonizados por actores "chicos" (negros, rock, madres, etc.) en comparación con los de antes cuyos actores eran "grandes" y, hasta podría decirse, visibles (obreros, campesinos) no dejan de tener una marcada propensión política. Dejemos correr un poco la imaginación: cuando esos actores "chicos" se articulen, vinculen sus espacios, no de manera agregada sino orgánica, tal vez se cumpla con

asociaba al Estado, o bien quería estar cerca de éste, para lo que el mecanismo empleado era la cooptación. Había recursos, la crisis generalizada que la región experimenta impide el uso de ese mecanismo por parte del Estado lo que complejiza la relación y la redefine entre éste y la sociedad. Segmentos de ésta ya no se acercan sino que toman una distancia para reafirmar su identidad y encontrar su "pequeña" representatividad en el

hoy en día nacen y crecen por todos los ámbitos de nuestra región. Son nuevos en esencia porque al final de cuentas la tensión se ha cristalizado. La demanda social de integración se encontró con la respuesta estatal de la exclusión. ¿Es ésta nuestra forma de modernidad?

No habría que pasar por alto otro proceso que puede asociarse a los movimientos sociales de hoy en América Latina: la urbanización. Este proceso no sólo hizo más compleja a la sociedad sino que, a su vez, la activó. No se insinúa con lo anterior que lo rural no es ámbito de los movimientos sociales. Se trata de plantear la hipótesis de que la urbanización contribuyó a acelerar la búsqueda de espacios de expresión. Bien sabemos que existe una relación estadística más bien estrecha entre ese proceso y la educación. Es en el ámbito urbano donde más se la promueve. Sabemos también que la urbanización expone a la sociedad a vidas y formas cotidianas heterogéneas. Sabemos también que se asocia con componentes de participación política y demandas de todo tipo (politización). No obstante, las tensiones entre ciudadanía política y urbanización son graves y además aumentan. La región latinoamericana se urbanizó de manera muy acelerada en los últimos decenios, constituyéndose así un contexto propicio de la "emergencia social" que hoy presenciamos.



una de las condiciones necesarias para iniciar la recomposición del tejido institucional conducente a una democracia, que la pensamos inédita todavía, en sus formas y expresiones.

Un referente de casi todos los movimientos sociales es el Estado. Para acercarse o para alejarse, pero al final de cuentas, un referente fundamental.

Así, en las épocas de populismo autoritario al actor social se lo

interior de su propio espacio. El Estado está así ante una descomposición y fragmentación de la sociedad pero, dicho como hipótesis, en esa descomposición y fragmentación se puede estar incubando una nueva sociedad la que, eventualmente, impulsaría la recomposición del propio Estado.

Es en esta tensa relación, como se anotaba, donde podemos encontrar algún tipo de explicación de la diversidad y pluralidad de los movimientos sociales que

### 3. Las estrellas "enanas"

¿Qué es lo que realmente expresan estas nuevas prácticas y valores de la acción colectiva? ¿Es que la sociedad ya no tiene metas y la misma se dispersa por un espacio incomprensible de significantes? ¿O no será acaso que la sociedad misma es de una versatilidad sin igual de expresiones y, por ello, está encontrando respuestas a preguntas que nosotros los analistas todavía no alcanzamos a formular?

Lo cierto es que los instrumentos analíticos con que contamos y la racionalidad que los impulsa resultan insuficientes para comprender, no sólo las manifestaciones multicoloridas y multiformes de las orientaciones de los actores colectivos, sino también la multiplicidad de sentidos del mundo interno de estos protagonistas. Ya resulta obsoleto pensar que estamos ante nuevas formas espontáneas, "embrionarias de lo consciente", que en algún momento podrían converger, gracias a la agitación de un sólo partido, en pos del cambio revolucionario. Pero también resulta insuficiente pensar que estamos frente a nuevas orientaciones meramente secularizadoras de la acción social que nos podrían llevar del particularismo al universalismo. Hoy, en América Latina y en el Caribe, luego de múltiples intentos semifrustrados o semiexitosos de modernización, de terribles derrotas políticas o de largas ensoñaciones, las sociedades y sus movimientos sociales reclaman el derecho a su diferencia específica y a la autodeterminación en sus decisiones. Quizás por esto, los temas de la identidad cultural y de la autonomía de lo social constituyen los dos problemas que la sociedad se plantea para reintentar el cambio; y con ellos, o a partir de ellos, recomprender el desarrollo.

Cuando el movimiento misquito reclama su reconocimiento como tal, también reclama su deseo de autodeterminación y cuando los kataristas proponen un Estado pluriétnico de aymaras, quechuas y tupi-guaraníes, también nos dicen que son y quieren ser diferentes. Por su parte los ecologistas, al estar obsesionados por la destrucción del medio ambiente y buscar una verde vida zacaso, no nos hablan de una nueva relación con la naturaleza? Y los mineros bolivianos al entrar en La Paz, expropiar dólares y hacerlos estallar a dinamitos para luego sacarse el guardatojo y pedir limosna ¿no nos están, reclamando por una nueva ética

social, como ellos mismos la viven en su solidaridad de clase?

Prácticamente, casi todos los movimientos sociales, de diferente manera e intensidad, expresan una posición crítica respecto de la dependencia de partidos políticos, instituciones estatales o de caudillos nacionales: si no, ¿qué otra cosa significa el reclamo de autonomía y participación de las decenas de luchas cívicas en Colombia, o la tremenda ausencia de votantes en las elecciones nacionales en ese país, o el planteamiento que tuvieron de participación directa en la Constituyente de Obreros y Movimientos Urbanos en San Pablo, o la desconfianza genuina de los campesinos michoacanos de la manipulación partidaria y estatal?

Ciertamente, junto a estas orientaciones coexisten en los nuevos movimientos orientaciones adversas, incluso algunas tendientes a la autodestrucción: pero aún con esas cargas negativas, se puede afirmar que parece que existe una búsqueda de nuevos caminos de presión y representación social. Y, así, la multiplicidad de acciones reactivas, multicolores y polivalentes de los actores sociales, caribeños y latinoamericanos, nos enseña que lo pequeño no es equivalente a insignificante, que lo pequeño puede ser hermoso o terrible y también muy complejo. Es necesario comprender que esta pluralidad de identidades y estas demandas autonomizantes que ellos nos presentan, son centrales para el desarrollo de cualquier teoría, utopía o proyecto de cambio. Pero ¿es que estas acciones centradas en la identidad son suficientes en sí mismas? ¿Pueden ellas oponerse a las nuevas relaciones nacionales y mundiales de poder y crear así un nuevo campo de disputa por la historicidad de la denominada sociedad post-industrial?

Pareciera ser que no. Los patrones internacionales de dominación

vienen generando importantes transformaciones a nivel de las relaciones entre el capital y la revolución tecnológica, donde la productividad del capital es cada vez más decisiva. También a nivel de la cultura homogeneizante del mercado, vía medios de comunicación de masas, a nivel de las victorias políticas de fuerzas conservadoras e ideológicas en varios de los países desarrollados y a nivel de la creciente pérdida de visiones desarrollistas y de la destrucción del Estado de Bienestar, de los impactos de la deuda externa y el papel central del capital financiero; a nivel del papel dominante de la informática en la organización de las relaciones de dominio y de la vida cotidiana, del predominio en las acciones políticas del cálculo de beneficios y de la preponderancia de nuevos mecanismos de legalidad sobre los de legitimidad: en fin, de la concentración y centralización creciente de las decisiones en elites fantasmagóricas.

En ese panorama, las posiciones de los Estados y las sociedades latinoamericanas y caribeñas tienden a perder importancia relativa en el mercado internacional y en las relaciones mundiales de poder, pero paradójicamente están fatalmente obligadas a integrarse, pues parece ser que ya no es posible pensar en alternativas autónomas de este proceso de mundialización de las sociedades. La cuestión, la gran cuestión pareciera ser la forma que podría asumir dicha integración y los efectos que esto tendría sobre los sistemas de acción colectiva. Además, podríamos conjeturar que si las tendencias a la integración mundial vienen así, es posible que el costo social de la integración signifique y acelere los procesos de exclusión social y de desactivación creciente de los incipientes movimientos sociales.

De esta manera nos encontramos frente a un panorama paradigmático, que podríamos denominar de desfase histórico, entre una

diversidad de movimientos sociales fraccionados, autónomos, monádicos y meramente reactivos a la exclusión y a la crisis y nuevos patrones de dominación sustentados en los efectos de la revolución tecnológica, la cultura de mercado y la producción de relaciones sociales sin sentido.

Algunas corrientes de pensamiento, haciéndose eco de importantes procesos socio-históricos comienzan a proponer nuevas interpretaciones e incluso respuestas. Para algunos la exclusión es tan fuerte y tan brutalmente intensa que es preciso pensar en sociedades alternativas, comunitarias —autogobernadas. Aquí las teorías del comunitarismo campesino y/o étnico cobran especial relevancia, pero también a nivel urbano o ecológico las interpretaciones comunitaristas tienen una rica exposición teórica. Pero, no obstante, estas postulaciones parecen ser insuficientes y terminarán encerrando lo que pretenden liberar.

Por otra parte, están los analistas catastróficos y/o postmodernistas que piensan que es tan intensa la fragmentación que ya es intrínseca a la nueva fase de la modernidad o de la sociedad postmoderna, resultando imposible pensar en nuevos sistemas de acción histórica totalizantes. Gino Germani, por ejemplo, llega a pensar que esto acarrearía la destrucción del Estado-Nación y la presencia de sociedades intensamente fraccionadas con relaciones de poder sustentadas en la concentración de poder de un nuevo tipo: se estaría prefigurando así un nuevo autoritarismo altamente racionalista. Otros, por el contrario, saludan la llegada de estos nuevos fenómenos como la muerte del pensamiento totalizante de la modernidad y el progreso y como la emergencia de nuevas formas de libertad.

También están los que persisten en interpretaciones sobre la base de modelos evolucionistas

clásicos: para ellos lo que estaría sucediendo sería una nueva fase de la crisis y de reestructuración del capitalismo mundial; y los movimientos sociales, siempre potencialmente conducidos por vanguardias revolucionarias, estarían en un nuevo momento de la articulación de sus sistemas de acción, de la misma manera que los procesos de liberación nacional entrarían en una nueva fase. En estos planteamientos, a diferencia de las ortodoxias marxistas del pasado, hay una rica tendencia a revalorizar la diversidad social y cultural, revalorización en la que los conceptos de hegemonía, bloque histórico y de lo nacional y lo popular de Gramsci actuaron como matriz renovadora.

Además, algunos más racionalistas sustentan que el patrón Estado-movimientos sociales, que organizó el sistema de acción histórico en América Latina durante las últimas décadas, se ha agotado. Ahora estaríamos presenciando una suerte de secularización de la acción colectiva, donde tiende a diferenciarse, por fin, la acción social de la acción política, y donde, el Estado será Estado y la sociedad será sociedad: reconociendo, claro está, la reemergencia de nuevos actores colectivos, pero enfatizando claramente la ausencia de nuevos sujetos históricos que enfrenten los desafíos de la sociedad postmoderna. Pensamos, rescatando, criticando y balanceando esos y otros elementos analíticos, que la pregunta central es cómo reconstruyen los propios actores sociales un sistema que los relacione entre sí para potenciarse en el escenario político y en el marco de las opciones de desarrollo.

Es ineluctable dejar de reconocer que ha comenzado un cambio —que continúa— en la estructura de la acción colectiva. No importa desde qué perspectiva teórica se mire ese cambio. El hecho es que está ahí, redefiniendo un nuevo

espacio para la teoría y, más aún, delimitando un nuevo espacio para la acción cuyas formas empezamos a conocer aunque todavía, no podamos explicárnoslas.

En este nuevo espacio hay pugnas y conflictos, afirmaciones culturales y políticas, expectativas y frustraciones, anhelos y desesperanzas. No obstante, todo ello parece indicar, como común denominador, la lucha por la emergencia de un nuevo sistema político institucional, que permita y dé cabida a las nuevas expresiones, que haga como de nuevas formas de representación que no sabemos aún como serán en su contenido y estructura pero que, como clamor, está presente en este nuestro tiempo latinoamericano, en este nuestro tiempo de hoy.

El marco institucional cobraría especial importancia en la coyuntura, no sólo por las demandas de democratización evidentes, implícitas o explícitas que realizan los actores colectivos, sino además, porque este sistema puede ser un espacio propicio para la reconstrucción de los movimientos sociales como sujetos históricos. De hecho, se estaría creando un nuevo tipo de conflicto por un nuevo orden institucional que expresaría la constitución de un sistema democrático expansivo que integrase la democracia política y la democracia social, o un orden basado en el ejercicio democrático restringido.

Los mismos movimientos sociales estarían marcando las pautas de acción frente a la institucionalidad del sistema político; ellos en gran medida buscan la recomposición del régimen de derecho en función de la transformación de los mecanismos de representación social. Así, los movimientos sociales estarían buscando no sólo el logro de la realización de derechos de ciudadanía política y social o la participación en los mecanismos en la toma de



decisiones, sino también el de crear este espacio de conflicto institucional donde pueden expresarse y fluir sus demandas. En este sentido, podríamos afirmar que esta reestructuración del orden institucional puede llegar a ser una condición básica para la constitución de un nuevo sistema de acción histórico, donde se hagan presentes las orientaciones, identidades y conflictos de los actores sociales y la multiplicidad del drama de las relaciones sociales y de dominación. ¿Cómo se dan y cómo operan estos fenómenos? Depende de las situaciones nacionales, internacionales específicas. Nosotros, por el momento, sólo pretendemos interrogarnos sobre este crucial problema que creemos común a todos los procesos históricos latinoamericanos y caribeños.

Este ensayo, sólo pretende enmarcar a grandes trazos esta experiencia a fin de pintar una visión problemática de las riquezas de estas sociedades, que, aún en procesos de descomposición y anomia social, guardan vivas su capacidad de invención y creación cultural.

#### Bibliografía consultada

1. Abramo, Luis, "Se as rocas dos fiandeiros fiassem por si sós os robots poderiam chamar a greve", en *David y Goliath* núm. 52, Buenos Aires, septiembre 1987.
2. Arau Chavarria, Rosalinda, "Organización de los pueblos y colonias del Sur", en *Revista Mexicana de Sociología*, año 19, Vol. 19, núm. 4, octubre-diciembre 1987.
3. Boege, Eckart y López Rivas, Gilberto, "Los miskitos y la cuestión nacional en Nicaragua", en Camacho, A. Menjivar, R. (comps.), *Movimientos populares en Centroamérica*, UNU-CLACSO-IISUNAM, San José, 1985.
4. Calderón, Fernando y dos Santos, Mario R. (comps.), *Latinoamérica: lo político y lo social en la crisis*, CLACSO, Buenos Aires, 1987.
5. Castillo, Manuel, "La identidad confundida: el movimiento empresarial frente a la crisis reciente", en Bailón, Eduardo (comp.), *Movimientos sociales y crisis. El caso peruano*, DESCO, 1986.
6. Colón, Héctor Manuel, "Las calles que los marxistas nunca entendieron", en *David y Goliath* núm. 49, CLACSO, Buenos Aires, 1986.
7. Chiriboga Vega, Manuel, "Movimiento campesino e indígena y participación política en Ecuador: la construcción de identidades en una sociedad heterogénea", en Chiriboga, León, Pérez, Verdesoto, Prieto, Pachano, Undo, *Movimientos sociales en el Ecuador*, CLACSO, ILDIS, CAAP, CEDIME, IEE, CEPLAES, CIUDAD, 1986.
8. Degregori, Carlos Iván, "Sendero Luminoso: los hordos inmortales desencuentros", en Bailón, Eduardo (comp.), *Movimientos sociales y crisis. El caso peruano*, DESCO, Perú, 1986.
9. dos Santos, Joel Rufino, "O movimento negro e a crise brasileira", en *Política e Administração*, Volumen I, núm. 2, julio-septiembre 1985.
10. Flores, Gonzalo, "Movimiento regional cruceño: aproximación e hipótesis", en Laserna, Roberto (comp.), *Crisis, democracia y conflicto social*, CERES, 1985.
11. Foguel, Ramón, "Las invasiones de tierra: una respuesta campesina a la crisis en Paraguay", en Rivarola, Domingo M., *Los movimientos sociales en Paraguay*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, Asunción, 1986.
12. Giraldo, Javier y Camargo, Santiago, "El movimiento cívico en Colombia", Seminario "Movimientos Sociales y Crisis", Colombia, 1985. Trabajo mimeografiado.
13. González Bombal, Inés, "Madres de Plaza de Mayo: ¿un signo en la historia?", en *David y Goliath* núm. 52, Buenos Aires, septiembre 1987.
14. Jelin, Elizabeth y Vila, Pablo, *Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra*, CEDES, Ediciones de la Flor, 1987.
15. Vila, Pablo, "Rock Nacional: crónicas de la resistencia juvenil", en Jelin, Elizabeth (comp.), *Los nuevos movimientos sociales*, Vol. 1, CEAL, 1985.
16. Lampe Romero, Armando, "Los nuevos movimientos religiosos en el Caribe", en Gerald, Pierre-Charles, *Movimientos Sociales y Crisis en el Caribe*, Instituto Tecnológico de Santo Domingo, Santo Domingo, 1987.
17. Marley, Bob, "Redemption Song", 1980.
18. Molina, Natacha, "Movimientos de mujeres en Chile: 1983-1986". Trabajo mimeografiado.
19. Ovalles, Omar, "Movimientos de cuadro de vida en la Venezuela actual", Seminario Nacional "Los Movimientos Sociales ante la Crisis", Caracas, 1985. Trabajo mimeografiado.
20. Prates, Susana y Rodríguez, Silvia, "Los movimientos sociales de mujeres en la transición a la democracia", en Filgueira, Carlos (comp.), *Movimientos sociales y Crisis en el Uruguay*, CLACSO-CIESU-Edic. de La Banda Oriental, 1985.
21. Quintero Rivera, Angel, "La cimarronería como herencia y utopía", en *David y Goliath* núm. 48, CLACSO, Buenos Aires, 1985.
22. Rivera, Silvia, "El movimiento sindical campesino en la coyuntura democrática", en Laserna, Roberto (comp.), *Crisis, democracia y conflicto social*, CERES, 1985.
23. Tobar, Teresa, "Barrio, ciudad, democracia y política" en *Movimientos sociales y Crisis. El caso peruano*, DESCO, Lima, 1986.
24. Valenzuela, Eduardo, "Estudiantes y democracia", en Campero, Guillermo (comp.), *Los movimientos sociales y la lucha democrática en Chile*, CLACSO-ILET, 1986.
25. Viola, Eduardo J., "O movimento ecológico no Brasil (1974-1986), do ambientalismo a ecopolítica?", en *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS Vol. 1, núm. 3, febrero 1987.
26. White, Timothy, *Catch a fire*, Henry Holt and Co., Nueva York, 1989.
27. Zepeda, Jorge, "No es lo mismo agrario que agrio ni comuneros que comunistas, pero se parecen. La Ukezen Michoacán", en Tamayo, Jaime (comp.), *Perspectivas de los movimientos sociales en la región Centro-*

# DESPERTOS O EL DESEO DE DESCOLONIZAR

## Guillermo Gómez Peña

Cuando uno se desplaza voluntaria o involuntariamente fuera de su contexto cultural (el país, la lengua, la ideología y la tradición artística propia), sobreviene un proceso inevitable de "desterritorialización". Al principio se tiende a rechazar violentamente los valores de la nueva cultura, en especial si se trata de la angloamericana, y al mismo tiempo a reafirmar enfáticamente las de la propia. Nuestro lugar de origen se convierte en un "espacio mítico" y el entorno inmediato se incendia. La Experiencia es dolorosísima, pero apunta hacia una nueva madurez, la comprensión multicultural del mundo, y hacia una nueva sensibilidad: la fronteriza.

Los hechos demográficos son contundentes: el Medio Oriente y el África Negra ya están en Europa, y Latinoamérica ya palpita en Estados Unidos. Nueva York y París se parecen cada vez más a la ciudad de México y a São Paulo. Ciudades como Tijuana, otrora aberraciones sociourbanas, se convierten en modelos de una nueva cultura híbrida, llena de incertidumbre y vitalidad; y las juventudes fronterizas, los terribles "cholo-punks", hijos de la grieta misteriosa que se abre entre el primer y el tercer mundos, se convierten en los herederos de un nuevo mestizaje.

Para muchos artistas, el gran dilema sigue siendo la continua pérdida de "identidad cultural", entendida ésta como un bloque monolítico de valores, actitudes e idiosincrasias inamovibles (cultura nacional). Para otros, esta identidad, cuando se tiene, resulta un inconveniente. Los que partimos y nos cuestionamos dicha identidad, nos convertimos *ipso facto*, en prófugos de la "cultura nacional" (monorrealidad), intelectuales migratorios, contrabandistas de ideas y "polleros" culturales y nuestra jornada, llena de peligros e incompreensión, fue y sigue siendo nuestra única certeza. Hoy hacemos arte y literatura para clarificar *the journey*.

Mi trabajo como el de muchos artistas fronterizos, parte de dos tradiciones distintas y por lo mismo contiene códigos referenciales duales. Una vena proviene del arte popular

mexicano, el "boom" literario latinoamericano y "los grupos" interdisciplinarios de los años 70 en el D. F. La otra se desprende del pop norteamericano, el arte conceptual y el performance.

Mi "espacio artístico" es la intersección entre la novela latinoamericana y la poesía coloquial anglosajona; el escenario entre la carpa y el teatro multi-media, el silencio que chicotea entre el corrido y el punk; el muro que divide la neográfica del graffiti, la autopista que une a México D. F. con L. A. En "mi país", los "outlaws" son los que jamás han sido "desterritorializados". Hablo de la minoría que constituyen los tapados, los desconfiados, los puristas, los xenófobos y los nacionalistas.

Los artistas "despiertos" de todo el mundo compartimos ciertos intereses fundamentales como son el deseo de "descolonizar" culturalmente a nuestros países y de contribuir a la creación de nuevos modelos para comprender el futuro.

Los colaboradores de este segundo, llamémosle, "objeto lingüístico-visual", consciente o inconscientemente compartimos ciertos intereses temáticos: la exploración de conceptos como la partida, el enfrentamiento con la otredad cultural y política, la pérdida (?) de identidad o mejor dicho, el acceso al trans o *multiculturalism*, la destrucción de fronteras y por ende la creación de cartografías alternativas, la crítica feroz a la cultura dominante y finalmente la propuesta de novísimos lenguajes creativos, capaces de ensanchar las libertades humanas. Cuando un artista ha sido "desterritorializado" él o ella están más dispuestos a transgredir fronteras, sean éstas estéticas, culturales, políticas o incluso sexuales. El artista "monocultural" está más interesado en proteger su pequeña identidad. La interdisciplinarietà y la multietnicidad son dos signos claves para entender el arte contemporáneo; y aquél que no comprenda esto —ojo, colegas anglosajones— quedará aparte de los próximos grandes debates del continente.

Los descoyuntados  
nacimos en el cemento  
mamamos leche y pepsi cola

Los descoyuntados

nacimos en el cemento  
mamamos leche & pepsi cola  
crecimos descoyuntados  
entre Mérida & New York  
fronqueados por cables & cocoteros  
admiramos a los mayas & a los Stones  
seducimos gringos descalzas  
sobre lajas precortesianas  
tramamos revoluciones  
en estudios de grabación  
practicamos tantra & cine  
coleccionamos trizas de mil tradiciones  
las reordenamos al aventón  
& de tanto viajar de sur a norte  
del pasado al futuro  
& viceversa  
perdimos la mentada noción del tiempo  
Guillermo Gómez-Peña, Tijuana-San Diego

Artista-escritor, nació en México D. F., es uno de los defensores del "multiculturalismo" y del diálogo cultural entre las comunidades artísticas de México y Estados Unidos. En 1981 fundó la *Poyesis Genética Troupe*, proyecto que tiene su foco de interés en las relaciones político-culturales entre América Latina y los Estados Unidos.

# FRONTIER

22

**Juan Enrique  
Vega**

*Juan Enrique Vega es Director  
Ejecutivo del Instituto  
Latinoamericano de Estudios  
Transnacionales (ILET), Santiago.*

**I**ntegración y fronteras son dos conceptos mutuamente referidos. Entender lo que significa la frontera permite entender lo que implica la integración. También lo que potencia y posibilita. La integración es una superación de las fronteras, internas y externas, individuales y colectivas. Se traspasa las fronteras, se las rompe, se las transgrede, se pasa por encima de ellas.

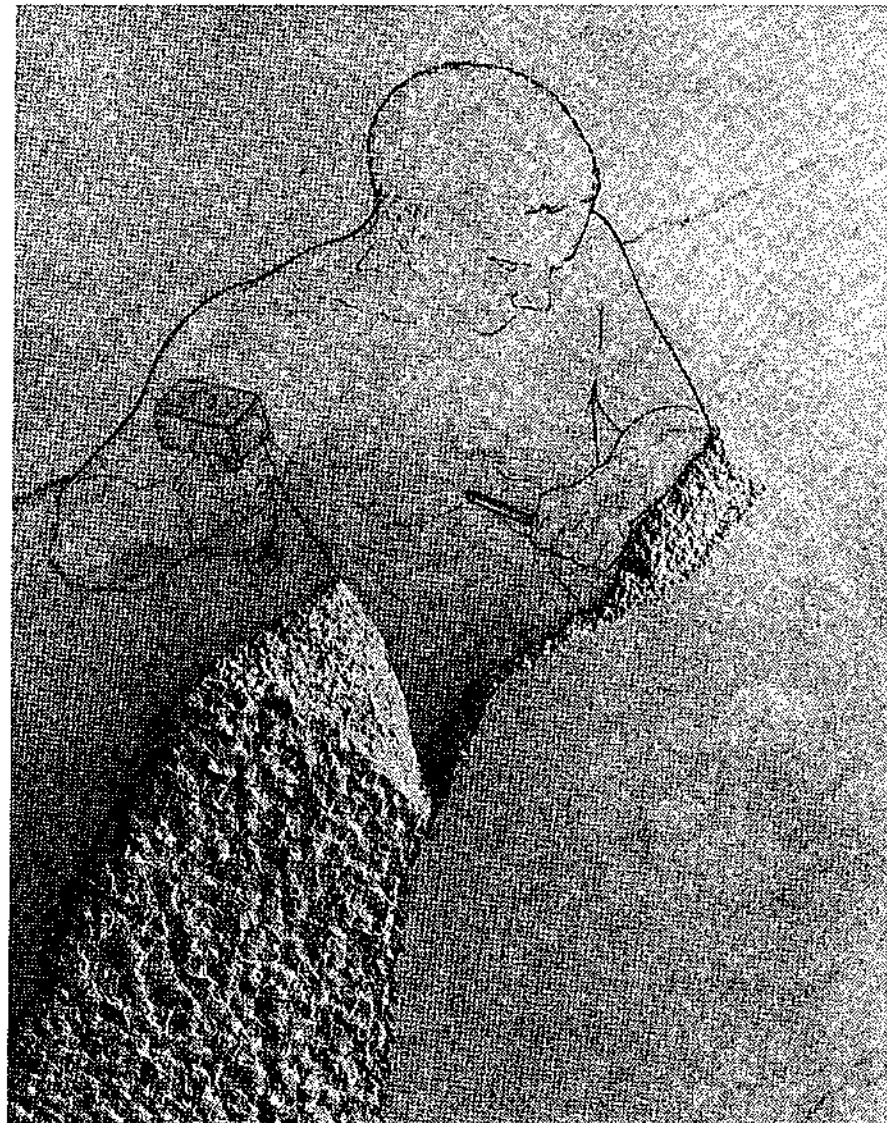
Las fronteras de los países fueron materialmente definidas a partir de los procesos de constitución del Estado-nación. Esta definición fue precisamente uno de los ingredientes que animó este proceso de institución de identidades nacional-estatales. Anteriormente, sin embargo, las fronteras siempre existieron. Eran, más que una línea material, un límite subjetivo. El límite con "el otro". Cercano pero desconocido, desconfiable. En realidad "el otro" era la encarnación de "lo

otro", de lo ajeno, portador de una incertidumbre en cuanto representaba no un sentido distinto sino un sin sentido, una sin razón, un des-orden. No hay orden porque no es mi orden y no es mi orden el que yo no puedo manejar y regularizar. Todo orden que no es el mío está más allá de la frontera "del orden".

El concepto de frontera es el que permite pues poner *el orden* dentro de los límites de un tiempo y un espacio determinados y reconocidos. Permite clasificar y jerarquizar. Las fronteras encierran un conjunto de principios que jerarquizan mis propios límites. Los que tengo y los que pongo. Así ellos van constituyendo una identidad que contiene sus propias fronteras internas.

Las fronteras son materialmente reales en la medida en que son estatales; pero lo son sólo si representan la encarnación de un

# PAS



23

imaginario. Este es una amalgama actual del pasado y el futuro. Allí surge un concepto de tradición que trae parte de los escombros del pasado que están en la conciencia o en el imaginario de una época. Estos se articulan y reelaboran en el presente. La tradición, en su expresión más pura y cerrada, asume las formas y contenidos de un mito. Estos mitos son una suerte de condensaciones y recortes de imaginarios e identidades. En ese sentido, los mitos estatales, los mitos nacionales, están destinados a actuar en el presente como unificadores de una identidad.

Todos los países, los pueblos, los estados, tienen mitos. El problema de la mediterraneidad de Bolivia, por ejemplo, puede ser enfocado como el caso de uno de estos mitos. En el Estado chileno el mito principal es el del Estado portaliano. Mientras el mito boliviano es la encarnación de la amputación, el fracaso, el despojo

y la imposibilidad, el mito del límite externo; el mito chileno es la encarnación del imaginario del triunfo permanente, del Estado invencible, del ejército que no pierde ni puede perder, ni perderá jamás ninguna guerra. Esa trayectoria de victorias es la que culmina en una "guerra interna" que nunca fue tal pero que así se postula. Lo interesante es que el origen de esa trayectoria también fue una guerra interna que, a la inversa, jamás se reconoció con esa denominación.

En la configuración temprana del Estado portaliano si bien es clave la guerra contra Santa Cruz y la Confederación Perú - Boliviana, también lo es, al mismo tiempo, y más prolongadamente, la guerra interna que se sostiene para "pacificar" la Araucanía. Esa guerra cotidiana se prolonga hasta bastante más allá de la mitad del siglo XIX. A la confrontación del Pacífico el ejército chileno llega estructurado

Este artículo es una parte de la ponencia presentada por Juan Enrique Vega en el Seminario "Problemas Fronterizos e Integración: Bolivia, Chile y Perú", realizado en Buenos Aires entre el 5 y el 6 de julio de 1990. Por la forma creativa y poco convencional de plantear el tema, nos pareció que su publicación enriquece este número de *David y Goliath*.

después de cincuenta años de luchas contra la presencia indígena. Allí había una frontera, y después de ella estaban los mapuches y los araucanos. La integración, la superación de la frontera se hizo por medio de la guerra. El otro desconocido, dueño originario de estas tierras pero ajeno al orden instituido o instituyéndose, fue integrado a las fronteras materiales, pero puesto fuera del límite subjetivo de las mismas. El mito nacional estatal fue así originariamente racista. El ejército se estructuró luchando por una frontera interna que, de alguna manera, se expresó triunfante, también, en una guerra externa —como la guerra con Perú y Bolivia—. Paradójicamente, esta guerra externa permite, en un sentido gramsciano, un primer encuentro entre los contenidos de un proyecto nacional-estatal y los de un proyecto nacional-popular. Sólo que lo nacional-popular debe ser entendido, como podía serlo en los mil ochocientos setenta y nueve. En un sentido absolutamente restrictivo, con un contenido plebeyo, limitado a unos cuantos centros urbanos.

La guerra del Pacífico termina siendo el primero y el último gran proyecto nacional-popular chileno en el seno de una república oligárquica. Proyecto que llega a su culminación con un triunfo militar conducido políticamente por civiles y que sufre su gran derrota en 1891, cuando cae Balmaceda. Esta es la historia del auge y caída de una proto-burguesía de origen oligárquico que intenta desplazar del poder a la "fronda aristocrática". De alguna manera, se busca consolidar al "Estado portaliano" transformando en parte su contenido social. El fracaso de la llamada "República Parlamentaria" servirá para consolidar el prestigio del Estado anterior.

Portales y su Estado, entonces, pasarán consecutivamente a ser un mito nacional indiscutido. De

allí en adelante, y por muchos años, no habrá ningún otro intento, ni siquiera de parte de la izquierda, por romper la visión hegemónica de origen oligárquico que significa este mito. En él estará permanentemente excluido el mundo rural popular. Sólo en el 64, con Frei, se quebrará esa frontera al aparecer el tema agrario como problema social asumido por el Estado. Hasta ese momento, el indio, el campesino, no existen; jamás son protagonistas. Sólo representan el oscuro espacio de la subordinación con el riesgo de desorden, sin sentido, e inseguridad: la frontera que expresa los límites internos. La frontera se rompe cuando, entre el 64 y el 73, se extiende la plebeyización de la sociedad chilena. Sólo que ella se produce recubierta de contenidos "teóricos", de "proyectos refundacionales" totales que no significan recuperaciones y nuevas síntesis, sino que renovadas exclusiones de signos variopintos. Luego viene el golpe que restablece las cosas a su sentido portaliano originario.

El tema de la mediterraneidad de Bolivia es entonces el de la guerra del Pacífico; y el tema de la guerra del Pacífico, en algunos de sus contenidos simbólicos más profundos, es el de la necesidad de un ajuste de cuentas culturales de la sociedad chilena consigo misma. El ajuste que debería ser hecho en una sociedad señorializada con la historia de los subordinados. No se trata ni de la idealización de las historias de la subordinación ni de la demonización de las historias de los dominantes. Tan sólo de intentar una reintegración de todas estas historias en la historia del país. Si bien los plebeyos, por lo general, han tenido una participación activa en la democratización de Chile, han estado marcados siempre por el sino de la exclusión subjetiva de la historia y de la cultura, amén de las otras exclusiones. Han sido retóricamente incluidos (lo que no es poco ni pura "apariencia") sólo

en la medida en que no sean amenaza y se acojan a la estructura de la ideología dominante. Esto en parte ha sucedido con la clase obrera cuando es institucional, normable, pensable dentro de las reglas de juego, dentro de límites y fronteras. Todo lo que es incierto es masa amorfa, aquella que no tiene estructura ni organización, ni clasificación. Por eso la gente en Chile está siempre clasificada políticamente. Es una forma de minimizar la incertidumbre. No hacerlo implica no tener normas y hacer presente el peligro de que estalle una sociedad carnavalizada que se fantasea a la vez que se repele. De allí que Chile sea una sociedad eminentemente clasificatoria, que no tiene carnavales y sí muchas concentraciones políticas que sustituyen a esa dimensión festiva.

En el caso de Bolivia, también, aparece como necesario un ajuste de cuentas cultural con su mito nacional de la salida al mar. Este mito ha servido como elemento identitario y unificador de un Estado insuficiente y precario frente a un mundo plebeyo en permanente rebeldía. Al revés de Chile, en que la historia aparece como la historia del Estado, en Bolivia la historia aparece simplemente como la historia de la sociedad, de la subordinación, y como tal reproduce el síndrome de la desagregación y la fragmentación de las clases subalternas. La proyección que éstas hacen a su propia experiencia de la incapacidad conjunta de las élites señoriales y las élites de los dominados es la que genera una imagen colectiva de imposibilidades.

La anómala reflexión anterior se ubica en una de las claves del problema de la democratización. La que tiene que ver con la modernización y la secularización. No hay modernidad sin secularización. Los procesos de modernización puramente instrumentales son incapaces de asumir los contenidos de equidad que están



en lo secular. Secularizar la historia es poder hablar con ella quitándole lo sagrado, lo natural, lo indiscutible, es decir lo ideológico y lo mítico en sentido estricto. Ello, sin embargo, tiene costos importantes. Uno de éstos es aquel que es percibido por Germani en su último texto: cuando se erosiona lo mítico y no se lo reemplaza por otros núcleos valóricos, cuando se llega a la destrucción del núcleo sagrado de la sociedad, a su secularización, simultáneamente se afecta la integración social por la destrucción de los núcleos de identidad que le permiten ser comunidad.

En una sociedad sin núcleos valóricos y éticos, sagrados o seculares, amenaza el caos y la destrucción. Una hipótesis de futuro que me permitiría sostener es que hay que reconstruir núcleos sagrados. Sólo que éstos ahora deberían ser núcleos pactados, seculares, productos básicamente de una elaboración cultural. En el caso de Chile, parece necesario reconstruir un espacio de la nación en que todos tengan cabida, desde los clasistas hasta los discriminados. Para ello no veo otro camino cultural que no sea el que parte desde conceptos como el de los derechos humanos, o el del respeto a las personas.

En definitiva, se trata de promover un conjunto de valores que no dividan, en cuanto tienen que ver con la dignidad de la persona, del individuo y con el respeto, a sus diversidades culturales, étnicas, sociales, sexuales, estéticas, religiosas, etc. El respeto "sagrado" a los derechos humanos e individuales implica el desarrollo de una utopía y una ética de la tolerancia y de la equidad.

En el campo de las formas políticas aparece como central el concepto de ciudadanía que está vinculado con el de individuo. Si no hay desarrollo de la idea de individuo no lo hay del concepto de ciudadanía. El desafío no es

fácil, pues se trata de sustentar un núcleo sagrado que permita rearmar el concepto de comunidad que exalte y respete a la vez la idea de individuo. En conclusión, se debe intentar buscar nuevas formas de integración que no disuelvan la diferencia.

El problema de cómo sostenemos un concepto de individuo dentro de cierta noción de comunidad, y de cómo construimos comunidades que defiendan su identidad sin perder su capacidad de actuar con otros, es una apuesta para la cual no hay recetas. Mucho más cuando caen las grandes edificaciones ideológicas tanto del liberalismo como del socialismo. El mercado que ha sido prodigador y constructor de privilegios en el mundo capitalista aparece asociado a las revoluciones contra el privilegio que se genera en los países del "socialismo real".

Más allá de la indispensable reinterpretación de los procesos en curso, aparece, sin embargo, una constatación difícil de refutar. El mundo está cada día más integrado en el espacio económico, es cada vez más uno. Y, en muchos sentidos, esta integración aparece como símil de lo moderno. Pero el hecho de que la integración en el terreno económico sea un dato, que no sabemos cuánto durará, no resuelve el problema de lo nacional. Este, crecientemente, se ubica en el terreno de lo cultural y sucedáneamente en el de lo político. Por esto asistimos a ese intenso proceso a nivel mundial en que, junto con la integración, hay, a la vez, un resurgimiento de la historia de los pueblos. Más que al "fin de la historia", parece que concurrimos a una reapertura de la misma bajo la forma de historia de los "pueblos olvidados". Lo paradójico es que ninguno de ellos reclama autonomía económica. Antes, los polacos querían la industria para ellos y el control de su economía, al igual que los lituanos y tantos otros. Hoy ningún pueblo demanda en

ese terreno su identidad y autonomía. Lo hacen en el campo simbólico y en el de los derechos políticos. Asistimos a procesos que, pensados desde la situación de América Latina, exigen la reconstrucción de imaginarios colectivos nacionales y regionales que puedan contener estos imaginarios más locales, sin negarlos, sin disolverlos, sin reducirlos, sólo contenerlos y rearticularlos. Debemos intentar cambiar nuestra imagen de las fronteras internas y externas para superarlas, reconociéndolas.

Un ejemplo importante que debería provocar la reflexión de los intelectuales en cuanto a los problemas de la identidad es el de Puerto Rico. ¿Qué país más dependiente, más integrado, más metido en Estados Unidos?, sin Estado ni economía propia. A pesar de ello su identidad latina es tan fuerte cuando no mayor que la de todos los restantes países latinoamericanos. Es que la identidad es una fuerza irreductible, gigantesca. Ella puede ser mediada, incorporar nuevas palabras en sus lenguajes, pero a la vez, mantener núcleos duros que se prolongan en los tiempos y en las nuevas reelaboraciones culturales. Cuando los mexicanos, hacen hoy la opción por la integración silenciosa con los Estados Unidos (más allá de que parezca adecuado o no) lo hacen con una cierta seguridad de que esta integración económica no daña para nada los núcleos básicos de su identidad cultural.

El tema de las fronteras y la integración no puede ser, entonces, manejado con las mismas categorías anteriores. Con el mismo concepto de Estado-nación que teníamos hasta ahora. Para discutir los problemas fronterizos hay que ponerlos en la perspectiva del siglo XXI. Eso implica un cambio radical en el concepto de Estado-nación. Abrir desde el punto de vista económico las fronteras significa también abrir/ romper las fronteras internas para

dejar emerger las identidades plurales que hablan de un país de verdad y no exclusivamente de "señores". Implica avanzar y hacer grandes esfuerzos en los terrenos de integración cultural y política interna y externa. En el caso de Bolivia, Chile y Perú, por ejemplo, podríamos crear una comisión permanente de historia-dores de los tres países, para tratar de generar un espectro histórico común, que no redujera las distintas interpretaciones a una, pero sí que las ventilaran, las confrontaran y las hicieran parte de la enseñanza de los tres países. Este sería un avance cultural significativo en el conocimiento del otro y en el progreso de la tolerancia que construye unidades a partir de la diversidad. Creo que hay un conjunto de tareas culturales de este tamaño que pueden y deben ser encaradas por los intelectuales, tareas que trabajan en terrenos muy sustanciales, defendiendo la identidad, el respeto por los propios mitos y que simultáneamente ponen esas identidades y mitos al servicio del conocimiento de otros. Se trata de crear espacios fluidos y libres de circulación de las identidades.

El gran desafío que tenemos los tres países por delante es cómo integrarnos al mundo al mismo tiempo que posibilitamos y promovemos la articulación interna, al contrario de lo que ahora está sucediendo, en que la integración con el mundo es internamente desarticuladora, desintegradora y marginalizante. La modernización puramente instrumental como está planteada, es una modernización desarticuladora de los países como tales. Por eso un auténtico proyecto moderno no puede eludir lograr inserción y articulación. Es frente a ese desafío que aparece la democracia como el espacio articulador por excelencia de nuevos estados-naciones.

*Yo de los hombres tengo la misma mano herida,  
yo sostengo la misma copa roja  
e igual asombro enfurecido:*

*un día*

*palpitante de sueños  
humanos, un salvaje  
cereal ha llegado  
a mi devoradora noche  
para que junte mis pasos de lobo  
a los pasos del hombre.*

*Y así, reunido,*

*duramente central, no busco asilo  
en los huecos del llanto: muestro  
la cepa de la abeja: pan radiante  
para el hijo del hombre: en el misterio el azul se prepara  
para mirar un trigo lejano de la sangre.  
¿Dónde está tu sitio en la rosa?  
En donde está tu párpado de estrella?  
Olvidaste esos dedos de sudor que enloquecen  
por alcanzar la arena?*

*Paz para ti, solo sombrío,*

*paz para ti, frente ciega,  
hay un quemante sitio para ti en los caminos,  
hay piedras sin misterio que te miran,  
hay silencios de cárcel con una estrella loca,  
desnuda, desbocada, contemplando el infierno.*

*Juntos, frente al sollozo!*

*Es la hora*

*alta de tierra y de perfume, mirad este rostro  
recién salido de la sal terrible,  
mirad esta boca amarga que sonríe,  
mirad este nuevo corazón que os saluda  
con su flor desbordante, determinada y aérea.*

*Pablo Neruda, de "Reunión bajo las nuevas banderas".*



# LAS FACHAS CULTURALES:

## Cuerpo y alma de un país zamaqueado.

Abelardo Sánchez León

27

**V**einte años después, el Perú, para los peruanos, expresa una diversidad de fachas culturales que antes estaban soterradas o existían en casilleros o espacios extremadamente determinados. Por lo tanto, no podían sacar la cara fuera de esos límites, sus cuerpos, vestimentas o lenguajes.

Ellos estaban allí, en el territorio, pero no eran lo que son ahora. Fundamentalmente habitaban en la realidad y carecían de los medios de representarse en los universos de las representaciones culturales. A lo sumo, uno de esos grupos, eran folklore o pintura indigenista. Estaban sumergidos en la vida cotidiana y para conocerse mutuamente se requería de desplazamientos físicos. Los indios moraban en aquellas comunidades andinas; los negros en las comarcas costeñas al sur de Lima; los blancos en la ciudad capital. Y el prejuicio era la manera más simple y rápida para hacerse de una idea de lo uno y de lo otro.

Dos ejes funcionaban como soporte integrador de esta diversidad subterránea: el orden oligárquico —como poder económico y político— y la versión criolla de la nacionalidad. Ambos tenían su sede en la costa urbanizada, y ambos se proyectaban en el territorio de manera complementaria. La oligarquía como dueña de grandes propiedades y comarcas, y el caciquismo como las instancias de poder intermedio. El resto estaba allí, sin capacidad de mostrarse más allá de sus propias vidas.

En 1968, formalmente, desde el gobierno, el Perú inició el difícil camino de la transición entre lo

**Abelardo Sánchez León**  
es investigador del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO), Lima.

que fue y lo que podría ser: diversas fachas suben a escena después de haber salido de sus respectivos casilleros. Durante esos años no solamente fueron capaces de vivir en la realidad, sino de recrearse y proponerse en imágenes y moldes culturales.

Resulta interesante constatar que la diversidad de fachas culturales no han ahondado en sus propias e inherentes características. Al contrario, han salido para contrastarse mediante una flexibilidad que les permitía conservar elementos de lo suyo, apropiarse de aquello que le era ajeno, cuando estaban sujetos a los rasgos de su propio casillero, y modificar su propia imagen material: cuerpos, vestimentas, modales, alimentación, recreaciones, vivienda. Estas modificaciones sólo fueron posible debido a los cambios mencionados: desaparición del orden oligárquico, expansión de los sectores medios, crecimiento urbano, migración del campo a la ciudad y aumento de la educación y de los medios de comunicación.

Si bien existe consenso acerca de estos puntos, visto como el pasado inmediato, el presente despierta angustia y desasosiego, porque la bullanga de estas fachas, hasta hace poco aisladas y domesticadas, no habitan solamente la realidad de la vida cotidiana con su avasalladora presencia, sino que alteran y refutan la tranquilidad de un país que se expresaba culturalmente únicamente a través de los productos de un criollismo citadino, costeño, que pretendía, a través de sus diminutivos, sentido del humor, modales sosegados, visión burlona y fatalista de la vida, ser el nexo con la cultura occidental.

En gran medida, el marco de referencia oligárquico quedó prácticamente destruido, pues pretender serlo iba en contra de su esencia misma: círculo cerrado, personas de sociedad, poder sin

discusión, refinamiento cortesano, belleza afrancesada.

Lo que sí resulta interesante es que, simultáneamente, los sectores medios emergentes empezaron a desintegrarse. Una parte de ellos intentaba y se esforzaba por ser el eco de las nuevas expresiones del poder urbano industrial, tomando como cuartel general de sus expectativas las diversas y graduales instancias burocráticas del Estado. Otra parte de ellos empezó a reconocer los límites que el desarrollo económico tenía, y terminó por radicalizarse políticamente. Sin embargo, es posible decir, en términos generales, que para los sectores populares urbanos esos sectores medios dejaron de ser un imán, y optaron por crear nuevas pistas de ascenso social o de simple sobrevivencia, ensanchando los marcos establecidos y transformándose en denominaciones como informales, ilegales, subversivos, que va desde tareas de comercialización, pasando por negocios lucrativos —como el narcotráfico— hasta la organización partidaria armada.

Como consecuencia de esto, las imágenes y valores que esta clase media había construido del Perú y los peruanos desde la década del 50, comenzaron a entrar en crisis. Se inicia, pues, una fase de transición en la cual los dos polos alternativos —la oligarquía y las clases medias— o desaparecen o entran en crisis. Por una parte, los grupos empresariales, acaso los más dinámicos del capitalismo, no fueron capaces al adquirir modales oligárquicos y vivir del Estado, de crear y transmitir la imagen de un Perú moderno. La modernidad y modernización del país, tarea fundamental en estos tiempos, pasó, justamente, a manos de estos nuevos grupos emergentes del mundo urbano popular. En este contexto, acaso se pueda entender mejor tesis como la de Hernando Soto y *El otro Sendero*, que buscan encontrar en los migrantes y luego en

los informales el inicio de una supuesta o real modernidad capitalista.

Lo cierto es que, desde la frustración o incapacidad de estos sectores empresariales o medios, por presentarse como modelos de desarrollo e imitación, nuevos grupos sociales —escindidos de ellos o de origen netamente popular—, han trazado caminos económicos, propuestas políticas, y nuevas imágenes del país a través de las diversas fachas culturales que aparecen constantemente en los medios de comunicación en tanto protagonistas de una historia, que es la suya y la del país.

Brevemente, intentaremos hacer un listado de estos principales personajes:

## 1 Animadores de televisión y personajes de programas cómicos

Ambos, guardando las diferencias, mantienen una relación armoniosa entre lo que son como personas en la sociedad y como personajes en la televisión. A diferencia de los políticos tradicionales, ellos se pueden mostrar como la expresión más fidedigna de los sectores populares exitosos o como los representantes de una clase media (privilegiando la domesticidad del hogar, las pequeñas preocupaciones cotidianas, el desasosiego existente a partir de sus expectativas no cumplidas en una situación de crisis global).

## 2 Informales

El sector urbano popular está expresado fundamentalmente a través de esta numerosa población que ejerce la actividad económica en los espacios públicos. Ello significa producir una imagen móvil de la muche-

dumbre, de la muchedumbre como esencia citadina, sin la disciplina fabril y con la capacidad de metamorfosearse constantemente en diferentes roles, diurnos y nocturnos, de género, de actividad, que trae consigo la incapacidad de poder definirlos o clasificarlos: el mundo popular urbano se presenta, de ese modo, como inasible y, a la vez, como mercado y consumo. En principio, se le asocia con el desorden, la suciedad, la modificación constante, el desplazamiento. Se han adueñado de la vida, de la realidad, pero también de las pantallas de la televisión, en cuyos noticieros están sus rostros, sus gritos, sus marchas, sea cual fuese el rol preciso en ese preciso instante.

### 3 El narcotraficante

Funciona como una imagen nueva de empresario a través de una organización clandestina caracterizada por tener diversas instancias de poder, decisión y responsabilidad. Esta actividad permite el reciclaje de cierta burguesía joven incapacitada de conservar la situación de privilegio de sus padres a través de conductas convencionales y, a la vez, la movilidad ascendente de los cholos pobres en cholos con plata. Sin duda alguna, la actividad ilícita del narcotráfico permite ascender de manera más rápida que los estudios de abogacía o medicina. La imagen de un cholo fornido vistiendo terno o guayabera, bigotes y patillas, dentro de un vehículo último modelo, está ampliamente propagada en la actualidad. Es más: no podría haber un cholo con plata, sin que sea narcotraficante.

### 4 El subversivo, sedicioso, terrorista, senderista

Las fuerzas de inteligencia los reconoce con sólo mirarlos. Los

cuadros detenidos son todos iguales. Visten de la misma manera. No son ni indios ni cholos ni chinos ni gringos: son feos, deformes, flacos, jibados, con días sin afeitar. Son feos, usan anteojos, faldones, chompas sin cuello. Son los estudiantes de las nuevas y mediocres universidades del país. La izquierda legal usa terno y corbata en el congreso. Las bases de los partidos tradicionales —como el Apra— populistas, urbanos, costeños, tienen la gordura de la costumbre, la risa del astuto, el conocimiento de cómo sobrevivir en los pasillos de la burocracia. Ellos no: traen la imagen nueva de quienes han vivido, en Lima o en las ciudades de provincia, sin haber gozado de ninguna de las prerrogativas de este país. Para muchos no son peruanos. Pero lo son: son los restos organizados.

### 5 El secuestrador

Tiene la imagen clásica del delincuente, pero más sofisticada: se emparenta con las dos anteriores en tanto vive en la ilegalidad, en la anomia, en la llamada conducta desviada, pero posee también, como los dos anteriores, una imagen que se apoya en la organización. Los tres viven en la sociedad a través de su presencia en los medios de comunicación; en la recreación que la población se hace de ellos. A ninguno se le ve. Pocos los conocen. Están allí, en esa esfera curiosa y vital, que existe reproducida en los universos de representación cultural. Son moldes y modelos.

A continuación, enumeraremos algunos puntos.

1 Existen a través de ellos mismos; no tienen mediadores ni intérpretes ni quienes hablen por ellos. Han creado un espacio que supera el de la mera existencia, para habitar la esfera de la representación y la cultura.

2 Resulta difícil, por lo tanto, encontrarlos en las novelas escritas durante la última década. No están. En el film *La boca del lobo*, los senderistas no aparecen en pantalla: no se les ve.

3 Refutan el ideal y modelo de la clase media. No pueden ser domesticados, porque no son socializados a través de sus canales y moldes.

4 Son las víctimas del sistema legal y ético. El mal. Los indeseables. Pero, conservando las distancias entre sí, se reproducen. Hay una economía que les permite seguir viviendo: la economía de la clandestinidad, el chantaje, el asalto.

5 Respecto de los primeros: animadores y personajes de programas cómicos, podemos decir que están integrados al sistema de valores, incorporan lo popular a la comercialización de los productos, encarnan la realización de lo posible.

La televisión, a través de los programas cómicos, pero sobre todo de las telenovelas, se presenta como una opción universal, que escoje el ambiente de la clase media latinoamericana, la ciudad occidental, el castellano, el dinero, la intriga pasional y racional, como el escenario de la integración del continente.

En el caso peruano, quizá, estemos más sensibles en contrastar estos programas producidos en América Latina con la particularidad de nuestra realidad, que no está presente en ellos, y atisban, se recrean, se muestran, no sólo a través de sus actos —como manifestación de su existencia— sino a través de caminos propuestos e imágenes definidas. No se les quiere ver, pero se les ve. Se les oye. Se les huele.



*Este artículo es una breve síntesis de un libro próximo a ser publicado con el mismo título, el cual desarrolla una propuesta para la captación de los procesos de construcción de imaginarios sociales por parte de los habitantes de una ciudad. El modelo fue concebido en una investigación referida a Bogotá, pero parte de sus puntos de vista ya se han puesto en funcionamiento en otras ciudades colombianas (Popayan y Pereira) y próximamente se aplicará como concepción global en São Paulo, Brasil, como en otras ciudades.*

# FANTASMAS

Armando Silva es profesor e investigador de la Universidad Nacional de Colombia.

A R M A N D O S I L V A

30

**¿Q**ué es ser urbano en nuestras sociedades de América Latina? Sin duda, no se trata de afirmar tan sólo que ello corresponde a una cualidad de quiénes vivimos en una ciudad. Lo anterior es cierto, pero no suficiente. Desde sus orígenes el ser de una ciudad ha estado ligado a un orden imaginario con distintas transcripciones simbólicas por parte de quienes representan su ciudad: porque allí es la tierra de sus muertos o antepasados, porque en ese espacio vital vive o ha vivido su grupo familiar o tribal, porque se concibe la ciudad dentro de unos límites geográficos que la constituyen. En fin, la afirmación de ser de una ciudad, pasa por varios ejercicios prácticos y simbólicos de representación que permiten ciertos niveles de certeza y autoafirmación.

Los caminos elegidos para rastrear las condiciones de ser urbano o de ser de una ciudad pasan por

varios hilos de reflexión: se habla de la historia, de las condiciones materiales o económicas, de la organización social y de clases, de características y modos de vida y así los historiadores, los economistas, los sociólogos o los antropólogos, nos han dado varias —y muy importantes— demostraciones sobre las condiciones del hombre-ciudad. No obstante, con la presente propuesta, queremos intentar otra manera de concebir la ciudad, su urbanidad como individuos urbanos, muy ligada a ciertas prácticas de representación colectiva.

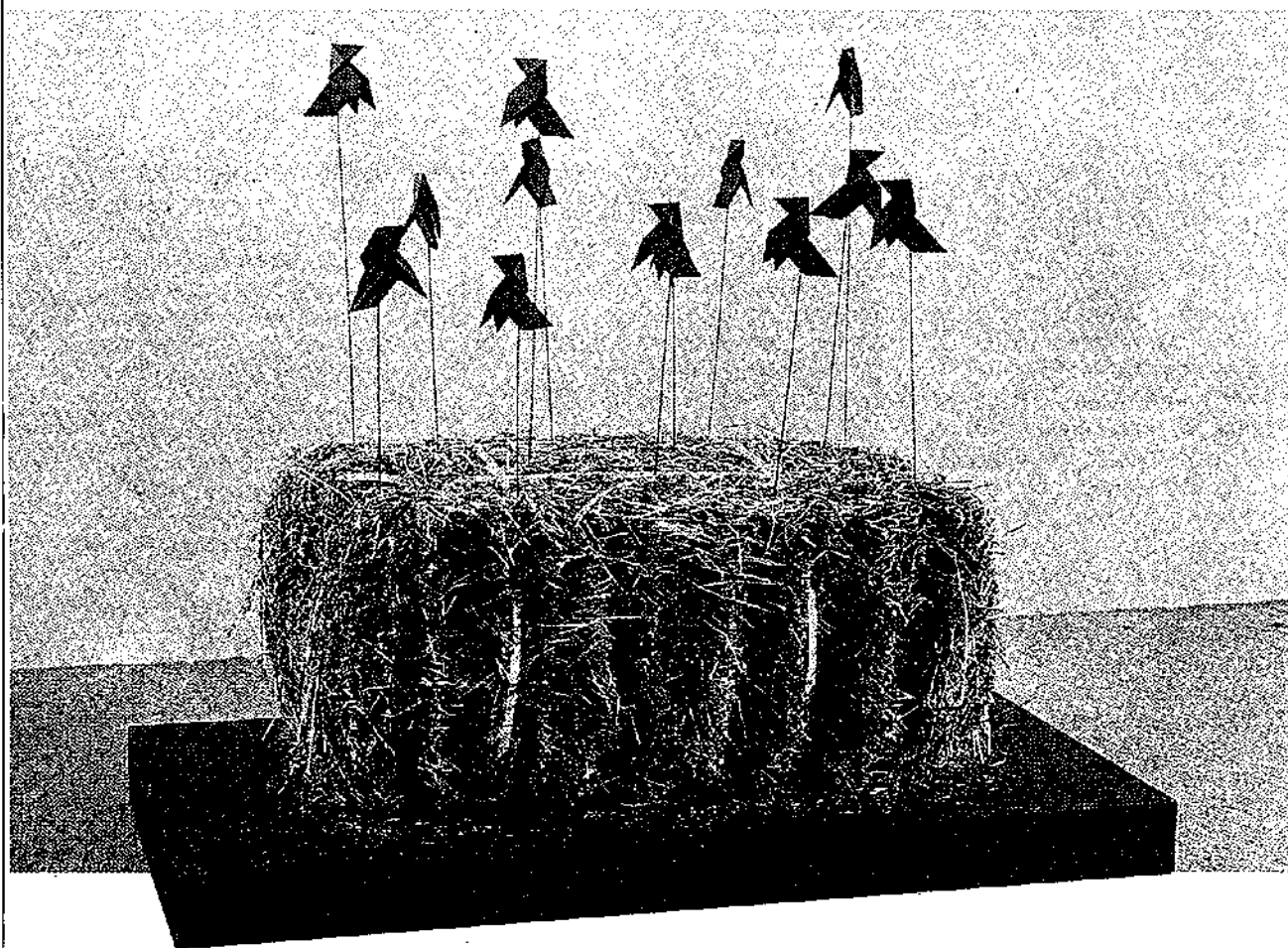
La ciudad como generadora y a su vez actualizada (y realizada como proyecto) como ente urbano a través de los símbolos urbanos de quienes la viven y construyen. Aquí ha de sobresalir una dimensión estética de la ciudad donde el cruce entre distintas prácticas vitales se hacen presentes en una jerarquización de proyecciones que permiten pensar, en un

siguiente paso, en segmentaciones y proyecciones imaginarias de sus habitantes. Queremos decir que los habitantes de una ciudad la viven en su cotidianeidad, pero en el mismo ejercicio segmentan sus espacios privilegiando ciertos usos sobre otros, rechazando o aceptando distintos motivos que ofrece la ciudad a sus habitantes.

Pero antes de llegar a este punto central de *segmentación imaginaria de los espacios de una ciudad*, marcaremos ciertos pasos anteriores que hemos dado en su evolución conceptual, hasta llegar a la elaboración de nuestra propuesta.

## La imagen como inscripción visual

En primer lugar, queremos reconocer que los orígenes de los estudios de simbología urbana parten de nuestras investigaciones sobre las marcas graffiti de



una ciudad, donde hicimos una propuesta que llamamos registros visuales de la imagen como condición externa del observador. En tales investigaciones previmos un cuadro de valencias (marginalidad, anonimato, espontaneidad, escenicidad, precariedad, velocidad y fugacidad)<sup>1</sup> las cuales, al ponerse en funcionamiento, nos definían las condiciones para aceptar como tal una inscripción graffiti. Una investigación sobre una forma de lenguaje urbano nos condujo, no obstante, a definir inicialmente un tipo de sociedad urbana, la colombiana, pero luego su comparación y analogía con otras ciudades del continente no permitía exaltar y comprobar su parentesco con las otras de la América Latina.

Cuando sostuvimos que el graffiti subvierte un orden (social, cultural, lingüístico o moral) y que entonces la marca graffiti expone lo que precisamente es prohibido, lo obsceno (socialmente), apuntá-

bamos a un tipo de *escritura perversa* que dice lo que no puede decir y que precisamente en este juego de decir lo no permitido (lo indecible éticamente que genera una ruptura estética) se legitimaba. Así como fuimos descubriendo una estilística latina, una riqueza latinoamericana, un espacio cultural (el de la década del 80 en Latinoamérica) que constituía un tercer gran momento del graffiti contemporáneo (luego de París del 68 y de New York de los primeros años del 70 con sus movimientos del *Sub-way*). El graffiti que se hacía en Centroamérica (por razón misma de las luchas que se libraban), en Colombia o Perú (por su tradición guerrillera y por los nuevos aires de renovación estilística-plástica), en Argentina o Brasil (por sus gobiernos verticales) o en Chile (con mayor hostigamiento socio-militar) que obligaba, en todos los casos, a buscar otras formas de respuesta ciudadana, y así nació y se gestó

un "movimiento" coyuntural, en medio de distintas razones sociopolíticas que coincidían en un lugar común: deshacerse de las antiguas formas panfletarias y acudir a nuevas suspicacias formales, introducir el afecto (y el efecto social) pero también la forma de arte, la figura y no sólo el verbo, para concebir un nuevo proyecto estético de la iconografía graffiti.

Pero no se trató de un graffiti-arte, como sucedía simultáneamente en Estados Unidos o París, donde más bien se perfiló un fenómeno comercial de arte-graffiti (puede pensarse en la importancia de las galerías y la circunstancia de que los grafiteros anotaban hasta el teléfono, dirección, nombre y firma, para que fueran buscados por los galeristas, etc.). De este modo, el graffiti se fue volviendo una enmienda colectiva y, en países como Colombia, Argentina o Brasil, se llegó hasta la musicali-

dad de sus paredes (en franca convivencia con los movimientos de rock en español), y en Colombia misma (el más explotado por el graffiti) se llegó incluso hasta la banalidad de la moda-graffiti (vestidos, pantalones, cuadernos y hasta presidente-graffiti que mandó pintar palomas de paz por doquier, haciendo del graffiti publicidad política presidencial). Pero lo interesante es que estábamos ante construcciones de imágenes urbanas que definían la ciudad desde rincones conflictuantes, que marcaban la ciudad desde su epidermis, con nuevos tatuajes contemporáneos y donde el encuentro de dos beligerancias, la popular y la universitaria, se producía prestándose mutuos apoyos (logísticos, estratégicos, culturales), marcando, en esta misma práctica, la noción de ciudad-mezcla y mestiza en escrituras espontáneas.

### La imagen como construcción social

En esta segunda parte aparecen nuevos elementos en la evolución de nuestros escritos sobre lo urbano. Ahora nos interesa observar cómo la ciudad es vista por sus ciudadanos; nace de este modo "el punto de vista ciudadano"<sup>2</sup> en el cual la pregunta inicial de cómo los ciudadanos veían las imágenes urbanas fue evolucionando hacia el problema central: cómo conciben y elaboran los territorios ciudadanos. Territorios urbanos como prácticas sociales de auto-representación, lugares reales y fantasiosos que permiten

crear y concebir ciertos límites colectivos.

Nos pareció importante, entonces, introducir dos nociones fundamentales, croquis y mapa, el primero gráficamente punteado, en líneas no continuas que nos reproduce visualmente la noción de no continuidad, de percepción más bien psicológica, introyectada y afectiva, en cuanto estrategias mediante las cuales los ciudadanos representan su espacio territorial. El mapa es lo contrario, lo continuo, la línea seguida, que nos permitía representar el espacio que se impone como propio por parte de (la historia oficial) un país, una ciudad, una comunidad.

Distinguir entre croquis y mapa nos permite diferenciar entre estrategias políticas, pero también entre poderes de representación: quien maneja el poder político maneja también el poder de representación y así el ciudadano territorial subvierte formas y estrategias de dominación al concebir y representar lo suyo, lo territorial, por fuera de los límites "oficiales", para colocar en su lugar el croquis de su auto-representación. El conformar formas colectivas de percepción e introyección del uso del espacio, incluyendo los corredores secretos de la ciudad, nos va a llevar a dignificar el territorio como croquis antes que como mapa y, a su vez, a proponer el estudio de una antropología urbana como aquella disciplina que tiene por oficio el hacer (permanentemente) levantamientos de los croquis de una ciudad. Así se pueden concebir los *desplazamientos de lo urbano* en permanente movimiento: la vida urbana de una ciudad y en especial de esas ciudades de "tanta informalidad" como aquellas de nuestro continente americano, donde el poder acusa, actúa con extrema beligerancia ocasionando respuestas múltiples de re-acomodamiento de modos de vida (y de subvertirla) por parte de los ciudadanos.

### Los imaginarios urbanos

Y de este modo llegamos al final de la síntesis de nuestra propuesta (concentrada en tres publicaciones). Al unir territorio y usos sociales, nace la siguiente opción: los ciudadanos de una ciudad segmentan el espacio mediante proyecciones imaginarias que llevan a cualquier ciudad a concebirse como espacio afectivo de un cierto uso privilegiado, que hace que conocer (la ciudad) sea un modo de asumirla y, más precisamente, un modo de sentirla y de encantarla. ¿Cómo concebir tales croquis del uso imaginario?<sup>3</sup>

Sobre una encuesta, como instrumento de trabajo, en la cual solicitamos respuestas espontáneas no medibles como cantidad, sino descifrables por proyecciones de sus ciudadanos, nos propusimos tres capítulos: *evocar*, *ver* y *conocer*. Estos tres capítulos los cruzamos por categorías fijas, como clase social, sexo, lugar de procedencia dentro de las regiones del país y nivel generacional (nacido o no en la ciudad o de qué generación de ascendientes se vincula a la ciudad), y todo lo hicimos (como primera actuación, dedicado a Bogotá) para concebir así un modelo donde pudiésemos reseñar la construcción de los *croquis sociales*. En *evocación* se trató de examinar cómo se ubican "lugares", qué "personajes" recuerda o crea la ciudad, qué "sitios" usa o cuáles rechaza, cómo y cuándo "pasea" por la ciudad, su "agrado" o "desagrado" por el clima o la recreación; su "calificación" en belleza, seguridad o aseo de la ciudad; sus "marcas" de recuerdo por el acontecimiento más importante en la historia de la ciudad o en el último año; su "recuerdo afectivo" por los buenos o malos olores de la calles de la ciudad, y cosas por el estilo. En *ver*, atendimos la "visión" ciudadana sobre la arquitectura y los espacios, los "calificativos" a espacios libres, verdes u ocupa-

<sup>1</sup> Al respecto, nuestro libro *Graffiti: una ciudad imaginada*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1988.

<sup>2</sup> Al respecto, nuestro libro *Punto de vista ciudadano*, Imprenta Patriótica del Instituto Lingüística Caro y Cuervo, Bogotá, 1987.

<sup>3</sup> En este caso nuestro libro próximo a publicarse *Los imaginarios urbanos: propuesta metodológica para la impresión del registro de distintos imaginarios sociales que afectan la percepción de una ciudad*, Universidad Nacional, Bogotá, 1990.

dos; las "imágenes" con que se pueden definir las "calles-mojones" de la ciudad; la "ubicación" de las necesidades de la ciudad, y las "calificaciones" a gestiones gubernamentales en la vida diaria. En conocer, se indagó los conocimientos sobre la ciudad, quién la "fundó"; "cuándo"; "cuántos" habitantes posee la ciudad; cuántos va a tener en fecha próxima; su "frecuencia" en asistir a lugares como teatro, cine o restaurantes y, en fin, otros conocimientos no sólo históricos, sino situacionales de la ciudad.

Después de procesar, cruzar y evaluar la rica y cuantiosa información de un muestrario debidamente seleccionado, se llegó a conclusiones tales como que hay una calle de mujeres (la 15), pero, a su vez tal calle, con independencia de su sexo, se reconoció como de buenos olores, bella y para recorrer. Que hay calle de hombres (la Caracas) con ruidos, ruda y de venta de ferretería. Que hay calles de mayor peligro, pero al cruzar este dato destacado con el factor clase social, se descubría que la calle más peligrosa para los pobres no era la misma para los de las clases altas ni medias, por una razón: no la usaban y ni siquiera la conocían (la calle del cartucho en Bogotá); o también descubrimos proyecciones inquietantes, como la revelación ciudadana de que los habitantes de clase alta no visitan el centro, hubo ciudadanos que confesaron que llevaban "más de 20 años sin ir por allá"; pero el sector popular hizo una confesión parecida y entonces: vivimos una ciudad con un centro apenas frecuentado por los ciudadanos medios; se puede proponer, entonces, un centro marginal, que, como tal, deja de ser centro y se convierte en satélite que auto-gira, sin ser centro, ni de la mayoría, ni de los de arriba, ni de los de abajo. Un centro que ya no representa ni actúa como centro a pesar de que los mapas así lo indiquen: célebre oposición entre croquis y mapa.

La dimensión de la comunicación estética, trasciende la comunicación, pero solo cuando su presencia envuelve y suspende los códigos de lo genérico y lo público y los transmuta por lo íntimo y privado; es apenas entonces cuando su proceso se hace legítimo, al menos legítimo en cuanto al orden sensible, el orden de lo estético, que corresponde al otro orden que no es verbal, pero lo cobija, es así como la lengua puede devenir poesía.

33

de Graffiti. Una ciudad imaginada.  
Armando Silva

Pues bien, ahí tenemos una propuesta de reconocimiento de la ciudad por vía de proyección imaginaria. Consideramos que es así, o por procedimientos similares, como de manera efectiva podemos apuntar a responder a la pregunta original: qué es ser ciudadano de la América Latina. La ciudad no basta en extensión física, sólo con ejercicios continuados, presentes y de cara a su participación ciudadana, podemos averiguar cómo usan los ciudadanos su ciudad y también cómo se

imaginan que la ciudad se segmenta para ofrecerse a sus habitantes. La ciudad-vivida-intercomunicada por territorios, es creada, construida, por aquellos que la proyectan suya; pero semejante operación mental produce transformaciones sobre la misma urbe: así la urbanización latinoamericana pasa por la dimensión estética donde los fantasmas sociales hacen efecto en la construcción de sus espacios (físicos) y de sus símbolos del hacerse urbana-una ciudad.

**E**s una comprobación insistente que la transformación del mundo tiene lugar primero como transfiguración estética (por ejemplo, Lunn, 1982). Es necesario admitir, en consecuencia, una relación fundamental entre utopía y estética.

¿Por qué la utopía se constituye y aloja, primero, en el reino de lo estético? La pregunta abre un vasto territorio cuya exploración ayudaría mucho, probablemente, a descifrar algunos de los más oscuros signos de la pasión contemporánea, sobre todo en el mundo constituido, como América Latina, en el conflicto de la

meramente externa o contingente. En ese sentido específico, la utopía debiera ser admitida como un fenómeno de naturaleza estética. Lo que no es, sin embargo, lo mismo que decir que la utopía es, *tout court*, un fenómeno estético.

Si se admite que la utopía no es meramente una quimera, o un constructo arbitrario, y por eso prescindible y aún desdenable, sino un proyecto de re-constitución del sentido histórico de una sociedad (Quijano, 1988), no se implica solamente que aquella ocupa ese peculiar territorio de las relaciones intersubjetivas que

estético. Eso establece una radical diferencia con las expectativas de todos aquellos que admiten o apoyan la plena legitimidad del orden vigente, de su particular racionalidad, aún si son sus víctimas materiales, y cuya lucha no implica ni lleva a otra meta que la de cambiar de lugar y de papel dentro del mismo orden. No basta, en ese sentido, luchar contra los explotadores. Dentro de ese sólo marco, la utopía no está necesariamente colocada. Para que ella esté presente, se requiere la lucha contra la explotación, contra toda forma de explotación. Se requiere la lucha contra la dominación, contra toda forma de dominación.

Por esa misma ruta, dos cuestiones vienen a nuestro encuentro. Primero, si utopía y estética están hechas de la misma materia, ¿no será también que la estética tiene naturaleza utópica? Segundo, ¿en qué consiste esa común materia y de dónde procede?

Las dos cuestiones llevan, o parece que llevan, a una misma solución. La utopía, toda utopía, es engendrada como búsqueda de liberación de una sociedad respecto de un orden presente y de su específica perspectiva de racionalidad. La utopía proyecta una alternativa de liberación en ambas dimensiones. Implica, de ese modo, una subversión del mundo, en su materialidad tanto como en su subjetividad. Por su lado, toda rebelión estética implica igualmente una subversión del imaginario del mundo, una liberación de ese imaginario respecto de los patrones que lo estructuran y al mismo tiempo lo aprisionan. Toda estética nueva tiene, en consecuencia, carácter utópico.

Empero, si toda utopía tiene carácter estético, no toda estética tiene carácter utópico. Ese rasgo se encuentra solamente en una estética subversiva. Por eso, si bien toda utopía es constituida con materia estética y aparece

# 34 **estética** **DE LA UTOPIA**

**Aníbal Quijano**

dominación colonial. En particular el nudo que aprisiona nuestro debate actual: el que forman la cuestión de la liberación social, por un lado, y de la identidad (¿identidades?), por el otro.

**"La vida está hecha de la misma madera de los sueños"**

Es inevitable partir por un camino que la propia interrogación propone: de alguna extraña manera la utopía pareciera constituirse y consistir de la misma materia de lo estético. No se aloja allí solamente como un embrión humano en una probeta. Entre ambas habría, de ese modo, una relación de naturaleza y no

reconocemos como imaginario de la sociedad, donde lo estético tiene su reino. Eso sólo ya sería muy importante. Pero lo que está en juego, ante todo, es que hay un sentido estético en toda utopía, sin lo cual no sería posible tensar las antenas del imaginario de la sociedad hacia otro sentido histórico.

En términos coloquiales podría decirse que se parte a la búsqueda de otra sociedad, de otra historia, de otro sentido (esto es, de otra racionalidad), no únicamente porque se sufre materialmente el orden vigente, sino ante todo porque... disgusta. Toda utopía de subversión del poder implica también, por eso, una subversión estética. Tiene carácter



# estética

primero en el reino de lo estético, no toda estética aparece primero en el reino de la utopía. La relación entre ambas es fundamental, sin duda; pero no se trata de una simétrica reciprocidad. La utopía, toda utopía, proyecta los sueños y las esperanzas de los dominados; pero también de los que sin serlo se cuentan entre los "humillados y ofendidos" de este mundo. Es decir, de aquellos para quienes la explotación y la dominación, cualquiera que sea la forma de su existencia, son ofensivas y humillantes para el conjunto de los hombres y de las mujeres de la tierra. Por eso no podría existir sin componente estético. En cambio, el reino de lo estético es un campo de disputa entre un patrón dominante y una alternativa de subversión y de liberación. Forma parte de la estructura de las relaciones intersubjetivas del poder. Pero ninguna alternativa de subversión estética podría no tener componente utópico. El poder es, en fin de cuentas, el enemigo común. La materia común a la utopía y a la estética es la rebelión contra el poder, contra todo poder.

En ese sentido, toda propuesta estética que no se resigna al comentario de lo existente, que se dirige a liberar la producción imaginativa, esto es, el imaginario real, sus modos de constituirse, sus formas de expresión y sus modos de producirlas, subvierte el universo intersubjetivo del poder. Es un momento y una parte de la constitución de una nueva racionalidad, de un nuevo sentido histórico de la existencia social, sea ésta individual o colectiva. Porque sólo dentro de o en referencia a ese proceso, puede en verdad producirse la liberación del imaginario. Es, precisamente, de esa manera que la utopía emerge y se aloja, primero, en el reino de la estética.

En la misma perspectiva, la crítica de las relaciones de poder, vigentes o que apuntan como

alternativas, que no se encierre en la denuncia, sino también se oriente al debate de una racionalidad alternativa, no se dirige únicamente a la materialidad de las relaciones sociales, sino también a las relaciones intersubjetivas que están tramadas con aquéllas. Parte de ella implica una estética. Si no, devela su carácter tecnocrático y reduccionista, cualquiera que sea su nombre o su formal reclamo de identidad. Su instrumentalismo, su esencial relación con el poder, no con la liberación.

No será, quizás, muy difícil admitir que en la crisis histórica presente esa es una de las cuestiones en causa. Después de todo, no es nueva la idea de que el "socialismo realmente existente" fue el producto de ese reduccionismo tecnocrático. En particular, de la teoría impuesta desde Stalin, del carácter "reflejo" de la "superestructura" respecto de la "base".

## La Novedad del Mundo

Utopía y estética nuevas no hacen su ingreso en el mundo en todo tiempo, ni son producidos solamente en las visiones de intelectuales y de artistas. Emergen en el tramonto de un período histórico, cuando, como es históricamente demostrable, el mundo que llega se abre de nuevo a opciones de sentido, de racionalidades alternativas.

Sugiero que así ocurre hoy, aunque la opinión dominante es casi radicalmente adversa. En verdad, se confronta una peculiar paradoja. Pocos resistirían admitir que todo un período ha tocado a su fin en la historia. Pero la abrumadora mayoría pareciera aceptar, también, que de ese modo toda utopía, toda posibilidad de utopía, es arrastrada fuera de la historia. Si esto último fuera cierto, el fin del período es ni más, ni menos, el fin de la historia. El mundo histórico no se

abre más a ninguna opción nueva; no podría ser nuevo, en absoluto, en el tiempo por venir.

Con el muro de Berlín, podría decirse, el Siglo XX ha terminado históricamente, aunque su cronología tenga una década aún por delante. Todo aquello que se edificó como proyecto real de utopías antiburguesas en este período, cultural y políticamente, está en escombros.

Un período histórico no es, meramente, una cronología. Es, primero que todo, una peculiar estructura de significaciones; esto es, de racionalidad; un escenario de conflictos entre propuestas de racionalidad y de hegemonía de alguna de ellas. Es el agotamiento de aquéllas lo que cierra el período. Y otro conflicto dibuja el horizonte del que se va constituyendo, entre el discurso del orden triunfante y la nueva utopía.

Esta centuria fue escenario del conflicto entre dos maneras de la misma racionalidad, herederas ambas de la misma versión instrumental de la modernidad europea, el capitalismo privado y el (¿capitalismo del?) "socialismo realmente existente". El telón se va cerrando con la victoria del primero.

Como el "socialismo realmente existente" se ocultó bajo su nombre para ocupar el lugar de la democracia socialista en el imaginario de los que se enfrentan a la alienación social, los victoriosos fingen que ven en el colapso de sus rivales, nada menos que la muerte de la esperanza misma cuyo nombre fuera usurpado en la contienda que termina.

Sus poderosos "mass media" procuran abrumarnos con la victoria final del capital, de su poder, de su tecnología, de su discurso. Son desvanecidos para siempre, nos dicen, los sueños de liberación, de solidaridad, de control directo de toda autoridad. Eran sólo "grandes relatos", desdeñables quimeras. Un pragmatismo sin atenuantes se extiende como la arrolladora ideología que proclama el fin de todas las (otras) ideologías, para cantar la muerte de toda esperanza de subversión de este orden. Inclusive, no faltan intonsos para creer que no es solamente este período, sino toda la historia la que llega a término (Fukuyama, 1989) y comienza el eterno reinado del capital y del orden liberal. Pareciera haber muerto, en verdad, toda utopía, enterrada bajo los escombros de todos los muros del "socialismo realmente existente" o encerrada en la weberiana jaula de hierro de la razón instrumental.

*E pure si muove.* El mundo es ya nuevo, en muchos sentidos. Y, sobre todo, entraña ya visibles y activas opciones de sentido histórico. Es decir, el tiempo que viene no será una mera prolongación del pasado, como sueña ahora el milenarismo capitalista, sino un tiempo históricamente nuevo.

Señalaré algunos de los trazos decisivos de esa novedad. Para comenzar, por primera vez vivimos en un mundo global, literalmente, que cubre el globo terráqueo. Las consecuencias y las implicaciones de tal hecho, sobre todos los fenómenos y sobre todas las categorías referidas a ellos (naciones, estados, clases, etnias, razas, castas, etc.) que forman la vasta familia del poder, apenas son hoy vislumbrables, y aquí no cabría debatir sobre eso. Pero pocos, sin duda, arriesgarían en serio esperar que el poder vigente, el del capital, consiguiera atravesar inmune e impune el tiempo que viene.

En el actual debate sobre la crisis de la modernidad, no está en cuestión solamente la racionalidad de las propuestas antagonistas del poder, como sostiene la mayoría de los críticos de la modernidad, ni es seguro que podrá desalojárselas definitivamente en beneficio del dominio eterno de los elementos instrumentalizables de la racionalidad moderna, para los fines del poder. Más profundamente, están en juego los fundamentos mismos del paradigma cognitivo que permite tal instrumentalización: la separación dicotómica sujeto-objeto; la linealidad secuencial entre causa - efecto; la exterioridad e incomunicación entre los objetos; la identidad ontológica de los objetos, para señalar algunas de las dimensiones centrales del problema. Es decir, todo aquello contenido en la imagen de la separación entre el árbol de la vida y el árbol del conocimiento, en donde comienza el proceso de desencantamiento del mundo. Las estructuras del universo intersubjetivo que sostienen el dominio eurocentrista en la inteligencia y en las relaciones materiales del poder, están en cuestión. Está, por cierto, presente el riesgo del regreso de todos los fundamentalismos culturalistas, inclusive la imposición de las versiones más perversas del eurocentrismo. Pero también se abren las puertas a la (¿re?) instalación de una relación de comunicación entre la sociedad y el universo.

Está apenas en sus comienzos el despliegue de la "revolución tecnológica". Hasta aquí hizo posible la globalización del mundo y la extensión del dominio del capital sobre todas las gentes, y de sus beneficiarios, principalmente euronorteamericanos, sobre todos los demás grupos del mundo. Pero, también ha permitido poner en cuestión su epistemología, su cosmovisión, su racionalidad. Y apenas estamos en el umbral de las implicaciones de ello sobre la producción

tecnológica del futuro; de la capacidad de reapropiación tecnológica a partir de otras racionalidades; de la re-originalización de otras culturas; y en lo inmediato, de las posibilidades de creación estética nueva que todo ello abre, en la producción de nuevos sonidos, colores, imágenes y formas nuevas, realidades nuevas.

La globalización del mundo exacerba, quizás, la vieja quimera de sus dominadores, la homogeneización del mundo. Este está ahora, ciertamente, más comunicado, y eso indica un fondo común de significaciones. Pero es también, simultáneamente, más diverso, más heterogéneo. "Occidente" penetra, desarticula, otros mundos. Pero, en contrapartida, produce vastas multitudes migratorias. La migración es, casi, una condición humana contemporánea. Pero aquellas no son solamente mano de obra, sino universos culturales que también penetran y reconstituyen los "centros" del poder global. Lo que en África aún erosiona y desarticula un modo de existencia social (Chinua Achebe, *The things fall apart*), en los migrantes es una genuina metamorfosis, produce en Inglaterra una no tan subterránea reconstitución de la cotidianeidad (Salman Rushdie, *Los versos satánicos*). Y en América Latina, como en el Estados Unidos negro, probablemente por ser los dos territorios más antiguos del dominio colonial y de la migración, levanta un proceso de re-originalización cultural, esto es, de producción de significados originales, no meramente de versiones subalternas de la cultura criollo-euronorteamericana (José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; Toni Morrison, *The song of Solomon*). El "nudo arguediano", ese entrelazamiento peculiar entre la utopía de la liberación social y la de la identidad, resulta no ser privativo del mundo andino o de América Latina, sino de todo el mundo histórico

constituido en la dominación colonial. Pero, quizás, termine apretando también a los propios dominadores en sus propias sedes.

Si se observan las tendencias con las que emerge la próxima acumulación mundial, no sólo son visibles los ejes productivos, la tecnología o la posible distribución espacial del control de esa estructura. También puede ser planteada la cuestión de los límites de mercantilización de la fuerza de trabajo, más allá del problema del empleo-desempleo-subempleo dentro del capital. Y, como una de las opciones posibles del trabajo y de los trabajadores, frente a esos límites, la extensión de las relaciones de reciprocidad en el control de los recursos, de producción, de distribución, como ya está ocurriendo y no solamente en América Latina. Los conflictos dentro del poder y contra él, en adelante, no podrán permanecer solamente dentro de las relaciones salario-capital.

## Tiempo de Utopía

No es muy grande el riesgo, frente a tales cuestiones, de sugerir que estamos inmersos también en un proceso de reconstitución del imaginario cuyos nuevos datos pugnan por hacerse presentes, salir de prisiones previas, cobrar formas, ser imágenes y sistemas de imágenes. Pero todo ello sólo puede ir constituyéndose plenamente, en la medida en que en el conjunto de la existencia social se procese, en el mismo movimiento, la necesidad, como sentimiento y como interés, de búsqueda y de lucha por racionalidades alternativas a las del poder actual, de su orden, de su mundo en suma. La estética posible no puede constituirse sino como estética de la utopía.

Y, de eso se trata. Aunque la polvareda que la caída de los muros levanta no lo deja ver y el estrépito de la fanfarria capitalis-

ta no deje oírlo, ahora ingresa un nuevo momento de una lucha todo el tiempo inconclusa y de una esperanza que no cesa de desafiar a la muerte: el reemplazo de la autoridad por la libertad y de la moral del interés por la moral de la solidaridad.

Esa esperanza es muy antigua y al mismo tiempo nueva. Fue, en el umbral del nuevo período, reconstituida en la vasta onda revolucionaria que surcó el planeta del capital en la década de los 60 y cuyo epicentro fue Mayo de 1968, en París. La idea de la democracia directa —control directo de la autoridad, solidaridad colectiva y libertad individual— pudo ser reencontrada y restaurada a partir de entonces. Esa fue la señal precisa del agotamiento de todo el período histórico que ahora termina de cerrarse, de la llegada de una nueva utopía de lucha contra la alienación.

La utopía del tiempo que llega, está ahora entre nosotros. Más bruñida y precisa cuanto más completo es el derrumbe del edificio del "socialismo realmente existente". Más imperiosa cuanto más completa la victoria del capitalismo privado y más global su dominio.

## América Latina

América Latina ingresa a este horizonte como el más apto territorio para la historia de ese tiempo que llega. Quizás no sea simple coincidencia, después de todo, que sea aquí donde el debate sobre estética y sociedad sea hoy no solamente más intenso, sino, sobre todo, más profundo y rico (Acha, Lauer, Canclini, entre otros) que en cualquier otra parte. Porque la utopía de la liberación social no puede ser resuelta, en América Latina, sin resolver la utopía de su identidad, aquí más que en lugar alguno de este mundo, será requerida una estética de la utopía.

Van disolviéndose las postreras imágenes de la cultura criollo-oligárquica y su estética de la simulación, de la imitación, de la hibridez y de la limitación. Su equivalente colonial/transnacional, no producirá sino otra simulación. Sus dominadores no pretenden otra cosa. Modernizar es europeizar, proclama hoy uno de sus más famosos actores (Vargas Llosa). Pero ni despellejándose entre las aristas de la europeización llegarán a otra cosa que a una nueva simulación. ¿No han pasado su historia fingiendo ser lo que nunca fueron? ¿Y no es eso, exactamente, lo que urdió el oscuro laberinto que forma nuestra cuestión de identidad?

En América Latina, la lucha contra la dominación de clase, contra la discriminación de color, contra la dominación cultural, pasan por el camino de devolver la honra a todo lo que esa cultura de la dominación deshonra; de otorgar libertad a lo que nos obligan a esconder en los laberintos de la subjetividad; de dejar de ser lo que nunca hemos sido, que no seremos y que no tenemos que ser. En breve, por asumir el proceso real, activo, de re-originalización de la cultura en América Latina y constituir con ella el proceso y el sentido de identidad.

## Referencias

- <sup>1</sup> Fukuyama, Francis, *The End of History*, Nueva York, 1989. En realidad se trata de una versión simplista y tosca de las famosas tesis de Alexandre Kojève. Sobre Kojève, véase de Dominique Auffret, *Alexandre Kojève: La philosophie, l'état, la fin de l'histoire*, Editions Grasset & Fasquelle, 1988.
- <sup>2</sup> Lunn, Eugene, *Marxism and modernism*, University of California Press, 1982.
- <sup>3</sup> Quijano, Anibal, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Sociedad y Política Ediciones, Perú, 1988.

**Miguel G**rinberg: Desde **Canción para mi muerte** han pasado 20 años y desde tus pianos de pared a lo que estás usando ahora en las sesiones de grabación ha habido cambios, una transición de tu relación con la música a través de la tecnología, de la "ferretería" que has venido usando. ¿Cómo ha sido la transición?

**Charly G**arcía: Yo creo que fui el primero en tener un moog en la Argentina, un *minimoog* que fue el primer sintetizador comercialmente disponible y que todavía lo tengo. Yo estaba con Nito Mestre en **Sui Generis**, ya hacia 2 ó 3 años que teníamos considerable éxito, hacíamos bailes y todo parecía andar viento en popa hasta que en mi casa aparecieron estos aparatejos. Lo que a mí me transformó es que se me pudiera escuchar por primera vez. Antes tocaba el piano pero los sistemas de amplificación eran muy pobres, no había micrófonos para pianos. El dúo se basaba en la canción medio despojada, después empezaron a entrar la batería y el bajo. Estos aparatejos me permitieron un espectro mayor, hacer algo musical más amplio: había un instrumento que se suponía que sonaba como violín. Es como para un pintor tener más colores. Aparte del piano y la guitarra podés inventar sonidos. Justo enganché esa época bien, antes del exceso: era la época de *Génesis*, *Emerson, Lake & Palmer*, aparecían esas cosas que no se sabía qué eran, que tenían un montón de botones y ruidos. El primer moog grabado está en un disco de los Beatles, *Abbey Road*, usado de una forma muy orquestal. Y bueno, de ahí en adelante me posibilitó hacer mis disquitos en casa, con un tecladito, una batería eléctrica. En vez de imaginarme una canción tenía la posibilidad de realizarlo en el momento, eso es fantástico. Mi último método de trabajo no es así; tengo un grabador normal, lo pongo arriba del piano y

# Hubo un que fui

## Conversación con

38

Charly García apareció en la escena del Rock porteño hacia 1972 como parte del **Dúo Sui Generis**.

Atraído hacia la ruta abierta por quienes a partir del 64/65 venían haciendo Rock en castellano como parte de la generación del Primer Ciclo de la nueva música urbana argentina, se encontró con una situación singularmente generativa. **Manal** y **Almendra** (punto de partida de casi todo) estaban disueltos desde 1970. Tronaba el sonido del primer **Pappo's Blues** y los músicos dispersos se habían reunido en una experiencia llamada **La Pesada del Rock and Roll**. La fuerza pianística de Charly calzó rápidamente en esa bola de energía. Mientras, la vitalidad y la transparencia de **Sui** le pegaba fuerte a los más jóvenes, porque hablaba simplemente sobre lo difícil que era (y es) vivir y amar en estas pampas.

Los dos grupos posteriores de Charly, **La Máquina de Hacer Pájaros** y **Serú Girán** (lo máximo de nuestro Rock en la transición de los 70 a los 80) fueron como un enorme laboratorio sonoro que retumbó en todo el país abriéndole muchas puntas en el resto del continente.

# tiempo hermoso

## Charly García

Su capacidad enorme para armonizar y poetizar a partir de sentimientos generacionales profundos, lo colocaron en 1982 en la línea de los intérpretes solistas. En la Navidad de ese año, abiertos todavía los desgarrones de la guerra de Malvinas, Charly presentó en público su primer álbum en un colmado estadio de Ferrocarril Oeste: **Yendo de la cama al living** (conteniendo el hoy histórico **No bombardeen Buenos Aires**). La edición salió junto a una monumental banda sonora compuesta para el filme *Pubis Angelical*.

Charly ve en este país una proliferación enorme de potenciales "Sui Generis"

en la ultimísima generación. El Rock

es, ha sido y será una música de resistencia. Por más que traten de domesticarlo. En esa pasión, Charly no es un héroe, es apenas un hermano al que las cosas que conocemos le duelen tan hondo, que su modo de defenderse es crear cosas para el corazón de quien quiera.

A continuación publicamos una charla de la que participaron Miguel Grinberg y Alejandro Piscitelli.

toco, porque a veces pierdo mucho más tiempo armando cosas, y cuando quiero recordar lo que iba a hacer, ya me olvidé.

**M. G.** : No se trata sólo de la relación personal con la ferretería, sino que también se fueron produciendo muchos cambios en la tecnología circundante. Tus experiencias iniciales de estudio en Phonalex no son las mismas que tenés ahora en Nueva York.

**Ch. G.** : No son las mismas, pero yo tampoco soy un tecnócrata. Le tengo aversión a lo digital. Ahora podés grabar pedacito por pedacito, poner diez micrófonos para la batería, un micrófono cerca de la guitarra y el otro a diez cuerdas, es otro mundo. Es como los Beatles que hacían magia con el sonido, algo así como los Spielberg de la música en el sentido de inventar cosas: el primer flanger, los primeros walkman los tenían ellos, hacían acetatos. Hacían cosas que por ahí les tardaban 3 meses y ahora se pueden hacer con un aparato, ¡con un digital delay! se puede hacer un eco, doblar la voz, triplicarla. Por un lado, esto está bien, y por otro lado, si vamos a hablar de "peligros" y a ponernos puritanos, mucha gente que no tiene idea de música y solamente un disc-jockey puede armar discos también: no hace falta ya ser músicos para hacer discos, podés hacerlos con máquinas, se pueden programar máquinas para hacer una secuencia o tocar un botón y que salga toda la música o con un computador. Yo uso las máquinas para tocar, les pongo un sonido determinado pero yo lo toco. Ahora se puede hacer nota por nota y cuando lo escuchás parece que el que tocara fuera fantástico, el bajo va a mil y el tipo toca uno por uno, pausa, una hora, corrige, secuenciza. En todo ese universo no entré yo, ha entrado mi hijo Miguel y él sabe hacer esas cosas. Yo me quedé con el minimoog, tengo aparatos nuevos pero nunca paso del manual, los uso



para tocar. Si me gusta un teclado lo compro pero no agoto todas las posibilidades que ofrece: hay teclados que ya graban la batería, que son como un estudio de grabación solamente no le podés poner la voz. Me parece fantástico estar viviendo eso viniendo de esa época y me imagino para los pibes de ahora lo que debe ser. Se puede tomar la música desde otro lado que tampoco es descalificador, porque podés poner un poema en una computadora, no tenés por qué escribirlo a mano.

**M.G.:** ¿Podemos decir que con esa actitud tuya casi artesanal frente a la herramienta y lo que está haciendo la nueva generación hay una brecha que establece diferencias de lenguaje, de objetivos, de resultados, otros códigos?

**Ch.G.:** Y sí: otros códigos. Un pibe que no tiene el placer de tocar un piano y tocar un blues, despacito, *step by step*, logra crear una canción, se fascina con el sonido. Lo que sucede ahora es que hay una fascinación con el sonido, no con la música. Podés lograr que algo suene tan bien que si la melodía es intrascendente o chata, el sonido es tan bueno que es como que te endulza el oído. La música de discotecas está basada solamente en computadoras. Tenés *Erasure* que son dos, uno toca todo programado, aprieta un botón y el otro canta, no ves un baterista, no ves nada, es otra historia. Y los pibes se lo bancan. Yo voy a ver un show y no veo a nadie tocando y me aburro. Yo quiero ver un baterista. Ver un tipo con una computadora es un tanto... En el tipo éste de música, por ahí me banco ver a Philip Glass, pero solo un rato.

**M.G.:** Claro, pero a mí me da la sensación, precisamente escuchando toda esta música que tiene toda un enorme infraestructura, predeterminada tecnológicamente, me

termina aburriendo porque me parece todo lo mismo. Me parece que no hay personalidades.

**Ch.G.:** Claro, pero de repente Peter Gabriel con los mismos aparatos que usa Erasure, por ahí con muchos más, logra unas cosas realmente alucinantes. O Brian Eno. Prince a mí me parece un genio total y no es un tecnócrata y vos escuchás los discos y decís cómo hace eso, cómo logra ese sonido, cómo se le ocurrió eso.

**M.G.:** Pero él toca con músicos...

**Ch.G.:** Y toca solo también. Pero una cosa es como hago yo en mis discos. Pongo una batería eléctrica que será reemplazada o no por un baterista, o uso las dos cosas. O dejo en la batería eléctrica una conguita o un clap y le pongo un baterista encima, después toco el bajo, voy usando todo... Es decir, yo uso como instrumento una consola de grabación. En la música tecno lo que se usa como instrumento es la computadora, se almacena todo ahí y con dos canales podés grabar porque después apretás un botón y sale toda la música junta. Pero esa música no está tocada en realidad, está programada: un mi, fa, fa sostenido, corcheas... suena perfecto pero... A mí como detalle me gusta, pero toda la música así no porque no tiene lo que se llamaba swing, una máquina no puede swinguear todavía, gracias a Dios, porque el día que lo haga...

**M.G.:** Ahora a todo a eso vos le ponés letra y entonces cambia un poco las reglas del juego porque hay una intención secundaria o primordial, porque se está tratando de decir algo que tiene sentido y no se está hablando a la energía como puede ser el ritmo sino que le está hablando a la conciencia, a la mente. En esa disyuntiva vos ¿cómo te manejás, cuando musicalizás tenés la letra

primero y le ponés música o primero tenés la música y sobre ella ponés la letra?

**Ch.G.:** Son las dos cosas. Por ejemplo el título de mi último LP está hecho en 5 minutos sin instrumentos y dictándoselo a una persona y cuando lo hacía me salió la música también. Una especie de poesía y cuando la iba haciendo me iba imaginando los acordes; arriba de cada palabra puse do, fa y la melodía me la canté antes de dormirme y se la canté a todas las personas que estaban ahí; yo me la olvidé, por supuesto, pero una persona se la acordó. Después el otro ejemplo sería *Yendo de la cama al living*, mi primer tema solista, en ese momento apareció la batería electrónica y yo puse un pattern muy fácil, un golpe de bombo y otro de tambor, lo cual te puede dar para hacer un rock, un blues, es muy simple; después hice un riff en el bajo. La fui construyendo arquitectónicamente y no tenía idea de la melodía. Fue por mi hijo Miguel que insistía que en mis canciones cambiaba demasiado de ritmo y él se perdía. Pero yo siempre compongo todo junto, la melodía, la letra, trato de que sea todo un envión, después voy corrigiendo. Pero la canción es algo orgánico y ésta fue al revés: el riff de bajo ya era bueno, y poniendo un par de notitas allá y acá me sugirió una melodía al final. Creo que las dos formas son válidas. Tampoco puedo premeditarlo mucho.

**Alejandro P. Iscittelli:** En estos días **Página 12** sacó el ranking de cantantes y temas de la década de los '80 y vos sos el solista más votado y **Clubs Modernos** como el mejor disco de la década. Vos encarnás un poco la historia del rock argentino. ¿Cómo te ves vos, cómo te ven los otros? ¿Qué sentís vos encarnando un montón de fases muy importantes de la historia argentina de los últimos 25 años? Vos sos padre del rock, hijo del rock, abuelo del rock, ¿cómo te ves, cómo te vas

midiendo, cómo vas viendo tu evolución, tus etapas? ¿Ves alguna relación entre lo que estás haciendo vos y lo que está haciendo otra gente en América Latina, cuál es tu relación con América Latina en tu evolución histórica?

**Ch G.**

Yo me siento ahora mucho más tranquilo, siento que por ejemplo esto de *Página 12* es reflejo de lo que me pasa en la calle, de la onda que tiene la gente conmigo. Yo pasé por etapas de testimoniar cosas, de experimentar para mí y que el público se te aleje, etapas como con *Clics*. Cuando yo traje *Clics* acá fui hipercriticado, que me había vendido. Lo que yo consideraba que era mi obra maestra recibía unas críticas horribles, un bajón. Contra eso tuve una reacción y me puse muy agresivo. Y ahora es como que ya está todo bien, el personaje se aceptó y yo acepté el personaje en función de la sociedad y en función de lo que pasa. No busco demasiadas vueltas a las cosas. Antes todo estaba muy dividido: o eras un rockero, o eras comercial, o eras escritor... el rock era demasiado dogmático. A mí se me criticaba al principio porque ballaba en el escenario: ¿Cómo bailar en el escenario?

Antes un recital de rock era un jean, una camiseta, una guitarra, un micrófono y poner cara en el solo de viola, digamos, como mayor expresión de éxtasis.

Con respecto a América Latina yo creo que hay una diferencia de historia básicamente. Acá se empezó 20 años antes, por alguna circunstancia histórica que algún día alguien explicará. El rock en América Latina es muy joven, el marketing que se le da es "rock en tu idioma", como si fuera novedad, cosa que acá no es ninguna novedad, ya tiene 20 años... También yo veo fenómenos muy interesantes en conjuntos que están saliendo, no necesariamente los que triunfan. Yo creo que en América Latina les han vendido el pop como rock y entonces para mucha gente es lo mismo Charly García que Laureana Brizuela... Muchas veces me han

Tiene manos de marfil  
y teclados de Taiwan,  
un chico conectado con la ciencia  
busca aliados de jazmín  
y una daga de metal,  
y tiene apuro y a la vez paciencia;  
tiene una radio para vivir, para vivir,

hecho esta pregunta y yo digo que Buenos Aires es como el Liverpool de toda esta historia. En algunos países piensan que eso es una pedantería, pero yo pienso que es la verdad. A mí me encanta recorrer, conocer gente, además me tratan muy bien, tengo recuerdos muy lindos pero veo que les falta un poquito del auténtico rock and roll, que ese grupo interesante que está tocando en un garage desarrolle un estilo propio y se convierta en un *Almendra*, en un *Maná*. Yo veo que el rock en América Latina está manejado por las multinacionales y por las grabadoras y que hay mucho grupo prefabricado: vos vestite así, cantá esto. Ahora, por ejemplo en Chile están *Los Prisioneros* que se la jugaron en un momento y pueden seguir grabando; en México están los *Hijos del Quinto Patio* que también están grabando en una multinacional, no tienen otra opción, pero salieron del under. Creo que tienen que pasar esa etapa, no se puede ser famoso de un día para el otro. Igualmente lo que veo fantástico es la posibilidad de comunicarse: a mí la cabeza se me abrió mucho viajando, he conocido otras culturas, otros puntos de vista, y trabajando he tenido experiencias increíbles. Pero cuando he estado tocando junto con otros grupos ha habido mucha mezcla de cosas. Para mucha gente el rock que yo hago es muy agresivo y me está pasando lo que me pasaba acá hace un tiempo, siento un cierto rechazo y soy una persona polémica. Acá ya no soy un tipo polémico, lo cual me deja más tranquilo.

**M G.**

¿Qué estás tratando de decir con tus letras ahora?

**Ch G.**

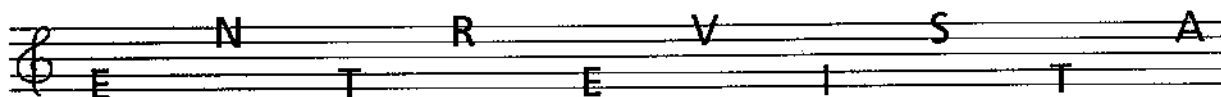
El disco nuevo es como un autorretrato; el anterior era un no toquen, no voy en tren, un poco déjenme correr, no me paren. Este disco es si estás mal llámame por teléfono que te voy a atender. Es un disco up. Incluso hice una versión del himno; me decía mi hermana que era la primera vez que escuchaba el himno y le gustaba. Es un disco muy unido, estilo *El lado oscuro de la luna* de Pink Floyd, pero pasando por un estado tranquilo, muy musical, con muchos arreglos, cuerdas reales, mucho piano.

**A P.**

Estás haciendo un disco bastante up en un momento bastante down, donde mucha gente está mal, desde el famoso grito de Fito Páez ¡Yo me rajó! hace un año hasta comentarios que podés escuchar en la televisión todo el tiempo, que está todo mal, nada tiene arreglo. Este up tuyo es independiente, lograste saltar el cerco que a mucha gente la inhibe, la encierra.

**Ch G.**

Creo que yo el down me lo comía, yo me comí un down bastante groso y creo que después de un down así uno tiene que salir y además que vivo una realidad un poco aparte, viajo de acá para allá, grabo en Nueva York... si yo me quejara ¿qué le queda a los demás? Tampoco te puedo decir de dónde vienen las cosas; este disco viene de



Mama la libertad  
siempre la llevarás  
dentro del corazón.  
Te pueden corromper  
te pueden olvidar  
pero ella siempre está.

Ayer soñé  
con los hambrientos, los locos  
los que se fueron,  
los que están en prisión.  
Hoy desperté cantando esta canción  
que ya fue escrita hace tiempo atrás  
y es necesario cantar de nuevo  
una vez más.

un estado en el que la inspiración es como amor, abrirse, eso y cuándo uno está así es que está up. No creo que el artista tenga que sufrir siempre ni tenga que estar todo el tiempo diciendo lo que obviamente pasa, entonces mi próxima canción sería Perdidos con Camerún o Subió el Peronismo. Uf, ya hice demasiado eso, tampoco hay un enemigo como cuando estaban los militares, donde todo era contra esto e iba en una dirección. Ahora me parece que se está un poco mejor a pesar de que pasan las cosas que pasan. Sería deshonesto de mi parte quejarme porque justamente yo trato de estar bien y si puedo tirar "una buena onda" desde un disco, estoy cumpliendo una función social. También me parece estúpido todo el tiempo machacar siempre lo mismo, si baja el dólar, si sube el dólar. Entonces no hay motivo de conversación, uno se aburre de escuchar siempre lo mismo. Es obvio lo que está pasando, ojalá que cambie, pero el up viene de adentro y de mirar lo de afuera con un poco más de esperanza, y que tiene que ver con esto de salir, de viajar, de tener un poco más de aire, no estar siempre dando vueltas en un ocho.

**A P** : Uno sale, se oxigena y vuelve con ganas de hacer cosas. Cuando vos decís esto estás pensando en nombres, hechos de otras culturas que te han afectado, que te han cambiado concretamente.

**Ch G** : Por ejemplo ir a tocar a Taena y que aparezca un collar con un disco de Canción para mi muerte azul y con un agujero así en el medio, que lo tenía desde... y vos decís ¿Cómo?... O ir a tocar a Bolivia y tener un estadio lleno, entonces dije voy a tocar Canción para mi muerte y la cantaba todo el mundo y decís ¿Cómo puede ser eso si siempre nos dijeron que era imposible? Es sentir como que yo influi en cosas.. La máquina de hacer pájaros en algunos lugares es como un culto, es como que armó movidilla... A la vez es como que se me rompen muchos esquemas. Yo pensaba que Bolivia era una cosa y me pareció de lo más high que podía encontrar en Latinoamérica. ¿Entendés? Vas a Brasil y es otro mundo, no tiene nada que ver una cosa con la otra. Vas a Venezuela y es otra cosa, vas a México y es otra cosa. Estar en el día de los muertos en México, ir a un cementerio, ver lo que hacen en las iglesias. Te morís de miedo, no entendés nada. Ves las luces estilo Spielberg y decís están todos locos. Se rien de la muerte... te hacen pensar, en vez de ir a una casa de velorios, gris, subiendo dos pisos por escalera. O ir a Brasil y ver la simpleza con que alguien encara una cosa que acá sería un problema terrible, o al revés decir en Buenos Aires hay un nivel de la gran puta, tal vez nos vayamos de mente pero... Son esas fricciones que se te producen en el cerebro y que te enriquecen totalmente, en la música, en todo.

**A P** : Y de la experiencia en Nueva York, dijiste en algunas entrevistas que te shockeó muchísimo, que te rompió muchos esquemas.

**Ch G** : Sí. Yo iba a grabar a Nueva York y tuve suerte de conocer a Joe Bleynyn, que siguió su propio desarrollo personal y que ahora graba con Prince, Keith Richards. Nos fue bien a los dos, en nuestros proyectos. Yo iba con la obsesión, con el capricho de tocar en el Ritz porque todos los grupos importantes tocaban ahí y fui y toqué, y el New York Times, el Village Voice me hacen una crítica increíble, el New York Times decía que casi no hay ninguna diferencia con una banda de primera línea americana o inglesa. Es como testearse, uno que vive tan lejos, profesionalmente, es como decir bueno, OK, no seré un genio ni un tarado pero al menos me defiendo...

**M G** : Hasta el '83 toda la polenta apuntaba a recuperar la libertad, prácticamente el rock en la Argentina se desarrolló en un marco opresivo y cuando llegamos a la libertad nos encontramos que mucha gente no supo qué hacer con ella y tenemos ahora algo parecido a lo que era en España a 7 años de la muerte de Franco: ¡Contra Franco estábamos mejor! ¿Vos sentís que acá está sucediendo algo parecido, que la gente no sabe qué hacer con la libertad? No hablo puntualmente del rock, sino a nivel generacional.

**Ch G** : Tener un enemigo y defenderte de él te hace funcionar el bocho. Simplemente para sobrevivir y para poder hacer lo que vos querés, entonces uno se acostumbra a vivir así. Cuando eso desaparece queda un vacío, o está más escondido, porque estar, está. Si creo que es difícil, para uno en su vida cotidiana es difícil, qué se yo. Yo antes era mucho más machista que ahora, salir de acá me abrió, ver pueblos libres desde mucho más tiempo, me hizo ver que hay gente que necesita tener un papá, que el Estado le diga hacé esto o lo otro y como que piensa que la vida es así. Uno nace, va a una oficina, asciende o no asciende y se muere. Esta mentalidad es un poco



trucha, no tenemos el mejor Estado del mundo como para depender de eso, entonces digamos que la imaginación, la libertad a mucha gente le da miedo, le da miedo perder un empleo seguro e inventarse otro. O decir, por ejemplo, Uy, ahora puedo escribir, ¿pero qué quiero escribir?

**AP**.: Vos hablaste de intuiciones prestadas y los ejemplos que diste fueron el de Prince y Bowie. ¿Vos tenés intuiciones prestadas que vengan de los pensadores, gente que leíste, cosas que te llamaron la atención? ¿Vos tenés gurúes intelectuales? Flito Páez tiene sus gurúes.

**Ch G**.: Mis gurúes vienen más del cine, yo me copo más con el cine que leer. Woody Allen es una especie de gurucito para mí, aunque no me guste todo lo que haga, las cosas de él me gustan. Wim Wender me parece un capo, dice cosas que me emocionan y la música también. Escuchar Miles Davis de repente me trae intuición... He leído algunos libros también, pero no sigo a nadie. Bob Dylan me enseñó tanto, Prince me tira cosas que me deja pensando... pequeñas frases. Flito es más intelectual, él se pone a leer libros.

**MG**.: ¿Qué telegramas te llegan del mundo de tu hijo, Miguelito García? ¿Cómo te ven a vos, cómo nos ven a nosotros, cómo ven la Argentina, cómo ven su posibilidad de cambiar algo o de no cambiarlo?

**Ch G**.: Miguelito aparentemente es muy optimista. El ve que tiene un padre más o menos joven, que le va bien con lo que se supone que en el colegio le dicen que no. Canción para mi muerte es algo así como una canción patria, tiene una gran polenta y el pibe se manda... Tiene un ejemplo bastante cercano de

Los amigos del barrio pueden desaparecer.  
los cantores de radio pueden desaparecer.  
los que están en los diarios pueden desaparecer.  
la persona que amas puede desaparecer.

Los que están en el aire  
pueden desaparecer en el aire.  
los que están en la calle  
pueden desaparecer en la calle.

Los amigos del barrio pueden desaparecer  
pero los dinosaurios van a desaparecer /

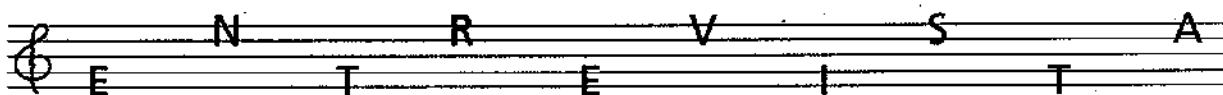
que se puede. Yo creo que él quiere mucho este lugar, lo ironiza mucho, es muy crítico, es muy informado, lee los diarios y creo que está bastante bien "actualizado" con lo que está por venir. La generación de Miguelito, lo que se llamaba antes "freaks", que se suponía que iban a salir drogadictos o putos o esto o lo otro y son totalmente lo contrario. Miguel en el colegio es todo lo, super straight, si a veces me ve medio fisurado me dice: viejo, todavía... Sabe que nuestra generación hizo algo para cambiar, que ese cambio dejó un daño en mucha gente y del que alguna gente pudo zafar pero él sabe que por eso él puede ser más libre, creo que es un buen post-rocker.

**MG**.: ¿Tenés proyectos para hacer más música de cine?

**Ch G**.: Tengo una propuesta concreta de Mosquera (sin actuar). El cine está muy parado acá, pero tengo la fantasía de hacer un día una película yo, dirigirla, pero tendría que tener primero la plata. Cada vez que intenté juntarme con cineastas o ir al Instituto de Cinematografía me han tratado bastante mal. El cine y la televisión son mundos raros, muy burocráticos. Las veces que he escrito un guión me han dicho "Y por qué no te juntás con León Gleco y Mercedes Sosa y hacemos otro Woodstock". Y como otro Woodstock

no tengo ganas de hacer, tengo la fantasía de tener la plata como para hacer la película que a mí me guste y ni siquiera sé cómo es pero me encanta el cine y me parece que no hay tanta diferencia entre trabajar con una cinta de cine y una moviola es más o menos lo mismo que trabajar con una cinta de grabación que se corta. Me gustaría integrar todo el universo creativo que puedo tener en la cabeza en algo pero como hago música en casa, sin que nadie me venga a decir cómo se debe hacer música. Me gustaría hacer algo en el estilo de Laurie Anderson (aunque no conozco bien su obra), en cine "Koyaaniskatsi". Me gusta ver y escuchar, la música con la imagen, como un disco filmado, algo anti-videoclips. Estoy aburrido de los videoclips. Algo que me permita tener la misma sensación que, por ejemplo tenía cuando yo escuchaba Sargent Pepper que imaginaba cosas, que entre la música y la imagen no haya ningún tipo de fricción para que te dé lugar a vos a meterte un poco en la cosa. Tal vez me compre una cámara y haga mis propios videos acá en casa...

**MG**.: Por lo que estás diciendo me da la impresión de que pensás que tanto el sonido como la imagen son energía y que permitirían un tipo de conexión con el testigo, quien se podría sumar con su propia energía, aunque no quede registrado, para realimentarlo.



**Ch G**.: Sí, me parece que la música es poderosa como para movilizarte a hacer cosas, que el cine, que la imagen también lo son, las dos cosas en una armonía casi total. Creo que tendrían un impacto envolvente que no te obnubilaría sino que serían un camino para andar...

**M G**.: Para exaltarse...

**Ch G**.: Sí, sería algo para meterse, algo así como tirarse en el mar y nadar...

Escucho un tango y un rock  
y presiento que soy yo  
y quisiera ver al mundo de fiesta.  
Veo tantas chicas castradas  
y tantos tontos que al fin  
ya no se si vivir tanto les cuesta.  
Yo quiero ver muchos más  
delirantes por ahí  
bañando en una calle cualquiera;  
en Buenos Aires se ve  
que ya no hay tiempo de más,  
la alegría no es sólo brasileira /

**M G**.: Precisamente en esta intención que no sea necesariamente down, vos tenés ilusiones sobre cosas que te gustaría que pasen acá.

**Ch G**.: Están pasando cosas, hay muchos pibes que están rescatando el tango, revalorizando la década del 40 en Argentina, una cierta generación que en un momento estaba medio en el boludeo está revalorizando, quizá algunos por snobismo. Sui Generis Dos está pasando. Si bien hay mucha gente que no puede realizar lo que quiere, está en eso, está en intentar hacerlo.

**M G**.: Vos estás queriendo insinuar que toda esa bola que empezó a rodar en el 62, 63 y que alimentó toda esta historia nuestra, está volviendo a pasar...

**Ch G**.: Sí, el new hippismo es un hecho. Todos los pibes tienen pelo largo, todos quieren saber de Hendrix, después de una etapa hiperfrívola se está como volviendo a hidratar. El posmodernismo fue como un OK, pero basta, ya me aburrí de ver todo negro, de pensar en reciclar qué; en un país donde hay tanto lugar podés hacer otras cosas. Creo que esto es importante, paralelamente estamos viviendo un teleteatro político, total que a la gente que no tiene una urgencia material tremenda y que puede dedicarse más o menos a lo que le gusta aunque tenga que

trabajar de otra cosa ya le nefrega. Hay alguna gente que se está pudiendo despegar de la realidad así todos los días de que sube esto o aquello y de repente se da cuenta de que está viviendo en una ciudad muy linda, en la que están pasando cosas, donde de repente agarrás el Si de Clarín un viernes y ves a 27 grupos diferentes, de los cuales habrá tres buenos. Esto no pasa en otros lugares... Los

músicos están tocando gratis, OK es gratis pero al menos divirtámonos, el rock'n'roll es para divertirse, le sacás la diversión y no es nada. Yo lo hago mucho, ir un fin de semana a tocar a algún pub con cualquier grupo, a tocar Satisfaction o a divertirme. Entre toda la gente que se junta para divertirse y salen cosas, no como en la época del punk donde de nuevo aparecía la polémica si es comercial vs el no comercial, River-Boca. Ahora veo que los pibes se dan cuenta de que acá se puede, que acá hay una historia de la puta madre y que acá estuvo Borges. Que acá pasaba algo que tiene que ver con el inicio del rock que básicamente para mí es una mezcla de tango, bossa nova y blues. Los primeros rock nacionales son letra de tango con música de blues y un poquito de bossa nova gracias a Litto Nebbia.

**M G**.: ¿Tenés intuiciones sobre el futuro? Estamos con un pie en el 2000 que de por sí es una fecha mítica pero al mismo tiempo se están cayendo muchas cosas, se están produciendo fenómenos alucinantes. ¿Tenés intuiciones, fantasías, ilusiones de hacia dónde vamos?

**Ch G**.: Miedos todo el mundo tiene, pero ya se me está pasando. Las intuiciones que tengo son prestadas, en un momento pensaba que era como la canción de Prince, que todo se termina en el 99, pero después me di cuenta que era solamente un muy buen argumento para una canción porque cuando llegue el 2000 pienso que va a haber una cañita voladora que haga ¡piff! y nada va a acontecer y que al otro día todo será igual. Bowie dijo una cosa que me pareció piola pero entra en las ilusiones, como que un auto se armaría con autopartes provenientes de todos los países: el que tiene caucho hace la goma, el que produce vidrio le pondría los vidrios y todo sería un sistema de armonía mundial. Lo que yo veo es otra cosa, que los pobres son cada vez más pobres y que los ricos son cada vez más ricos y que puede haber un estallido muy violento. Por ejemplo en Río lo veo: ahora ya no es tanta cachaça y carnaval, no se la comen tanto... Ningún tido bemil, te amasijan en la calle y en Nueva York los negros salen a asustarte, ya no les da toda la opresión que han vivido, se está destapando el asunto. Y la gente que tiene plata cada vez tiene más plata. Los japoneses compraron la CBS, o sea que yo soy empleado de un japonés. Qué se yo, están pasando cosas raras pero digamos que mi ideal es que no termine el mundo con gente dentro de casas con computadoras y gente por la calle tipo Blade Runner muriéndose de hambre y asesinandote...



# LA LIBRE COMBINACION DE LAS FORMAS MUSICALES EN LA

# Salsa!

45

**L**a música popular puertorriqueña contemporánea ha ido experimentando con formas que tradicionalmente se habían identificado con la música más elaborada o "cult". Ello ha contribuido con el proceso de quebrar barreras entre lo llamado "popular" y lo denominado "clásico" en el desarrollo de un lenguaje musical nacional. En este artículo concentraremos el análisis en sólo una de estas formas de enriquecimiento, que hemos llamado la libre combinación de formas. Examinaremos este fenómeno en el más amplio y difundido entre los movimientos de la música popular, la salsa.

La salsa no es un particular ritmo o forma musical. Es más bien "una manera de hacer música"<sup>1</sup> que incluye y combina diversos ritmos y géneros,<sup>2</sup> imprimiéndole un carácter moderno áspero-urbano a formas musicales tradicionales del Caribe hispano, lo cual se inscribe en las transformaciones

que las "clases populares" experimentan en nuestros países. La salsa tiene una larga historia, pero tomó forma como movimiento, comenzando a manifestar

*Este artículo está basado en fragmentos de un libro en preparación que recoge los resultados de un proyecto de investigación que realizaron sus autores con el auspicio del Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico y el Centro de Investigaciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña.*

*Angel Quintero Rivera y Luis Manuel Alvarez son investigadores del Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico.*

**Angel  
Quintero Rivera  
y Luis Manuel  
Alvarez**

sus características contemporáneas, a finales de los 60 y comienzos de los 70 (cuando, de hecho, el apelativo "salsa" empezó a utilizarse).<sup>3</sup> Surgió en Nueva York

1 Frase del disc-jockey Marianito Artau en la radio; agradecemos al compañero músico y estudioso Héctor Rodríguez esta referencia.

2 A pesar de que comúnmente en la música popular los géneros se identifican con ritmos que le son característicos (como el género de merengue con el ritmo de merengue o el género guaracha con el ritmo del mismo nombre) debemos distinguir ambos conceptos, entendiendo por género más bien un grupo de características que conforman un tipo de estructura general de la composición. Algunos géneros caribeños se intercambian una serie de ritmos, que vienen a ser comunes a diferentes géneros. Por ejemplo, entre el género campesino conocido como seis puertorriqueño encontramos subtipos que utilizan el ritmo de guaracha, otros de joropo, de habanera, de bomba o de merengue, entre otros.

3 Rondón, César Miguel, *El libro de la salsa, crónica de la música del Caribe urbano*, Ed. Arte, Caracas, 1980 y Storms Roberts, John, *The latin tinge*, Oxford Univ. Press, Nueva York, 1979, págs. 187, 232.

4 Sin que se entienda esto como la única explicación. Esa constante intercomunicación, con migraciones en ambas direcciones entre Puerto Rico y Nueva York, lleva a que sea muy limitado examinar la salsa como música de una "minoría étnica" en los Estados Unidos. Esta visión limitada se hace evidente en los escritos de John Rockwell sobre el músico salsero Eddie Palmieri (*All american music, composition in the late XXth century*, Vintage, Nueva York, 1984, cap. 17). Este excelente libro, de quien fuera crítico musical del *New York Times*, trata de cubrir un amplio espectro de la composición norteamericana, desde la más *avant-garde* música "clásica" serial hasta el "hard rock". Uno de sus veinte capítulos lo dedica a la salsa de Palmieri. Es uno de los capítulos más débiles precisamente porque la salsa, más que un componente del "All American Music", sigue siendo parte (fundamental) de los desarrollos de la música caribeña.

5 Es la tesis también de Rondón, ob. cit.

6 Díaz Ayala, Cristóbal, *Música cubana, del areyto a la Nueva Trova*, Cubanacán, San Juan, 1981, describe muchos de estos intentos. Ver también Natalio Galán, *Cuba y sus sones*, Valencia, Pre-Textos, 1983, e.g., pág. 212.

Nota: Trataremos en la mayoría de los ejemplos referentes a la música afrocaribeña de ilustrar la notación de 16 pulsaciones, que consideramos más propia para esa tradición musical, y reescribir lo mismo en la forma más convencional (de la tradición europea) para facilitar su lectura y posible reutilización.

(o mejor dicho, en la constante intercomunicación entre la ciudad de Nueva York y las sociedades caribeñas) vinculada a un intenso proceso migratorio, cuando la migración (sobre todo a Nueva York) se constituyó en elemento fundamental de la realidad social del Caribe. La ancestral intercomunicación caribeña se profundiza contemporáneamente en el crisol migratorio neoyorkino. Los movimientos poblacionales para y desde Nueva York, fundamentales en todo el Caribe son, sin embargo, más profundos y abarcadores en el caso de Puerto Rico. No es extraño, pues, que la música engendrada en esa situación forme parte, fundamentalmente, de la tradición puertorriqueña,<sup>4</sup> lo cual no borra el hecho de la naturaleza caribeña amplia de esta música.

Una importante característica del movimiento salsa, facilitada por la migración a Nueva York, es la de integrar no sólo diferentes tradiciones musicales principalmente nacionales (que comparten, de todas formas, raíces musicales comunes para el Caribe en general), sino también intérpretes de distintos orígenes nacionales en los mismos conjuntos. Sin embargo, la salsa no es una suma, sino una heterogénea integración. Los conjuntos cubanos y su tradición musical gozaban de una indiscutible hegemonía en la música del Caribe latino hasta el fuerte bloqueo a través del cual los Estados Unidos intentaron aislar a Cuba del resto del Caribe a partir de la Revolución de 1959. Como la salsa no es un nuevo ritmo musical, sino una música formada principalmente a través de la incorporación de formas y ritmos tradicionales y los más populares de ellos se identificaban como cubanos, muchos músicos y comentaristas (especialmente cubanos, claro está, tanto de la isla como del exilio) atacan el uso del apelativo salsa como si se tratara de un mero "slogan" comercial para vender grupos

"neoricans" (puertorriqueños de Nueva York) que sólo tocarían la buena vieja música cubana con técnicas modernas de sonido. De hecho, muchos números son indudablemente eso. Pero las grabaciones más importantes y populares de la salsa tienen nuevos elementos, con profundo significado sociológico, para evidenciar que se trata de un movimiento musical diferente, que no rompió con, sino desarrolló formas tradicionales.<sup>5</sup>

Los discos previos a este movimiento generalmente identificaban las distintas canciones por sus géneros: tal canción, guaracha; tal otra, bolero, etc. Las grabaciones de salsa rara vez lo hacen, en gran medida porque muchas son amalgamas de distintos géneros. A lo largo de este siglo, se dieron muchos experimentos de combinación de formas en la música latina para la creación de nuevos géneros o tipos.<sup>6</sup> Probablemente el bolero sea la más famosa.

Pero las combinaciones en la salsa son nuevas y diferentes, porque no se dirigen a, o intentan, la formación de nuevas estructuras o tipos. Los compositores de salsa se mueven libre y espontáneamente entre diversos tipos tradicionales de acuerdo a la sonoridad que quieran producir, para comunicar un sentimiento o mensaje. Precisamente, la experimentación en esa libre combinación de formas es una de las características fundamentales que identifica a este movimiento, a esta nueva "manera de hacer música".

Esta libre combinación de formas se manifiesta en la salsa de diversas maneras. Una se da a través de un desarrollo en la polirritmia, característica de la música afrocaribeña. La polirritmia se refiere a la conformación de un patrón rítmico en base a la combinación simultánea de distintos ritmos. Lo interesante en algunas composiciones de salsa, que marca su carácter de combinación de formas, es que esa

polirritmia se establece con la integración de ritmos identificados previamente con diversos géneros particulares.

Podemos tomar de ejemplo la canción "Noche criolla" incluida en el disco de larga duración (en adelante utilizaremos la conocida abreviatura LP) *Criollo* de Willie Colón. En Puerto Rico la palabra "criollo" se ha convertido en sinónimo de autóctono, de nacional. "Noche criolla" es una adaptación o versión libre de Willie Colón de una canción brasileña compuesta originalmente por Moacir de Albuquerque y Tavinho Paes. El sabor brasileño de la canción se mantiene a través de algunos elementos melódicos y armónicos del original, y con el ritmo de samba que aparece en ocasiones, muy brevemente, en la percusión menor (aparentemente en un tipo de maraca de semillas exteriores conocida, de hecho, como maraca brasileña):(a)

El armazón rítmico, sin embargo, es marcadamente puertorriqueño. Está constituido por un mosaico

de ritmos que se ejecutan (o combinan) simultáneamente. El bajo establece el ritmo de tumbao, que es precisamente como identifica Willie la canción en la letra, "tumbao criollo": (b)

Paralelamente los trombones, en forma dramática, interpretan una frase melódica que se convertirá en la melodía del coro; ésta sigue claramente el ritmo de una de las variantes de *bomba*, la principal tradición musical legada por la plantación esclavista al país: (c)

El uso del ritmo de bomba a nivel melódico (y no percusivo) parte más bien del aguinaldo, uno de los géneros fundamentales de la tradición musical campesina en Puerto Rico (de un campesinado marcado por una amplia amalga-

ma étnica). En el aguinaldo el ritmo melódico lo hace un instrumento nativo tipo laúd de cinco cuerdas dobles llamado cuatro. (d)

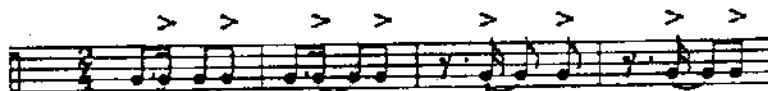
La tímbrica del trombón aun siendo un instrumento melódico semeja, no obstante, más al tambor que al cuatro. Con el uso rítmico a nivel melódico, pero con una tímbrica grave, Willie Colón, integra ambas tradiciones (estableciendo, sin embargo, la bomba como hegemónica).

La línea melódica que interpreta el cantante solista (en este caso, el propio Willie Colón) sigue una forma rítmica que combina un primer segmento tipo habanera, que se conoce en la tradición folklórica puertorriqueña como el

#### Ritmo de samba en 16/16 y 4/4 (a)

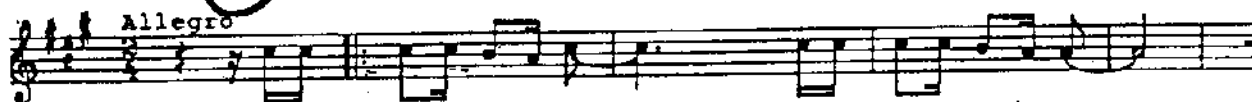


#### 1 2 3 4

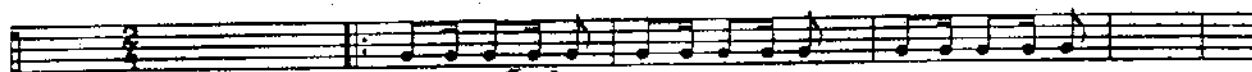


#### Ritmo de tumbao (b)

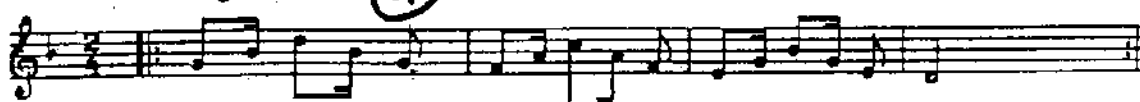
#### Trombones en "Noche Criolla" (c)



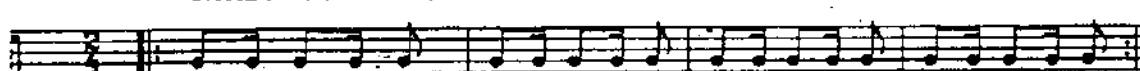
#### Ritmo de variante de bomba



#### Aguinaldo (d)



#### Ritmo de bomba



"café-con-pan" con un segundo segmento de dos pares de corcheas simples: (e), combinación que en lo básico caracteriza a algunas variantes en nuestra principal música de salón de finales del Siglo XIX —la danza. Esta combinación de segmentos rítmicos caracteriza, además, a varias de las principales expresiones musicales del populacho urbano, como la guaracha; también al *bolero*, y a la música identificada con el surgimiento del proletariado rural en Puerto Rico a comienzos de siglo —la *plena*. Pero el tempo (o velocidad) en el cual aparece esta combinación en "Noche criolla" lo identifica más bien con la *guaracha* y la *plena*, lo que es enfatizado, además, en la lírica, o la letra, con frases de extraordinaria onomatopeya como

tu pecho contra mi pecho  
repica el recuplatu de mi corazón,

que evocan el repique del bongó en la guaracha o el pandero repicador en la plena. La percusión del bongó y el güiro de ranura ancha en "Noche criolla" siguen, de hecho, un ritmo de repique tipo guaracha.

Estos diversos ritmos identificados con particulares géneros (en este caso samba, tumbao, bomba,

aguinaldo, plena y guaracha) pueden ser combinados integralmente sin mayor dificultad (aunque sí con gran creatividad libertaria) por pertenecer a una misma y amplia familia rítmica, que podríamos denominar afro-árabe. El sistema rítmico de la música de tradición europea (a veces denominada "música occidental") está basado en:

"the grouping of equal beats into two's and three's with a regularly recurrent accent on the first beat of each group".<sup>7</sup>

La familia rítmica afro-árabe se caracteriza, por el contrario, por patrones rítmicos de dieciséis pulsaciones donde se combinan golpes y silencios de distintos tiempos (de uno a cinco predominando la combinación de dos y tres), cuyos acentos no se establecen necesariamente al inicio del patrón, sino que se encuentran diseminados de acuerdo con los distintos tipos de combinación de tiempos. La "irregularidad" de los acentos junto a la combinación de tiempos marca al patrón con una imagen que la música europea considera anormal o sincopada.

"Syncopation is, generally speaking any deliberate disturbance of the

normal pulse of meter, accent, and rhythm (entendiéndose por "normal" la tradición europea) (...) Any deviation from this scheme (el esquema europeo de la cita anterior) is perceived as a disturbance or contradiction between the underlying —normal— pulse and the actual —abnormal— rhythm".<sup>8</sup>

Dentro de la familia rítmica afro-árabe, los ritmos caribeños están hermanados a través de lo que en la polirritmia ejecuta el más básico o sencillo de los timbres o instrumentos —los palitos o, en su ausencia, las palmas de las manos. (f)

Esto es lo que se conoce como la *clave*, presente explícita o implícitamente (y dentro de ciertas variaciones) en toda armazón rítmica afro-caribeña.

Lo esencialmente significativo de la salsa es que, con la clave implícita, la combinación polirrítmica de elementos previamente identificados con distintos géneros no es nunca fija; por el contrario, ésta se manifiesta con absoluta libertad. Y es también significativo que en el ejemplo

7. Apel, Willie. *Harvard Dictionary of Music*, Harvard U. Press, Cambridge, Mass., 1982, pág. 827.

8. *Ibidem* paréntesis añadido.

que tomamos esa libertad polirrítmica integradora se identifique como lo "criollo", lo nacional.

Frente al 2/4, 3/4 ó 4/4 europeos, el patrón de 16 formado por combinaciones de distintos tiempos abre enormes posibilidades a una mayor riqueza expresiva en el elemento rítmico de la música. Estas posibilidades, ya en sí amplias, se multiplican si distintos timbres o instrumentos combinan diversos patrones (hermanados pero diferentes) en forma simultánea, es decir, en la polirritmia. Esta multiplicación puede alcanzar a su vez niveles prácticamente infinitos si una misma composición no se mantiene en un mismo patrón (o combinación polirrítmica), sino que se mueve en términos sucesivos por diversos patrones.

La libre y espontánea combinación de formas no se da sólo de manera necesariamente simultánea, sino en la integración sucesiva de elementos identificados con diversos géneros. Estos elementos pueden ser rítmicos, como en la forma antes descrita, pero también giros armónicos, adornos, frases melódicas u otros elementos de estilo que caracterizan a particulares géneros. Un ejemplo extraordinario de esto se

encuentra en la canción "Lamentación campesina" del más importante compositor de la salsa, el puertorriqueño Tite Curet Alonso, grabada y popularizada por el cantante Cheo Feliciano con arreglo de Luis García en el LP *Sentimiento tú*. Esta composición abre con una pequeña introducción de unos cuatro compases que en su conjunto producen la sonoridad que ha venido a identificarse como jazz latino. La polirritmia de esos compases es básicamente guarachera, marcada por el repique del bongó. El piano abre la secuencia melódica-armónica *jazzera* con la clave del ritmo de samba, una de cuyas células rítmicas es también común a una de las variantes de la bomba. (g)

Al continuar escuchando encontramos que el bajo, que sigue el ritmo de tumbao, rompe la clave de samba, dividiendo claramente en dos tiempos el patrón sambero de seis, siguiendo la tradición de binarización de la música afrocaribeña.<sup>9</sup> La percusión, junto con el bajo, rompen el ritmo de samba del piano, y al romperlo se produce el ritmo de bomba cruzada; es decir, un ritmo en el cual las células rítmicas del tambor repicador de la bomba se han invertido. El tambor repicador comienza generalmente con

el ritmo básico que establece el tambor seguidor, pero varía la segunda célula con improvisaciones. En este caso el ritmo básico aparece en la segunda célula.

Estos primeros ocho compases *jazzeados*, es decir identificados como sonoridad moderna, son seguidos de la presentación de un motivo de la más tradicional música campesina: el aguinaldo. El motivo es, sin embargo, también de nueva creación, pues combina simultáneamente elementos de distintos tipos de aguinaldo tradicionales: sigue el motivo rítmico de aguinaldo cagüeño en la secuencia armónica del aguinaldo mayagüezano, es decir en su relativo mayor. (h)

Luego de la presentación de este motivo, empieza la canción en tono menor con ocho compases en estilo moruno que recuerda a la rumba flamenca. Esta sección concluye con otra cita melódica de la música campesina, en este caso un seis, en tono mayor, que sirve para introducir una transición de cuatro compases donde se sigue básicamente la melodía anterior pero en tono mayor. Esta transición a su vez concluye con la misma cita de seis anterior pero transformada en menor. Comienza entonces un coro, que se repetirá a lo largo de la canción, con la estructura rítmica que antes señalamos para la danza, el bolero, la plena y la guaracha, y que sigue también el güiro en los aguilaldos, compuesto de dos células rítmicas que alternan el ritmo de habanera con la cadencia de cuatro corcheas simples. Por el tiempo y la instrumentación (que recuerda a una famosa orquesta puertorriqueña de los años 40 y 50 —la orquesta de César Concepción— que fue el conjunto musical que de hecho llevó la plena a niveles orquesta-

Ritmo de Samba (g)

a) Variante de Bomba b)

Armonía: (i)

Lamentación campesina (h)

Aguinaldo Cagüeño

9 Véase el excelente estudio de Rolando Pérez Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Premio de musicología de Casa de las Américas, La Habana, 1987.

les), el coro de "Lamentación campesina" evoca fundamentalmente la sonoridad de la plena.

El encadenamiento de estas diversas secciones introductorias concluye con unas frases de acordes quebrados de armonía impresionista, bitonal, identificados en la música popular con el jazz. (i)

Y, manteniendo el juego entre lo tradicional y lo moderno, seguido después de esa armonía, la canción se establece en el patrón de otro tipo de seis popular: el seis fajardeño. La canción se desarrollará hasta su final sobre la estructura del fajardeño, siendo sólo interrumpida intermitentemente por el coro que evoca a la plena. Previo a establecerse en el seis fajardeño, en menos de un minuto, "Lamentación campesina" incorpora, con diversos cambios sucesivos, una amplia gama de ritmos y géneros.

La utilización de elementos de distintos géneros en una misma composición en la salsa está generalmente relacionada a giros en el argumento lírico, en el desarrollo de la letra. Algunas transiciones entre formas musicales responden a la necesidad de enfatizar cambios que se expresan verbalmente también en la canción. Un ejemplo excelente, evidente pero muy sutil, se encuentra en la pieza "Tiburón" del panameño Rubén Blades, grabada junto a la dirección musical del boricua (puertorriqueño) Willie Colón en el LP *Canciones del solar de los aburridos*.

"Tiburón" es una denuncia alegórica al imperialismo, usando un lenguaje poético aunque simultáneamente popular. La popularidad que alcanzó en Puerto Rico fue sorprendente (estuvo, de hecho, primera en el "hit parade" por varias semanas a principios de esta década) ante el hecho de que los sentimientos anti-imperialistas, al menos como se manifiestan en la política

electoral no parecerían a primera vista estar ampliamente generalizados en el país. "Tiburón" comienza con clave tipo santería cubana (con ciertas reminiscencias de la conga antigua) y una compleja polirritmia en la cual parece predominar la rumba. A través de esta sonoridad la letra intenta pintar el escenario del ataque del tiburón contrastando su carácter siniestro y traicionero con la generosidad de colores y sensaciones de la naturaleza en el Caribe. Misterio y extravagancia antes han sido asociados con la maravillosa complejidad del ritmo de rumba y con los tambores batá. A mediados de la primera sección de la canción, se comienza a construir el símbolo, pero a un nivel todavía puramente alegórico. Cuando se presenta la clave para la identificación de la metáfora, es decir, cuando aparece la primera referencia abiertamente sociopolítica:

tiburón; respeta mi bandera! (es decir mi país, mi nacionalidad)

la música experimenta un cambio claramente marcado. Luego de una pequeña transición instrumental dramática, con estilo "hollywoodesco" de música de film, la segunda sección importante de la canción se establece sobre la base armónica del más popular de los aguinaldos tradicionales de Puerto Rico, "Si me dan pasteles", que se presenta, además, a nivel melódico con importantes citas en el trombón y luego en los coros.

Es a través de esta segunda forma musical que la letra desarrolla el símbolo ya en forma explícita y la actitud popular de lucha contra el tiburón es constantemente fomentada con el estribillo:

Si lo ves que viene, palo al tiburón

El aguinaldo, junto con el seis, es una de las formas tradicionales de la música campesina puertorriqueña, usada fundamentalmente para canciones de navidad. Se identifica con los valores navide-

ños de genuina amistad comunal y generosidad. En Puerto Rico está fuertemente identificado con lo autóctono (música de la tradición del campesinado libre, que incorpora ritmos de la música de la plantación esclavista), con los valores culturales populares tradicionales, que proveen en esta canción un sólido trasfondo histórico a la nueva letra militante sobre la visión del futuro. La canción termina con la frase:

Y luego a trabajar en la reconstrucción

(Frase popularizada por los sandinistas nicaragüenses)

La libre y significativa combinación de formas es una de las características centrales de la salsa, al punto que explica, a nuestro juicio, su nombre. No consideramos pertinente entrar en el debate de anécdotas sobre el origen del apelativo *salsa* para este movimiento musical. Sí es importante, a nuestro parecer, el hecho de que es el nombre que permaneció.

En la gastronomía popular caribeña, la salsa es una combinación de diversos ingredientes tan bien mezclados que conforman una nueva unidad y que se usa para "sazonar", para dar o realzar el sabor de la comida. Es, además, generalmente una combinación que es necesario cocinar, es decir, trabajarla lentamente con el fuego. No debe extrañarnos pues que la *salsa* se consolidara como el apelativo de un movimiento musical caracterizado por la trabajada combinación de variados ritmos y formas con el propósito, muchas veces verbalizado, de añadir "sabor" a la expresión musical, de producir nuevas sonoridades partiendo de tradiciones de largo abolengo.

La libre combinación de formas, como hemos visto, no es arbitraria, sino significativa. Ello es evidente en el último de los ejemplos que quisiéramos examinar en este ensayo: la



extraordinaria canción de Víctor Rodríguez Amaro "Somos el son", grabada y popularizada por la Orquesta La Selecta que dirige Ralph Leavitt en el LP identificado con el mismo título (arreglo de I. Infante, S.J.), que ocupó los primeros escalafones del "hit parade" por varias semanas, escasamente tres años atrás. En su letra "Somos el son" expresa simultáneamente un sentimiento nacional puertorriqueño y su latinoamericanidad como país: identifica a Puerto Rico como entidad propia dentro de la hermandad latinoamericana. Dado la condición colonial de Puerto Rico frente a la América anglo sajona, su reafirmación latinoamericana revierte significativas connotaciones políticas en el terreno cultural, lo que se manifiesta en sus referencias a la bandera.

¡Para América Latina! mi son.

Al cabo de muchos años hemos probado  
que rendimos bien nuestra labor.  
Representando  
en América Latina a nuestro  
pueblo, su bandera y cultura.  
Somos el son  
de una patria que renace...

Coro Somos el son de Borinquen  
(nombre indígena de Puerto Rico)  
Somos el son hispano,  
con este son unimos  
a todos nuestros hermanos.

La letra de "Somos el son" verbaliza la importancia del lenguaje musical en la expresión de la nacionalidad ("representando... a nuestro pueblo, su bandera y cultura"). Pero la cultura nacional en la canción se reafirma no sólo en sus tradiciones, sino también en su creatividad, que se verbaliza en forma abiertamente desafiante:

Sin trabas en la lengua canto al  
pueblo  
no sé tapar la verdad

sólo el que hace mal conoce el  
miedo  
¡no tengo por qué callar!

la canción concluye con una  
estrofa resumen de gran emotivi-  
dad.

Si me encuentras por tu tierra  
(hermano latinoamericano)  
no me des sólo un estrechón de  
manos.  
¡Dame un abrazo, hermano!  
¡Jíbaro soy!

A nivel musical la canción se inicia con repique de bomba, aunque predomine posteriormente el ritmo de son o tumbao. Sin embargo, el repique característico de uno de los tambores de bomba se presenta en "Somos el son" en los instrumentos melódicos. Primero aparece en los más graves, el bajo y los bajos del piano, y es luego reiterado (entre los compases 11 al 15) por los más brillantes —los metales, evocando, de hecho, movimientos de timbre característicos del tambor repicador de la bomba. La introducción instrumental cierra con una cita melódica por los vientos-metal del aguinaldo cagüense, variando la introducción de cuatro en este aguinaldo, que es en tono mayor, al interpretarlo las trompetas en menor. En esta forma, La Selecta manifiesta innovadoramente la hermandad (durante tantos años obviada por los musicólogos) entre el aguinaldo y la bomba, que señalamos antes.

"Somos el son" sigue en términos rítmicos las formas básicamente de tumbao a través del bajo a partir del compás 11 y la orquestación, en su base percusiva, es fundamentalmente guarachera. Se inicia melódicamente en los metales con una cita del aguinaldo cagüense, el acompañamiento está basado en combinaciones armónicas que evocan la tradición árabe-andaluza y, finalmente, la canción se establece en el estilo antifonal del soneo. (El estilo antifonal proviene fundamen-

mente de la tradición identificada con la influencia afro de la música originalmente surgida de la plantación esclavista). Antes de comenzar el soneo, sin embargo, el solista incorpora una décima incompleta (combinando dos primeras cuartetos) cantada en el estilo de seis mapey y donde los metales ejecutan (o acompañan con) el obligato que tradicionalmente interpretaba el cuatro en ese tipo de música que proviene de la tradición de un campesinado libre de amplia amalgama étnica. En el mapey se encuentran fundidas tradiciones hispanas, árabe-andaluzas y afros y la composición lo reitera con el estilo "a caballo" (de ritmo unísono que da la sensación entrecortada del galope) que se indica para esa sección (compases 55 a 62). Es precisamente en esa cuarteta en mapey que la letra hace referencia a

canta conmigo hermano  
bajo una sola bandera.

La libre (significativa) combinación de formas en la salsa no es sólo, pues, una manera de enriquecer, a la manera "clásica", la expresión musical espontánea; es también, como puede ser en aquella, un recurso para expresar —o en el cual se expresan— valores, visiones y esperanzas. A través de la libre combinación de formas, canciones como "Noche criolla", "Lamentación campesina", "Tiburón" o "Somos el son" están proponiendo, entendemos, una particular definición de lo nacional: lo nacional centrado en la cultura popular, en su amalgama étnica, en su amplitud latinoamericana continental, con su otra cara de la historia, sus problemas y transformaciones; lo nacional como cultura viva, desafiante, enraizada en tradiciones de profundos significados históricos, pero revestida de presente y de futuro.

# BOGOTA: ARDEN

ASEGURESE DE CONECTAR  
CORRECTAMENTE EL CERE BRO...  
ANTES DE PONER EN FUNCIONAMIENTO  
LA LENGUA.

DEBER SAGI  
LOS REVOLUC  
CAGAR

La vida es más que esto...  
no vivimos en un presente  
sin futuro

YO NO VOY  
ESCRIBIR

TU VALES POR LO QUE SABES  
O SEA QUE NO SABES LO QUE VA

ESTE GOBIERNO  
QUIERE A LOS POBRES PERO HAY CARIÑOS  
QUE MATAN

Toda la mierda  
que esta escrita  
en estas paredes  
es una bella  
locura

EL DERECHO DE VIVIR  
NO SE MENDIGA  
SE TOMA

COMO DECIA PLATON  
LA ULTIMA GOTA VA  
AL PANTALON

EL MUNDO AVA  
TU LA ESTAS C

# LAS PALABRAS

AGRADO DE  
LACIONARIOS,  
ARLA

NOY A  
IR AQUI

valet

NO TAMPOCO

ABADO LA LEY  
DE LA GRAVEDAD

AVANZA MIENTRAS  
CAGANDO

no digas nada,  
no discutas, no aportes,  
no seas, COPIA

Se' obedec, no escribas aqui  
Y seras feliz como  
TODO BOEN IDIOTA

LA SOCIEDAD NO SE LAVA  
SE DESTRUYE O SE CONSTRUYE

SONRIA, NO ESCRIBA  
LO ESTAMOS TELEVISANDO

TODOS LOS QUE ESCRIBIMOS  
AQUI SOMOS IMBECILES

INTELECTUALDIDES  
IMBECILES

POR FAVOR NO!  
ESCRIBA AQUI

“Hallábame en una esquina, en no sé qué calle; y extrañamente, la oscuridad me rodeaba. Pues no obstante que no era de noche, sin embargo era de noche. Miré temerosamente a uno y otro lado, y no encontré un alma; la única alma era yo. Y me preguntaba por mi destino, y me lamentaba de mi suerte, cuando de pronto se abrió una puerta y aparecieron dos ojos, en los cuales miraban los míos propios. Y viendo que me llamaban, y comprendiendo que se hallaban muy solos, me acerqué a la puerta y crucé los umbrales, presintiendo que mis ojos miraban ya mis ojos, y que los ojos de mis ojos miraban estos ojos. En tales momentos, ya la puerta no era sino un pozo de sombras, que se hundía en las profundidades; y allí me fue dado contemplar un túmulo, en el que fulguraba una tiniebla que, de alguna manera, explicaba el eterno enigma de los ojos. Más allá de las sombras existían otras sombras, y estas sombras no eran ya sino muros y montañas y ríos y abismos de sombras, en cuyos reinos se originaban los sueños y la angustia. Ahora recordé que me había quedado allá arriba, en una esquina, en no sé qué calle; y con angustia, ante el temor de haberme perdido, fui a buscarme. Y habiendo ascendido por un despeñadero, bajo la mirada de muchas sombras que me saludaban y me señalaban el camino, llegué a la esquina, y me encontré con alguien que era yo, pero que, sin embargo, no era yo. En realidad la esquina estaba llena de gente; y ahora todos eran yo, sólo que cada uno era diferente del otro. De pronto alguien me hizo una seña, y en ese momento se dejó escuchar una voz de alarma: a lo lejos, en la región de la Muela del Diablo, flotaba una densa humareda, que ahora empezaba ya a cubrir todo el cielo; y como esta humareda anunciaba el fin del mundo, las campanas comenzaron a repicar en medio de los gritos y clamores de un gran gentío que, habiéndose lanzado a las calles, avanzaba tumultuosamente hacia los espacios abiertos, que a todo esto ya no eran sino abismos, en los que precisamente se precipitaba el gentío. Un rojo

fulgor apareció de súbito en lo alto de las montañas, que empezaron a vomitar llamadas en medio de terribles estruendos que sacudían la tierra, y muy pronto la ciudad se vio convertida en una gigantesca hoguera. Yo me hallaba en la cumbre de una colina y contemplaba largamente el río, en el que ahora corría un torrente de fuego; y si algo me causaba infinita extrañeza y consternación, era mi propia indiferencia; pues en realidad, el cataclismo no me impresionaba ni poco ni mucho. Por lo demás, en cierto momento escuché un misterioso mandato; y en tal virtud, con la mano derecha escribí un signo, y con la izquierda, una letra, cuando a todo esto, al conjuro de relámpagos que incendiaban los cielos, descendió un ángel y, con espada de fuego, me cortó la cabeza. En este preciso instante me vi transportado a una región desconocida por completo; y al cabo se dejó escuchar una voz que me llamaba, y que no era sino mi propia voz. Y como yo no tenía cabeza, y por lo tanto mal podía hablar, no tardé en darme cuenta de que era mi cabeza quién me llamaba; y por otra parte, no pude menos que renunciar de hecho a cualquier intento de acudir al llamado, pues inexplicablemente, una fuerza surgida en mis adentros me impedía todo movimiento. Y como si eso fuera poco, mi angustia aumentaba por momentos, ante las visiones horripilantes que a todo esto comenzaban a rodearme. Y cuando me sentía ya perdido, y cuando estaba ya a punto de caer en un abismo sin fondo, de pronto se me entró el alma al cuerpo; pues habiéndoseme aparecido mi cabeza, ésta me fue devuelta. De tal manera, que ahora ya podía ver con los ojos de mi cabeza el lugar en que me hallaba, ya que antes no lo había visto sino con los ojos de la piel; y cuál no sería mi asombro cuando comprobé que el referido lugar no era otro que mi propio cuarto. Y en este momento desperté.”

Fragmentos de “El amigo que sabemos” de Jaime Sáenz, en *La piedra imán*, Editorial Huayna Potosí, La Paz, 1989.



# Los artistas rusos de los años '80

## La vida bella sin el complejo de Edipo

B o r i s G r o y s

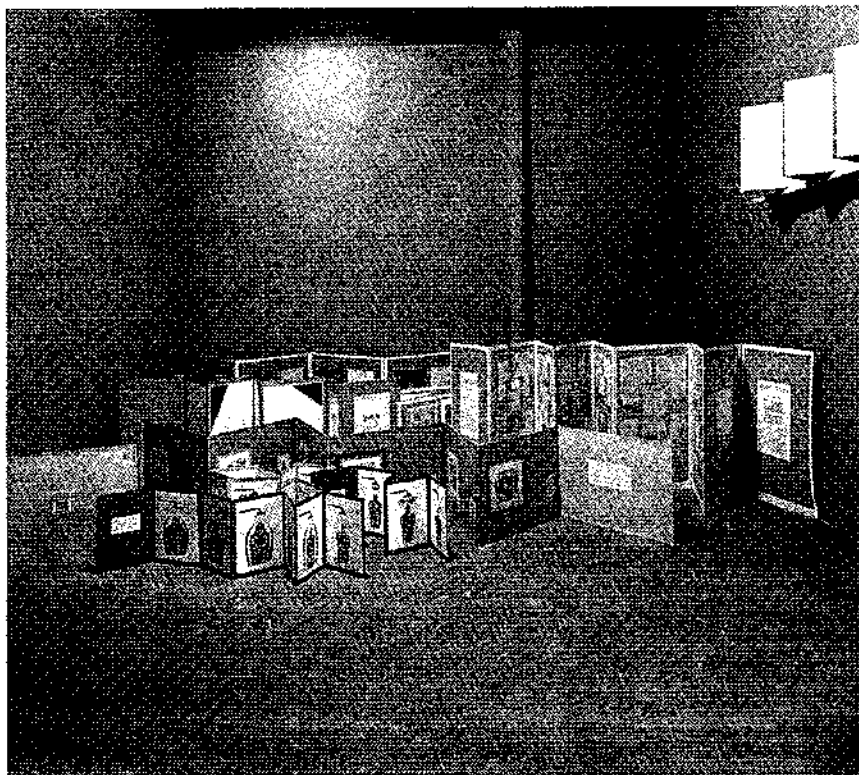
*Artículo publicado en Artistas Rusos Contemporáneos,  
Centro Atlántico de Arte Moderno,  
Gran Canaria, 1990, Centro al que agradecemos el  
habernos permitido esta reproducción.*

**E**l arte oficial soviético, tradicionalmente concebido —parafraseando a Lenin— como “una parte de las tareas generales del partido”, no debe ser definido exclusiva y principalmente a partir de criterios estéticos. Nos referimos a los de la unidad del estilo que corresponde a la unidad de un plano centralizado que planifica toda la vida de los soviéticos hasta en los más nimios detalles de la vida cotidiana. La rigurosa censura que encarna este poder estético del Estado sobre la sociedad puede parecer a veces, visto desde fuera, inexplicable, pero representa de hecho un elemento indispensable de esa tendencia hacia la uniformidad sin la cual incluso el poder político pierde la propia legitimidad.

El arte no oficial nació de la protesta individual contra esa uniformidad estética del poder, tomando su lucha perfiles casi heroicos. Sin embargo, la lucha en tanto que protesta, no produce nada verdaderamente nuevo en el plano estético, ya que se mueve en el mismo terreno del poder. Al reino de la vanguardia y del realismo socialista le ha seguido “Soc-Art” (término nacido por analogía con Pop-Art), primer movimiento original ruso que sustituyó la lucha contra el poder estético por una reflexión sobre sus mecanismos. El término Soc-Art no satisface plenamente, pero, además de ser cómodo y bastante difuso, ha sido admitido por los mismos pintores que lo practican. Por ello será utilizado en este artículo cada vez que se trate de reducir descripciones excesivamente largas o de simplificar exposiciones. Además, hay que precisar que el campo de aplicación de este término y su interpretación no coincidirán necesariamente con lo admitido generalmente en otras publicaciones.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sots-Art, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1986.

Podemos considerar, en cierto sentido, que la relación entre arte y poder ha sido el tema principal del arte del siglo XX, pero en ningún otro país, a excepción tal vez de la Alemania de los años 30, esta relación ha sido tan confusa, ambigua e instructiva como en el arte ruso del período soviético. La historia de la vanguardia ha sido frecuentemente vista como la historia simbólica de la liberación del individuo del poder de la tradición, de las convenciones sociales, de las ideologías y de las instituciones del Estado. Estas instituciones poseen su forma visible y el rechazo de los pintores a dejarse manipular por ellas se convierte en el símbolo mismo de la libertad humana. El pintor de vanguardia se transforma en el sacerdote de una nueva religión de la libertad individual opuesta a toda forma de poder y, a su vez, la conciencia social contemporánea la canoniza.



56

Evidentemente, esta canonización corresponde a una nueva convención social y a una institución nueva estrechamente ligada a las otras instituciones del poder por medio de la crítica del arte, del sistema de museos, del mercado del arte, del sistema de financiación pública y privada, etc. Y es de esta constatación de donde nace el actual escepticismo posmoderno en relación con el arte de vanguardia y su capacidad de continuar siendo una fuerza de oposición efectiva contra el poder, una alternativa a lo existente. Todo nuevo movimiento es reabsorbido por la sociedad demasiado rápidamente para tener tiempo de convertirse en verdadera alternativa, desacreditándose con ello la innovación puramente formal. Este aserto es una confirmación indirecta del hecho de que antaño las nuevas formas no se creaban por el hecho de crearlas, sino por la capacidad que tenían de simbolizar una oposición total a lo existente. En otras palabras, el problema del poder determinaba paulatinamente toda la estrategia de la vanguardia.

En lo referente al carácter, opositor de esa vanguardia, el esteticismo posmoderno no pone en cuestión la intención de libertad y de oposición de esta vanguardia, sino sólo la posibilidad de materializarla en las condiciones actuales. En realidad, la misma vanguardia se ha caracterizado siempre por una decidida voluntad de poder. El pintor de vanguardia dispone sólo de la acción directa de su obra frente al espectador, sin apoyarse en tradición, autoridad o sabiduría alguna. Al actuar mágicamente sobre el inconsciente, la obra debe transformar la percepción del hombre de manera instantánea, obligándolo a ver "un nuevo cielo y una nueva tierra". El pintor de vanguardia declara su poder total sobre el material artístico, y este acto mágico, casi alquímico y gnóstico, le garantiza el poder de transformar al hombre y al mundo. Y esto es lo que provoca, sobre todo, el actual sentido de frustración y la capacidad, por parte de la

sociedad, de aceptar al pintor de vanguardia, aunque ello implique su transformación. El artista teme ser aceptado por la sociedad y disolverse allí, en la medida en que ello le priva de su poder sobre ella: toda oposición pierde sentido, ya que toda oposición al poder va en busca precisamente del poder.

En Occidente los movimientos vanguardistas se han sucedido rápidamente y ninguno ha tenido jamás la posibilidad de conquistar un poder real. La única excepción podría ser la vanguardia rusa tras la Revolución de 1917. Si bien fue breve, aquel período, que conocía su fin a mitad de los años 20, pudo descubrir toda la sed potencial de poder propia de la vanguardia. Aquella experiencia y el trauma consiguiente actúan aun hoy en la conciencia artística soviética.

Para la estética de la vanguardia rusa, el objetivo del arte consistió, desde un principio, en la revela-



ción de las leyes escondidas en el inconsciente y en el aprendizaje de su manipulación consciente. De esta manera, Malevich incita a descubrir y aplicar conscientemente frente al espectador las leyes sobre los efectos que se esconden en el color y en la forma. Khlebnikov hace lo mismo con el sonido y el ritmo, etc. Pero Malevich ve todavía en el Estado a un peligroso competidor y advierte que "el Estado quiere que el cerebro del creador libre trabaje al interior de su sistema, o sea, del Estado, y que este creador reproduzca sobre la superficie de su tela el mismo sistema de relaciones. Y por este motivo el Estado produce objetos similares y publica libros parecidos, distribuye las cartas en otro orden que sea capaz de expresar el nuevo sistema de relaciones, creando un ambiente y un estado de cosas tal que la conciencia se oriente en la dirección del Estado".<sup>2</sup> Las generaciones más jóvenes de los futuristas y constructivistas vieron en la semejanza de tareas que se prefiguraban para el arte y el Estado una nueva oportunidad histórica. Por primera vez en la historia, un Estado soviético posrevolucionario se marcó el objetivo de reconstruir al hombre manipulándole, siguiendo un plano preciso y según sus condiciones de existencia cotidiana, su "sistema nervioso" y su inconsciente. Y por este motivo el arte de vanguardia dispuso —caso inédito probablemente en la historia— de la posibilidad de salir del ciclo de las esperanzas, de las desiluciones, de las modas pasajeras, de la carrera tras las innovaciones formales, para extender su propio poder sobre un país enorme, transformándolo en un campo de prueba, en objeto de una experiencia artística única en su género. La historia política de la vanguardia rusa está aún por escribir. Baste con decir que no fue capaz de salir de los límites de la agitación propagandística y de la destrucción de la cultura del pasado, al no permitirle el poder político

usurpar su propio proyecto estético, por lo que la unión entre la vanguardia política fue bastante breve. Esa unión duró lo bastante como para poder ser testigos de hasta qué punto son peligrosos en el terreno político determinados factores como la intolerancia artística, la pretensión de poseer la verdad definitiva, el rechazo de toda discusión racional a favor de una autorrestricción ejercida sobre la "base que determina la conciencia", elementos todos ellos típicos de la vanguardia, pero que frecuentemente se manifiestan y son conocidos sólo por unos pocos iniciados. La vanguardia rusa no ha sido víctima exclusivamente de la represión estalinista, sino también de la hostilidad de una sociedad herida por su agresividad y sus aspiraciones totalitarias.

Si la epopeya de la vanguardia europea y las empresas de sus héroes descritas por la crítica y la historia del arte están suficientemente presentes en la mente de los pintores occidentales y de su público como para que se puedan escribir nuevos capítulos, para los soviéticos esta historia resulta bastante confusa y llena de lagunas: está definida por el "Compendio de la historia del Partido Comunista". Y, por esta razón, el artista soviético tiene una conciencia particularmente viva de la importancia del análisis histórico-ideológico, que acompaña a la obra de arte como una característica multiforme y problemática de este tipo de análisis.

La relación entre obra de arte y análisis constituye la temática dominante en Ilya Kabakov.<sup>3</sup> Este artista se esfuerza en integrar en sus obras todas las reacciones que las mismas son susceptibles de provocar, así como las interpretaciones profundas de las reacciones fortuitas de estupor y de incompreensión y las observaciones que no tienen ninguna relación con el proyecto. Los textos comentados tienen para él la misma importan-

cia que el plano visual; de esta manera, al subrayarse su naturaleza "material", se abre la posibilidad de comentar los comentarios, y así sucesivamente. El artista, sobre todo a finales de los años 70, parecía esforzarse en prevenir todos los tipos de público potenciales, de integrarlos en su arte y someterlos de esa manera a su voluntad y poder. En vez de ver en una reacción negativa o "inadecuada" la manifestación de una hostilidad ideológica y de un retraso cultural pequeño-burgués, que distanciaría al comentador de la obra (actitud ésta que corresponde en el plano político a la represión de los disidentes, de una parte, y a los "pequeños-burgueses", de otra), se prefiere dejar espacio a las opiniones diversas al interior de un sistema artístico que está en condiciones de catalogar y establecer, entre los artistas, una relación lógica.

Este sistema, al convertirse potencialmente en un *sistema universal de representación del todo*,<sup>4</sup> conduce al infinito. Tratando de integrar en los planos visuales y textuales la multiplicidad de todos los "puntos de vista" posibles, el artista se deja conducir por un proceso sin fin de ilustración y de comentario que pone en cuestión su identidad misma. La pluralidad de públicos, de ideologías y de sistemas de recepción y de juicio es tal que no permite que la voluntad artística del pintor preserve su unidad inicial. Esta disgregación de la conciencia artística en busca del poder está

2 K. Malevich, "Vvedenie v teoriyu pribavocnogo elementa v. zivopisi", en *Kasimir Malevich. Die gegenstandlose Welt*, Florian Kupfenberg, Mainz-Berlin, 1960, pág. 7.

3 Informazioni e illustrazioni, en Ilya Kabakov, Centre National des Arts Plastiques, París, 1987.

4 Titolo dei quattro album di Kabakov, 1977-1980.

ilustrado por Ilya Kabakov en sus álbumes *Diez personajes*, de comienzo de los años 70, y ha tenido una gran influencia en los inicios del movimiento que se ha desarrollado en Moscú y en Leningrado en el período sucesivo.<sup>5</sup>

Estos álbumes están formados por carpetas de folios separados dispuestos según un orden preciso. Cada álbum representa una narración ilustrada —o una serie de representaciones comentadas— relacionadas con la vida de un pintor que para su arte aspira a una última visión adivinatoria, generalmente simbolizada por un folio blanco que —a nivel de narración "profana"— corresponde a la muerte del artista. Junto a la historia interior de las visiones adivinatorias expresadas en plano visual, se colocan los comentarios externos de los familiares, conocidos y colegas del pintor que le describen como el "hombre normal" de la tradición literaria rusa. De esta manera, los álbumes describen al hombre común ruso perteneciente a la tradición de Gogol y Dostoievski, pero que, como Malevich y el conjunto de la vanguardia rusa, están poseídos por la idea visible de un valor supremo. El resultado es que la tradición realista y sentimental-moral rusa está superada, irónicamente como lo está la misma vanguardia rusa. Pero esta ironía no conduce a una solución positiva, ya que la tensión entre el objeto y el comentario, entre el

interior y el exterior, entre lo heroico y lo cotidiano, etc., sigue siendo irreductible. Al mismo tiempo, esta tensión pierde todo dramatismo y se transforma en un juego interminable de señales, imágenes y textos donde el subjetivismo desaparece junto a su problemática existencial.

En cada álbum de Kabakov el héroe tiene un nombre, como los personajes que comentan, mientras que el autor queda en el anonimato. Posteriormente, esta característica del arte de Kabakov se va a ver reforzada constantemente. Todos los elementos de sus obras dispondrán de un autor ficticio muy preciso: incluso los montones de residuos, siguiendo el estilo de Fluxus, han sido catalogados cuidadosamente y acompañados de leyendas que les atribuyen orígenes, historia, etc. Pero, a medida que aumenta en la obra de Kabakov la parte de los autores ficticios, también su arte se presenta más anónimo y "objetivo". En este caso se manifiesta el paralelismo entre el arte de Kabakov y las teorías estéticas de M. Bakhtine, para el que el mundo era dialogante por principio, pleno de respuestas individualizadas, pero carente de una palabra neutra y directa de los autores, hasta tal punto que éstos están condenados a seguir en silencio sin poder narrar.

El arte de Kabakov es, con ello, la demostración de la crisis de la noción de autor en el mundo contemporáneo, de la imposibilidad de un acto creativo sin comentario, de un texto sin contexto. En el intento de controlar el contexto, el artista descubre su carácter infinito y el subjetivismo del autor se disuelve en su interior. Al mismo tiempo, su obra adquiere una especie de objetividad impersonal, quizá no del tipo de las "cosas como son", sino de sobre lo que realmente son, a guisa de juego prefigurador. En esta perspectiva, paradójicamente, Kabakov no parece tanto un posmodernista como un

realista dirigido hacia una reconstrucción objetiva del mundo contemporáneo (en primer lugar, del mundo soviético), definitivamente transformado en un juego de códigos, signos y simulacros ideológicos. Este realismo, esta autenticidad, esta riqueza informativa del arte de Kabakov, que se encuentra en el arte de otros artistas del Soc-Art, han contribuido en gran medida a un éxito muy diverso de la arbitrariedad estéril de la neovanguardia soviética de los años 50 y 60. Este nuevo tipo de realismo se encuentra también en Eric Bulatov, el cual comenzó su análisis de los símbolos ideológicos cotidianos de la vida soviética y de los estereotipos de la producción de masas artísticas con la pintura *Horizonte* (1972).<sup>6</sup> El tema del horizonte es muy importante para el arte y el debate de la época del modernismo. Nietzsche relaciona la desaparición del horizonte con la muerte de Dios,<sup>7</sup> mientras que Malevich lo hace con el abandono de la mimesis por la creación verdadera.<sup>8</sup> La "fragmentación del horizonte" significa en este contexto la negación de un orden preestablecido de las cosas, el acceso a una autonomía completa y, paralelamente, la revelación de la oscuridad y del caos cósmico que se esconde tras la innegable apariencia de las cosas naturales. Todas estas cosas simbolizadas por Malevich en el *Cuadrado negro*, símbolo de la libertad artística absoluta. En *Horizonte*, Bulatov restablece la perspectiva clásica y la ilusión de un mundo tridimensional. Pero, al mismo tiempo, la forma casi suprematista que limita al horizonte (en realidad, el collar de la orden de Lenin) y el "realismo fotográfico" que subraya la interpretación del resto de la escena típicamente "soviética", niegan las tres dimensiones y hacen del cuadro un cuadro "suprematista" bidimensional. En cuanto al contenido del cuadro, este espacio de dos dimensiones no permite descubrir a los hombres que dirigen hacia el

5 B. Groys, "Albums of Ilya Kabakov", *A-Ya*, núm. 2, París, 1980, págs. 17-22.

6 Informazioni e illustrazioni in Erik Bulatov-Katalog einer Ausstellung, Kunsthalle Zürich, Zürich, 1988.

7 Fr. Nietzsche, *Werke in zwei Bänden*, Carl Hanser Verlag, München, 1967, vol. 2, pág. 732.

8 K. Malevich, *Suprematist Manifesto*, da Hubertus Haner / Eckart Gillen, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, DuMont, Köln, 1979, pág. 73.

horizonte sus nuevas expectativas, sino que, por el contrario, lo priva de una perspectiva de movimiento transformándose en símbolos bidimensionales, integrados en el juego símbolos globalizados del cuadro.

En el ejemplo de esta obra se pueden observar los principales procedimientos que Bulatov desarrollará a continuación, en los años 70 y 80. La construcción puramente formal de sus cuadros, que se relaciona con los iconos, con el cuadro vanguardista, con la estética del realismo socialista, e incluso con el barroco y el clasicismo, juega con su "contenido" y con su semántica. Los elementos puramente formales se "semantizan" y revelan su naturaleza ideológica y su contexto histórico, mientras que, al mismo tiempo, el "contenido" se libera de la semántica, convirtiéndose en un elemento constructivo único del conjunto. Un cuadro de Bulatov puede ser interpretado tanto desde el plano de la pintura tradicional como desde la tridimensionalidad ilusionista, la reconstrucción mimética de la realidad, el signo ideológico bidimensional o, incluso, como un texto. Este carácter doble es inherente al arte soviético oficial del realismo socialista en el que la seudomimesis enmascara una lectura ideológica "jeroglífica", y en el que tal enmascaramiento representa la ausencia misma de la operación ideológica realizada por el realismo socialista, al presentar lo ideal como ya existente. Bulatov, sin negar esta operación, la devela, manifestando de esta manera no sólo la ambigüedad del realismo socialista, sino de todo cuadro contemporáneo, al hacer referencia al mismo tiempo al mundo de las cosas y al mundo de los códigos ideológicos.

La característica de Bulatov, como de Kabakov, es el interés por la relación entre el signo visual y el texto. Pero en Bulatov, el texto no se presenta como un comentario

del cuadro, sino como una especie de símbolo mágico que entra en competencia con la magia de la representación. En este sentido, el texto en su "materialidad" es parte incluso de la construcción del cuadro. Así, en *Gloria al PCUS* o en "Bienvenidos", el texto tiene la misma función que el ornamento de la cinta condecorativa en *Horizonte*, esto es, niega la ilusión tridimensional, cierra la perspectiva y el espacio vital. Sin embargo, todavía en los cuadros *Voy o Yo vivo*, *yo veo* la palabra abre la perspectiva, tanto desde el punto de vista semántico como constructivo, al formar las mismas palabras una especie de pasadizo espacial en donde se esconde la ilusión tradicional del espacio. La semántica de la palabra tiene una función decisiva. El discurso ideológico negativo "cierra" el cuadro, mientras que el discurso poético positivo "lo abre".

Este juego entre la construcción y la semántica consiente lecturas múltiples e introduce una ambientación no sólo en el plano de la interpretación del cuadro, sino también en la de su construcción. Así, el cuadro no es sólo "comprendido", sino "visto" de maneras diversas, según los presupuestos ideológicos del espectador. Este juego le permite una vez más al autor negarse a aceptar el omnipresente discurso ideológico. Cada cuadro de Bulatov cita un "estilo extranjero", denunciando de esta manera a la pretensión de ser original y haciéndolo de manera que el problema de las motivaciones y la finalidad de la creación se mantenga abierto.

Podemos atribuir un cuadro de estas características a un "realista-socialista" banal, a un "vanguardista" experto, a un amante de lo "bello" y "verdadero", a un misántropo irritado, a un autor que protesta contra la semiotización del mundo o a uno que sólo ve el juego de símbolos, etc. Así que "la imagen del autor", la visión y la lectura precisa del

cuadro quedan en manos exclusivas del espectador. Cualquiera de estas "imágenes del autor" puede pasar por su mente, pero ninguna corresponde a la de Bulatov que, de esta manera, permanece en el anonimato. El artista reduce su propia función al hecho de demostrar las relaciones objetivas que existen entre diversas variantes creativas, diversos principios constructivos, diversos símbolos ideológicos, etc.

Para Bulatov, todo el campo de la experiencia visual contemporánea está ocupado por la ideología dominante, y el pintor no tiene posibilidad alguna de acceder directamente a lo "real".<sup>9</sup>

El pintor rechaza, por ende, entrar en competencia con el poder político y estético, mientras que en su época la vanguardia esperaba todavía salir vencedora de esta lid. Con esa idea expresaba su propia ambición de ofrecer una descripción neutral y objetiva del juego entre las ideologías existentes. En esto, el arte de Kabakov y Bulatov se distingue de lo que denominamos habitualmente arte posmoderno, con sus estrategias de autoapropiación. Si el pintor posmoderno pretende salir de la prisión del "estilo original", para reafirmar su propia libertad personal en un juego subjetivo con todos los estilos artísticos existentes, los artistas soviéticos de la Soc-Art aspiran, por el contrario, a acabar con su subjetividad y a alcanzar la impersonalidad y la neutralidad en el marco de las descripciones del juego sin fin de los símbolos. En este punto se nota el origen de Kabakov y Bulatov, ambos formados en la escuela del materialismo dialéctico, que relativiza cada construcción teórica y cada punto de vista, y que sólo permite una síntesis

contemplativa en la práctica social impersonal y en la relación de fuerzas sociales. Sin embargo, el materialismo dialéctico no considera esta negación del sujeto como una renuncia de la voluntad de poder.

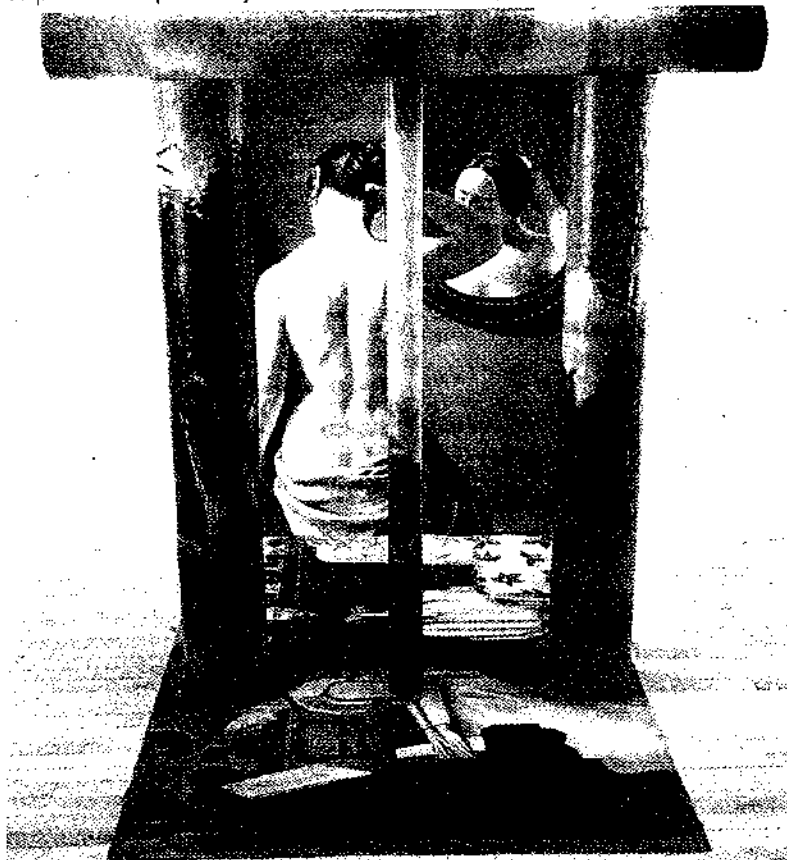
Si la Soc-Art se ha formado en la situación de pluralismo de hecho de los años 60 y 70 —cuando existía un límite suficientemente neto entre arte oficial y no oficial, entre soviético y occidental, con lo que eran muy claras las citas de los diversos paradigmas culturales— podemos decir que la situación actual ha pasado de pluralista a polimorfa. Los límites entre las ideologías se han difuminado, los símbolos han perdido la determinación semiótica de los sistemas políticos, adquiriendo con el tiempo un significado nuevo. Podemos decir que una parte siempre más consistente de la cultura soviética ha pasado del realismo socialista al Soc-Art, transformándose gradualmente en un juego infinito de citas, que destruye todo tipo de contexto estable. El poder dejar de ser utópico, organizador y dirigido hacia el futuro para mirar al pasado y someter al hombre, no en el sentido de subordinar los intereses personales a los del Estado, sino en el de privarle de un objetivo individual, a partir del cual pudiera poner en cuestión al mismo poder.

Es aún muy temprano para poder decir de qué manera la nueva generación de pintores soviéticos reaccionará ante esta nueva situación. Algunos pintores que se han dado a conocer en estos últimos tiempos, como Igor Kopystiansky, Vadim Zakharov, Konstantin Zvezdochotov o Sergei Volkov, reflexionan sobre todo este dismantelamiento semántico total de los símbolos que flotan libremente en sus obras y que dan una impresión de puro juego (Kopystiansky), de un callejón sin salida (Zakharov, Volkov) o de una incontrolada

explosión de agresividad (Zvezdochotov). La generación de pintores más jóvenes intenta aún acercarse de manera más positiva al Soc-Art, combinándolo con la cultura rock y colaborando frecuentemente con los grupos rock de jóvenes soviéticos. En la Unión Soviética de Gorbachov y de la "glasnost" se ha descubierto una nueva esfera de poder: los medios de comunicación y la moda internacional. Si bien existe una diferencia considerable entre los puntos de partida y los

mo al constructivismo y al Soc-Art, pasando por el realismo socialista), hecho éste que nos da derecho a considerar a esta época como un fenómeno acabado y que podemos analizar en su totalidad.

Quizá no exista otro fenómeno cultural tan típicamente ruso como el occidentalismo ruso. Ya de siglos, la cultura rusa soñó como el occidentalismo ruso con el Occidente, quiere occidentalizarse, quiere incluso superar al



objetivos respectivos, el interés por esta nueva esfera de actuación del poder estético es propio tanto de Gorbachov y de su gobierno como del arte no oficial de Moscú y Leningrado. Independientemente de los éxitos futuros, podemos afirmar con certeza desde ahora que se ha acabado y pertenece al pasado toda una época caracterizada por sus orientaciones en favor de un único proyecto artístico y estético (época que, aceptando una cierta arbitrariedad, va del suprematis-

Occidente en occidentalismo. Prácticamente todas las grandes realizaciones que la cultura rusa puede mostrar tuvieron su origen intelectual en Occidente. En este sentido, la visión rusa del Occidente sigue siendo un sueño ruso, genuino y profundamente ruso. Si tal importancia para un concepto general del Occidente puede formarse sólo fuera del horizonte cultural occidental, se debe a que el concepto se formula en referencia al retraso social y político de Rusia, por lo que esa

formulación no se utiliza tanto en referencia a la efectiva multiplicidad de las naciones, partidos, corrientes ideológicas, condicionamientos económicos o estilos de vida occidentales, sino que se emplea en favor de una imagen idealizada de una utópica Rusia civilizada. Por esto, todo emigrado y viajero ruso que llega al Occidente encuentra menos ese "Occidente" y más sus sueños. En el pasado, diversas generaciones de la clase culta rusa han hecho este descubrimiento. Es lo que ocurre actualmente con la nueva generación de artistas rusos que viajan a Occidente gracias a la perestroika que, a pesar de viajar con su "Occidente soñado" en la maleta, tienen que hacer frente a exigencias típicamente occidentales de ofrecer algo genuina y típicamente ruso.

Frente a una cuestión así, los jóvenes artistas soviéticos se sienten desorientados y engañados. En primer lugar, en la Unión Soviética ellos se consideraban los representantes de la mentalidad estética occidental y habían luchado contra la situación existente en su país, por lo que han tenido numerosas dificultades. Estos artistas no desean hacer un arte típicamente ruso, que tenga una influencia de tipo turístico. A pesar de lo cual, se ven obligados a actuar en tal sentido debido al mercado. El resultado es una cierta aversión por ese Soc-Art que era ampliamente apreciado y tenía un gran éxito, incluso si su estilo continuaba siendo empleado aún por numerosos artistas.

En Occidente el juego con el simbolismo ideológico soviético pierde su peligrosidad y profundidad y se convierte casi automáticamente en mercancía comercial. Pero los jóvenes artistas soviéticos no tienen deseo alguno de ser aceptados y apreciados exclusivamente como representantes de su país, no quieren gozar de bonos especiales pensados para ellos, sino que pretenden poner a

prueba su propia problemática individual de artistas como lo hacen los otros artistas occidentales.

Pero el verdadero problema reside precisamente en esto: la imagen ideal "de un artista normal occidental" es algo que puede inducir a error. También los artistas occidentales, por razón de su origen, educación, amistades y enemigos, e incluso por sus relaciones políticas, son representantes de determinadas posiciones y tendencias. Pero estas relaciones no las conocen los artistas rusos, ya que a sus ojos el Occidente es un conjunto diferenciado de múltiples posibilidades que ellos pueden disfrutar o rechazar, de manera casi casual. Desde este punto de vista, el deseo de convertirse en un artista occidental normal es bastante vago e irrealizable, tanto como la exigencia de mantenerse genuinamente ruso. La cultura rusa se caracteriza como un conjunto dividido y con conflictos internos insolubles, de ahí que un artista ruso puede representar sólo un fragmento de Rusia y, en ningún caso, a la cultura nacional en tanto que cultura. Actualmente, los artistas rusos no están en condiciones de reivindicar para sí ni siquiera este fragmento de la propia tradición o lo hacen nostálgicamente. De hecho, la perestroika ha provocado el exilio forzado del nuevo arte ruso en un momento en que las viejas instituciones continúan siendo dominadas por los artistas oficiales del pasado, con lo que siguen sin crearse instituciones nuevas y tampoco un mercado del arte libre. En este sentido, los jóvenes artistas rusos están obligados a trabajar en Occidente.

Pero ya que con la perestroika los artistas rusos han perdido su ubicación orgánica al interior de la propia cultura —sin poder reemplazarla con una nueva en la escena artística occidental— se ven expuestos, junto con su arte,

a innumerables e insuperables malentendidos. Comprender el arte significa situarlo, pero no es posible situar el arte que no disponga de punto de partida. Este carácter del nuevo arte ruso empuja naturalmente a muchos artistas a intentar encontrar un lugar al sol en el marco del mecanismo del mercado. Si bien parecen más productivos los esfuerzos por parte de los más interesados de entre estos artistas, al lograr que esa carencia de ubicación de su arte les sirva para una mayor libertad. Como ya hemos mencionado, estos esfuerzos en la cultura rusa se pueden convertir en sí mismos en una cierta tradición. A consecuencia de la permanencia de los rusos en Occidente, el mito ruso de Occidente se integra gradualmente en el mito de la Rusia perdida. La mitología resultante, en tanto que componente de la historia espiritual rusa, es suficientemente rica como para inspirar estrategias artísticas muy diversas y originales. ¿Es que por ventura no es esa falta de ubicación una forma de ser que se va haciendo generalizada?

A mitad de los años ochenta, Vitaly Komar y Alexander Melamid habían ya reaccionado a las experiencias realizadas durante la emigración, con el programa del eclecticismo radical, que descontextualiza todos los estilos imaginables e inimaginables para representar un juego entre ellos: casi siempre se trata también de un juego entre el Este y el Occidente, que aporta a estos nuevos estilos significados relacionados con los mitos privados de los autores. A partir de la mitad de los años setenta, en Moscú, Ilya Kabakov había ya elegido las temáticas principales de la propia actividad artística, entre las que se encontraban la inevitable falta de comprensión del arte, las innumerables interpretaciones ideológicas a las que está sujeta una obra de arte, la imposibilidad de comunicar a través de los medios propios del

arte y del discurso teórico sobre el mismo arte. Y es en todo ello en lo que están trabajando los jóvenes artistas en su actitud por liberarse a sí mismos en esta nueva situación.

Las estrategias de las jóvenes generaciones son múltiples y no siempre muy definidas, si bien existen algunos con rasgos característicos. Así, por poner algunos ejemplos, **Sergei Volkov**, en sus trabajos confronta textos que describen la obra de arte y la actividad artística mediante las tradicionales metáforas orgánicas (como "corazón", "ojo", "parto" o "respiración") con imágenes programáticamente "cool" que informan de procesos de una producción mecánica y de rutina. De esta manera, Volkov demuestra el carácter simulatorio de todo intento de insertar orgánicamente el arte en el "humus" en que se produce. Las últimas obras de **Vadim Zakharov** son contrastadas por contenidos temáticos siempre más codificados y pobres. Su estrategia está determinada esencialmente por el rechazo de la comunicación. A pesar de lo cual, el artista sigue creando y desarrollando su mitología personal. Incluso **Dimitrii Prigov**, artista y poeta de la vieja generación cuya aportación en el nacimiento de la Soc-Art fue fundamental y que normalmente ha utilizado en sus obras los materiales claramente "soviéticos" y accesibles a todos, dibuja en los últimos tiempos ejemplos emblemáticos de sembianes misteriosos, con significado alegórico y codificado. Y los conceptos políticos que Prigov escribe con grandes caracteres en las páginas de *Pravda* no reflejan un efecto comunicativo, sino, más bien, la aparición de una potencia espiritual que difunde un terror cambiante y sagrado.

Naturalmente que no todos los artistas rusos reaccionan en la misma dirección de cerrazón secreta que procede de esa falta de ubicación y que, por ende, está

sujeta a equívocos y malentendidos. Algunos de ellos reaccionan en sus obras con vitalidad y agresividad, pero incluso con una cierta seducción ejercida a través de lo bello de la apariencia, elemento éste que no es analizado suficientemente en el arte de los años setenta. Como ejemplo podemos presentar las obras de **Larissa Zvezdochotov**, que citan al arte popular, el kitsch y el arte socialista de masas de carácter deportivo. El lenguaje formal se destaca y no deja de tener una cierta fascinación bárbara. Incluso **Andrei Roiter** propone una variante estéticamente atrayente de arte analítico-conceptual. Con perspectiva temporal, un cierto número de obras de la generación precedente, la de Soc-Art, parecen representar más un homenaje que una crítica a la civilización soviética. Esta ambivalencia se advierte especialmente en los últimos trabajos de **Vladimir y Sergei Mironenko**, **Nikolai Ovchinnikov** y **Sven Gundlach**, que se refieren a esas tradiciones y en los que se refleja al mismo tiempo su posición actual a caballo entre dos mundos.

Otros artistas, sin embargo, intentan superar sólo la dicotomía entre Este y Oeste, y tener en cuenta la infinidad y complejidad de posibles interpretaciones. En este sentido, resultan interesantes, por ejemplo, las obras de **Yurii Albert**. Su serie de imágenes titulada *El arte elitista-democrático* representa un acertado comentario sobre la incompreensión de cada uno de los lenguajes codificados integrados actualmente por el arte y la estética. El aspecto exterior de sus cuadros recuerda al arte Neo-Geo, al privarlos voluntariamente de significado, pero que al mismo tiempo los convierte en convencionales. Dichas obras constituyen simplemente textos escritos en códigos cifrados utilizados por ciegos, por marinos, etc., y que, por ello, tienen un significado preciso no accesible a los profanos. En ese sentido, el artista redimensiona e ironiza el

pretexto que tiene una cierta elite de comprender el sentido escondido de la obra de arte. Los cuadros, cuyo sentido pretende ser la falta de sentido, adquieren otra significación escondida que la que precisamente tendría a los ojos del espectador de arte profesional.

El mito medieval de "Moscú como la tercera Roma" es el tema de la actividad artística de **Andrei Filippov** y le permite relativizar y hacer historia de la situación actual del arte ruso entre el Este y el Oeste. En su caso, Rusia es considerada como la verdadera Occidente y, al mismo tiempo, la simbología cultural occidental asume caracteres poco comunes, arcaicos y exóticos. En virtud de este mito, Filippov tiene la posibilidad de disponer de un repertorio, prácticamente ilimitado, de símbolos y estilos de las diversas épocas, ya que la variada simbolización histórica del sueño ruso, de una Rusia como el verdadero Occidente, es tan numerosa como ocurre con los fenómenos culturales occidentales. De esta manera, Filippov puede sentirse el héroe de una historia imaginaria que no sólo se funda en la verdadera historia de Rusia, sino que la determina ampliamente.

En los últimos tiempos, el grupo **Medical Hermeneutics**, del que forman parte **Sergei Anufriev**, **Pavel Peppershtein** y **Yurii Leiderman**, se ha situado en una posición destacada en el seno de la vida cultural moscovita, despertando un gran interés en el mundo artístico en un tiempo relativamente breve. El grupo organiza actividades varias y sus miembros hacen textos, cuadros, performances, etc. Todas estas actividades, sin embargo, son los elementos constitutivos de una propuesta continua y potencialmente infinitiva, que, de hecho, permeabiliza e informa sobre la vida de los miembros del grupo. Esta propuesta representa un proceso de clarificación e interpretación que debe incluir todas



las posiciones críticas imaginables, las reflexiones teóricas, las experiencias prácticas, etc. Evidentemente, ello puede sólo proliferar y ramificarse hasta el infinito, sin que nos lleve a un resultado conclusivo. Estos lenguajes y ritos, cuya propuesta abarca la existencia en su totalidad, deben tener un efecto terapéutico —de ahí el nombre del grupo, "Medical Hermeneutics"—, pero sin que la terapia se distinga de la enfermedad, ya que incluso desaparecen los límites que separan la praxis artística de la reflexión metafísica crítica.

Los textos del grupo, como las obras de arte y las acciones que los acompañan, utilizan lenguajes y procedimientos lógicos de los más diversos sistemas filosóficos, psicológicos, estéticos, místicos, etc. La propuesta se desarrolla manteniéndose en un exacto equilibrio entre inteligibilidad racional y delirio paranoico, entre interpretación profunda y absurdo superficial, entre seriedad y parodia. Todos los esfuerzos teóricos sufren una catástrofe lingüística y lleva a la incompreensión total, pero incluso el resultado de esta incompreensión no es definitivo y no se puede determinar de manera precisa. El absurdo no deriva de la burla dadaísta, sino del cansancio del lector que le impide descifrar posteriormente esa propuesta, sin excluirla explícitamente. La terminología especializada está integrada por conceptos inventados de semiparodia o tomados prestados, como "el gato blanco", "la ley del vacío", "la protección ortodoxa", que si bien sugieren un significado escapan de toda interpretación precisa. Lo ilimitado de un proceso de interpretación yuxtapuesto a la limitación de la existencia humana conduce a la incapacidad de distinguir entre razón y locura, con lo que genera y convierte todo en una especie de locura.

En lugar de una ideología ya superada, pero siempre omnipre-

Amor, amor, no toques la frontera  
ni adores la cabeza sumersida:  
deja que el tiempo cumpla su estatura  
en su salón de manantiales rotos,  
y, entre el agua veloz y las murallas,  
recoae el aire del desfiladero,  
las paralelas láminas del viento,  
el canal ciego de las cordilleras,  
el áspero saludo del rocío,  
y sube, flor a flor, por la espesura,  
pisando la serpiente despenada /

Alturas de Machu Pichu, Pablo Neruda /

63

sente, y a partir de la división esquizofrénica entre la esfera pública y la privada —elementos que caracterizaban la problemática del arte soviético de los años setenta— todos los artistas rusos de los años ochenta sufren una falta casi total de ubicación y el vértigo de múltiples y diversas posibilidades, que parecen ser conexiones desconocidas por ellos. En esta situación recuperan la tradición rusa de la superación de un pasado inexistente. Con frecuencia, en la historia rusa ha sucedido que la autoridad y las estructuras de poder tradicionales decaigan y pericliten por sí mismas, por lo cual la generación sucesiva no dispone ya de la posibilidad de educarse, definirse

y situarse por medio de la lucha contra un pasado potente y consciente de la propia importancia y papel históricos. El vacío desorientador que queda tras la muerte del pasado exige la formación de los mitos. El pasado debe ser, sobre todo, salvado y poéticamente reinventado para combatirlo después. De esta manera, también en la actualidad, la mayor parte de los jóvenes artistas rusos contemporáneos están dispuestos a remediar y redefinir el propio origen en el marco de la cultura moscovita no oficial de los últimos años. No es necesario que los jóvenes artistas rusos maten a sus padres debido al complejo de Edipo, sino que deberían reinventar a sus padres.

*Heloisa Primavera: Teniendo en cuenta las transformaciones políticas y sociales producidas en América Latina en la última década, ¿qué pasó, en tu opinión, con las ciencias sociales?*

**Darcy Ribeiro:** Se puede decir sin dudar que hay una ola de derecha generalizada que avanza por el mundo; es esa ola de liberalismo, que tiene consecuencias tan siniestras en América Latina... En Brasil se la puede rastrear allá en los principios del siglo, en Ruy Barbosa —el “águila de La Haya”— de quien tanto se enorgullecían los brasileños, cuya obra prima era un habeas corpus más avanzado que el inglés. Sólo en 1919 cuando fue candidato a la presidencia de la República, reconoció la importancia de la cuestión social y que las leyes debían tenerla en cuenta... Esta es la postura que hoy se retoma: ¡el Estado es el culpable de todo! Sin embargo, en América Latina lo que ocurre es otra cosa: en las últimas décadas, casi todos han enriquecido prodigiosamente (multinacionales, bancos y oligarquías), menos el Estado. Por supuesto, el otro que no acumuló riqueza fue el pueblo. Si se tienen en cuenta las huelgas que ocurren actualmente, pasa algo bastante novedoso: médicos, docentes, son los campeones y eso se debe a la pobreza del Estado, no a su riqueza, ¡es muy claro! Pese a ello, es raro encontrar un intelectual que dude en echarle la culpa al Estado. Así como anteriormente el pueblo era culpable de su pobreza —por mestizo, vago e ignorante— ahora se agregó el Estado a la lista de culpables.

# Gabo es del

## Conversación con

**A**ntropólogo brasileño, Darcy Ribeiro tiene entre sus obras clásicos de la bibliografía del latinoamericanismo, más allá de otras tantas en su especialidad de origen y algunas visitas siempre atractivas por otros paisajes de las Ciencias Sociales. El exilio lo hizo descubrir la novela como género, que cultiva desde entonces como el preferido para transmitir lo que considera su sabiduría más relevante.

El golpe militar de 1964 lo encontró como Ministro de Educación de Goulart y durante el exilio vivió principalmente en Uruguay y Perú, de donde regresó en 1975, durante la dictadura de Geisel. Legalizó el entonces proscripto partido político de Vargas, que luego recibiría a Leonel Brizola como sucesor, quien sería en 1983 el titular de la fórmula para la gobernación del estado de Río de Janeiro. Así, entre 1983 - 87, Darcy acumuló los cargos de vice-gobernador, Secretario de Cultura y Secretario de Educación. En estos asuntos, su desempeño polémico produjo obras consideradas profundamente transformadoras como el *Sambódromo*

# el mejor mundo

Darcy Ribeiro

—gigantesca estructura estable utilizada para los desfiles de los carnavales y aprovechada durante el resto del año en distintos tipos de actividades— y los CIEPs (Centros Integrados de Educación Pública). Su versión singular de la política lo lleva luego a incursionar en los dominios del estado de São Paulo, donde el gobernador de turno le ofrece la dirección del proyecto del Memorial de América Latina que comparte con Oscar Niemeyer como arquitecto.

Entre sus obras más conocidas se pueden contar, en el área de antropología y ciencia política, **El proceso civilizatorio** (1968), **Las Américas y la civilización** (1970), **Teoría del Brasil** (1973) y **América Latina: la patria grande** (1986). Sus novelas se inauguran con **Maira** (1980), ya traducida a doce idiomas, **El Mulo** (1981), **Utopía Salvaje** (1982) y **Migo** (1988), su "autobiografía inventada", según él mismo.

Este es el resultado de la charla que mantuvo con Heloisa Primavera.

Asimismo, el liberalismo hace una lectura un tanto torpe de lo que está sucediendo en el Este europeo; en vez de ver como algo fantástico lo que está ocurriendo —una revolución por la libertad, dentro de la revolución—, algo que va a provocar seguramente enormes cambios en las vidas de las personas y que va a hacer a mediano y largo plazo que la gente viva mejor; algo que va a obligar a la URSS a desconcentrarse de la producción de armas y cohetes espacial para enfrentarse a los Estados Unidos, para dedicarse a la producción de heladeras y automóviles destinados al bienestar de las personas. ¡A este proceso estupendo el liberalismo lo llama fracaso! La derecha aprovecha hechos trascendentales para hacer de ellos una lectura paradójica y generar adhesión a sus ideas...

Si miramos el caso de Brasil y Argentina, que salen de largas dictaduras, durante las cuales las multinacionales gobernaron, implantaron leyes, sistemas económicos, hábitos culturales, lo que está ocurriendo hoy es que éstas quieren ¡aún más!

Evidentemente, extraer más requiere inventar nuevos espacios de extracción. En este contexto, veo como uno de los fracasos que debemos reconocer, la falta de una intelectualidad comprometida con la situación de dependencia del Tercer Mundo y en particular de América Latina. Me pregunto —aunque pueda parecer pretensioso— ¿dónde están los jóvenes como fui yo hace treinta años, capaces de vivir 10 años con los indios porque les interesó su problemática? Había mucha gente combativa, militante, en distintos campos, no me refiero a la política.

exclusivamente. Hoy, en cambio, veo que en estos años de dictadura ocurrió algo terrible: se ha producido una clase de científico social connivente, que da origen a una antropología infiel a los indios, una sociología infiel a los campesinos, capaz, sí, de interesarse mucho por las culturas desviadas —prostitutas, gays, etc.— con la cual tampoco tiene ninguna identificación... El objeto de estudio que interesa hoy es el lo ostentoso. Esta es la posición en cierta medida hegemónica en las Universidades: veo en las cátedras un pensamiento mucho más comprometido con el pensamiento conservador, flojo, con miedo a pensar y tendiente a defender la posición de que "la izquierda ya no está de moda..."

**H. P.**: *¿No eres demasiado duro con los colegas?*

**D. R.**: En absoluto. Es absolutamente terrible lo que pasa entre nosotros. Comprendo que un francés, un italiano o alemán, en países que "funcionaron" como tales, es decir, en los que la gente come todos los días, va a la escuela, tiene vivienda y empleo asegurados, etc., como científicos sociales puedan darse el lujo de ser fútiles, ociosos y sodomitas, por llamarlos de alguna manera. Puedan, en fin, dedicarse a bijouxeries y maquillajes diversificados... Pero aquí, en medio de la pobreza imperante entre nosotros, en países que no hemos logrado "funcionar", que no hemos logrado ser países, no puedo entender que el intelectual se resigna a la posición de impotencia connivente, frente a un pueblo que no tiene voz. Aunque admito

que puede ser un simple problema de vejez: uno llega a cierta edad y empieza a extrañarse a sí mismo.

Por mi experiencia personal, sé que existe gente con buena cabeza hoy día; anduve por todo el país en la última campaña electoral y creo que podría hablar de por lo menos unas 2000 personas interesadas en pensarlo a Brasil de modo parecido al mío, es decir, interesados en buscar salidas, en hacer que Brasil "funcione" como país. Por otro lado, hay caminos que están siendo abiertos: me refiero a la experiencia de los CIEPs.

Mucha gente cree que el proyecto murió luego de mi derrota en las elecciones para la gobernación del estado de Río, ya que el actual gobierno interrumpió las obras en construcción e hizo lo posible para desarticular lo logrado. Esto no es así. Y me parece interesante reflexionar sobre este tema, porque muestra en qué medida las transformaciones pueden perdurar cuando cuentan con la adhesión real de sus protagonistas. Actualmente hay una perspectiva de retomar el trabajo que se hizo en esas escuelas. Recién hablé con alguien que está interesado en eso: se trata de una directora de un CIEP que quiere seguir profundizando y sorteando los obstáculos que la actual administración le pone al trabajo. ¿Y por qué? Durante el gobierno de Brizola, cuando implantamos los CIEPs, pese a la terrible persecución que sufrimos por la prensa cuando estuvimos en el poder, algunos centenares de personas tuvieron sus cabezas cambiadas, pero a través de modificaciones profundas en sus prácticas profesionales cotidianas; no simplemente por

un discurso progresista, como puede ser una escuela "de otro tipo" para los niños de carne y hueso de este país, sino por su experiencia viva en los CIEPs. Han formado parte de otro tipo de escuela creativa, honesta, dinámica, que dio respuestas que la escuela hasta entonces no había dado. Estas personas, hoy, están convencidas para siempre de que existe otra forma de hacer las cosas. Hoy tienen pasión por eso. Pero ahí tocamos otro tema fundamental que es el de la soledad en que vivimos, condenados por el aislamiento a que nos somete la prensa. Hoy día toda la prensa vive sobornada. Ya no hay espacio para el pensamiento progresista; curiosamente, éste es considerado ingenuo, irresponsable, etc. Por no ser connivente con el sistema. Si pensamos hoy en los diarios del siglo pasado, que tenían cierto contenido ético y defendían ante todo su línea... ¡no están más!

Hoy día es la televisión quien le hace la cabeza a las personas. Estamos viviendo un momento de particular e inédito embrutecimiento. Véase por ejemplo el caso del "gobernador que hizo de cuenta que iba a construir el subterráneo". Un escándalo total: se gastaron millones y millones de dólares para nada, no se va a terminar ni una estación, hubo tremendos negociados y ningún diario publicó una noticia sobre el tema.

El caso de los CIEPs es a la inversa: me acusan de anticipar un sistema —el comunismo— que nunca va a llegar.

Diría que Brasil hoy está dividido en dos razas humanas: la de los descontentos, que creen que el país "no funcionó" y que lo expresan y

la de los que están contentos —aunque no lo expresen, pero que son detectables porque no hacen nada para cambiar el sistema— y creen que estamos “en camino” del desarrollo... Ahí hay una división muy clara.

Pero el problema de fondo puede ser entendido si partimos de un dato histórico: las grandes masas brasileñas se urbanizaron sin “citizarse”, es decir, sin llegar a la condición ciudadana. La masa aquí no sabe leer y quien no sabe leer, escribir y contar está definitivamente marginalizado. Te imaginas que si el 75% de los brasileños hace 40 años vivía en el campo y hoy ésta es la proporción de los que viven en las ciudades, hay que tener en cuenta que toda esa gente pasó de una cultura de transmisión oral del conocimiento a otra en que éste se adquiere en la escuela; pero como tampoco fue a la escuela, pasó directamente a un sistema de transmisión cultural vía TV Globo. Y, naturalmente, lo que es bueno para TV Globo es lo que vende más, por ejemplo el jabón que usan 9 entre 10 estrellas de cine, y no lo que es mejor para la mayoría de los brasileños marginalizados. Este sí que es un poderío tremendo, que está en manos educativa y éticamente irresponsables. Poderío ingenuamente subvaluado por las fuerzas progresistas del país, puesto que a partir de él se explica la victoria de Collor —figura novelesca totalmente montada por la TV Globo— en las elecciones presidenciales.

**H. P.:** Pero entonces ¿cómo se puede pensar la salida de esta compleja situación, que por otro lado, no es sólo de Brasil, sino bastante más

*Tengo fe en que soy,  
y en que he sido menos.  
Trilce, César Vallejo*

*generalizada en América Latina? ¿Desde qué lugar enfrentar la correlación de fuerzas en que vivimos hoy?*

**D. R.:** Las cosas no son sencillas. La izquierda, yo inclusive, tenía una actitud esencialmente ingenua de la Revolución. Quince personas subían al cerro y tomaban el poder, ya estaba. Esa lectura fácil estimuló la aparición de los movimientos guerrilleros en América Latina en donde murió mucha más gente que en la lucha por la revolución cubana. Paralelamente, las dictaduras en América Latina se fueron deteriorando gracias a sus propias contradicciones internas y dando paso a esa democracia extrañamente lograda: sin la participación decisiva de las fuerzas progresistas y de las luchas populares.

En Brasil, era muy visible ese deterioro de las Fuerzas Armadas: ningún oficial salía (ni sale hoy) en uniforme por las calles, éste se transformó en ropa para el interior de los cuarteles, debido a la animosidad que el mismo generaba en las personas. Así es como se produce esa apertura que, finalmente, condena a la democracia tanto a la izquierda como a la derecha.

La izquierda radical sólo admitía entonces el patrón cubano de revolución, de corte

profundamente rupturista y de inspiración marxista. Curiosamente, esta misma radicalidad hace hoy que este sector se aproxime a los liberales y a la derecha, en tanto está en contra de todo lo que sea “reformista”: hay en un importante sector de la izquierda brasileña una animosidad muy grande a todo lo que tenga que ver con Vargas, Goulart y Brizola, como había entonces en la política de la UDN (Unión Democrática Nacional, partido de derecha de larga tradición).

Estos tres casos son acusados de “populistas” por la izquierda radical. Vale la pena analizarlos rápidamente. El caso de Vargas incluye una situación muy clara de presión de la derecha, vía las empresas extranjeras que tenía en su contra, de magnitud tal que lo llevó al suicidio en 1954. Más tarde, Jango Goulart, por intentar una reforma agraria destinada a defender la pequeña propiedad y controlar el capital extranjero, es depuesto y exiliado en 1964, en un golpe apoyado militar y financieramente por los Estados Unidos. Me parece que no existe nada más absurdo, aun desde el punto de vista lógico, que considerar que Vargas era un agente de la derecha o que Goulart era un populista que maniobraba las masas al servicio de la derecha. Si la derecha llevó a uno al suicidio y al otro al exilio. Lo mismo

ocurre ahora con Brizola que es considerado por los sectores más radicalizados de la izquierda como una amenaza... posición admisible desde la derecha, que considera, legítimamente, a Brizola más peligroso que al Partido Comunista. Pero difícil de entender desde la izquierda. Acaba de ocurrir algo muy interesante en el escenario político nacional: las tres directivas fuertes en el área laboral, que aparecían en la plataforma del Partido de los Trabajadores, debieron ser reformuladas puesto que acababan de ser adoptadas por el actual gobierno de Collor. Se trata de posiciones de inspiración claramente yankee — debido seguramente a la presencia de pos-graduados en aquel país, además de herederos de la UDN — que son anti-unidad sindical, anti-indexación directa del salario y anti-impuesto sindical.

Esta actitud indiscriminadamente contraria a todo lo que viene del pasado, es propio de intelectuales que no heredaron su pasado, a los que llamo mulas sin cabeza\*, porque es gente que incorpora el pasado de los demás. Y que, lamentablemente, aquí, adoptó como modelo el pensamiento de la derecha.

Así, en términos generales, es cierto que hoy la izquierda está desafiada a cambiar su discurso. Pero me parece necesario encontrar una forma de reencauzarlo que no sea volcarse a la derecha. Si la lectura "vía revolución cubana" era equivocada, entonces ¿cuál es la lectura correcta? Cuba misma está perpleja con

este momento histórico y aún no ha podido reconstituir ningún discurso alternativo, de superación de sí misma.

En nuestro caso, volvimos al cauce del río. Veamos cómo: cuando me exilié estaba dentro de un gobierno que puede ser llamado reformista, pero evidentemente no era la reacción, puesto que provocó una contra-revolución preventiva. La reforma agraria de Goulart tenía como objetivo crear diez millones de pequeños propietarios, que era una forma de asegurar la propiedad. Pero obviamente la derecha veía un peligro muy grande en eso. La posición sobre el capital extranjero era de respeto a aquel que había un día ingresado con máquinas, pero no al capital especulativo o que se limitaba a remeter intereses al exterior. Si digo que hoy volvimos al cauce del río es porque entendemos que hoy hay que ganar la conciencia popular utilizando las instituciones democráticas. Utilizando la máquina del Estado para promover transformaciones sociales.

¿Quiénes están en contra de eso? Por un lado, la derecha — que comprendió que el comicio hoy ya no tiene importancia, sino los medios de comunicación masiva (radio y televisión) — y por otro lado, la izquierda radical.

El otro punto es que la derecha está armada para la lucha democrática — porque usa y controla los medios masivos. Hoy día 2 minutos de televisión valen mucho más que cualquier comicio, y el negocio en sí mismo de la comunicación masiva es más importante que la industria automovilística. En un diario en el que las multinacionales pagan, aunque

no publiquen... está garantizado el poder.

Esta es la diferencia de situación entre la derecha y la izquierda: están ambas condenadas a la democracia, pero la derecha tiene los instrumentos para llegar a las personas, mientras nosotros — que nos hemos quedado desnudos en la plaza... — funcionamos en el esquema boca-oído ¡Como tu David de la revista!

**H. P.:** ¿Y qué papel entonces entiendes que le toca al arte y a los artistas en tanto catalizadores de los procesos de transformación social?

**D. R.:** Creo necesario examinar este aspecto desde una perspectiva más general, sin vincularlo de modo unívoco a los procesos de transformación social. Diría que existe un arte en el plano erudito, como el cultivo de contenidos preocupados con la expresividad y la belleza, que constituyen el arte en el plano oficial; y que por otro lado existe el arte popular. En este sentido, se puede considerar el arte erudito como la más seguidista, eurocéntrica y metropolitana actividad jamás emprendida por la vida social. Es el caso de la plástica, particularmente. Por más que nos guste auténticamente un Picasso, un Gauguin y demás miembros de la tribu, hay que reconocer que es necesaria una importante masa de información para que aquello sea visto como belleza. Volviendo a tu pregunta, sobre el papel del arte en las transformaciones sociales, te cuento una anécdota reciente: estuve hace poco en Alemania por invitación del Instituto Goethe para discutir sobre Política Cultural y les dije que consideraba al Institu-

\* Figura de la mitología brasileña.



to como un —muy bueno— órgano de propaganda del gobierno alemán. Contra el que nada tengo, evidentemente, pero sería importante que reconocieran que ese es su papel. Sería importante que reconocieran que no van a salvar —o cambiar— el mundo con ese arte. Que tan sólo están mostrando lo que tienen.

O sea, veo al arte erudito como refinados ejemplos de servidumbre. El más acabado es el de la Bienal de São Paulo, lo sabes bien: ¡la última muestra tuvo como veinte kilómetros de cuadros! ¡Un absurdo! Cualquier gesto es considerado arte, porque hay un grupo de selectos críticos que establece criterios.

Tiendo, así, a ver el arte erudito como expresión de la creatividad de pueblos que alcanzaron un nivel de civilización que pueden expresar... Como nosotros somos "puntas de rama" de esta civilización, aquí también algunas minorías se dedican a eso y encuentran dignidad en ello. He estado casado con una mujer que era una sierva total. Me daba mucha bronca viajar con ella porque quería visitar absolutamente todos los museos. Hasta diría que se avergonzaba, de no hacerlo. Lo mismo con las óperas. Yo me cansaba, pensando en el desperdicio de los paisajes de Francia. Argentina también es hija de esa misma servidumbre.

Cuando tuvimos las discusiones iniciales del Proyecto Memorial de América Latina con Oscar Niemeyer, la idea de hacer una galería con obras de exponentes de la región rápidamente se transformó en un Pabellón de la Creatividad Popular. Nos pareció más significativo mostrar las

expresiones populares de los distintos países que armar una colección de artistas notables, es decir, de arte erudito. Para ello viajé con Maureen Bishard, con quien compramos una inmensa y maravillosa colección de arte popular, de México, Guatemala, Perú y Ecuador. Compramos una increíble cantidad de cosas maravillosas por menos de u\$s 100.000. ¡Nimio! Menos que un dibujo de Picasso. Lo curioso es que esos famosos museos paulistas como el Museo de Arte de São Paulo y el Museo de Arte Moderno tienen una afluencia bastante discreta de visitas, mientras por el Memorial pasan 20 - 30 mil personas cada fin de semana. Porque el pueblo es capaz de ver la belleza en las cosas ahí expuestas. Es capaz de admirar la creatividad popular ahí expresada en esos colores de las pinturas mexicanas.

Otro punto importante fue la decisión de no aceptar donaciones para el Memorial. Eso impide la acumulación de basuras variadas, piezas de 5a. categoría que los países no saben donde poner, además de evitar el contrabando de arte. En cambio inauguramos una nueva modalidad: propuse a los mexicanos que nos mandaran copias en fibras de vidrio de obras maravillosas, de 25 esculturas que están entre las más grandes del mundo, para cultivar el género museo de

copias. Una trompada en la cara de los puristas. Con eso logré que mucha gente se enojara por ahí...

Pero no quiero dejar de contar-te una anécdota que viví en un encuentro con secretarios de Cultura en Europa, en el que estaban entre otros el francés Jack Lang. Analizando los distintos géneros expresivos, hemos llegado a la conclusión de que es incomparable lo que subyace al arte erudito y al arte popular; el alto prestigio de la ópera se ubica casi exclusivamente entre la burguesía, con gran afluencia de exhibicionistas para los cuales todo el ritual es igualmente importante, estéticamente. Se sabe muy bien que cuenta mucho la ropa que se usa y la que se observa en los demás, quizás tanto como la acción contada casi siempre en idioma extraño a la vida cotidiana del espectador. Mientras que en las manifestaciones de arte popular, como son los desfiles de Escuelas de Samba de Río de Janeiro, se observa algo totalmente distinto: en su hechura participan de distintas maneras miles de personas, ininterrumpidamente, año tras año, contando cada vez una historia distinta, de temática exclusiva para cada grupo, además de ser siempre actual y continuamente renovada, mantenida en secreto durante varios meses, ensayada casi clandestinamente, compuesta y escrita por

*Rareja Humana*  
*Al hombre le vuelan la cabeza con una cimitarra*  
*El hombre en cuatro pies busca su testa*  
*La mujer llora por el hombre ...*

varios autores importantes en el ámbito de la música carnavalesca. Cada año, en Brasil cuarenta grandes escuelas de samba realizan su desfile con cinco mil personas cantando su tema, bailando coreografías especialmente creadas y ensayadas, con miles de trajes distintos. Cuarenta óperas de las grandes escuelas, más de ciento sesenta de las pequeñas, representan unas quinientas mil personas involucradas en la hechura de las obras, para no hablar de los millones — locales y extranjeros — que las disfrutan luego. Me resulta difícil evitar la comparación con el género ópera, en términos de significado social, en la producción/involucramiento/disfrute de la obra. Además hay que observar que la gran mayoría de las personas involucradas en la hechura de las obras viene de allá, de los "fondos del patio" de la sociedad, es gente muy sufrida que pone todo en ese protagonismo de algunas horas por año, en ese momento de salir y mostrar su cuerpo — mujeres-niñas que siguen hasta los noventa años haciendo girar las blancas polleras de sus disfraces de bahianas — e identificarse con su grupo. Si me pregunto dónde está la mayor creatividad en Brasil, en el arte popular o en el arte erudito, me resulta fácil la respuesta. Pese al orgullo de tener un Villalobos en nuestra galería de notables, prima el orgullo de tener un pueblo que dedica meses enteros de creación, amor, peleas, traiciones, trabajo, en fin, para aquella semana gloriosa. Veo la perplejidad en la cara de los alemanes, suecos y finlandeses que vienen para los carnavales, preguntándose de dónde sale tanta alegría, en el medio de tanta miseria. Claro que puede ser compensatorio, pero ocurre.

Se repite cada año, es parte de la vida de las personas.

También se puede observar algo similar en los festejos del 1º de enero. Cada año, la noche del 31 de diciembre, en las playas de Río se realiza el culto a Iemanjá, acto de creatividad popular de una profundidad inmensa. Vivíamos hasta un tiempo atrás dominados por esa estupidez del culto a Papá Noel, un viejito panzón con su carroza tirada por aquellos animales parecidos a venados especializados en nieve — ¡los renos! — comiendo toda clase de absurdas comidas para nuestro clima: pasas de uva, higos de Smirna, avellanas, nueces, toda esa porquería que Europa siempre tuvo que comer por no tener bananas frescas, ananás, mangos, papayas y demás delicias tropicales. Una ridiculez atroz, extremismo de colonización cultural. Por suerte, con el avance del culto a Iemanjá — que representa en realidad el avance de la negrada sobre la burguesía, al menos a la hora del rito — se vuelven a recuperar las comidas nativas y lo que es más importante se introduce un nuevo sentido, se hace una síntesis entre Iemanjá, diosa de las aguas que se ofrece a los marinos para hacer el amor, con la madre de Dios, porque hace milagros: una madre de Dios que hace milagros y copula. ¡Fantástico! Aumenta cada año la cantidad de gente que viste de blanco y va a la playa a llevar su ofrenda a Iemanjá y dejarse mojar por las aguas — yo mismo que no creo mucho, voy, con ropa blanca también. Las mujeres le llevan adornos, lápices de labios, anillos. Y a ella no se le pide la cura del cáncer, ni parar la 3a. guerra mundial, ni arreglar las peleas

entre árabes y judíos, o cualquiera de esas cosas, sino conseguir un buen amante, o que el marido o la mujer no lo engañe tanto, no sea tan celoso, etc. ¡Es maravilloso vivir ahí el vigor de nuestros negros transformado en rito urbano! A veces me entra la preocupación sobre el efecto de los CIEPs en nuestros negritos: los niños son creativos, todos los niños son Picasso, Picasso fue un niño que continuó siéndolo; me pregunto si esa oleada de creatividad popular no se va a comprometer con tanto estudio en las escuelas.

**H. P.:** Colocaste en posiciones extremas y casi excluyentes arte popular / arte erudito. Digamos que hay algo en el medio, más allá de cuántos producen, cuántos consumen, qué se produce, qué se consume... ¿cómo exploramos ese espacio?

**D. R.:** Yo, si bien casi fui un intelectual paulista, porque estudié en São Paulo, fui consumidor de arte y otros productos como todos mis colegas, fui re-educado por los indios, porque en vez de quedarme conversando en los bares, tomando whisky, me fui a vivir diez años entre ellos y aprendí que la voluntad de belleza existe espontáneamente en cada uno. No es como ocurre entre nosotros, que tenemos deseo de consumo de belleza. Ellos tienen deseo de belleza, producen belleza. Por eso es muy importante para ellos hacer algo con la marca en el orillo. Siempre cuento que las indias tardan muchísimo más tiempo que lo necesario para producir un canasto, porque más importante que producir el canasto es producir su canasto. Porque ese canasto

es también su retrato. Hay caligrafía en sus artefactos; así como reconoces la carta de un amigo por su caligrafía, la hechura del canasto identifica al autor. En cambio, entre nosotros, hoy día en la producción de telar se puede perfectamente reemplazar la mano humana por un robot —lo que es muy poco halagüeño para cualquier "artesano". Ya no se tiene la posibilidad de poner el alma allí donde se está haciendo algo, aunque lo haya creado: uno lo dibuja, otro lo estira, otro lo pinta, otro lo pasa por almidón... ¿dónde está el autor?

**H. P.:** Bien, pero en esta historia ¿qué lugar ocupan Caetano Veloso y Chico Buarque? ¿Están más cerca de Villalobos o de las Escuelas de Samba?

**D. R.:** Veamos un poco esa cuestión de la identificación. Hay dos artes en las que hay participación masiva en Brasil: fútbol y música. Pelé, esa delicada máquina hermosísima, de nervios y músculos, más nervios que músculos, capaz de aquel desempeño maravilloso, nos "representa" mucho más que Ruy Barbosa. Al menos, muchísimos más brasileños se sienten brasileños por Pelé que por Barbosa. En un ascensor, patrón y empleado se unifican cuando hablan de fútbol, ahí no hay erudición que separe a uno de otro. El otro arte brasileño de participación masiva es la música. Y si bien la música brasileña por excelencia fue durante mucho tiempo aquella compuesta por los negros de los cerros cariocas, en las últimas décadas hubo un fenómeno interesante. Aparecieron grupos de compositores, a veces de origen cercano a

*"El hombre llora con su propia cabeza bajo el brazo  
La mujer y el hombre decapitado se abrazan se palpan  
La mujer da de mamar a la cabeza de su compañero  
El cuerpo del hombre sin cabeza  
se agita como la cola de un lagarto..."*

alguna forma de erudición, como es el caso de Chico Buarque de Hollanda, hijo de un gran historiador y prestigioso intelectual brasileño, Sergio Buarque de Hollanda — que hoy es conocido como el "padre de Chico"— que cambió toda la música brasileña. Al igual que el grupo de los bahianos, con Caetano Veloso y Gilberto Gil, que son originarios de un lugar de "Erudición" pero que, debido al aprecio que tienen por la creatividad popular, empiezan a hablar desde esa óptica en vez de la que traen de la cuna. Como Vinicius de Moraes, también, que deja los cocteles de su vida diplomática y sale a cantarles al amor de todas las mujeres de Brasil y más allá. Hay aquí un encuentro —de clases— muy bonito, muy rico. Caetano es el fundador de la "tropicalia" que significa, en el plano del arte, una reapropiación de la identidad nacional, la inclusión de los mestizos, mulatos y negros que nos constituyen, como protagonistas de la creación. Equivale a asumir nuestra cara, el color, el modo de ser. Como el socialismo moreno de Brizola lo hace en la política: introduce el trópico en la visión de los caminos para la construcción de una nueva sociedad. Pero volviendo a la música, te diría que el otro exponente de ese movimiento, Gilberto Gil, es hoy una figura que trascendió la música y va a ser el gran líder negro brasileño. Ya partió para

la política, tiene un increíble talento musical que arrastra a los jóvenes y comparte esas ideas de un socialismo moreno legítimo entre nosotros.

**H. P.:** Después del Sambódromo de Río, construido durante tu gestión como vice-gobernador, te metiste en el proyecto del Memorial de América Latina. ¿Cómo nació la idea de esa obra? ¿Qué significó para ti hacerla?

**D. R.:** Un gobernador del estado de São Paulo, Orestes Quercia, de origen italiano, percibió de repente algo que estaba en el aire: la latinoamericanidad. Las ideas maduran como las frutas: si en tiempo de mango estiras la mano, lo tienes, porque el mango cae sólo; pero cuando es el tiempo, no antes. Lo mismo pasa con la idea de latinoamericanidad. En las dos últimas décadas, veinte mil brasileños estuvieron exiliados en la América hispana; si en ese período cada uno estuvo en

\* Movimiento cultural brasileño de los años '60, que produjo una notable renovación en varios campos, en particular en la música, pero también en el teatro, cine y en las artes plásticas. Sobre sus orígenes, el mismo Caetano Veloso lo ubica en la puesta en escena de *El rey de la vela*, obra censurada en la Semana de Arte Moderno de 1922, y puesta en escena en 1968 por José Celso Martínez Correa, del cual se incluye un artículo en este número.

contacto con diez parientes y cada pariente con otras diez personas, ya tenemos dos millones de brasileños que oyeron hablar de América Latina en ese período, de un modo totalmente distinto a la presencia que la región tenía anteriormente, prácticamente vehiculizada a través de alguna clase de música y el cine. En ese período hubo una increíble masa de información "carnal", directa, de datos que no aparecen en los noticieros de la televisión. Esa confluencia fue tan fuerte que un hombre de sensibilidad política, que no tuvo nada que ver con el exilio, se dio cuenta que había por primera vez en nuestra historia un momento de latinoamericanidad. El gobernador nos llamó a Oscar Niemeyer y a mí y nos pusimos de acuerdo para realizar la obra, que creo que ha resultado el conjunto arquitectónico cultural más importante del mundo moderno. Para mí significó crear un espacio de integración por primera vez en favor de América Latina y no para la producción de dividendos para el Norte. Cosa curiosa, ¿no?, São Paulo, la ciudad más eurocéntrica del Brasil, que quiere ser Milán, a través de un hijo de inmigrantes, considerado hombre sin cultura, genera un espacio que produce todos los meses actividades en áreas especializadas —Historiografía, Antropología, Astronomía— que difunde las obras de los distintos países. Una especie de universidad continua, con clases mensuales. Pero, más allá de posibilitar ese conocimiento y esa difusión, lo que está detrás del Memorial es esa idea de que América Latina tiene un destino común, de que los problemas de la Argentina no se resolverán solos, sino con los de Brasil y Colombia.

A algunos oscurantistas que critican lo que se gastó en su construcción, se les puede aclarar que cualquier torre de la Avenida Paulista en manos de la patria financiera, en ese horrible estilo Geisel-fúnebre, de anteojos ahumados, cuesta muchas veces más que el Memorial.

**H. P.:** *¿Se podría hablar del umbral de conciencia posible para el sentimiento de latinoamericanidad? Pero quiero volver a la parte de la creación artística propiamente dicha. Tú eres un creador, la novela es producto de la creación más que de la reflexión académica sobre un tema... ¿no? ¿Cómo se hace?*

**D. R.:** No sé muy bien adónde me quieres llevar. Pero lo que me impresiona es esa parte misteriosa que subyace a la emergencia muy esporádica de la creación artística, digamos "genial". Hay como un río subterráneo profundo que corre a través de los tiempos y que algunas veces aflora y produce un Picasso, un Neruda, un Beethoven, o entre nosotros Villalobos, Portinari u Oscar Niemeyer. Con Oscar tengo ese sentimiento físico de que convivo con alguien que va a ser muy importante en el año 3000. En el año 3000 no se va a hablar de nadie a quien yo conozca, pero se va a hablar de Oscar Niemeyer. Es posible que el estilo de Brasilia sea entonces llamado oscárico... nadie además nunca hizo tanto, Oscar hizo cien veces más que Leonardo. Así como nuestra gloria en el pasado es haber tenido al Alejandrinho, nuestra dignidad en el futuro nos será dada por la obra de Oscar Niemeyer.

Otro aspecto que me conmueve particularmente es la creación literaria. Me alimenté siempre de la poesía. Considero que alcancé mi mayoría de edad cuando comprendí que en *La piedra en el camino* de Carlos Drummond de Andrade había algo importante que no era visible a primera vista.

Yo tiraría a la basura el noventa por ciento de las obras sociológicas y guardaría la novelística. ¿Hay obras que hablen más claro de Brasil que *Los Sertões* de Euclides da Cunha o *Casa Grande y Sanzala* de Gilberto Freire? El que los leyó ve a Brasil mucho más reflejado que en cualquier estudio sociológico, que en cualquier curso de posgrado. ¿Y Jorge Amado? ¿Alguien enseñó tanto sobre Bahía como él? Del mismo modo, España vive en el Quijote. Shakespeare inventó Inglaterra; hizo más por Inglaterra que todos los demás ingleses juntos! ¿Qué sería de Inglaterra si no fuera por Shakespeare? Un paíto que hizo unos comercitos, unas guerritas, unas platitas que se ganó...

Cuando escribo un ensayo, lo hago alrededor de una idea o contestando a alguien que escribió algo. En cambio cuando escribo una novela y la lees, o te abres y gozas, la dejas entrar o no pasa nada: no existe discusión posible con la novela. Hay un poder inmenso en la intimidad de la literatura de ficción, que no existe en ningún otro ámbito. Nadie hizo más el amor en el mundo que Gabo: se comió a todas las mujeres de América Latina que lo leyeron, porque se abrieron, se dejaron penetrar, se identificaron con sus personajes, amaron a los que sus personajes amaron, luego los odiaron con ellos. Cuando la literatura expresa

algo, lo hace en espejo. Lo que se dice en Europa sobre el "boom" de América Latina no es ningún "boom": es que somos mucho más que ellos. Gabo no es el mejor de América Latina. ¡Es el mejor del mundo!

La literatura significa el modo como un autor expresa su mundo. Mi primera novela fue escrita a los 19 años cuando era estudiante de Medicina y era sistemáticamente aplazado cada año. Por eso quería suicidarme. Se llama *Lapa Grande*, tiene trescientas páginas, no está publicada, sería un horror. Pero ahí estaba mi mundo. Después viví con los indios, que me alimentaron tanto que no tuve necesidad de escribir nada: todo estaba allí, ocurría allí y no tenía tiempo, o quizás necesidad, de hacer nada que no fuera estar allí. Luego, cuando estuve en el exilio, primero en Uruguay, luego en el Perú (tú lo sabes, el Perú para nosotros está demasiado lejos, está más allá de todo, es como el fin del mundo; los Andes son el fin del mundo, como si después de ellos se cayera uno del mapa), escribí *Maíra*. Y no estaba más exiliado cuando escribía *Maíra*, sino que volvía a tener entre 24 - 30 años como cuando vivía en la Amazonia con los indios. Volvía a ser indio y a expresar el mundo indígena. Estoy profundamente convencido de que *Maíra* enseña mucho más etnología indígena que cualquier obra "científica"; es equivalente a unos treinta libros. No lo digo así de pura intuición; lo constaté conversando con lectores de muchos países.

La gente nunca le pregunta a un científico si va a haber guerra del fin del mundo; a un literato se le pregunta, o se

"La multitud vocífera delirante  
La mujer acuna la cabeza en su regazo  
La fusta del empresario silba amenazante  
La mujer y el hombre sin cabeza hacen una venia  
Y una luz los señala en el centro de la pista..."

Manuel Silva Acevedo ✓

siente convocado a responder... lo que es lo mismo. Hay una clase de sabiduría muy distinta en la novela. Mi sentimiento y mi percepción del mundo están mucho mejor comunicados en las novelas que en las obras científicas. *Maíra* por ejemplo da una visión de la indianidad. *El Mulo* son mis ancestros próximos: mi abuelo, mi tío que me regaló una estancia de 37.000 hectáreas a la que nunca concurrí... En la cabeza de mi tío no entraba que podría hacer otra cosa que no fuera administrar la tierra. Ya hay cinco ediciones de *Utopía Salvaje* que aquí fue tomada muy a la risa; en Alemania, como los alemanes son solemnes, salió un centenar de notas de pie de página. *Migo* es otra cosa, es mi biografía inventada, es la vida que pude haber vivido. La literatura es la forma de arte que comunica más profundamente la sabiduría esencial de la vida. Para escándalo de tus coprovinciales paulistas, siempre digo que Jorge Amado fue un gran educador, puesto que enseñó a todas las mujeres brasileñas que lo leyeron lo bueno que es copular con los negros, que la putas en realidad no son tan putas, aprendieron increíbles malas palabras, en fin, un sinnúmero de cosas importantísimas.

**H. P.**: Desconocía ese capítulo de la Medicina en tu vida. ¿Cómo fue?

**D. R.**: Cuando tenía diecisiete años salí de Montes Claros y me fui a Belo Horizonte. Mi madre quería que estudiara Medicina y creo que por eso yo también creía que quería. Me inscribí y durante tres años fui aplazado implacablemente, pero también descubrí algunas cosas. Tengo tres ausencias formativas. Estoy mucho más hecho de ausencias que de presencias. Gracias a Dios, dicen, perdí a mi padre a los tres años; perdí a mi padre y gané la orfandad, puesto que no tuve quién me domesticara. Nací pues con un gran espacio libre. Luego no tuve hijos, es decir, nunca domesticué a nadie: no haber sido domesticado, ni haber domesticado a nadie me da una libertad muy grande. El tercer espacio libre fue el de la ignorancia: tuve el secundario más mierda del mundo. Mi profesor de Geografía no sabía las capitales de nuestras provincias. Así, cuando llegué a Belo Horizonte a los 17 años era un total ignorante. Un día me cayó en las manos una Historia de la Filosofía barata y descubrí a Sócrates con un asombro de "Corno, ¡no hay ningún Sócrates como éste por estos pagos! Ni como el otro Platón..." ¡Yo que me había leído todos los libros existentes en Montes Claros!

Quando llego a Belo Horizonte para estudiar Medicina, todas las materias, Anatomía, Fisiología, todo me parecía

absolutamente un plomo. Absolutamente todo, pero creía que el equivocado era yo y me quería suicidar... Un día escribí algo en mi diario: "No decidí si iba a nacer. Decido hoy si voy a vivir". Era muy clara la idea de suicidio. Hasta creo que un muchacho conocido se mató por mí. En nuestro grupo había un chico, poeta, que decía que se iba a suicidar y yo lo provocaba, diciéndole que no tenía talento para tanto. Al final se suicidó y a mí me pareció que ya estaba: ya no tenía que suicidarme, ¡él lo había hecho por mí! Un poco de culpa me da cuando leo en mi diario: "Fulano murió por mí, ya no necesito hacerlo..."

**H. P.**: Como político y hombre de letras eres un poco "científico" pero también un poco "artista". Si bien esa clase de dicotomías antagónicas empobrece el análisis de los fenómenos, no es menos cierto que en el sentido común se encuentran casi siempre refidas entre sí. Aun así, ¿te sientes más "poeta" o más "científico"?

**D. R.**: En realidad, no creo para nada en esas distinciones. En mi vida no he conocido a un científico que no fuera un poco loco; de pureza racional, no tenían nada. Cuando fui rector de la Universidad de Brasilia, llena de científicos, tenía claramente la idea de ser el dueño de un circo: trataba con el cocodrilo, el elefante, la jirafa, el sucúri...

Un matemático un día me pidió una audiencia para contarme —en el fondo— que hacía dos semanas que usaba el mismo calzoncillo, ¡que ya estaba duro! Porque ya no estaba su tía que los lavaba: le conseguí

una mujer que le cuidara la ropa y quedó todo arreglado...

Pensar por otro lado que todo poeta es utópico, loco de la guerra, o cosa parecida, es absolutamente ingenuo y falso. Lo que, sí, creo es que la Ciencia es un discurso plomísimo, comprometido esencialmente con la comprobación de unas cuantas afirmaciones —también siempre provisionales, por lo cual de mucho no sirve. Es demasiado pretenciosa y también demasiado alegatoria. ¡Un plomo total! El noventa y nueve por ciento de los científicos vive del prestigio de la Ciencia y no le aporta absolutamente nada. Claro que la Ciencia es importante: es el último reino de la irracionalidad, porque en realidad de las quinientas mil personas que tienes trabajando en el mundo, sabes que tienes que esperar que una o dos hagan algo importante para el cáncer. Si fuera una actividad racional alcanzaría con tener trabajando a unas diez o veinte. Ahí hay un tremendo despilfarro de recursos, que se carga precisamente a su irracionalidad. Hay que alimentar a quinientos mil para que unos diez o veinte realicen contribuciones relevantes.

Además, esas contribuciones se revelarán siempre medio al azar, como demostrando que el agujerito en el que se estaba tocando, era el agujerito que hacía falta tocar... Pero nunca se sabe cómo se llegó a tal agujerito. ¿Es racional eso?

Por otro lado, más allá de esa irracionalidad intrínseca, el científico tiene otra peculiaridad: la de ser el último artesano del mundo. Los científicos son los últimos tipos que tienen maestros. Antes, para formar un zapatero se necesitaban 8

años de práctica: un maestro los explotaba, pero al cabo de un tiempo los formaba; aprendía con él a curtir el cuero, a cortarlo, a hacer el zapato completo. Actualmente, se hace un zapato en quince minutos. Uno aprieta un pedal, otro hace la costura. Pero con los científicos eso no ocurrió: si tomas a los Premios Nobel, es interesante observar cómo se les puede estructurar el pedigree... cómo se hace para gallos, vacas y perros. Lo mismo pasa con los científicos: cada uno tiene un maestro que le enseña cositas, trucos... El caso de los científicos sociales latinoamericanos es aún peor. Puesto que se trata de una casta inofensiva que antes está preocupada por construir un discurso estéticamente armado, agregando que el noventa y nueve por ciento de ellos son "caballos de santo", esas bocas humanas a través de las cuales hablan los dioses negros, Yansan, Oxossi, Exú. Si por boca de Maria o Juan hablan ellos, por boca de nuestros científicos sociales hablan hoy Althusser, Lukacs o el propio Marx. Casi todos son "caballos de santo" resignados a agregar un punto y coma al discurso de la divinidad que representan... En realidad, pasan la vida tratando de aportar un poquitito al discurso del maestro.

En el caso de Brasil, ocurre algo terrible: la inmensa mayoría de los candidatos a pos-grado que he tenido como alumnos no ha leído la bibliografía brasileña, pero se conocen absolutamente el último grito de París y New York. Lo que están tratando, no es de construir un ladrillito para colocar en una pared que se está construyendo aquí, sino un ladrillito para la misma pared de Lévi Strauss. Y cuando te pones a mirar la



pared ajena, dejas de mirar tu propia pared. Además, una gran mayoría se dedica a temas absolutamente periféricos, irrelevantes, y sus trabajos tienen un andamiaje que es mucho más importante que la construcción misma. Son puro método. La inmensa mayoría detesta el pensamiento social brasileño anterior y lo trata como filosofía social, como no-científico. Incluso el único brasileño creativo en el campo de las ciencias sociales — Gilberto Freire — es absolutamente subvaluado y detestado por los científicos sociales. ¡Gilberto, que no sólo tuvo formación académica, sino que tuvo la gran capacidad de no tener su cabeza hecha por nadie, que no es discípulo de nadie!

Construyó una obra extraordinaria en *Casa grande y Senzala*, obra que no corresponde a los estándares de las ciencias sociales, precisamente. En realidad, en el campo de las ciencias sociales ninguna obra relevante corresponde a metodología alguna — la metodología se aprende para olvidarla lo más rápido posible.

Considero que la importancia de las ciencias sociales existe sólo en la medida en que el científico social está inserto en el proceso histórico, en la política propiamente dicha, con una posición no sectaria, de apertura hacia las transformaciones necesarias y viables en su momento. Claro que es muy bueno masturbarse, también se goza con eso, pero hay formas superiores de placer... En fin, lo que cuentan son aquellas acciones que se emprenden para transformar el mundo aquí y ahora. A ti que te gusta la palabra utopía, yo soy un utópico en el sentido de que soy capaz de prever un lugar y

un espacio mañana, en el que las personas puedan comer más que hoy. Estoy preocupado con las vías para que se coma más que hoy. Creo que el término utópico por aquí se asocia más a cagón. Por eso nadie mueve un dedo para ver si hay algún camino a emprender para que las personas coman más que hoy. Lo importante es tener el coraje de luchar por el aquí y el ahora.

Lo que yo llamo pequeña utopía para el pueblo brasileño es simplemente eso:

1. Garantizar el pleno empleo: que todos puedan trabajar y progresar en sus trabajos. Eso mantiene a la juventud ocupada e impide que la delincuencia aparezca como el camino fácil; ¡única salida! Evidentemente eso no se va a dar espontáneamente porque no es compatible con el sistema capitalista: si en las relaciones laborales el eje es lograr el pleno empleo, deja de ser el beneficio. El sistema cae.

2. Garantizar que se coma todos los días, si es posible hasta tres veces por día como en Cuba. Si Brasil produce soya en cantidades dignas de la gran potencia que dice ser, ¿por qué no produce mandioca para que la gente coma? Creo también que quedó claro en los últimos meses que si produjo

alcohol para reemplazar a la nafta es porque eso daba lucro. Queda claro que dentro de este sistema no se puede producir comida para alimentar a los brasileños... O sea, es muy claro: no se produce más porque no se quiere, porque no hay voluntad política de hacerlo.

3. Garantizar que todo chico tenga escuela para aprender a leer, escribir y contar, que es lo más profesionalizante. Después de que Lula casi fue presidente de la República, ¡vaya si la gente cree que es importante saber leer, escribir y contar! Claro está que si no hubiese estudiado estaría hoy rezongando en la puerta de alguna fábrica...

Te pregunto, extendiéndolo a los demás países, ¿cuál es el intelectual que tiene el coraje de tomar partido por esta utopía? ¿Cuál es el que le ve sentido revolucionario? Dudo muchísimo. Y sabemos que eso no se va a producir espontáneamente, que ninguna variante de gobierno neoliberal lo va a lograr, porque si fuerzas el sistema a hacer eso, se quiebra. No resiste. He aquí por qué digo que el pensamiento de la ciencia social latinoamericana está desfasado del mundo de carne y hueso; porque el andamio no corresponde a la construcción.

Yo digo que amurallar el propio sufrimiento es arriesarte a que te devore desde el interior y por caminos confusos e insensatos. Que la fuerza de lo que no expresamos es implosiva, arrasante, autodestructora. Que expresarse es empezar a liberarse.

Frida Kahlo

Heloisa H.  
Primavera

# Banana

## O REFLEXIONES TRUCHAS SOBRE EL

**S**i bien una auténtica pertenencia de Brasil a América Latina ha sido veladamente, pero siempre, cuestionada por ambos bandos, hay que reconocer que los hijos de lusitanos son bastante *distintos*, aun si los miramos desde la ancha variedad hispana restante. Además, son *muchos*. Dos razones de peso para incluirlos en la presente exploración de las relaciones posibles entre el arte, el imaginario social y la transgresión en tiempos latinoamericanos.

Una buena tercera es que Brasil ha sido muchas veces mirado por sus primos hispanoparlantes como ejemplo mismo de transgresión: en muchos rasgos, su cultura antropológica se parece poco a cualquiera de las que le dio origen. Múltiples influencias están presentes, pero siempre masticadas, deglutidas y devueltas en otras formas, que hacen pensar en algo nuevo. La música de Chico Buarque, huele a "favela", aunque no es de allá. La de Caetano y Gil son de Bahía, pero incorporan con la misma fuerza reminiscencias de Liverpool y del reggae caribeño. La religiosidad afro y el mundo occidental están amalgamados en el contundente ejemplo del sincretismo religioso de Bahía, donde conviven en la misma divinidad, la seductora Nansan y Santa Bárbara, la dulce Oxum y la Virgen, paganamente festejadas en iglesias católicas en las que la jerarquía, desde hace siglos, le hace ojo gordo al espúreo casorio...

Por otro lado, la constatación más reciente de cierto estado de cosas muestra que, deuda externa y algu-

nos factores más de por medio, *algún acercamiento* parece haber ocurrido efectivamente entre Brasil y sus primos hispanos en los últimos años y es interesante especular en esa área, tanto en el sentido de por qué ello ha ocurrido, como en el de los límites reales de este proceso y las conocidas dificultades de profundizarlo.

Hace algunas décadas, la presencia cultural de América Latina en Brasil era más bien fragmentada, restringida a "accidentes" en ámbitos particulares. América Latina estaba casi tan fuera del mundo como Europa y los Estados Unidos. La diferencia era que la proximidad de los idiomas facilitaba el acceso —a medias— a algunas formas culturales, como la música y el cine. Así, para los brasileños en su conjunto, América Latina durante mucho tiempo fueron Pedro Vargas, Olga Guillot, Gregorio Barrios y la venerada madre selva Libertad Lamarque. Por supuesto, todos de la misma familia, todos en la misma bolsa de los "castellanos"... Vale aun aclarar que el consumo de sus productos siempre se encuadró en el dominio de lo exótico, de lo raro, y más tarde de lo kitsch, antes que de lo identificatorio. Los castellanos siempre fueron otro bando para los lusoamericanos, en fin.

A partir de los '60, con el indudable aporte de las dictaduras militares organizadas en nombre de la seguridad nacional en la región, pero también de las políticas económicas liberales que las acompañaron, *el exilio y el nuevo turismo* de las capas medias dieron insospechado

impulso a ese conocimiento latente. Latinos de ambos orígenes viajaron —por distintas razones— a todos los países del continente, permanecieron en unos u otros, más o menos tiempo, y la integración llamada por Bolívar se empezó a dar, más promovida por el Departamento de Estado que por el voluntarismo de políticos, científicos sociales o cualquier otra clase de intelectual.

Si a eso sumamos la inevitable potencialización —invasora, perversa, homogeneizante y culturalmente corrosiva— de este proceso integrador por los medios masivos de comunicación que trajeron al resto del mundo, y con él a América Latina, para el comedor de los hogares brasileños, asistimos a una notable aculturación vía televisión. Con ella, las novelas importadas de México y Venezuela empezaron a contribuir al proceso, siempre invisible al consumidor, de una colonización que también hizo impacto en sentido inverso y en el interior del conjunto hispanoparlante. El Chapulín Colorado y el Chavo fueron algunas de las presencias detectables en el habla, razonamiento y conducta, de los niños de todas las latitudes de América, incluyendo la del Norte con sus millones de hispanos que maculan la pureza sajona de su composición étnica original.

En Brasil, la gente empezó a oír hablar de otras cosas que no eran el bolero y el tango. Empezó a tener la experiencia vivencial de las culturas de América Latina, en múltiples y distintas dimensiones.

# não tem carozo...

## GIGANTE DESINTEGRADO DE LA PATRIA GRANDE

Saliendo del reino de las explicaciones póstumas —donde, con cierta maña, casi todo es posible— y sometiendo las *diferencias* brasileñas a una mirada genética, encontramos una matriz étnico-cultural configurada por el indio, el negro, muchos europeos y también asiáticos. Y si es cierto que las cantidades se transmutan en calidad, también lo es que allí hay mucho de todo, por lo cual es absolutamente justo que nazcan cosas nuevas.

Así es como hoy los brasileños son(mos) diferentes en muchas cosas, pero también abiertos, desgarrados, masificados por los empujones antes mencionados, a los aires de otras partes. Y quizás hoy día no más latinoamericanizados que internacionalizados. Más allá de las intenciones (da lo mismo que sean buenas o malas), se ve que un nuevo tipo de integración latinoamericana ha comenzado, pese a todo, en los últimos años, ignorante del deseo de protagonismo latente o explícito en las obras de las distintas ramas intelectuales. Por eso mismo tiene sus límites, no está ocurriendo como consecuencia de planes ad hoc, sino como resultado de los múltiples impactos de políticas diversas, con la lógica de la economía al frente.

Es prescindible que lo auguremos o planifiquemos los intelectuales, que siempre llegamos tarde a la génesis de las mejores fiestas. Nos acomodamos como podemos para salir lo mejor posible en las fotos para la posteridad... ¡no más!

A partir de esa especie de justificación previa, desde mi cómodo pues-

to de brasileña-casi argentina, he sentido la tentación de recoger las opiniones de un político y un artista de mi país de origen, no cualesquiera, por supuesto, en un intento de aportar algo desde esa óptica que me resulta, extrañamente, hoy día, tan familiar como ajena. Se trata de la presencia del antropólogo-casi senador Darcy Ribeiro y la del director de teatro José Celso Martínez Correa.

Hay aquí, entonces, además de la convocatoria temática, un asunto entre brasileños, en la medida en que preguntas y provocaciones mías llevan forzosamente (aquel resto que me queda de) la impronta verde-amarilla.

Me parece útil aclarar que la búsqueda de estas dos personalidades no fue siquiera remotamente casual. Entre otras cosas porque he tenido contactos de trabajo o convivencia con uno u otro y comparto en gran medida sus posiciones. Más aun (si bien creo que eso ocurre siempre y casi nunca explícitamente) busqué probablemente voces que dijeran aquello que yo quería oír, tal vez aquello que *me gustaría decir*.

Aposté medio a ciegas a esa intuición. Y confieso que tuve sorpresas y que las metáforas transitadas fueron casi excesivamente placenteras para la misión. Finalmente, y quizás eso es lo menos honesto en la intervención personal, pude amalgamar dos pasionales necesidades mías en las palabras de uno y otro: la *urgencia de las transformaciones-sociales-hoy* que constituyen las pul-

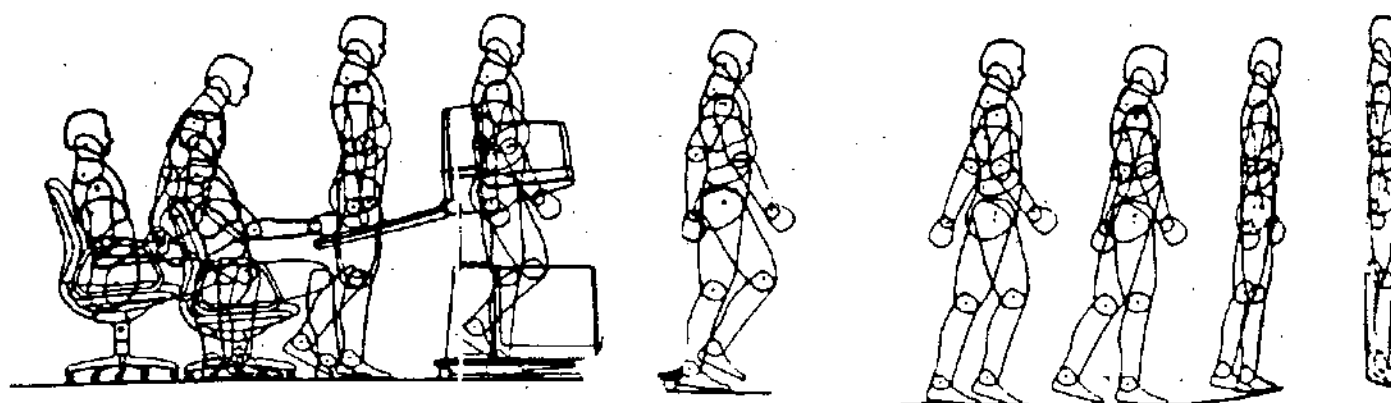
siones del ex-científico social virtualmente entregado a la política con la *virulencia* indomable de un artista sin lugar a dudas tan visceralmente comprometido con aquellas, a punto de convertirse en el errante crónico que ya es, inadaptable al terrible juego instituyente/instituido que la política requiere para promover la acción.

De ello resultó una especie de *contrapunto* que a mí me sirve para acompañar las voces que viven adentro mío y que emergen cada vez que me ocupan la *acción* y la *pasión*.

Así he terminado de percibir a este Samba en Preludio, capaz de exorcizar el temido riesgo de esclerosis que acecha implacablemente el quehacer político, como el quehacer artístico, de cada uno de nosotros que se cree protagonista o actor de reparto en las transformaciones sociales que —de todos modos— nos atraviesan.

Si con ello he logrado hacer llegar a los lectores de *David y Goliath* el pensamiento de Darcy Ribeiro y José Celso, dos brasileños polémicos, transformadores, rupturistas, inquietos, sin miedo, y cultores de la tropicalidad que puede fecundar a América Latina más que cualquier pacto de integración, sentiré haber contribuido a tirar algunos ladrillos del muro que se eleva desde siempre entre hijos de hispanos y lusos.

A cinco siglos del *Ut possidetis* y del Tratado de Tordesillas, con los festejos en la puerta, ¡qué bueno conocerse un poco más!



# De las imágenes numéricas

## ESFUMANDO LAS FRONTERAS

78

**Alejandro Gustavo Piscitelli**

### 1 Suturando la cuarta discontinuidad

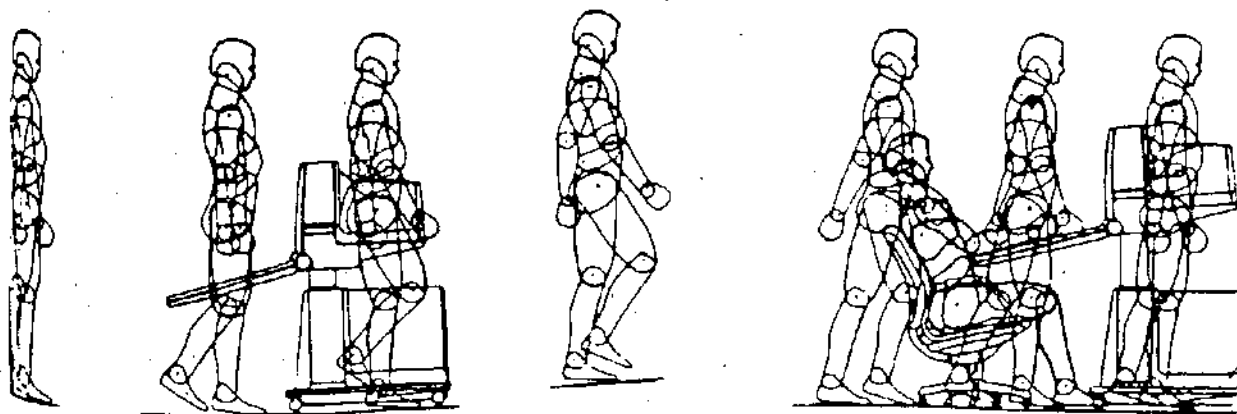
Fin de siglo XX, post-industrial, apogeo de la superproducción, hipertrofia del consumo en el Norte e hiperpauperización del Sur, revolución nuclear, bioingeniería y electrónica, reciclaje y/o fin de las ideologías y de la historia, abolición de las fronteras, advenimiento de lo inmaterial.

La reconversión industrial está en marcha a paso forzado, y los procesos de ajuste a nivel mundial son un fiel testimonio de que el proyecto tecnológico de la modernidad ha perdido lo que con ésta compartía de universalizante y pretendidamente democratizante, fomentando nuevas líneas divisorias y repeticiones de ancestrales marginaciones que ponen en guardia cualquier devoción desmesurada por la máquina y sus productos.

*Cada época tiene su lógica. Pero la nuestra no es la que creíamos. La lógica formal de la imagen es la de la pintura, del grabado, de la arquitectura que se termina en el siglo XVIII. La era de la lógica dialéctica es la de la fotografía, la cinematografía, el fotograma del siglo XIX. La era de la lógica paradójica de la imagen es la que empieza con la invención de la videografía, la holografía y la infografía. (Virilio, 1988)*

Nuestro fin de siglo co-emerge con un mundo dualizado, crecientemente organizado alrededor del manejo de la información y los nuevos (in) materiales en el Norte y una división social del trabajo sucia para el Sur. Estamos llegando al punto en que la tecnología que hace posible una vertiginosa circulación de los datos y que redundará en un uso intensivo de máquinas de información que producen quiebres irreversibles en el sistema industrial tradicional "avanzado" termina cambiando la estructura del modo de producción capitalista arrojando a la periferia todas sus excrecencias.

Los hombres creamos técnicas e instrumentos y las máquinas los recrean y reproducen a través de una relación de *causalidad mutua*. Siendo el destinatario esencial de los beneficios de esta revolución cibernética los propios seres humanos, las máquinas están insertas en un tipo de organización social que exhibe estructuras jerárquicas y desigualdades sociales manifiestas en las cuales la actividad científica está profundamente asociada a la injerencia estatal o a su deseado desguace neo-conservador. Esta inserción institucio-



# a las realidades virtuales —

## ENTRE ARTE Y CIENCIA

79

nal ha permitido que muchos de sus potenciales beneficios se malgastasen en el lucro acumulado de unos pocos, en la carrera armamentista y en fenómenos de contraproductividad social generalizados.

La multitud de cambios y transformaciones que están modificando nuestra ecología física y mental puede resumirse sintéticamente, en lo que respecta a la relación hombre/máquina, con las siguientes constataciones:

a) Cada vez es mayor la dependencia que existe entre el hombre y la máquina pero paralelamente cada día crece más la desconfianza del hombre hacia la máquina.

b) El problema puede situarse en la relación continuidad/discontinuidad que se plantea entre el ser humano y las novedades que surgen en su cultura.<sup>1</sup>

c) Producidas estas suturas epistemológicas como resultado de los trabajos

de Copérnico, Darwin y Freud, los seres humanos comenzamos a aceptarnos a nosotros mismos como habitantes de un planeta cualquiera, descendientes de un árbol genealógico animal y poseedores de un mundo interior involuntario. Gracias a la obra de estos gigantes del pensamiento, las que antes fueron discontinuidades se transformaron más tarde en continuidades.

d) Descartada la idea de que el hombre apareció completamente formado, y solo entonces procedió a construir herramientas, el ser humano evolucionó a través de una continua interacción de cambios físicos, mentales y emocionales. Los seres humanos al crear instrumentos y técnicas nos estamos modificando incesantemente a nosotros mismos.

e) Los humanos estamos a punto de saldar la discontinuidad que existía entre nosotros mismos y las máquinas de manera de poder crear una armónica continuidad muy alejada de la enemistad evocada por mitos como

el de Frankenstein y El Aprendiz del Hechicero. No es que los seres humanos y las máquinas seamos una misma y única entidad, sino que ambos nos necesitamos mutuamente, ya que no podemos imaginarnos al ser humano sin la compañía de la máquina, mal que le pese a nuestro ego y a la inversa (Mazlish, 1975).

<sup>1</sup> En una conocida conferencia, incluida en su *Introducción al psicoanálisis*, Freud sugirió que el primero en eliminar las discontinuidades (hombre/máquina, cultura/naturaleza) había sido Copérnico gracias a quien la tierra había dejado de ser el centro del universo para transformarse en uno más de los tantos planetas del sistema solar. Darwin habría asestado la segunda herida narcisista al derribar al hombre de su pedestal de criatura divina fuera del ámbito natural, relegándolo a ser apenas una entre tantas miles de especies en la escala animal. Freud, a su vez, habría mostrado que no somos dueños de nuestra propia voluntad al regirse ésta por motivaciones inconscientes que escapan a nuestro dominio consciente.

Estas breves tesis no prejuzgan acerca de las consecuencias últimas de las transformaciones tecno-sociales en curso. Tampoco toman partido respecto de las distintas formas de determinismo —tecnológico, social— que subyacen al debate acerca de las consecuencias y causas de la tecnología (de la información) (ver sección final del artículo).

## Tecnología, Sociedad y Disolución del Arte

Así las cosas: ¿cómo resulta fructuoso entender hoy la *injerencia* de lo maquinal en una de las actividades humanas expresivas por excelencia —y por ello supuestamente mas irreductible a lo rutinario y repetitivo de la máquina— cual es la creación artística?<sup>2</sup>

La formulación de este interrogante y su respuesta recorre precisamente la experiencia estética del siglo XX arrojando luces y sombras muy diversas según nos situemos a fines del pasado siglo XIX o reflexionemos y actuemos a fines del siglo XX. ¿Qué habría perdido nuestra cultura en 1980, algo que *l'avant-garde* ostentaba gloriosa en 1880?

*"... ebullición, idealismo, confianza, la creencia de que existía mucho territorio por explorar, y sobre todo el sentido de que el arte, en su forma mas desinteresada y noble, podía encontrar las metáforas necesarias a través de las cuales una cultura que estaba cambiando radicalmente podría ser explicada a sus contemporáneos" (Hughes, 1981, pág. 10).*

Una de las metáforas de este cambio fue la Torre Eiffel finalizada para la Feria Mundial de París con motivo de la conmemoración del primer siglo de la revolución francesa. Mientras que en 1780 había sido exótica y en nuestra época no es sino casi un cliché, la máquina fue una parte muy novedosa de la experiencia social en 1880. A fines del siglo XX el artista como antena de la sociedad y la vanguardia estética constructora de obras de arte que anticipan el futuro han perdido carácter emancipador y, consiguientemente, credibilidad social.

Antes de la era del alfabetismo de masas los únicos canales de transmisión de información habían sido la palabra escrita y la iconografía, de ahí el rol clave jugado por el arte didáctico. Durante milenios el arte de la memoria sirvió de reservorio para reproducir las prácticas culturales. Mucho antes que

la palabra escrita, las figuras rudimentarias, pero sobre todo, la mnemotécnica sirvieron de fuente de la evolución cultural. Con la invención de la escritura, las primeras tablas, los sistemas de notación compactos y la iconografía, las formas de mutación cultural se amplificaron de manera exponencial.

La capacidad de reproducción técnica de esas matrices cognitivas —primero en la imprenta y, en forma casi simultánea, en las artes gráficas— alcanzaría formas inéditas de transformación cultural e intelectual con la difusión masiva de formas de representación, experiencias estéticas y propuestas de reorganización del espacio y el tiempo encarnadas en las vanguardias estéticas de fines del siglo pasado.

La *avant-garde* —a pesar de la fantasía tantas veces difundida de una supuesta lucha de clases que habría enfrentado a artistas y burgueses— fue contemporánea del triunfo de las clases medias europeas y de la difusión de la cultura capitalista. Ese poder concertado que llegó a su apoteosis a fines del siglo XIX hoy se disuelve del mismo modo que la burguesía pierde progresivamente su carácter de partera de la historia.<sup>3</sup>

Un largo camino va de la ilusión/pasión por hacer del arte la varita mágica de la transformación social al agotamiento —aparente— de la tradición moderna.<sup>4</sup> Ya sea como momento final de este desvanecimiento, como búsqueda de su sustitución o como reconocimiento de su indiferencia, la computadora emerge como herramienta creativa original que facilitaría la fusión última de la ciencia, la técnica y lo estético, como quería el proyecto primigenio de la modernidad.

## 2 En el ojo del huracán tecnológico

No existe una relación lineal entre la cantidad de usuarios que tiene una tecnología y su impacto cultural y cognitivo. Aunque hace apenas un siglo gran parte de la población mundial era aún iletrada, ya hacía

<sup>2</sup> Stiegler (1988) lo enuncia con claridad: "(...) La pregunta que plantean las máquinas cibernéticas es por sobre cualquier otra la del programa y el cálculo. ¿Pueden las máquinas pensar? significa: ¿es programable el pensamiento? ¿El pensamiento no es otra cosa que cálculo? Nos resistimos a esa reducción porque creemos que el pensamiento es improbable, original, afirmación infinita de un incalculable o improgramable, de un incondicionado, de un indeterminado original. Se trataría de una no-reproducción. El pensamiento sería del orden de lo idiomático (52)". Para Morin (*El paradigma perdido: la naturaleza humana*, 1973) los rasgos definitivos de la "humanidad" son la expresión estética y el culto a los muertos. Como toda lista que pretende encapsular "lo humano demasiado humano", la de Morin corre el riesgo de ser fácilmente refutada. Una lectura mas que superficial de *Blade Runner* —excepcional película de Ridley Scott (1982)— muestra que ambos rasgos pueden ser simulados —con exceso de realismo y verosimilitud— en las máquinas. Ello no obsta, empero, para afirmar como lo hacen tantos tecnófilos empedernidos que la frontera de la 4ta. discontinuidad pueda ser fácilmente barrida: "(...) soñar con una máquina/sujeto, capaz de iniciativa y de comunicación, buscar una hibridación con los microprocesadores biológicos, es también, a un nivel mas problemático, jugar con la idea de una alteridad absoluta e inhumana (...) La alteridad inhumana de un artefacto inteligente representará un adicional vertiginoso en relación al exotismo sexual. Con ella entramos en la era del exotismo construido y de la alteridad artificial" (Guillaume, 1988, pág. 28). Eppure... ver sección final de nuestro artículo para una "nuance" de la "nuance".

<sup>3</sup> ¿Quién se animaría a suscribir hoy lo que Henri de Saint-Simon —profeta de la modernidad si los hay— escribía en 1825: "El poder de las artes es el mas inmediato y efectivo: cuando queremos difundir ideas nuevas entre los hombres, las inscribimos en mármol o en telas"?

<sup>4</sup> La obra de Hughes (1981) originalmente un guión conteniendo los 8 capítulos televisivos de una serie de la BBC irradiados en 1981 en USA, provee un recorrido de este periplo mezcla de fascinación y desencanto. Tomando la



varios siglos que la escritura se había convertido en la tecnología intelectual de avanzada. Privilegio de castas, desde el antiguo Oriente la escritura había prescrito durante milenios el destino del mundo generando un tipo nuevo y propio de racionalidad.

Si bien eran innumerables las posibilidades cognitivas de la tecnología de la memoria, igualmente quedaban de manifiesto sus limitaciones. No casualmente historiadores de la escritura responsabilizan a la misma de la estabilización semántica de términos claves que habrían de constituir los núcleos de la sustanciación de la experiencia.<sup>5</sup>

Con la informatización sucede algo parecido —tal vez más dramático aún. Del mismo modo que la secularización y la modernización son impensables sin la imprenta, otro tanto sucede —o sucederá— con los procesos de post-modernización, autonomización, localismo y desconcentración que hoy comenzamos a atisbar.

La informatización no es solo fierros, pretensiones vanas, una competencia desleal igualmente destinada a sucumbir a manos del tejido cerebral, o la conspiración de una alianza de techno-burócratas y narco-políticos enderezada a estupidizar y a hambrear aún más a las masas pauperizadas de la periferia. Sin impedir que todo eso y cosas mucho peores aún vengan unidas a su nombre, la informatización también es —para nosotros— una poderosa tecnología intelectual.

Sumado a su carácter material, objetual de la informatización, hecho a punta de silicio, estos expansores de la conciencia co-determinan nuestro universo cognitivo deviniendo, de productos en productores, de objetos en categorías de la experiencia, de sucedáneos en vigorosos diseñadores de la cotidianeidad. El número, alguna vez símbolo de la domesticación de la naturaleza, se convierte ahora en un auténtico mediador universal.

Así como la comunicación sustituyó en la escala cósmica al gasto de

energía física —cibernetica mediante—, con la mediación numérica la primacía de la interacción sensorio-motriz —motor de la evolución según Piaget— se ve reemplazada por la primacía de lo sensorio-simbólico, es decir, la pura abstracción codificada:

*"...la mediación numérica remodela algunas actividades cognitivas fundamentales poniendo en juego al lenguaje, la sensibilidad, el conocimiento y la imaginación inventiva. La escritura, la lectura, la escucha, el juego y la composición musical, la visión y la elaboración de imágenes, la concepción, la experticia, la enseñanza y el aprendizaje, reestructurados por dispositivos técnicos inéditos, entran en nuevas configuraciones sociales" (Lévy, 1987, pág. 12).*

Las consecuencias de estas innovaciones son brutales para una reconceptualización de la función estética:

*"En la medida en que la obra ya no es la establecida en su hieratismo o su terminación, y al no estar ya determinada mecánicamente sus metamorfosis cabe la integración de lo aleatorio y la interactividad, de la misma forma que es posible alterar los materiales iniciales del programa" (Borillo, 1988).*

Un modo de creación como el aquí descrito modificaría nuestra manera de percibir: la aparición de formas insólitas generaría estados mentales inéditos. Esto no debería sorprendernos dado la experiencia creciente que estamos teniendo, como resultado de la revolución cognitiva en marcha, acerca de la correlación entre estilos cognitivos, reapropiación de la función del hemisferio recesivo y construcción de mundos compartidos (Brunner, 1984; Edwards, 1986).

Impactos no menos significativos se están produciendo en el campo de lo visible. Cantidades inimaginables de estructuras, fenómenos y procesos complejos, que antes sólo podían concebirse intelectualmente a partir de un proceso manual interminable, se presentan a la evidencia sensible gracias a la imagen numérica. De este modo, se abre paso un nuevo tipo de

interacción entre los sentidos y la inteligencia abstracta.

Las técnicas de la imagen numérica inducen una nueva forma del mirar. A diferencia de las representaciones tradicionales, la imagen numérica es esencialmente dinámica. Su horizonte es la "ventana utópica", a través de la cual el universo entero sería visible en todas las escalas y en todos los modos de representaciones imaginables. Un universo en el que el espectador/operador, a través de órdenes verbales, podría provocar sequías, duplicar la población terrestre, hacer explotar supernovas o ir tan lejos hacia atrás o adelante en escenarios como su imaginación se lo permitiese. En este universo la distinción entre ser espectador y ser creador de imágenes se borra enteramente.<sup>6</sup>

La nueva definición social del conocimiento incorpora algo que hasta no hace mucho sólo era pretensión científica o filosófica. La competencia deja de limitarse al

postea, la obra de Hardison Jr (1989) superpone a ese recorrido clásico una lectura en donde la desaparición del arte es leída solidariamente como desaparición de la naturaleza, la historia, el lenguaje y la propia especificidad de la evolución humana. Obras como las de Rivlin (1986), Goodman (1987) y Gattel (1989), testimonian a su vez lo dificultoso del trayecto recorrido y lo rico de sus productos. Lo que vuelve especialmente interesantes estas miradas convergentes es no tanto su cinismo o desentendimiento —como en la más prosaica literatura post-moderna— sino su apertura a lo desconocido y la apuesta por un mundo sin fundamentos que igualmente —o quizás con mayor razón aún que cuando los imperativos históricos todavía regían— merece ser vivido.

<sup>5</sup> Aunque la identificación de metafísica y logos escritural se atribuyen generalmente a Martin Heidegger y a Jacques Derrida, los estudios más interesantes en esta dirección son los de Jack Goody: *The domestication of savage mind* (1977) y *The logic of writing and the organization of society* (1986) así como las obras seminales de Walter Ong (*Interfaces of the word*, 1977; *Orality and Literacy. The technologizing of the word*, 1982) y Eric Havelock (*Preface to Plato*) (1963).

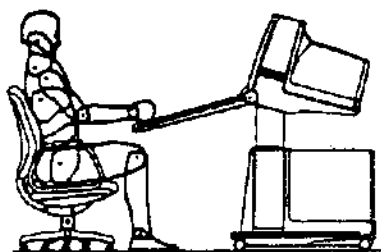
<sup>6</sup> Esta difuminación no termina ni empieza con las artes sino que es extensible igualmente al conjunto de todas las actividades cognitivas. Su brazo emblemático es el ingeniero del conocimiento, especialista en la transferencia de expertise del hombre a la máquina. El IC nombra, explícita y reformula los conocimientos y modos de razonar de los profesionales. La discusión acerca de la posibilidad,

saber-hacer ya que la aptitud por la formalización y la explicitación del hacer se vuelven esenciales. Debido a las exigencias de la comunicación, el entorno informatizado engloba a una gran cantidad de actividades sociales bajo el paraguas de la exigencia modularizante, la articulación lógica y la justificación racionales.<sup>7</sup>

### **Arte computacional: hacia una redefinición radical de la función autor**

¿Qué consecuencias tienen esta digitalización y esta modularización en las formas de aprehender la articulación arte/sociedad? Será el arte informático opaco, porque es incapaz de identificar lo que vendrá, y si el arte tradicional está en la misma situación, ¿no testimoniará ello la muerte del arte a secas? ¿O acaso el arte informático no estará a punto de convertirse en el punto de fuga a través del cual el arte tradicional puede resignificarse y continuar

deseabilidad, alcance y límites de la Inteligencia Artificial (IA) es, a esta altura, un pandemonium pletórico de argumentos, diatribas, demostraciones y contra-demostraciones. Aunque la cuestión merece un tratamiento infinitamente más crítico y sintético de lo que se le da usualmente, y a pesar de que cualquier pronunciamiento, a favor o en contra de las principales posturas en juego implica automáticamente la marginación de una porción suculenta del debate, queremos sentar nuestra posición. No favorecemos a ninguno de los dos principales programas en disputa: el intento de construir una mente tradicional o la propuesta neo-conexionista de modelar las redes neurales del cerebro (Gaubard, 1988). No consideramos que el programa de los sistemas expertos que busca algoritmizar la mayoría de las tareas creativas humanas llegue demasiado lejos. Dudamos acerca de los logros que puedan alcanzarse con el procesamiento en paralelo o las computadoras de la quinta generación. Nos inclinamos, mas bien, por investigar con mucho mayor detalle que lo hecho hasta el presente el programa de "diseño de la autonomía" sistematizado por Varela (1988). Ello no debe hacernos olvidar que todas estas cuestiones obligan a repensar de un modo inaudito la cuestión de la interacción hombre/máquina, el rol del arte en la sociedad actual, la posibilidad de seguir manteniendo compartimientos estancos entre ciencia y arte. Estos desarrollos justamente permiten presumir que recién con los desarrollos más arriesgados y delirantes en estos campos el exorcismo del sujeto cartesiano —vanamente vapuleado por distintos estilos literarios y filosóficos en los últimos 400 años— está empezando recién a dar sus frutos, y que los productos de las ciencias cognitivas son la primer amenaza cierta —no retórica— a su reinado (Stiegler, 1988).



aportando sentido a la civilización informatizada?

Un estudio del arte numérico quizás nos ayude, después de todo, a identificar las líneas de fuerza de la cultura que vendrá. Diversos estudios han mostrado la *consanguinidad* que existe entre estilos estéticos y estado de la sensibilidad cognitiva. Así la pintura de Turner puede leerse como traducción del advenimiento de la termodinámica y la civilización del vapor; el impresionismo surge cuando la óptica pone a punto cuestiones y respuestas inauditas acerca de la representación espacial. También se ha podido establecer un correlato sumamente detallado entre las transformaciones de la geometría y el cambio en los estilos estéticos.

Como resultado de esta relación circular, el arte encarna *habitus* perceptivos que la ciencia teoriza. La obra de arte no es pues un mero objeto histórico sino también fuente de la propia historia, génesis potencial a la búsqueda de una sensibilidad colectiva que le devuelva su capacidad de entronizarse en fuente de sentido.

¿Cuál es el imaginario instituyente que subyace al arte informático? ¿Qué mundo se está preparando en el ballet que los bits y los pixels trazan sobre las pantallas, en los surcos magnéticos, en las ristras de símbolos que tapizan la memoria de los programadores?

Durante mucho tiempo el arte por computadora no fue más que un juego. Empezando con los graficadores de funciones matemáticas complejas, las ondulantes superficies tridimensionales evocaron desde siempre al arte geométrico y/o abstracto. La tentación de "programar" a las máquinas para que

produjesen arte, fue un imán desde los inicios de la era computacional. ¿Y por qué contentarse con dibujos? ¿Por qué no hacer que la máquina engendrase música o poesía?

Las búsquedas comenzaron a proveer resultados en la Nash House de Londres entre agosto y octubre de 1968. En el catálogo/manifiesto que saludó la muestra titulado *Serendipia Cibernética* se sostenía que sólo fue producto de un accidente histórico que las computadoras fuesen usadas primordialmente para el cálculo matemático. Después de todo las computadoras manipulan símbolos que pueden representar palabras, formas o notas musicales tan fácilmente como los propios números.<sup>8</sup>

La principal jactancia de los exhibidores —explícito testimonio de su tendencia a convertirse en aprendices de hechiceros— provenía del hecho de que los espectadores nunca sabían si el objeto estético tenía un origen humano u artificial, pasando de este modo exitosamente la prueba de Turing.<sup>9</sup>

Este ejemplo, al que podrían sumársele muchos otros, lleva a preguntarnos hasta qué punto un programa que genera un objeto al que los espectadores consideran humano —y que provoca en los mismos determinadas sensaciones estéticas— no debe ser considerado un artista. Más aún: ¿hasta qué punto el arte computacional además de ser una simulación vicaria de una actividad humana intransferible puede alcanzar —tecnopolíticamente— un *desideratum* inmemorial, esto es, socializar la habilidad y las propias prácticas estéticas?

*"Dada produjo frecuentemente arte que semejava al arte por computadora, pero Dada permaneció impuro. A pesar de los esfuerzos por evitarlo, las obras de Dada revelan a menudo la mano rectora del hacedor. De este modo revelan la pretensión de asimilar el arte a un medio de gratificación del yo. Las computadoras completan la democratización del arte iniciada por Dada, y al hacerlo, anuncian un cambio tan fundamental en la idea de arte*

que puede ser llamado legítimamente su desaparición" (Jardison Jr, 1989).

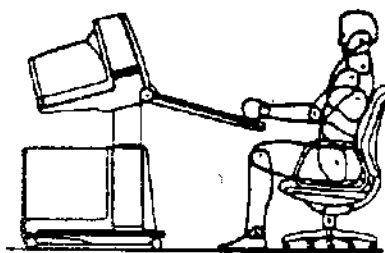
Al realizarse la exhibición en la Nash House quedó demostrado que el arte computacional podía ser sumamente variado al incluir gráficos, dibujos "azarosos", representaciones lineales de objetos naturales, dibujos de medio tono, composiciones musicales, poemas e historias, poemas visuales semejantes a los poemas concretos, esculturas, composiciones inactivas. También quedó en evidencia la íntima relación existente entre este tipo de arte y la alta tecnología —de la que hace profusamente uso.

En las dos décadas transcurridas desde entonces gran parte de esta nueva tecnología modificaría progresivamente —yendo siempre en dirección de un "mejoramiento" y aumento de su capacidad de expresión estética— su perfil gracias al aumento de la velocidad de procesamiento y almacenamiento, los nuevos lenguajes de programación, el diseño de interfaces "amistosas" con el usuario, los gráficos de alta resolución, el sonido estereofónico, las impresoras laser color, los lenguajes de programación de alto nivel y una notable cantidad de dispositivos de hardware útiles para el artista, tales como los lápices gráficos, los scanners y los sintetizadores.

### Metáforas hombre/máquina: De Tron a los entornos atentos

La película de Walt Disney *Tron* (1982) fue el primer film de largo metraje que incluyó largas secuencias de computación animada (15'). Como dijera uno de sus programadores: "todo lo hecho en esta película se podría haber realizado a mano siempre y cuando se hubiese contado con 45 millones de dólares y con 100 años de tiempo".

Muchas de las aventuras que ocurren en *Tron* nos recuerdan a los juguetes electrónicos (JE) de las salas. La razón es obvia: los JE ponen el acento en el movimiento. Juegos como Ping, Aliens y PacMan son hoy ya clásicos, piezas



de museo. Pero tanto en aquellos juegos como en los más recientes como Tetris o Arkhanoid, lo que permanece idéntico es la ilusión de control en un mundo en rápido movimiento.

Una extensión de la afinidad del arte computacional con el movimiento es la simulación de la realidad en la cual el espectador crea —o al menos participa en alguna medida significativa— la realidad experimentada. En estos juegos se revive la historia central de *Tron*: el espectador es tragado por la computadora y se convierte en una parte más de la máquina.

Pasando de las formas más simples e ingenuas a otras más refinadas y convincentes, este tipo de simulaciones barre un espectro que va desde ocupar una cabina de un coche o motos simuladas a los *Link Trainer* —versión original de los simuladores caseros o de salones— mediante los cuales los pilotos se entrenaban, antes de la era de las computadoras, en el vuelo instrumental.<sup>10</sup>

El pasaje de los juegos de salón y del entrenamiento de pilotos se da en la obra de Myron Krueger (1983), quien comenzó a trabajar en los "entornos atentos" hace más de dos décadas. El primero de ellos se llamó "Glowflow". Se trataba de un cuarto rectangular vacío con cuatro tubos de distintos colores a través de los cuales se bombeaba agua con partículas fosforescentes.

Los tubos eran la única luz en el cuarto. El público al entrar activaba switches a presión encastrados en el piso que a su vez prendían luces en distintas posiciones de las paredes. Las luces volvían fosforescente al líquido;

música aleatoria complementaba la experiencia, mientras tanto el programa creaba desfases aleatorios entre la activación y el resultado.

En obras posteriores, Krueger se dio cuenta de que lo que estaba buscando era la creación de realidades artificiales. En una exposición denominada *Espacio Psíquico* el piso tenía dibujado un rompecabezas y las placas a presión respondían con música a medida que el visitante se desplazaba de un lugar a otro. El espacio se había "multidimensionado" buscando crear preguntas que el visitante debía responder explorando.

<sup>7</sup> Las consecuencias de esta estandarización son numerosas y merecen un examen detallado: "(...) los lenguajes dividen mucho a los hombres, los alfabetos o ideografías los distinguen menos, los sistemas de tratamiento automático de la información los unifican a todos" (Lévy, 1987, pág. 42). Para una primera aproximación a esta problemática desde la perspectiva del "tratamiento" de la palabra ver (Heim, 1987).

<sup>8</sup> Los artistas que en la Nash House comenzaron sus carreras como especialistas en computación antes que como poetas, músicos o pintores y la hibridación entre artistas computacionales, ingenieros y científicos es hoy tanto o más fuerte que hace dos décadas. Esta tradición se remonta a Gustave Eiffel. Entre los artistas que participaron de la exposición seminal había quienes habían trabajado en la Boeing, en los Bell Telephone Laboratories. También hoy los personajes más salientes del terreno tales como Melvin Prueitt, Richard Voss y James Blinn trabajan en Los Alamos National Laboratory, el Thomas J. Watson Laboratory de IBM y el Jet Propulsion Laboratory de Cal Tech respectivamente.

<sup>9</sup> Michael Noll había generado imágenes semi-aleatorias muy parecidas a la obra de Piet Mondrian *Composición con líneas*. Comparando su obra con la de Mondrian los espectadores prefirieron en un 59% de los casos a las imágenes generadas por la computadora afirmando que parecían menos mecánicas y más humanas que las que Mondrian podría haber pintado.

<sup>10</sup> Los primeros en darse cuenta del ahorro supuesto por su uso así como de su innegable utilidad fueron, como casi siempre, los militares, quienes desde 1950 tienen el cuasi monopolio de los programas de simulación. Bob Beckman trabajando para el servicio de investigaciones navales de USA en 1981 desarrolló un programa de simulación *Dispare/No Dispare* para entrenar a policías a discriminar situaciones de peligro de vida. Existen igualmente programas de simulación para tanques M-1 y para cabinas de jets F-16 realizados para o por el Departamento de Defensa de USA.

También se trataba de una parábola del misterio de la experiencia moderna, ya que era imposible resolver el rompecabezas. Al autor también se le ocurrió que otros inputs para la música podrían "extraerse" de la postura del visitante, de modo que caminar a través del espacio psíquico podría convertirse en una forma de bailar.

Anticipando las ideas —y los diseños efectivos de Jaron Lanier (ver más abajo)— M. Krueger pensó en dotar a los visitantes de unas antiparras que otorgarían a la computadora control total sobre su campo de visión. En otro escenario el entorno podría hablar coordinando sus palabras con los pasos del visitante en una especie de mantra o parloteo ininteligible que de todos modos parecería estar forzando, previniendo o felicitando al visitante. Cada vez que éste hablase, el entorno podría responder con el sonido de un terremoto, o un tren atravesando un túnel o podría convertir las palabras en una composición musical.

Los entornos atentos de Krueger son una metáfora de la desaparición de la realidad natural. La naturaleza ha desaparecido. Lo que queda es tan sólo una realidad creada conscientemente por el hombre con propósitos humanos:<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Una de las exhibiciones más recientes de Krueger tuvo lugar en el Centro Pompidou en la primavera de 1985 con motivo de la exhibición *Los Inmateriales* coordinada por Jean François Lyotard. En una de las tantas conferencias/entrevistas/manifiestos que rodeó ese trabajo el filósofo francés no trepidó en afirmar: "Queríamos indicar que el mundo no está evolucionando hacia una simplicidad o claridad mayores, sino más bien hacia un nuevo grado de complejidad en el cual el individuo puede sentirse perdido pero en el cual puede efectivamente volverse más libre". Haciendo eco a esas palabras Krueger ha montado *Videoplase* en Connecticut que es el primer ejemplo de realidad virtual accesible públicamente (vd. infra).

<sup>12</sup> No podemos pasar por alto el rol de la ciencia ficción en la generación de esta tecno-realidad y el papel estratégico de algunas obras maestras de las artes tradicionales, por ejemplo el cine, en la construcción del imaginario que acompaña, comenta y genera estas innovaciones. Un lugar destacado en esta hagiografía post-moderna lo ocupa la obra *Blade Runner* de Ridley Scott (varios autores, 1987). La literatura sobre el tema está aún sumamente dispersa

"... Durante los últimos 20 años las computadoras han dotado a ciertas obras de arte de efectos visuales de complejidad nunca vista antes. Toda la relación entre el espectador y el arte ha sido profundamente transformado por el desarrollo de sistemas de computación interactivos cada vez más sofisticados que controlan obras de arte que pueden ser literalmente distintas para cada observador y en cada momento. Ya no se ve cuánto se experimenta el arte. Ver es parte de un acontecimiento" (Goodman, 1987, pág. 132).

### De las interpretaciones a las operaciones

Resumiendo las experiencias anteriores podemos afirmar que mientras que el viejo mundo cultural se organizaba alrededor de una cascada de interpretaciones, el mundo contemporáneo está apuntalado por una red de operaciones.

Donde antes era el gesto, ahora es la programación. La materia inerte es abandonada en pos de modelos numéricos proteiformes, libres del tiempo largo de la maduración. Por todas partes el orden del control efectivo y calculado suplanta a la interpretación, el orden del código borra al del signo. El lenguaje comienza a subordinarse al cálculo.

No hay mucho de qué alegrarse en este pasaje contado así en frío. Sin embargo, dando un paso al costado, yendo ahí donde no lo esperábamos, hurgando en caminos que no brotan linealmente de las ramas del árbol de la IA, existe un atajo, una fantasía —hecha de una estopa muy semejante a la del arte y la imaginación tradicionales—, que puede mostrarnos con una fuerza y un descaro no previstos en la infografía o en el arte electrónico, cuán lejos hemos estado en estas primeras exploraciones —y en su casi instantánea condena y reducción— de advertir el potencial creativo de las nuevas técnicas. El chiche en ciernes se llama *Realidades Virtuales* (RV's).<sup>12</sup>

## 3 Actuando utopías

### Realidades para dos

¿Cuántos modos hay de entrar en otros mundos? En mundos diferentes de los cotidianos, de esos que en los que vivimos, en los que gozamos y olvidamos cada día. Varios obviamente. Podemos soñar, o viajar con la imaginación, o desplazarnos físicamente a otros países o territorios, o podemos empatizar con actores y personajes y recrearlos a través de las obras de arte (literatura, teatro). O podemos... simularlos.

Hay muchas formas de simulación. Las que conocemos los tecnófilos —pero especialmente la gente que trabaja en modelización— están ligadas de una u otra forma a la abstracción simplificada de situaciones "reales" y a su manipulación simbólica: desde simples listados de ecuaciones que representan idealizadamente relaciones en el mundo "real" hasta antropomórficas representaciones en pantallas de computadoras, o en algunas formas tridimensionales que "imitan" a la realidad. ¡No son las únicas, ni las más interesantes para las exploraciones emprendidas en este artículo!

Una forma muy reciente y en pleno florecimiento de simulación es la de las *realidades virtuales* (RV). Por virtual entendemos algo que existe solamente en tanto representación simbólica: especie de sueño compartido o de telerealidad.<sup>13</sup>

A través de estas realidades podemos viajar a la luna extendiendo un dedo, ver el mundo a través de los ojos de un niño con el movimiento de una muñeca, agarrar objetos y elementos que sólo existen en la memoria de una computadora. Mover la mano para crear un papel virtual sobre un escritorio vacío.

Lo que está en juego aquí no es tan sólo una computadora —y en este sentido tanto la naturaleza de las *realidades virtuales* como la reflexión que las mismas inspiran son mucho más sutiles y menos previsibles de lo que puede ser el mero arte por/en

computadora. Nos estamos refiriendo a una tecnología que utiliza ropas computarizadas para sintetizar nuestras realidades compartidas. La combinación de cuerpo humano y máquina busca recrear nuestra relación con el mundo físico en un plano inexistente previamente.

Una computadora —por sofisticada que parezca— es una herramienta específica. La realidad virtual es una realidad alternativa y sería erróneo proyectar sobre ella las limitaciones de la *metáfora computacional*. De lo que se trata en este ejercicio no es de sintetizar una máquina sino a la propia realidad.

Las RV's no modifican nuestro mundo subjetivo, no tienen vinculación alguna con los estados cerebrales, y por ello su modo de operación es muy distinto al de las drogas psicotrópicas. Operan fundamentalmente con nuestro mundo perceptivo, recreándolo según códigos hasta ahora no examinados.

Entrar en una realidad virtual consiste sencillamente en "calzarse" ropa (guantes) y anteojos especiales. Estos últimos en vez de tener lentes transparentes semejan pequeñas televisiones tridimensionales. Al mover la cabeza las imágenes que se ven dentro de las "antiparras" provocan la ilusión de movimiento.

Las imágenes son generadas por una super-computadora: "La máquina de generar realidades". Las antiparras tienen micrófonos especiales que permiten escuchar sonidos tridimensionales orientados como sensores que recogen las expresiones faciales.

Los guantes permiten buscar y alcanzar cosas que "realmente" no están ahí. Su superficie interna posee estimuladores táctiles que hacen que una vez que un objeto virtual es generado por la computadora lo sintamos como si fuera de carne y hueso. Las antiparras también permiten que interactuemos con los objetos virtuales como "si estuvieran ahí".

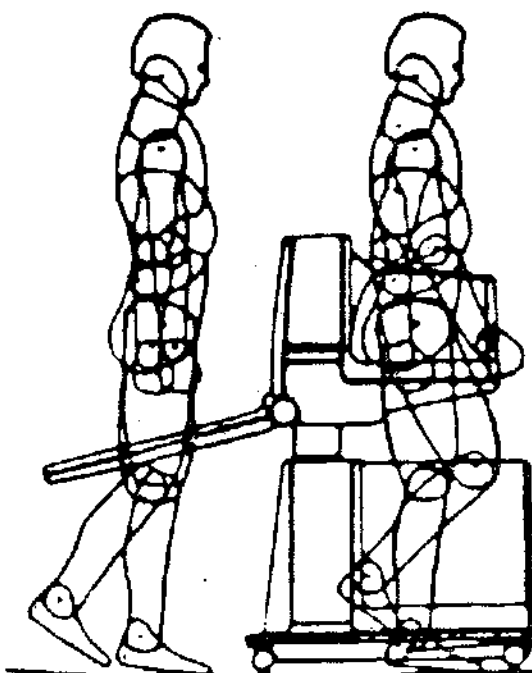
La computadora que genera la realidad virtual usa los movimientos corporales para controlar el tipo de cuerpo que uno decide encarnar en el mundo virtual. Las opciones son incontables. Uno puede elegir ser otro ser humano, un gato, pero también una cadena de montañas, una galaxia o un guijarro.

También es posible generar objetos conocidos —por ejemplo instrumentos musicales— que produzcan efectos y resultados impensables en el mundo físico. Imaginemos ser un saxofón que toca ciudades, o el movimiento de una manada de búfalos hechos de cristal, o nuestro propio cuerpo, o un cometa en el espacio, o una araña de tamaño planetario.

Una vez que alguien se calza el traje, todo lo que está en el espacio físico, en el que está metido, tiene su duplicado virtual —aunque no necesariamente se trate del mismo objeto. Las RV's se semejarán al equivalente de directorios en las computadoras, pero serán algo muy distinto. Podemos imaginarnos enormes grillas de millones de kilómetros de largo, superlivianas, que uno puede atravesar y de las cuales colgarían miríadas de objetos distintos pasibles de exploración.

En la novela emblemática de William Gibson, *Neuromancer* (1984), los exploradores se enchufan un chip llamado "stim" del mismo modo en que ponen un disco compacto en un reproductor. Los stims son películas omnisensoriales —expansiones infinitas de los espectáculos a lo Laurie Anderson. La mayoría de los casos vienen pre-programados, pero a veces uno puede ir "en vivo" y convertirse en un jinete que experimenta la realidad de otra persona en el mismo momento en que la otra la está viviendo. Y solo algunos jockeys computacionales de talento supremo pueden arrojarse al *ciberspacio*, es decir, a una alucinación colectiva.

Podemos imaginar miles y miles de baldes o yelmos, y al cubrírnos la cabeza, cada uno de ellos nos arroja a un mundo distinto. Podrán venir de confección o uno mismo podrá diseñarlos.



aunque existen varios libros en preparación en USA. Una de las fuentes más actualizadas y que ella misma representa una forma de realidad virtual es el sistema WELL (Whole Earth 'Electronic Link) que en su conferencia Realidades Virtuales almacena 30 tópicos con más de 2000 mensajes o interacciones "en tiempo real" sobre temas afines. Entre ellos descollan los 4 dedicados al ciberespacio, Dildonics o sexualidad virtual, ciberespacio en los medios, aplicaciones industriales, barreras psicológicas, mundos fotográficos, diccionario de palabras virtuales, exploraciones en Europa y Japón, arte ciberespacial, síntesis de la realidad, etc. Para quien quiera consultar esta conferencia y las otras 100 que pueblan The Well es posible "logonearse" directamente a USA llamando por DDI al 1-415-332-6106. También cabe conectarse al sistema a través de servicios comerciales como Delphi, CompuServe, etc. El IUD de The Well es 031324409039700. El costo es US\$ 8 mensuales, US\$ 3 horario más US\$ 5 de acceso a través de la red CompuServe —además de los cargos por transmisión de paquetes de datos.

<sup>13</sup> Si bien existen distintos lugares del mundo donde se está inventando RV's, los 3 centros más importantes están localizados muy cerca de San Francisco (USA): el Centro de Investigaciones Ames de la NASA en Moffet Field; VPL Research en Redwood City y Autodesk en Sausalito. Hasta principios del año pasado estos mundos sólo eran transitables para individuos trabajando para el gobierno, las universidades o los centros privados. Actualmente existen demostraciones de RV en los laboratorios Pacific Bell en San Francisco y en el Museo Provincial de Historia Natural en Storrs, Connecticut. Jaron Lanier vende comercialmente su RB2 (Reality Built for two) una RV para dos por el módico precio de US\$ 430.000. Sin embargo el sistema de Autodesk cuesta unos US\$ 50.000 y los precios pueden bajar aceleradamente volviendo accesibles estas experiencias a capas grandes de la población. Una forma devaluada pero instructiva de RV es el juego Nintendo —vendido por millones en USA— que hace uso de una versión rudimentaria del guante de Lanier.

<sup>14</sup> Una de las mayores debilidades de la metáfora computacional fue haber quedado atada a las demandas y al imaginario de la época pre-computacional. Las críticas hoy ya clásicas de un Weinzenbaum (1976): "(...) la computadora permitió abrir las puertas a la exploración del espacio, y salvó a ciertas instituciones sociales amenazadas por el colapso bajo el peso de una población en rápido crecimiento. Pero su impacto también cerró ciertas puertas que alguna vez estuvieron abiertas (38)" o de un Dreyfus (1989): "(...) las computadoras utilizadas como máquinas lógicas no pueden alcanzar el nivel de destreza de los expertos humanos y el desafío japonés de quinta generación es un guante vacío (142)" han sabido explotar pertinentemente estas deficiencias. Lo que esas críticas no supieron empero sopesar es que las Realidades Virtuales (RV's) van precisamente en la dirección de una exploración sistemática y no reductora de la dimensión creativa de la experiencia humana mas allá de sus insuficiencias evidentes actuales.

<sup>15</sup> Lo que irrita en principio en este cuadro es la sustitución que se está haciendo de la experiencia humana a manos de la información. El juego de los números sustituye a la riqueza de la experiencia vivida. Sin embargo lo que está en la raíz de la verosimilitud de las realidades virtuales es de la misma naturaleza que lo que está en la raíz de la experiencia de la realidad "material". Se trata de la habilidad que el cerebro viviente tiene de "tapar" agujeros y de hacernos creer que lo real es lo real. Después de todo lo que se experimenta del mundo físico es muy fragmentario —algo que la psicología de la Gestalt documentó fehacientemente. Para el cerebro la *indistinguibilidad* entre ilusión y percepción es la regla, no la excepción. Lo que otorga sustancia al mundo externo —o interno— no es tanto su tangibilidad o consistencia material sino el grado de consenso que existe entre los individuos que coordinamos acciones en cuanto a que "lo que es, es" y que "lo que no es, no es" (Maturana y Varela, 1984). Desde esta perspectiva las RV's no hacen sino expandir el universo de lo experimentable antes que pronunciarse a favor de la ventaja de huir del mundo "real" o de fundirse inextricablemente en él.

<sup>16</sup> Jaron Lanier (1989, 1990) el padre de las realidades virtuales en el mundo civil —vale decir fuera del alcance de las garras de la NASA— no teme atizar la polémica: "(...) No se puede manejar el mundo con el lenguaje. El lenguaje es demasiado limitado. Es apenas un arroyito en la planicie de la realidad. No se trata tanto de que deje cosas afuera cuanto que consiste en un conjunto de pequeños símbolos discretos y el mundo está hecho principalmente de *continuidades* y de gestos. El lenguaje puede sugerir cosas acerca del mundo, pero ningún cuadro podrá ser descrito jamás por el lenguaje, ni tampoco la realidad". Lanier está trabajando actualmente en lo que él denomina *comunicación post-simbólica*. En las RV's cuando alguien quiere comunicar algo a otro además de la modalidad tradicional de la descripción lo que puede hacer es revivir una experiencia con la persona a la que se quiere comunicar lo vivido y que no la compartió originalmente. Al crear totalidades vivenciales —de modo semejante a lo que la poesía y ciertas formas de sistemas de pensamiento (metarelatos) quisieron hacer hasta no hace mucho—, se puede aspirar a un tipo de comunicación no simbólica en donde todos los participantes moldean la experiencia simultáneamente sin limitaciones formales. Tenemos varios

## De la tecnología a la tecnopolítica

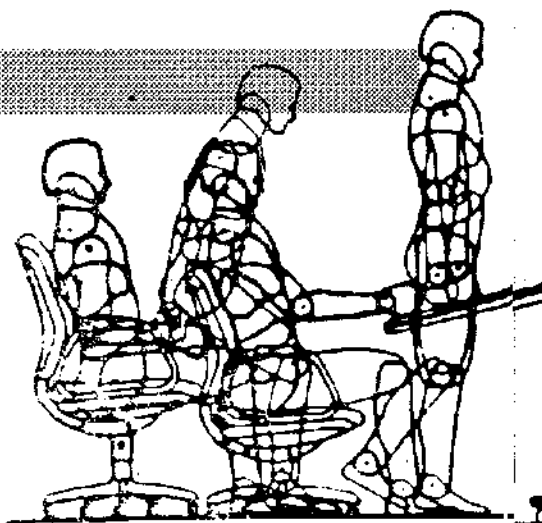
El propósito central de esta innovación socio-tecnológica no es tanto hacer algo<sup>14</sup> cuanto generar mundos de comunicación compartidos. Concebimos a las RV's como una *expansión* de la realidad, la provisión a grandes cantidades de personas de experiencias compartidas. Es por ello que las "semillas" —los modos de experimentar esas realidades— empezarán siendo de las formas más tradicionales posibles para entrar en la "piel" de los otros: coches, viajes, diferentes culturas, diferentes países.

Cuando la tecnología esté más desarrollada será posible "mezclar" realidades virtuales con mundos físicos. En las RV's toda herramienta es posible. Podremos hablar de cosas difícilmente imaginables hoy como las *memorias externalizables*. Dado que nuestra experiencia de estos mundos es generada por una computadora será posible almacenarla y "hacerla correr" cuantas veces queramos.

Físicamente la máquina puede llegar a tener la forma de esos probadores de cristales de anteojos de los oculistas. La máquina estará flotando delante nuestro y según la lente que se le ponga *filtrará* distintos aspectos de nuestra historia o experiencia. Así nuestros recuerdos estarán tamizados por órdenes del tipo: "filtre todo lo que no estaba en esta pieza hace tanto tiempo", o "filtre todas las experiencias que no involucren a la persona 'x'".

Estas posibilidades u otras mas estrambóticas y sorprendentes aún son posibles porque ni uno sólo de mis recuerdos o memorias "pasó" de mi cerebro a la realidad virtual sino que siempre estuvieron allí. Fueron generados por la computadora. Para percibir cualquier cosa que queramos siempre está por detrás la máquina generando las sensaciones. Por ello se puede reproducir lo ya experimentado.<sup>15</sup>

Obviamente el cerebro viviente ayuda mucho a "creernos" que estamos en un mundo virtual. Pero una vez que



cruzamos la frontera que separa la realidad de la ilusión todo su poder está al servicio de hacer cada vez mas creíble y vivible la ilusión de la realidad virtual.

## Lenguajes y realidades virtuales

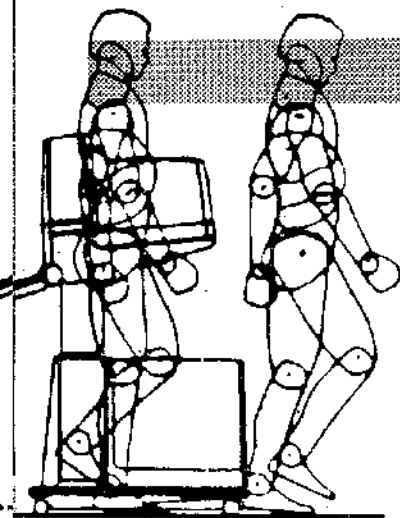
Una pregunta fundamental en este examen de los pros y contras, de las fantasías y las posibilidades que generan los mundos de las realidades virtuales, está dado por el rol que en él juega el lenguaje. Sabiendo cuán añidadas y metálicas son las voces sintéticas actuales, ¿esta insuficiencia no pondrá en peligro toda la construcción del mundo visual tan laboriosamente construida?

Pero más allá de esta insuficiencia técnica —con el tiempo subsanable como tantas otras— lo que realmente importa es indagar en qué medida un lenguaje no-humano es capaz de crear los mundos compartidos que forman la estopa de nuestra realidad cotidiana.

Todo depende del rol que le otorgemos al lenguaje en la construcción del mundo, y de que aceptemos que para la transformación de los mundos el lenguaje es necesario pero a veces resulta insuficiente. Sucede que muchas veces para cambiar la realidad —y no solo la virtual— mas que decir es necesario hacer; hacer en la forma de la mostración, el diseño, el indicio y el gesto.<sup>16</sup>

Precisamente toda esa línea de trabajo que empieza con Wittgenstein y termina con J.L. Austin y John Searle es la que más ha abrogado por trascender una concepción puramente representacionalista e instrumental





del lenguaje, enfatizando sus dimensiones pragmáticas y constitutivas de la realidad. ¿Qué lugar le queda al lenguaje/acción en el mundo de las RV's?

Una forma de "testear" la realidad es usando una física muy particular que sus cultores denominan *física absoluta*. Hay pocas cosas en el mundo físico que se pueden modificar lo suficientemente rápido como para poder comunicarse en tiempo real. Una de ellas es el cuerpo. Otra forma de cambiar el mundo es a través de la tecnología.

La tecnología desde esta perspectiva no es sino una extensión del cuerpo humano utilizado como medio para la acción humana. El problema que plantean las tecnologías conocidas son sus no menos obvias limitaciones. No existe una llave que convierta al día en noche, ni tampoco tenemos una manija que pueda ensanchar o achicar un cuarto a voluntad. Y si bien poseemos herramientas para cambiar el color de nuestra piel no las tenemos para cambiar la forma de la especie.

La física absoluta es precisamente un tipo de causalidad en la que todos esos imposibles (virtuales) se vuelven realidad. Una vez que disponemos de estas herramientas se puede empezar a utilizarlas —simulando el cuerpo que queramos— para cambiar el mundo en todo tipo de formas, escalas, dimensiones y atributos. A partir de este momento será posible *improvisar la realidad*.

Hay muchas formas posibles de cambiar la realidad. En este sentido las herramientas son bastante privadas, pero lo que es enteramente social es el resultado del cambio en la realidad. Dada la creciente ruptura del

consenso acerca de la naturaleza de la realidad, ¿no existe el riesgo de que la proliferación de máquinas de *invención de la realidad* pudiera contribuir a esta fragmentación —con su consiguiente carga de anomia y resentimiento— antes que a una expansión armónica y compartida de las diferencias (ver final de esta sección)?

También podría ser a la inversa, en el sentido de que las RV's proveyeran en Occidente, siendo el último gadget tecnocrático, algo del ritual y del logro de la unidad perdida que se encuentra por vías no tecnológicas en otras civilizaciones. Sucede que el patrón de validación de estos instrumentos hay que medirlo no en términos del aumento del poder o la inteligencia humanos<sup>17</sup> sino en el de incremento de la capacidad de comunicación humana.

Importantes herramientas en esta tarea serán los lenguajes de programación visuales. El problema con los programas actuales —código fuente tipeado en forma de texto— es que para comunicarnos con la computadora necesitamos simular en nuestra cabeza una estructura sumamente elaborada. Cada vez que hay equivocaciones en la estructura, el programa se contamina de errores.

Ahora se trata de construir *modelos visuales*, muy concretos sobre lo que sucede dentro de la computadora y no acerca de lo que pasa en la cabeza. Después de todo, los programas pueden ser una multitud de cosas: formas expresivas, herramientas de enseñanza. La gente debería poder expresar y respirar programas del mismo modo en que hablamos hoy. Hacer mundos dentro de la computadora tendría que ser tan fácil como saludar a alguien. Cuando lleguemos a ese punto experimentaremos una innovación brutal en los sistemas de comunicación.<sup>18</sup>

Las RV's pueden brindar nuevas formas de interacción entre las personas, aumentando la empatía y reduciendo la violencia; pero lo que traen consigo no es una panacea. La tecnología no remedia a la biología ni

a la cultura, las complementa y las amplifica —para mejor o peor.

Es fácil vislumbrar en qué dirección va esta amplificación. Un arquitecto podrá movilizar a sus clientes a través de un edificio antes de construirlo, o un ingeniero a través de fábricas y usinas. Con las RV's emergen nuevas formas de viajar. Nos pondremos los videofonos y nos iremos de mini-vacaciones; entraremos a un hipermercado y haremos compras virtuales.

En vez de viajar a lugares distantes los integrantes de las empresas se vestirán con trajes/datos y se encontrarán en un nodo del ciberespacio en tanto sus expresiones serán modelizadas y permitirán las conversaciones cara a cara.

Los cirujanos podrán operar a pacientes virtuales, los biólogos —al ampliar las moléculas a tamaño humano— podrán ver como se

ejemplos de comunicación no simbólica: la percepción directa de la naturaleza, el movimiento corporal, la ensoñación diurna, etc. Hay cierta *coseidad* del mundo inapreciable en su descripción lingüística: ¿podrán las RV's expandir este registro de la experiencia, o simplemente se estrellarán ante la incomunicabilidad de la alteridad y la potencia/impotencia del lenguaje ordinario?

<sup>17</sup> Arthur Koestler, Lewis Mumford, Gregory Bateson, Paulo Virilio y otros talentos semejantes han mostrado en numerosos escritos en qué medida una tecnología que no busca sino eso, termina eliminando al hombre no sólo del alcance de sus preocupaciones sino de la faz misma del planeta. Lo que necesitamos no es mas poder e inteligencia sino una distribución mucho mas equilibrada del existente y un uso mucho mas sutil, diferenciado, despreciado e innovador de las mas de 7 toneladas de materia gris que andan derivando a la búsqueda de sentido en este planeta perdido en la periferia de la Galaxia.

<sup>18</sup> La diferencia entre los sistemas de comunicación ordinarios y los que proponen las computadoras del presente/futuro son bien claras. Usamos palabras que de algún modo se transforman en sentido. Pero a los conceptos, además de nombrarlos, podemos convertirlos en modelos. Así podemos decir "sistema solar" y "planetas que giran" describiéndolos. Pero con una computadora podemos *construir una simulación* del concepto mencionado. Obviamente las computadoras que podrán implementar estos diseños no son las que conocemos hoy en día: "(...) quiero una computadora que sea como una hoja de papel. La ventaja del papel es que no debemos preguntarnos: ¿Cómo puede entrar al modo texto, qué tengo que apretar para hacer esto o lo otro? La computadora es como una hoja de papel con alambres y fierros por detrás" (Kim, 1986, pág. 279).

pliegan los compuestos virtuales en el transcurso de reacciones químicas simuladas. El rol educativo de las RV's no será menos temerario. No sólo podremos protagonizar escenarios en los que aparezcan dinosaurios sino que nosotros mismos podremos convertirnos en saurios.

Obviamente la mayor demanda de las RV's provendrá del mundo del esparcimiento. Usando las RV's la gente podrá hacer uso de recursos creativos inesperados, cambiando sus entornos a fin de reflejar lo que piensan y sienten:

*"...los que quieren que las RV's se conviertan en algo escapista se desilusionarán. Todo el mundo irá pasando por maravillosas experiencias y los escapistas estarán mirando una sarta de figuras geométricas que se parecen a Tahití. Lo único que vuelve real a las RV's es su cualidad dinámica" (Lanier, 1990, pág. 98).*

Lo que singulariza a las RV's es que si bien empiezan siendo un medium, semejante a la televisión, las computa-

doras o el lenguaje escrito, a partir de cierto umbral se convierten directamente en otras realidades que podemos llegar a habitar.

Se las puede imaginar como esponjas vivenciales que absorben la actividad humana del plano de la realidad física y la remontan al de las realidades virtuales. Si lo que se absorbe es "bueno" entonces tendremos arte, danza, creatividad, sueños y hermosas aventuras. Cuando lo que absorbe es "mala" realidad, aun en ese caso hay una disminución, por mas mínima que sea, de la violencia y el dolor en el plano físico.

Podemos contraponer las RV's al cine y a la televisión. Siendo los dos últimos medios de irradiación, el material a utilizar es centralizado, costoso, tiene un efecto narcotizante y distanciador. La televisión es un medio atroz en la medida en que reduce la capacidad —y el propio tiempo físico— de interacción con los otros. El tiempo que se pasa frente a una pantalla de televisión es un tiempo socialmente muerto.

Las RV's, por el contrario, se parecen mas al teléfono, son descentralizadas, y puesto que solo están hechas de información digitalizada, en principio nadie tiene mas capital virtual acumulado que los demás<sup>19</sup>. Mas que la metáfora con el Estudio de Televisión, lo que viene a la mente cuando nos imaginamos las RV's son formas de trovadores post-modernos que irán vendiendo o regalando por los caminos de la interactividad sus "realidades" electrónicas.

La diferencia que hacemos en el uso entre dos tecnologías alternativas nos da la clave del tipo de ingenio que son las RV's. Comparemos a alguien mirando la televisión con alguien hablando por teléfono. En el primer caso se trata de un zombie —que eventualmente podría llegar a "explotar" por exceso de información no digerida o devuelta como sugiere el capítulo inaugural de la serie *Max Headroom*—, en el segundo vemos un continuum de animación, gestos y movimientos corporales, que acompañan, puntúan y meta-comunican. La

diferencia está en que el primero es un medio de propagación y el segundo un medio social.

El único elemento escaso y distintivo en las RV's es la vida de los demás, puesto que son los otros los que animarán a las RV's, volviendo impredecibles sus reacciones. Ya que la forma —algo que no siempre sucede en los mundos físicos— va a ser tan barata, lo que tenderá a realizarse es la personalidad.

Las RV's podrían implicar la eliminación (virtual) de las diferencias físicas —de clase, de raza, históricas—, ya que toda forma es variable. En las RV's, las posibilidades de la política o la empatía se incrementarían a niveles inimaginables.

A la pregunta, ¿para qué sirve la realidad virtual?, hay que responder con un encogimiento de hombros. Hay situaciones, momentos; innovaciones de consecuencias tan cósmicas que se convierten en el contexto o en el problema dentro del cual se hacen, de ahora en más, las preguntas. Antes que en el pretexto para remachar una nueva tesis doctoral lo que las RV's proponen es precisamente un cambio paradigmático en nuestra noción de mundo, experiencia, causalidad, comunicación, interacción hombre/máquina, etc.

Esta perspectiva no implica el endiosamiento de la cultura técnica sino la constatación de que el tipo de relación amo/esclavo que la civilización occidental tiene con la cultura tecnológica ha sido moldeada en la etapa púber, juvenil, infantil, del desarrollo tecnológico. La televisión ha sido tan sólo una anomalía; el equivalente de un martillo con el cual se pretende soldar pastillas de silicio, rompiéndolo todo.

Las RV's pueden llegar a generar una tecnología tan amplia y general como para constituir otra realidad como la que existía antes de la tecnología. Las razones para querer construir este tipo de realidad son tan fuertes y amplias como las que podemos ofrecer para saludar a la realidad física: tiene un componente de

<sup>19</sup> El precio de las máquinas de generar realidad es la mejor ironía que podemos recibir acerca de esta distribución igualitaria inicial del capital virtual. Sin contar con el hecho de que esta tecnología de punta proviene del intento de ciertos entrepreneurs exitosos en revertir la baja de la tasa de ganancia que caracterizaría la evolución del capitalismo a largo plazo. Nuestra reflexión iba en otro sentido —sin negar la fuerza de estas objeciones. Las RV's forman parte de una inflexión en el desarrollo de las tecnologías de la información al poner en contacto computadoras sumamente poderosas con medios de presentación visuales, auditivos y táctiles capaces de crear entornos informativos en los cuales pueden penetrar legos computacionales con el fin de explorarlos y modificarlos a voluntad. Lo distintivo de estos medios es el de ser "hapticos" (de cuerpo entero y no limitados al intelecto) y sin requerir interpretación. Las RV's al permitir que cualquiera se convierta en hacedor de mundos permitirá destronar el mito empirista de las verdades únicas mostrando la pluralidad de los puntos de vista y el carácter político-económico de la elección social de uno sobre otro. Cuando la tecnología esté disponible y la política social haya decidido ponerla al servicio de la colectividad y no del mercado nuestra presunción se habrá demostrado fundada y perderá el aura de ingenuidad con que puede ser recibida hoy.

recreación, educación, expresión, trabajo, terapia, etc.

El estado actual de la tecnología RV es semejante al que existía en los albores de la era de la computación a fines de la década de 1950.<sup>20</sup> Las primeras novedades llamativas se verán dentro de 3 a 5 años. Dentro de poco tiempo veremos RV's médicas en las cuales los discapacitados podrán experimentar interacciones motoras con personas como ellos, como si su cuerpo estuviese entero. También habrá simuladores quirúrgicos como hoy los hay de vuelo.

Este breve pantallazo muestra cómo la divisoria entre fantasía y realidad puede ser brutalmente violentada por la tecnología de las RV's. ¿Sucederá ello para bien? ¿No se tratará apenas de una versión de Disneylandia mas sofisticada? ¿Celebrando el advenimiento del reino de los simulacros, no estaremos renunciando a las mil y una formas de resistencia frente a la uniformización, la desindividualización y el pasotismo a los que la cruzada electrónica nos está invitando?

Obviamente las RV's pueden convertirse en una adicción. Con solo sumar dos o tres de los atributos siguientes su destino en esta dirección estaría asegurado. Y las RV's los contienen a todos ya que son útiles, siempre disponibles cuando uno las quiere, eficientes e intensas, bien diseñadas, no-locales, ilimitadas, potencialmente baratas, de inmersión total, otorgan control y poder, también nos hacen perder el control en un mundo de aventuras, son creativas, colaborativas, de alto tono emocional, acumulativas, seguras, distantes y sexuadas.

La relación arte/computación, persona/máquina puede entenderse, por lo menos, de dos modos muy distintos: ya sea como fusión creativa de lo distinto o como reducción aplanadora de lo mismo. No hay duda de que la mayoría de las obras y de las teorizaciones van mucho más en dirección de esta segunda posibilidad que de la primera. Los comentarios que se desgranarán a continuación justifican las críticas. Más adelante,

empero, examinaremos la posibilidad de un uso liberador y no meramente reduccionista de esta alianza.

### **Virtual, potencial y reducción del ámbito experiencial**

Algún comentarista ha sostenido irónicamente que el hombre virtual, inmóvil frente a la pantalla, hace el amor a través de la pantalla y dicta sus cursos por teleconferencia. Al obrar de este modo se convierte en un inválido motor y, eventualmente, cerebral. He aquí el precio que debería pagar para volverse operacional. En el límite, la inteligencia artificial se convertiría en la prótesis de una especie biológica con el cerebro lavado:

*"...La inteligencia artificial no posee inteligencia, porque carece de artificiosidad. El verdadero artificio, es el del cuerpo en la pasión, el del signo en la seducción, el de la ambivalencia en los gestos, el de la elipsis en el lenguaje, el de la máscara en la cara, el del rasgo que altera el sentido"* (Baudrillard 1988, pág. 18).

Las máquinas inteligentes sólo serían, desde esta perspectiva, artificiales en el sentido mas pobre de *descomponer* las operaciones de lenguaje, sexo, saber en sus elementos más simples, digitalizándolas para resintetizarlas aguadas, devaluadas, corrompidas, según modelos muy insuficientes del comportamiento cerebral.

Lo que distinguiría al hombre de la máquina, a pesar de todo, sería la "desmesura" del significar, el exceso, el placer. Estaría todavía lejos de la capacidad humana —por suerte— inventar máquinas placenteras, capaces de experimentar el placer. Para ello las máquinas tendrían que tener una idea del hombre e inventarlo a su medida —pero el hombre ya ha inventado a las máquinas y no al revés.

La distancia que existe entre la mirada y la pantalla es infinita y rompe con todas las convenciones escénicas. Es fácil caer en el coma imaginario de la pantalla, en la medida en que exige

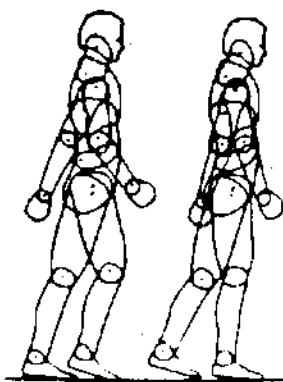
un vacío perpetuo, imposible de colmar. Las imágenes están por todas partes, pero también están en ninguna (tele-imagen). Están situadas a una distancia *infranqueable* por el cuerpo. Mientras que la distancia del lenguaje, de la escena o del espejo es franqueable por el cuerpo; la pantalla es un límite que nadie podrá atravesar jamás.

¿En este negocio de lo virtual, dónde queda la libertad? En esta circulación atomizada, fragmentaria e infinita de mensajes —gestos anulados cuánticamente— ya no queda lugar para las decisiones finales, definitivas. Todo es reciclable, reprogramable, capaz de remontar la flecha del tiempo. Cuando creíamos asegurada nuestra finitud lo virtual nos promete, una vez más, si no vida eterna al menos experiencias fuera del tiempo, de la historia, de la necesidad, del contexto, de las limitaciones. Cuando todo es posible nada vale la pena de ser vivido.

Por otra parte, la cuestión antropológica por antonomasia queda igualmente devaluada: la simbiosis hombre/máquina, la proliferación de interfases amistosas, la fusión con nuestro otro-maquinal también borra las fronteras entre nosotros (orgánicos) y los otros (artificiales, artificiosos). Ya no podremos saber si somos hombres o máquinas —estamos condenados como la protagonista de *Blade Runner* a no saber que no sabemos. Vivimos, pues, la era de la incertidumbre generalizada que engloba en un mismo movimiento lo antropológico, lo genérico y lo epistemológico:

*"... incertidumbre antropológica nacida del perfeccionamiento de las redes maquinales, del mismo modo que la incertidumbre sexual (¿soy un hombre?, ¿soy una mujer?) emerge de la sofisticación de las técnicas del inconsciente y del cuerpo, de la*

<sup>20</sup> Las primeras antiparras fueron creadas por Ivan Sutherland en 1969 —aunque Minsky había esbozado algo parecido en 1965. El guante fue inventado por Tom Zimmerman y el que se usa actualmente estuvo a cargo de Young Harvill.



*s sofisticación de lo indecible, así como la incertidumbre radical en cuanto al status del sujeto y del objeto surgió de la sofisticación del análisis en las microciencias?" (ob.cit., pág. 18).*

A diferencia de las tecnologías tradicionales que se esmeraban en mostrar la alienación que imponían a sus usuarios las máquinas "nuevas", las pantallas interactivas no nos alienan sino que nos arrastran, nos envuelven, nos degluten. Somos —nuestros cuerpos y nuestras máquinas— *circuitos integrados*.

En este escenario anti-tecnológico lo virtual aparece como el fantasma capaz de anular a todos los fantasmas, de volver intrascendente su presencia y su recurrencia. Las máquinas virtuales habrían borrado toda diferencia entre sujeto, objeto, libre, alienado, lo mismo y lo otro, a favor de una proliferación infinita, e intrascendente, de conmutaciones y permutaciones.

Si para humanistas prehistóricos como Sartre el infierno eran los otros, y la alteridad era la imagen misma del purgatorio, para los maquinales y tecnófilos el éxtasis estaría en lo mismo y el paraíso artificial en lo idéntico.

En definitiva lo que está en juego en esta evanescencia es el retorno de lo reprimido, de lo indecible: *¿quién sabe hoy, aquí, qué es lo que importa y qué lo que no?* Las resurrecciones (de la economía) van mano a mano con sus fracasos. La proliferación de la información coexiste con un momento en que nadie sabe si existe la información, y la comunicación explota, cuando se duda cada vez más de que se trate de una forma de intercambio.

Las RV's prometen que todas estas mediaciones tecnológicas nos llevarán por fin al mundo real, pero, ¿hacia falta dar tantos rodeos para volver allí de donde nunca deberíamos haber partido? Detrás de tanta parafernalia y prestidigitación volvemos al punto polémico y central: ¿queremos jugar al juego de la incertidumbre, podemos jugar a otro juego que no sea ese, qué capacidad tenemos de imponer nuestras reglas o cualquier regla a los juegos del lenguaje y la vida?

Algo queda claro, no eliminaremos la incertidumbre aumentándola, no nos comunicaremos mejor por comunicar más, no sabremos más por saber ya tanto. Eppur...

### **Canta el cisne y ya van...**

Gran parte del debate acerca de las tecnologías de la información —en cuyo seno germinó y se debaten las cuestiones relativas al arte numérico y las realidades virtuales— se halla atravesada por posturas contrastantes: las continuistas, las transformacionistas y las estructuralistas.

Los continuistas evalúan los desarrollos recientes de las Tecnologías de la Información (TI) como una etapa más en un largo proceso de cambios incrementales en las tecnologías de procesamiento de la información. La tasa de difusión sería lenta y la sociedad no se vería mayormente afectada por ella. Los transformacionistas, por su parte, ven a las TI como una tecnología revolucionaria que estará acompañada por cambios no menos revolucionarios en la sociedad. Los estructuralistas, por último, sostienen una postura intermedia, al afirmar que si bien las TI son tecnologías revolucionarias no habrán de transformar la estructura de la sociedad industrial.

Dentro de la categoría de los continuistas existe a su vez un subgrupo de *heréticos* —entre los cuales se ubican personalidades destacadísimas como Herbert Marcuse, Joe Weizenbaum, Herbert Schiller, Theodor Roszak, Langdon Winner, Frank Webster y Kevin

Robins—, para quienes las TI no sólo no son revolucionarias sino que además no hacen más que continuar la opresión capitalista en sus formas más descarnadas.

**Resumiendo:** tecnología hubo siempre. Lo nuevo de la tecnología moderna es, empero, su enorme capacidad de transformación tanto de la ecología material como de los nichos psíquicos con las potenciales consecuencias tanto benéficas como perjudiciales.

La punta del progreso técnico ya no está en las proezas de la alta tecnología espacial, sino en la posibilidad de poner estos poderes nuevos al alcance de todo el mundo. Ahora es posible realizar una instalación por medio de la cual el punto de vista mental interno del imaginario creador puede invertirse técnicamente hacia el exterior, sin perder todos los poderes de control que posee sobre la fabricación, la modificación y la sustitución de imágenes mentales.

La cuestión básica que se plantea es, por lo tanto, si podremos gracias a la máquina escapar de las determinaciones biológicas que han signado todo nuestro paso por la historia sin caer por ello en los determinismos tecnológicos:

*"De lo que no cabe duda es que independientemente de cual sea la interfaz elegida finalmente por la industria para acercar lo humano a lo maquinal, la creación técnica comienza a tender hacia la fusión del pensamiento y la acción" (De Herckhove, 1988, pág. 83).*

Si continuamos, en nombre de no se sabe que universalismo clásico, considerándonos como exteriores a nuestras prótesis tecnológicas, seremos alienados y manipulados de todos modos. Pero, algo que es cada vez más probable, si las máquinas están en camino de ser *interiorizadas*, como antes lo fueron el alfabeto, la imprenta y tantas otras tecnologías, deberán necesariamente generar una nueva psicología que trascenderá los límites del cuerpo físico individual.

Para efectuar este tipo de transición habrá que expandir nuestro espacio mental hasta los límites extremos de nuestro poder de acceso tecnológico. En estas condiciones —harto probables— las máquinas, virtuosas o no, podrán actuar ya sea como un cáncer ya sea como una prótesis. Y no estará en ellas decidir qué función cumplirán finalmente.

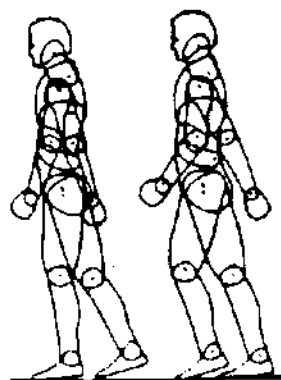
*"Es difícil creer que la técnica nos inclina inexorablemente hacia una suerte de fatalidad destructiva, o de creer que la máquina es más peligrosa que nuestro propio imaginario, ideas o palabras. Por querer demasiado fácilmente volver a la técnica responsable de nuestros males, por buscar demasiado no se sabe que inocencia o verdad inicial se pasa por alto lo que esta búsqueda nostálgica del absoluto supone"* (Couchot, 1988, pág. 87).

Nos decimos adultos una vez que aceptamos nuestros límites en el mundo físico. Los niños, en cambio, no se resignan a verse limitados, y con su fantasía y creatividad —mitopoiesis— combaten esta conspiración de la adultez/realidad.

Hasta hace poco la sanidad era sinónimo de aceptación. Pero ahora aparecen las RV's que nos prometen nuevamente la infinitud y que afirman poder prescindir del tabú finitista. Por fin construiremos mundos en los cuales podremos ser o hacer cualquier cosa con quien queramos sin limitación física o simbólica alguna. He aquí como podemos romper con una sexta discontinuidad invisible que las RV's sacan a luz. Que lo hagamos...

#### Bibliografía

- Baudrillard, J., "Le xerox et l'infini", en varios autores, "Machines Virtuelles", Traverses, núms. 44-45, septiembre 1988, págs. 23-27.
- Borillo, M., "Máquinas Poéticas", en *El Peseante*, núm. 10, ¿Con qué objeto?, 1988, págs. 30-41.
- Brunner, J., *Acción, pensamiento y lenguaje*, Madrid, Alianza, 1984.
- Cooper, M., "The new graphic languages", en *Design Quarterly*, núm. 142, págs. 4-17.
- Davis, D., *Art and the future*, New York, Prager, 1975.
- Davis, P. J. y Park, D., *No way. The nature of the impossible*, New York, Freeman, 1987.
- De Kerkhove, D., "Le virtuel, imaginaire technologique", en varios autores, "Machines Virtuelles", Traverses, núms. 44-45, septiembre 1988, págs. 75-85.
- Ditlea, S., "Another world. Inside artificial reality", *PC Computing*, vol. 2, núm. 11, noviembre 1989, págs. 90-102.
- Dreyfus, H. y Dreyfus, S., "Why computers may never think like people", en T. Forrester (ed.), *Computers in the human context*, Cambridge, MIT, 1989.
- Edwards, B., *Drawing on the artist within*, New York, Fireside, 1986.
- Enzenberger, H.M., "Sobre la turbulencia", *El Peseante*, núm. 12, Particularidades, 1989, págs. 38-44.
- Gartel, L.M., *A cybernetic romance*, Salt Lake City, Peregrine Smith, 1989.
- Gibson, W., "Cyberpunk Era (Interview)", *Whole Earth Review*, núm. 63, *Is the body obsolete?*, 1989, págs. 78-87.
- Goodman, C., *Digital visions. Computer and art*, New York, N. H. Abrams, 1987.
- Graubard, S.R. (ed.), *The artificial intelligence debate. False starts, real foundations*, London, MIT, 1988.
- Gregory, R.L., *Odd perceptions*, London, Routledge, 1986.
- Guillaume, M., "Les artifices de l'alterité" en varios autores, "Machines Virtuelles", Traverses, núms. 44-45, septiembre 1988, págs. 23-26.
- Hagood, F., "The magic theatre", *Omni*, vol. 12, núm. 3, diciembre 1989.
- Hardison Jr., O.B., *Disappearing through the skylight. Culture and technology in the twentieth century*, New York, Viking, 1989.
- Hughes, R., *The shock of the new*, New York, Knopf, 1981.
- Kelly, K. (ed.), *Signal. Communication tools for the information age*, New York, Harmony Books, 1988.
- Kemp, M., "2001 computers. Living inside your PC", *Discover*, vol. 9, núm. 11, noviembre 1988, págs. 64-70.
- Lanier, J., "Virtual reality. (An interview)", *Whole Earth Review*, núm. 64, The alien intelligence of plants, 1989, págs. 108-119.
- Lanier, J., "Brave New world. (An interview)", *Rolling Stone*, núm. 580, 1990, págs. 92-100.
- Lanier, J., "An interview", en S. Lammers (int), *Programmers at work. 1st. series*, Redmond, Microsoft, 1986.
- Lévy, P., *La machine univers. Creation, cognition et culture informatique*, Paris, La Découverte, 1987.
- Maturana, H. y Varela, F., *El árbol del conocimiento*, Santiago, Ed. Universitaria, 1984.
- Mazlish, "La cuarta discontinuidad", en Z. Pylishyn, *Perspectivas en la revolución de las computadoras*, Madrid, Alianza, 1975.
- Perniola, M., "Virtualité et perfection", en varios autores, "Machines Virtuelles", Traverses, núms. 44-45, septiembre 1988, págs. 29-34.
- Queau, P., "Icono o idolo", *Medios revueltos*, núm. 5, 1989, págs. 84-89.
- Rivlin, R., *The algorithmic image. Graphic visions of the computer age*, Redmond, Microsoft Press, 1986.
- Stiegler, B., "L'effondrement technologique du temps", en varios autores, "Machines Virtuelles", Traverses, núms. 44-45, septiembre 1988, págs. 50-58.
- Varela, F., *Connaître*, Paris, Seuil, 1989.
- Weizenbaum, J., *Computer power and human reasoning*, San Francisco, Freeman, 1976.



*Martín Hopenhayn realizó la relatoría del Seminario Estética y Sociedad organizado en Valparaíso entre el 7 y el 9 de abril de 1990.*

*Dado que éste tuvo un carácter exploratorio y experimental, su síntesis marca precisamente la heterogeneidad de enfoques y las inquietudes que su desarrollo despertó entre los participantes. Teniendo en cuenta las dificultades intrínsecas al objeto de estudio y la diversidad de estilos para aprehenderlas, esta relatoría es un rico testimonio de los puntos de encuentro y desencuentro entre el conocimiento social y las expresiones estéticas.*

*(De las ponencias presentadas en el Seminario, en este número*

## Martín Hopenhayn



92

### **A.** Posicionamientos diversos frente al tema estética y sociedad

**1. Historización, sociologización, contextualización:** Un acercamiento al tema fue a través de la explicación de fenómenos expresivos o de la creación colectiva de formas mediante la apelación contextual. Así, por ejemplo, Abelardo Sánchez León intenta situar la irrupción de

fachas y tipos sociales en Perú a partir del proceso de transición desde un modelo oligárquico a un modelo de clara desintegración. El marco explicativo de esta irrupción de culturas no representadas es el de la modernidad frustrada en el Perú. En una línea semejante, Adolfo Sánchez Rebolledo se pregunta por los nuevos fenómenos expresivos en México a partir de un marco socio-demográfico peculiar como es el mexicano, y también en el marco de un proyecto de desarrollo en crisis.

**2. La entrada por/desde dentro:** Helena Abramo tiene como objeto de preocupación las

juventudes paulistas y el rock como referente de identidad colectiva. Es a partir de este actor mismo —su desencanto, su diferencia— que se intenta reconstruir su identificación con un cierto tipo de formas (sobre todo musicales).

**3. La tensión entre lenguaje poético y lenguaje del científico social:** Héctor Schmucler insistió en la brecha entre el lenguaje poético (creador de la realidad) y el lenguaje científico (explicativo, instrumental), y al mismo tiempo transmitió una visión a lo Adorno, en el sentido de interpretar el mundo como un mundo desencantado, cooptado por la manipu-

**Martín Hopenhayn es investigador de la CEPAL, Santiago.**



# Tensiones

## y tentaciones



hemos publicado las siguientes: "Las fachas culturales. Cuerpo y alma de un país zamaqueado", de Abelardo Sánchez León, "La libre combinación de formas musicales en la salsa", de Angel Quintero Rivera y Luis M. Alvarez, "Fantasmas", de Armando Silva, "De las imágenes numéricas a las realidades virtuales. Esfumando las fronteras entre arte y ciencia", de Alejandro Piscitelli, y "Estética de la utopía", de Aníbal Quijano. Mientras que "Estéticas de la oblicuidad", de Nelly Richard, "El centinela y la prostituta. La poética en los subsuelos de la palabra", de Nicolás Casullo, y "Escenas sin territorio", de Néstor García Canclini, fueron reproducidas en otra revista).

93

lación técnica y la pérdida de sentido poético. En cierto modo, aplica la filosofía negativa a la relación entre poética y ciencias sociales: por un lado, la vida, por otro, la vida alienada. Es en esta tensión que ubica su preocupación —y sus reservas— acerca de la posible confluencia entre arte y ciencias sociales. Por su parte, Nicolás Casullo también expresa esta tensión mediante la metáfora de Augusto Comte, el creador de la sociología positiva que, tras las bambalinas, es un perverso polimorfo que eyacula sobre la tumba de su esposa. El interés de Casullo es, evidentemente, invertir el orden y preguntarse por el "sí mismo" que poetiza y

conoce al mismo tiempo, el loco creador que hay detrás del prolijo científico social. Quiere situar a ese Comte inefable en la propia actividad dividida del científico-poeta. Se trataría aquí no tanto de delimitar un objeto sino un lenguaje con el cual poder nombrar poética y científicamente, o situar la tensión que separa a ambos lenguajes.

4. *Lo estético-social como lugar de la identidad (o de la diferencia) en América Latina:* Aníbal Quijano propone buscar en la creación artística el lugar de la utopía, entendida como un relato del sentido, de la identidad liberadora, de aquello que nos

conecta con nosotros mismos y nos moviliza *negando* esta "falsa identidad" de la dominación (sobre todo ahora en que los discursos políticos y científico-sociales adolecen de falta de capacidad movilizadora, de ausencia de un relato de sentido). Fernando Calderón, en su aproximación a los murales de la revolución del 52 en Bolivia, piensa la producción estética como memoria y clave de lo nunca comprendido, como el relato que se perdió: el arte como bóveda en que se preserva un sentido pendiente, un lugar, para recuperar el fundamento simbólico-expresivo (la revolución) de una nación. Angel Quintero

# escrito desde la mala conciencia: Disyuntiva entre intensidad y estabilidad.

plantea la libre combinación de formas en la salsa como *modo y medio* de expresión de valores, visiones y esperanzas: como definición de lo nacional centrado en la cultura popular, como afirmación de una cultura viva y desafiante en que se retoman las tradiciones pero se orientan hacia el presente y el futuro.

Pero también lo estético-social puede ser el lugar no de la identidad, sino de la diferencia. Esto es claro en el estudio de García Canclini sobre cultura en la frontera (entre México y Estados Unidos), donde lo estético permite captar el lugar de la división, la hibridez, el desdoblamiento, el ser que sólo se comprende dividiéndose ("se desmexicaniza para mexicomprenderse"). Aquí es el reverso de lo estético-utópico: es lo provisorio-transitorio-migrante-fronterizo erigido en lo central-permanente-arraigado. También Armando Silva, en el estudio de graffiti en Colombia, pone el acento en una expresión de formas que es fusión, híbrido, "encuentro entre dos beligerancias, la popular y la universitaria", que marca la ciudad-mezcla, un lugar en la diferencia. También Nelly Richard entra al fenómeno estético para explorar la diferencia, sobre todo entendida como irrupción de lo híbrido. En el caso de Nelly hay una abierta postulación de la inexistencia de una identidad latinoamericana a representar o reconstruir; también hay una invitación a pensar lo propio como hibridez, y pensar la diferencia —la periferia— desde la diferencia misma y no desde el centro, lo cual obliga a un "discurso-otro". Otra vez aquí la propia escritura se vuelve tema a

problematizar: ¿Cómo romper con el discurso canónico o el discurso etnocéntrico para nombrar lo propio? La exigencia de que el objeto (lo propio, la elaboración colectiva de formas en la periferia) le plantea a la mirada que busca interpretarlo.

5. *La sutura epistemológica máquina-hombre como un punto para repensar el fenómeno estético*: Alejandro Piscitelli piensa las consecuencias de las tecnologías recientes en el proceso de creación y comunicación estética. La computadora aparece como un lugar de fusión entre ciencia, técnica y fenómeno estético. Aquí la visión difiere radicalmente de las reservas de Schmucler, quien planteaba más bien la brecha entre lo tecnológico y lo poético. Según Piscitelli, un nuevo tipo de interacción entre los sentidos y la inteligencia abstracta permite esperar una verdadera revolución de las formas: creación de *realidades virtuales* que recrea nuestra relación con el mundo físico en un plano inédito, que sintetiza y multiplica nuestra realidad al mismo tiempo.

6. *Lo imaginario espacial como punto de articulación entre lo estético y lo social*: En el caso del trabajo de Armando Silva sobre imaginarios urbanos en Bogotá, las preguntas fundamentales que se colectan son las siguientes: ¿Cómo se construyen socialmente significados, incluidos los estéticos? ¿Cómo se representan y configuran colectivamente los sentidos en su relación con los espacios? ¿Cómo los fantasmas colectivos recorren e "intencionan" la ciudad, y en qué medida la pregunta por la ciudadanía en

América Latina puede también responderse desde esta perspectiva? Considerar los imaginarios urbanos, es decir, la autorrepresentación espacial de la población, es comprender el punto de vista ciudadano, el punto de articulación entre sentido y territorio.

## B. Imaginario y transgresión: dos conceptos para nuclear la diversidad

1. *El concepto de imaginario*. Utilizado con sentidos poco delimitados, dicho concepto aparece recorriendo, explícita o implícitamente, los distintos aportes al seminario. Estos sentidos pueden resumirse del siguiente modo.

- El lenguaje estético como salvaguarda, centinela, utopía, relato al cual poder adherir en la producción colectiva y de sentido.

- El imaginario en las posibles relaciones entre producción estética y relato utópico (de horizonte de sentido, de proyecto o símbolo). La idea de fondo es que podría encontrarse entre lo estético y lo utópico una relación interna: no como mundos homologables pero sí de recíproca permeabilidad, entendiendo la utopía no como quimera sino como horizonte de sentido y referente de identificación colectiva.

- El arte-bóveda de sentido, la obra como relato de un relato, memoria de un olvido (murales de Pantoja), vínculo intertemporal (pasado-presente o presente-futuro), o como cultura viva y desafiante (la salsa), lo otro que irrumpe (las fachas), lo imaginario como *emergencia* (el graffiti).

- El problema del imaginario instituyente que subyace al arte informático. La posibilidad de que las llamadas realidades virtuales provean de sustratos o relatos de

sentido en otro nivel de comunicación, generen y transmitan nuevas formas de percibir el mundo, expandan los límites de la percepción.

- Lo imaginario como nuevo proyecto estético, como en el caso del graffiti: lo intersticial, lo fugaz, lo intensivo, lo emergente, la definición de ciudadanía desde zonas "calientes", lo imaginario como configuración intencional de territorios.

- El papel del desencanto en nuevos imaginarios: las emergentes culturas juveniles y la re-situación del rock en el reverso de cualquier aspiración utopizante.

- Imaginario y fractura: no como orden simbólico dominante o totalizador sino al revés, como emergencia del "descentramiento", de lo no integrable, de la sub-versión.

## 2. El concepto de transgresión

- **Irrupción:** Los fenómenos estéticos, entendidos en amplio sentido (como expresiones o producción o reconfiguración social de formas), como procesos de irrupción. Es el caso considerado para el Perú en cuanto a irrupción de fachas y grupos sociales no representados que irrumpen en lo público y capitalizan los "huecos" abiertos por la desintegración social para cobrar visibilidad: animadores televisivos (en oposición a otros voceros convencionales que fueron incapaces de reivindicar lo no-representado); informales, narcotraficantes, subversivos, terroristas, senderistas, secuestradores.

Todos transgreden: lo no representado pasa a ocupar y expresar territorios para representarse a sí mismos sin mediación —los irreductibles, los "malos"—.

Lo expresivo es aquí transgresión, irrupción, lo oculto que se expone, lo soterrado-emergente, lo

no-integrado que se tematiza a sí mismo y así interpela un "falso orden" (el orden de la economía, de la ley, de la política, de la moral).

- **Transgresión y "parte maldita":** La ya citada metáfora de Comte traída a colación por Nicolás Casullo resulta aquí pertinente: la vitalidad estética planteada como el reverso de la ciencia, la locura como un discurso que transgrede y rebasa el discurso del científico, la fiesta de la expresión como rebasamiento del autocontrol del conocimiento.

- **Lo utópico y lo estético como negación del orden:** En el caso de la propuesta de Aníbal Quijano, el "utopizar" de la producción artística es afirmación de otro orden (en el sentido de otro relato, otra racionalidad): liberación virtual de lo reprimido. La producción estética aparece entonces como negación, transgresión (no se trata de todo arte, sino justamente del arte que a su vez sub-vierte la estética dominante de la imitación o de la simulación).

En el caso ejemplificado de los graffiti, la expresión estética implica la subversión de un orden (social, cultural, lingüístico o moral) en que se expone lo prohibido y lo obscuro. Por último, en la visión de Nelly Richard la expresión estética que se intenta rescatar es aquella que puede subvertir un orden ilustrado, canónico, etnocéntrico, etc.

- **Transgresión como apertura:** Tal es el caso que se observa en la exposición de la libre combinación de formas en la salsa: la subversión como apertura, acercamiento, desafío.

# Difícil aceptar el hecho de tener que convivir con esta disyuntiva, no poder apartarla de la vista.

## C. Esquematación de diferencias: objeto, método, estilo

En cuanto al objeto a privilegiar, fue entendido en planos muy diversos, a saber:

- Lo estético como producción artística y/o comunicación artística y lo social como sus implicaciones o sus raíces en la sociedad.

- Lo estético-social como imaginario, horizonte de sentido colectivo, cultura.

- Lo estético-social como emergencia de lenguajes, irrupción de la diferencia, transgresión de órdenes de lenguajes, moral o sociedad.

- Lo estético-social como acontecimiento, restablecimiento de una comunicación originaria.

- Lo estético-social como relato de una utopía.

En cuanto al método, es preciso consignar que ésta fue tal vez la carencia más visible en los aportes, a saber, la explicitación de métodos de trabajo. Si hemos de considerar el método como una herramienta que permite movimientos inductivos y deductivos (no necesariamente positivista —puede ser hermenéutico u otro—), que permiten desplazarse entre teorías y territorios, que permite establecer nexos entre la reflexión general y la investigación de fenómenos expresivos delimitados, fue este nexo el que faltó en las discusiones. Por cierto, las ponencias y puntos de vista dejan entrever distintas opciones metodológicas: desde la interpretación de lo social a partir de lo

escrito hacia  
una relativa  
verdad:

Interpretar es  
arrancar sentido.  
Violencia  
necesaria.

estético, o de lo estético a partir de lo social, o de lo estético como síntoma de malestar cultural, conflicto social, etc. Pero las diferencias de método no se explicitaron ni se confrontaron.

En cuanto al estilo, pueden constatar los siguientes puntos de vista:

- El plantearse el propio estilo como objeto, respondiendo a los siguientes desafíos: cómo ser científico social sin dejar de ser escritor; cómo extremar procesos de creación en el trabajo de producción de conocimientos sociales; y cómo "luchar" con un material "resistente" (emergente, inefable, etc.).

- Una cierta neutralidad en el estilo, donde se busca recoger un fenómeno emergente haciendo hablar al objeto, o plegándolo con otras voces que interpretan (referentes teóricos, otros objetos análogos, etc.).

#### D. Líneas posibles de trabajo futuro del grupo en un campo de confluencia estética-sociedad

No se trata de que cada participante se consagre a un campo nuevo exclusivamente para su participación en esta iniciativa. Se trata, más bien, de que para ocasión de esta experiencia de reflexión colectiva saque punta, dentro de sus preocupaciones y actividades habituales, a ciertos matices, vale decir, que destaque elementos que permitan reforzar una posible especificidad en este grupo, que dé rasgos concretos a la confluencia estética-sociedad

que aquí se busca. Ahora bien, de lo constatado en el seminario y en la presente relatoría, estas especificidades podrían consistir en los siguientes puntos:

- *El rescate de lo emergente:* Por un lado, se ha insistido en la crisis de imaginarios, utopías, discursos canónicos, proyectos totalizadores, etc. Frente a eso se ha visualizado lo estético-social como *figura emergente contra un fondo*: figura que transgrede, sintomatiza, habla sin mediación, representando lo no-representado, produce una fuga, etc. De modo que un campo de profundización puede radicar en este énfasis en el carácter de *emergente* en que lo estético y lo social se unen o se cruzan: sea el arte como arte contestatario, lo imaginario como irrupción y disrupción, las formas como representación de lo reprimido (social, política o moralmente), etc. Se trataría, en suma, de verificar y relevar sus señales, sus muecas, de desentrañar modos de radicalización, de ironía, de subversión, y de poner de manifiesto toda la *ambigüedad* de la palabra emergente (creativa-reactiva, efímera-intensiva, etc.). Más que el "orden" de lo estético —y de lo imaginario— lo que se buscaría es comprender la "irrupción" de formas expresivas y de imaginarios que establecen zonas calientes, puntos de conflicto o transgresión con un orden desencantado, administrado, etc.

- *Lo híbrido, lo fusionable, lo viejo y lo nuevo:* Más allá de la discusión sobre si en América Latina es más intenso el grado de hibridez o fusión en sus expresiones culturales (sus identidades, sus representaciones, sus formas) que

en los países del centro, interesa plantearse aquí la intersección estética-sociedad como lugar para pensar la identidad/diferencia latinoamericana. Para ello sería útil reflexionar a *partir* de los objetos de investigación de cada cual, en este marco de referencia: ¿Qué estrategias hay hoy en uso para integrar lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad, para romper lo viejo con lo nuevo, para mezclar lo propio con lo ajeno, en el campo de la elaboración colectiva de representaciones, de los gestos de transgresión, del arte como negación del orden, etc.? ¿Cómo se quiere hacer emerger, mediante esta mezcla, lo no-representado, lo oculto, lo contra-hegemónico? ¿Cómo se inserta en esta discusión de la mezcla y de la tensión viejo/nuevo el impacto tecnológico — en el arte, en la cultura, en el imaginario—? Se trataría, en suma, de pensar la diferencia desde la diferencia, vale decir, no desde el centro sino desde la misma periferia. Se trataría, si es posible, de forjar *desde el lugar mismo* los conceptos para hacerlo inteligible: cómo la producción estética (arte o imaginario) revela identidades emergentes o mudas, cómo desde allí puede enriquecerse o revertirse un posible discurso sobre identidad latinoamericana.

- *Problematizar o tematizar las cuestiones de método:* No se trata de la eterna pregunta por el método, por la brecha entre arte y sociedad o entre palabra poética y discurso explicativo. Se trata de socializar la experiencia de cada uno en el grupo en materia de caminos transitados entre teoría e investigación puntual. Se trata de que se expongan los procedimientos de trabajo, a fin de nutrirse recíprocamente y que cada uno pueda potenciar el trabajo de otros, y mostrar resistencias específicas del objeto (artístico, cultural) para poder discutir colectivamente tales resistencias a categorías disponibles, trabajar dichas resistencias, etc.

# ESTRATEGIAS DE GOBERNABILIDAD EN LA CRISIS

## El nuevo Proyecto PNUD-UNESCO-CLACSO

**E**n términos relativos y asincrónicos la inestabilidad política ha sido una de las características de la región y la misma afecta a regímenes de distinta naturaleza. Tal inestabilidad tiene indudablemente un componente económico-social que potencia los factores de ruptura. Ciertos umbrales en el comportamiento de variables macroeconómicas que hacen al funcionamiento fluido de la economía (inflación, inversión, empleo, déficit fiscal) parecen imprescindibles de ser mantenidos para no potenciar los factores de ruptura del régimen político. Esto resulta particularmente cierto y específico cuando se trata de regímenes democráticos, dados los espacios que ellos confieren a la expresión de demandas sociales y al procesamiento de las mismas en el sistema político.<sup>1</sup>

“Las situaciones nacionales latinoamericanas, tanto en los casos de transiciones a la democracia recientes o en el de regímenes democráticos de larga duración, no parecen actualmente exhibir logros que alejen el peligro de este componente económico-social de la desestabilización. Las políticas estatales en pro de un desempeño aceptable de la economía chocan con los condicionantes de la crisis, los cuales agravan las circunstancias seculares de ingobernabilidad en la región, haciendo que ésta no pueda entenderse, mucho menos hoy, en relación con factores exclusivamente políticos (por ejemplo, soberanía restringida o tutelada en el caso de gobiernos democráticos y soberanía

cuestionada en el caso de gobiernos dictatoriales). Aunque la ingobernabilidad surge como problema en las complejas relaciones entre el Estado y la sociedad, esferas diversas que conciernen a la autoridad y legalidad del poder político, a la eficiencia y productividad de las instituciones, junto al comportamiento y motivación de los actores sociales y políticos, no puede minimizarse este componente estrictamente económico-social de la misma. Interesa recordar al respecto que simulando un ajuste estructural exitoso en sus propios términos, no se considera que puede garantizar que éste asegure la estabilidad democrática (como lo admite el Banco Mundial).

“En ese sentido, el proyecto analizará qué estrategias adoptan gobiernos seleccionados de la región, poniendo énfasis en aspectos que califican fuertemente la gobernabilidad buscada, a saber: a) las políticas mediante las cuales se intenta asegurar un funcionamiento fluido de la economía, especialmente las que dependen fuertemente del comportamiento empresarial, y b) aquellas destinadas a asegurar un mínimo de integración social a sectores excluidos.

“Las estrategias gubernamentales de gobernabilidad trascienden las políticas mencionadas y se dirigen a un conjunto amplio de actores políticos y sociales, pero se entiende absolutamente relevante un trabajo analítico y comparativo sobre los éxitos y fracasos de las políticas señaladas en a) y b) pues ellas

marcarán fuertemente los resultados sustanciales de la acción gubernamental (estabilidad y crecimiento económicos, por un lado, e integración social, por otro).

“En primer lugar, todo gobierno es dependiente —más allá de su orientación política e ideológica— del mantenimiento de un nivel razonable de actividad económica, lo cual a su vez depende en muy buena medida del comportamiento empresarial privado, aún en sistemas de economía mixta. Varios estudios hechos recientemente han mostrado que en general estos actores empresariales tienen capacidad muy fuerte de perturbación de la marcha de la economía, lo cual es sumamente riesgoso aunque no puedan señalarse puntos críticos absolutos de aquellas variables sobre las que inciden, puntos en los cuales la ruptura del régimen es casi inevitable.<sup>2</sup> Por lo tanto, el aporte a la gobernabilidad alcanzado en el

*Entre las iniciativas concretadas del Programa de Areas Prioritarias de Investigación, Secretaría Ejecutiva, ocupa un lugar importante este nuevo proyecto regional (RLA 90/011) que dará comienzo próximamente. Aquí reproducimos la fundamentación del proyecto y parcialmente su contenido tal como aparece en el documento del mismo, ya aprobado por la Oficina de Proyectos Regionales del PNUD y de la UNESCO.*

intercambio entre el Estado y estos actores es siempre importante, tomando no sólo sus resultados más inmediatos sino sobre todo sus implicaciones. Pero, ¿cuál es el aporte a la gobernabilidad alcanzado en el intercambio del Estado con estos actores? ¿Qué resultados prospectivos materiales e institucionales tienden a emerger? ¿Es posible distinguir varios comportamientos empresariales? ¿La gobernabilidad es un bien público para cada uno de los actores empresariales? ¿Cuál es el grado de consistencia de su accionar? ¿Hay un comportamiento inducido por las políticas de sus organismos de representación sectorial?

"Respecto del otro actor seleccionado, los riesgos de su comportamiento para la estabilidad política son relativamente menores. Sin embargo, la dificultad de organización y de representación en el sistema político por parte de los grupos que sufren una exclusión grave en la

distribución de beneficios económicos no excluye su amenaza disruptiva (sea porque catalicen la acción de otros actores o porque la represión para contenerlos desnaturalice absolutamente el régimen político democrático). Sumado a consideraciones ético-políticas insoslayables, es importante pues prever que la no atención a este sector y su no participación en los beneficios del desarrollo afectarán estructuralmente la estabilidad de los regímenes, también en especial si estos últimos son democráticos. Recientes estudios han coincidido en que las tendencias respecto de este sector informal serían a la vez de mantenimiento y ampliación de los mecanismos de exclusión del pasado. En su comportamiento político, la tendencia es hacia la fragmentación y, desde el punto de vista social, las demandas de integración, tanto al mundo laboral como al de la participación socio-política, son crecientes.<sup>3</sup>

"Pese a esta asimetría, lo que se haga gubernamentalmente respecto de ellos califica fuertemente las estrategias de gobernabilidad gubernamentales. Además, está claro ya que los escenarios de caos en nuestras sociedades nacionales tienen mayor o menor posibilidad según sea más o menos profunda la destrucción de la trama de organización social. Y precisamente las políticas sociales de emergencia o compensatorias poco parecen orientarse a restablecer o proteger esa trama de organización social.

"Así, por una parte, las nuevas políticas sociales compensatorias o de emergencia no parecen poder conjurar los riesgos de estallidos sociales de mayor o menor gravedad al no reducir considerablemente, cualitativa o cuantitativamente, la exclusión social y/o, como dijimos, la trama de organización social. Difícilmente se hacen cargo tales políticas de los intensísimos procesos de diferenciación social que afectan a la masa de excluidos, lo cual sería un primer requisito para preservar o mejorar la trama social. En este sentido, como ocurre en otros ámbitos de políticas públicas, la opción de desestructurar un conflicto para manejarlo puede tener un costo muy elevado en un plazo más largo.

"Por otra parte, tanto el intento de mantener o expandir políticas sociales universalistas de antiguo cuño como el de revertir las tendencias de distribución de la riqueza más regresivas, o sea, la búsqueda de una gobernabilidad progresiva en lo económico, capaz de aliviar la situación de las capas más carenciadas, trae aparejado componentes y dificultades especiales en las políticas públicas. Son aquellas dificultades propias del 'incrementalismo democrático', en la hipótesis de máxima, que puede llevar a situaciones de ingobernabilidad.

"Aceptar y reconocer pues esta asimetría y esta selección de políticas y actores no implica de ninguna manera suponer que estos actores y estas políticas son los que más inmediatamente determinan la gobernabilidad del sistema en su conjunto (que incluye la estabilidad política). Si la intención fuera la de tratar aquellas políticas y actores más relevantes para esa gobernabilidad del sistema en su conjunto, otras serían las políticas y otros serían los actores por analizar (por ejemplo, políticas referidas a las FF.AA. y FF.AA.; políticas de mejoramiento del sistema político y en particular de los sistemas partidarios, y partidos políticos, etc.), lo cual aparece en un programa a largo plazo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

## Caracterización de las políticas por analizar

### a) Políticas orientadas a los empresarios privados

"Aparentemente, en la situación latinoamericana —aún con toda su heterogeneidad— se agrava un problema siempre crítico cual es el logro de un manejo independiente de la inversión y del ingreso. Más allá de la acción estatal o aprovechándola en todas sus debilidades, el comportamiento del sector empresarial privado respecto de la inversión queda por debajo de los niveles históricos, aunque los gobiernos se hayan abstenido en general de tomar medidas que hagan que el empresariado adopte decisiones adversas a la marcha de la economía.

<sup>1</sup> Malloy, J. *The transition politics in Latin America*, Princeton University Press, 1987.

<sup>2</sup> Campero, Guillermo, "Los empresarios ante la alternativa democrática: el caso de Chile", en *Empresarios y Estado en América Latina*, CIDE, México, 1988; Diniz, Eli y Boschi, Renato, "Empresarios y Constituyente: continuidad y ruptura en el modelo de desarrollo capitalista en Brasil", en el mismo volumen; Acuña, Carlos; García Delgado, Daniel; Golberg, Laura, y dos Santos, Mario, "Relación Estado/empresarios y políticas concertadas de ingresos. El caso argentino", en *Política económica y actores sociales*, PREALC-OIT, Santiago, 1988; Figueira, Carlos, "Concertación salarial y gremios empresariales en el Uruguay", ídem; Przeworski, Adam, "Capitalism, democracy, pacts: revisited", Conference on the micro-foundations of democracy, University of Chicago, 1988; entre otros.

<sup>3</sup> Cf. *Perspectivas*, núm. 5, SUR, Santiago, 1988, especialmente la síntesis de Alain Touraine; el texto de Manuel Castells, *The city and the grassroots*, University of California Press, editado por P. Hall y P. Marris, Berkeley, 1988, y una revisión teórica en Calderón, Fernando y dos Santos, Mario, "Del petitorio urbano a la multiplicidad de destinos", trabajo presentado en el seminario "Reestructuración urbana: tendencias y desafíos", Río de Janeiro, agosto 1983. Asimismo, Tokman, Víctor, *El sector informal quince años después*, PREALC, Santiago, 1987, y los trabajos presentados en la conferencia "The comparative study of the informal sector", Harper's Ferry, West Virginia, octubre de 1986. Otra visión sobre el mismo fenómeno puede hallarse en De Soto, Hernando, *El otro sendero*, editado por el ILD, Lima, 1987.



Puede haber una política claramente orientada a favorecer al empresariado más concentrado para dinamizar a cualquier costo la economía, sin que necesariamente se alcancen niveles de reinversión más altos (en realidad han sido los más bajos de las últimas décadas). Asistimos a paradojas, ya que puede no alcanzarse gobernabilidad aún favoreciendo a los grupos económicos más concentrados, exista o no una exagerada puja redistributiva, dada la pérdida de centralidad del actor sindical.

"Cabe señalar, por otra parte, que el deterioro en la distribución funcional del ingreso ha continuado pese a la recuperación económica que se registra a partir de 1983/1984<sup>4</sup>; conjuntamente se ha deteriorado la proporción de la ganancia destinada a la inversión, aumentando el consumo del sector que maneja aquella.<sup>5</sup>

"Interesa al respecto señalar en términos globales la relación directa que, se ha establecido, existe en la proporción del ingreso destinada al sector asalariado y la tasa de inversión, revelándose un comportamiento marcadamente diferente entre los sectores empresariales privados de los países centrales y los latinoamericanos.<sup>6</sup> Las diferencias en la parte del ingreso neto consumido por los empresarios privados es enorme; en 1985 esa parte fue de alrededor del 20% en Austria y Noruega y del 40% en los EE.UU., en tanto alcanzó el 62% en Brasil y el 69% en la Argentina", según cálculos sobre datos del Banco Mundial.<sup>7</sup>

"Un primer problema que el proyecto debe superar es el de la selección de políticas económicas por país que más requieran para su éxito del comportamiento de actores empresariales a los que están dirigidas. En el paquete de políticas de ajuste (macroeconómicas) aparentemente estarían en primer lugar las políticas llamadas estructurales, orientadas a introducir modificaciones en el perfil productivo (expansión de la capacidad productiva de la economía) y políticas para mejorar la eficiencia y la asignación de recursos. Entre ellas tendrían un papel destacado aquellas destinadas a promover la inversión y la productividad. Sin embargo, en este

campo se verifica una ausencia de reacciones esperadas bastante manifiesta, lo cual tendría que ver con la gran fragmentación de los comportamientos empresariales, las precariedades en las variaciones de la demanda, las mayores incertidumbres en los distintos mercados y el acortamiento del horizonte temporal en la toma de decisiones de producción, entre otros. También seguramente esto tiene que ver con un desfase entre la comprensión de los nuevos procesos y la integración de esa comprensión en nuevas políticas y en nuevos recursos de políticas.<sup>8</sup>

"La vulnerabilidad o riesgo de fracaso de las políticas es tanto mayor si no se dispone de una idea más clara de los lazos teóricos y empíricos entre las variables introducidas por distintas políticas y la inversión privada, de manera de evaluar la incidencia que el gobierno puede tener sobre las decisiones de inversión privada que modifican los ritmos de crecimiento actuales y futuros".<sup>9</sup> También es una tarea de la investigación determinar la eficiencia de la inversión y ver si los actores de ésta pueden ser afectados por políticas estatales para aumentar la relación inversión/crecimiento.

"Este panorama se complica en economías estructuralmente estancadas y con el peso de los servicios de la deuda externa, donde la crisis de la 'economía del control' parece ser más fuerte, habida cuenta de los saltos cualitativos en el ambiente económico, tecnológico, cultural y político-institucional en que se toman las decisiones. Una hipótesis por explorar es que el diseño de políticas estaría aún trabajando sobre los criterios de racionalidad absoluta de los agentes económicos y en cambio ellos se comportarían ya obedeciendo a una 'racionalidad de ambiente' históricamente específica y cambiante; siendo así se cortan lazos entre los diversos estímulos y las respuestas en términos reales, sobre todo como ocurre en las decisiones de producción y ocupación, donde tienen gran importancia las expectativas de largo plazo y la propia duración de la variación cíclica. Por lo tanto, las respuestas a estímulos de política económica y a las variaciones en la demanda serían sólo discrecionales.

"Este tipo de explicación compondrá, casi con certeza, el fenómeno de fuerte concentración de capital verificada sin inversión neta en contextos de políticas de blanqueo de capitales, de promoción industrial, de garantías cambiarias, de estatización de la deuda externa privada, justamente orientadas a la reactivación y a la recuperación de la tasa de inversión. (Obviamente el aprovechamiento de estas políticas es diferenciado por los tipos de empresa en favor de las más poderosas o dinámicas.)

"En este sentido, el proyecto debe alimentarse con estudios pormenorizados sobre comportamiento empresarial que permitan analizar deficiencias en las políticas estatales y/o restricciones en la determinación de las mismas en función de la presión y situación de los diversos grupos económicos. Hay elementos suficientes para mostrar algunas de las restricciones por este motivo en las políticas monetario-fiscales ejecutadas durante el período de ajuste de diversas economías latinoamericanas. Esto contribuye no sólo a identificar cómo se distribuyen regresivamente los costos del ajuste, sino cómo fracasan esfuerzos estatales en pro de recuperar ritmos de crecimiento. También la hipótesis es que la falta recurrente de resultados de las políticas estrecha cada vez más los márgenes de acción gubernamentales; de allí la importancia de un entendimiento mucho más preciso de los efectos esperables de las políticas en función

99

<sup>4</sup> Tokman, Víctor, *Asumiendo la deuda social: ¿qué es, cuánto es y cómo se paga?*, PREALC, Santiago, pág. 11.

<sup>5</sup> Tokman, Víctor, ob. cit.

<sup>6</sup> Véase al respecto, Przeworski, Adam, ob. cit. cuadro I.

<sup>7</sup> Przeworski, Adam, ob. cit.

<sup>8</sup> Como dice Sergio Bruno: "En efecto, la complejidad del sistema ha aumentado durante estos últimos lustros mucho más rápidamente de lo que se ha logrado en avance y difusión de la cultura necesaria para gobernarla". Cf. Bruno, Sergio, "Incortezza, complessità e crisi della 'economia del controllo'", en *Economia & Lavoro*, año XX, núm. 3, julio/setiembre 1986.

<sup>9</sup> Khan, Mohsin, "Macroeconomic adjustment in developing countries: a policy perspective", en *The World Bank Research Observer*, volumen 2, núm. 1, Washington, enero de 1987.

del conocimiento de la forma de operar de los distintos agentes económicos según como perciben el contexto y la propia acción gubernamental.

"Los fenómenos de involución tecnológica, dilapidación de capital humano y deseconomías estáticas y dinámicas de escala y de alcance, confirman que parte importante de los recursos estatales dedicados a fomentar la inversión y la competitividad productiva a través de la reconversión no fructifican. Importa por lo tanto confrontar este tipo de fenómenos negativos señalados con la existencia de políticas en principio orientadas a erradicarlos. Asimismo, fenómenos tales como los grandes aumentos en el patrimonio sin reconversión y sin niveles más elevados de competitividad por parte de grandes grupos económicos vinculados a los aparatos estatales en países latinoamericanos, apoya directamente la hipótesis de que resulta clave una autonomización de la acción estatal frente a estos grupos y una mayor capacidad para el diseño de políticas sectoriales de mediano plazo. Las pruebas empíricas en el sentido de que la incertidumbre y la inestabilidad de los mercados, con desempeños sectoriales muy pobres, no han impedido la obtención de beneficios extraordinarios de grupos económicos (sin reconversión notoria), vuelven dramática tal necesidad.

"Sería ésta la única forma para impedir que 'el subsidio fiscal originado en un complejo sistema de regímenes sectoriales y provinciales de promoción industrial vaya reemplazando a las señales genuinas del mercado y a las ventajas comparativas dinámicas como determinante de la acumulación

empresaria, afectando profundamente el espíritu de riesgo de nuestros capitalistas y su propensión a invertir y desarrollar tecnologías en el marco de una economía más expuesta a la competencia internacional".<sup>10</sup> El déficit institucional-estatal en ese sentido se rastrea en la dificultad para el diseño de políticas (y para el seguimiento de las mismas y la aplicación de controles y sanciones, en lo cual se juega también el problema del poder político y del consenso) donde se haga presente la heterogeneidad creciente de las ramas de producción, lo cual obviamente como ya dijimos no se ve ayudado por la aplicación de una teoría económica convencional neoclásica, a nivel macro, que presta poco lugar a la incidencia de factores político-institucionales en el comportamiento empresarial y subvalora el funcionamiento imperfecto de los mercados, las escaseces físicas y los errores regulatorios, por demás notables en la periferia.

"Lo que está claro es la necesidad de contar con descripciones ajustadas de la forma en que los gobiernos piensan que distintos actores empresariales toman decisiones (sean de empleo, de precios o específicamente de inversión, como privilegiamos antes), y en segundo lugar de los instrumentos de política con los que esperan lograr resultados deseados en los comportamientos del sector. Esto forma parte de la comprensión de cómo se toman las decisiones sobre políticas públicas en la organización estatal, por quiénes y en respuesta a qué.

"Se alimentarán así las controversias presentes entre las teorías de comportamiento empresarial y específicas de inversión (sobre todo en cuanto a su aplicabilidad a la periferia), vinculándolas con la acción estatal de inducción de comportamientos empresariales.

#### b) Políticas de integración social

"En cuanto a las políticas de integración social, que responden a la informalización e ilegalización de una proporción muy considerable y creciente de la actividad económica y de los medios de supervivencia en la región, puede advertirse que combinan escasamente el apoyo productivo (acceso a la demanda, al crédito, a la tecnología, al cálculo

gerencial), el apoyo legal-institucional en diversos planos y la satisfacción de la gama de necesidades básicas. Las políticas sociales en el ajuste son de nuevo cuño y en la escala de necesidades básicas se ha retrocedido (alimentación y empleo, mucho más dificultosamente salud, educación, vivienda), con un sentido de emergencia social y sin que a través de ellas se recuperen metas de 'desarrollo integral'.

"Con todo, las políticas para este sector heterogéneo<sup>11</sup> son distinguibles según se enmarquen en distintas estrategias de gobernabilidad, tanto por la selección de actores a los que se dirigen dentro de él como por los objetivos y resultados de las mismas en términos estrictamente materiales para las formas de producción que distinguen al sector y, asimismo, en términos de integración socio-política y cultural o de control social.<sup>12</sup>

"Obviamente, tales políticas exceden el 'polo marginal' y el campo de la marginalidad<sup>13</sup>, referidos ambos conceptos más bien a personas o conjuntos de personas individuales. Tampoco se orientan indiferenciadamente al sector informal urbano, definase éste último en función de sus características productivas<sup>14</sup> o en función de su extralegalidad (asimilable entonces a la idea de economía subterránea); en realidad, la heterogeneidad de los destinatarios de las políticas sociales aparece correcta o incorrectamente reflejada en estas últimas, que definen a sus sujetos bien como productores (como no organizados u organizados, como sector o como actor), como necesitados de distinto tipo, como ilegales, etc.

"Precisamente cuánto las políticas discriminan en función del conocimiento acumulado sobre este campo y cuánto responden a ese conocimiento en la búsqueda de efectos forma parte de esta propuesta de investigación.

"La diferenciación interna del llamado sector informal urbano se ha incrementado considerablemente durante el primer lustro de esta década, en tanto los espacios económicos subsidiarios se multiplican y varían internamente en función del ciclo económico.

<sup>10</sup> Aspiazú, 1986.

<sup>11</sup> Tokman, Víctor, ob. cit.

<sup>12</sup> Morales, E., "Estado y políticas sociales en situación de crisis", ponencia presentada en el seminario "Descentralización y reestructuración económica", CEUR, Bs.As., 1989.

<sup>13</sup> Desal, 1969.

<sup>14</sup> Hart, 1971.

"Es extrema la complejidad de los circuitos de supervivencia que pueden confluír en unidades familiares extensas (por ejemplo, en el mundo andino no es rara la combinación de empleo formal e informal urbano con actividad campesina legal e ilegal, cooperación extrarregional familiar, etc.)

"El propio aumento de la PEA informal y de la desocupación abierta, los cuales registran en la región una tasa de incremento, en el primer caso del 6,8 entre 1980 y 1985 frente al 1,2 del sector formal privado, y en el segundo caso, del 7,4 al 11,4 entre esos mismos años, son factores en sí mismos de diferenciación interna. Con todo, la superposición entre pobreza y este segmento en el mercado de trabajo es manifiesta, contándose que casi la mitad del total de pobres urbanos se desempeña en el sector informal urbano (datos PREALC), en tanto un 19% de ese total son desocupados y sólo el 37% restante se desempeña en el sector formal de la economía, siempre refiriéndonos a la región en su conjunto.

"La relación de crecimiento de este sector respecto del formal es tres veces más alta; o sea que por cada nuevo empleo formal en la región se originan tres trabajadores informales.

"No obstante, puede inferirse que existe un techo al crecimiento de estas actividades, pues ellas sufren la contracción de la demanda propia de la crisis y los ingresos se reducen también por los nuevos trabajadores que pasan a él.

"Puede asegurarse respecto de lo primero, que el ingreso total del sector informal urbano depende en buena medida del nivel de demanda de su producción proveniente del sector formal.

"Debe notarse asimismo que la baja del ingreso promedio del sector no es revertida por las políticas de empleo de emergencia ni obviamente por las asistencialistas de alimentación, o sea que aún el logro de una ocupación de emergencia no detiene el deterioro del ingreso. En 1980 el 80% de los integrantes del sector percibían ingresos inferiores al mínimo, registrándose

tendencialmente una baja del ingreso promedio entre 1980-83.<sup>15</sup>

"Importa también señalar que los patrones de movilidad social son diferentes según las categorías ocupacionales del sector. En realidad esto cuestiona más aún la caracterización como sector, pues inclusive ese elemento en principio común que lo distinguiría, a saber, la escala limitada de ingresos, debe ser matizado identificando en qué categorías ocupacionales existe cierto potencial de movilidad o de acumulación. Por ejemplo, se ha considerado que un tercio del empresariado informal es susceptible de prosperar económicamente.<sup>16</sup> Por supuesto, la detección de estos procesos de acumulación micro no resulta fácil en la medida en que se sabe hay una fuerte inercia de patrones de vida quizás como parte de la misma estrategia de supervivencia.

"Las políticas de integración social interactúan con estas realidades tratando de modificarlas; para ello seleccionan campos de intervención (sectores territorial o socialmente determinados, grupos sociales, actores sociales), y se adscriben a comprensiones del fenómeno, a más de la consistencia en la gestación y aplicación. Los fenómenos extendidos de pobreza crítica en la región (recuérdese que el número de pobres ha aumentado de 120.000.000 de personas en 1982 a 170.000.000 en 1987) son en principio el universo de tal determinación, sin que —como dijimos— los destinatarios de las políticas de integración sean siempre comprendidos en función de sus tipos de estrategias familiares, orientadas a la reproducción y a la producción, sus patrones de gestión y de organización familiar, para agrupar esquemáticamente sólo especificaciones básicas. Siendo así, por ejemplo, ¿cuánto las políticas que tienen como campo de intervención a conjuntos de unidades productivas (informales) pueden lograr una ruptura de la asociación entre pequeña escala, baja productividad y tecnologías atrasadas que parece distinguirlas? ¿Cómo pueden ser compatibilizadas o armonizadas las estrategias de las políticas con las estrategias de acción colectiva por parte de los integrantes del sector, trátase de basismo, aceptación

del asistencialismo, o relación activa de negociación?

"El análisis y la evaluación de las políticas de integración incluidas en estrategias gubernamentales de gobernabilidad —tal como lo propone este proyecto— abarca la interacción entre políticas y respuestas de los destinatarios de las mismas. La resultante de paquetes de políticas sociales en términos de gobernabilidad no deriva de la efectividad en sus propios términos, sino de, por una parte, lo que hagan con ella los destinatarios (por ejemplo, ¿qué hacen las familias con las donaciones de alimentos, cómo incide en la estrategia familiar, en el papel de la mujer, en la organización de base a nivel urbano, en la relación de ésta con el gobierno local?) y, por otra, del contexto más amplio en que se inserte. El balance de gobernabilidad que dejan las políticas, objeto de esta propuesta, implica pues una determinación de lo que queda fuera de las mismas, sobre todo en lo referente a las políticas de integración social. Cabe señalar que tal tipo de análisis no aparece en las evaluaciones disponibles de políticas sociales en el marco del ajuste.

## Balance de gobernabilidad (análisis de la acción estatal en los campos escogidos y de sus resultados combinados)

"Hay que destacar que todo fracaso de una política estatal destinada a recuperar un ritmo de acumulación revierte sobre el Estado en nuevas necesidades de ejecutar políticas de integración social, pero con menos recursos. Esto ocurre sea esa política estatal de transferencia tecnológica, de fomento de la inversión, de capacitación, de transformación organizacional, etc. Y los procesos de modernización fracasados no dejan de tener efectos desestructuradores y excluyentes.

<sup>15</sup> Tokman, Víctor, ob. cit., pág. 22.

<sup>16</sup> PREALC, *Ajuste, empleo e ingresos*, informe final de la V Conferencia del PREALC, Santiago, 1987.

"Inversamente podría decirse que todo grado de ineficacia en las políticas sociales resta recursos al Estado para el intento de una reactivación/reconversión en la esfera productiva. La fuente financiera en general diferente de uno y otro tipo de política y la usual inaplicabilidad—sobre todo de los fondos de agencias internacionales de desarrollo para políticas sociales en políticas de promoción industrial y promoción productiva—no invalida lo dicho ya que, por una parte, el Estado sí puede destinar fondos de promoción o de reactivación a políticas sociales y, por otra, porque el hecho de que a veces se actúe con fondos para fines determinados no modifica las consecuencias de la aplicación de esos fondos.

"El balance de gobernabilidad de las políticas de orientación de los procesos productivos y de las políticas de integración social deriva de la combinación compleja de las mismas. El fracaso de las primeras, o sea la no reactivación económica o—si fueran más ambiciosas las metas—la no recuperación de ritmos de crecimiento con reconversión de los procesos productivos o de parte de ellos, alimenta la exclusión social y reduce los márgenes de las políticas de ingreso; el fracaso de las segundas no mengua los fenómenos de descomposición de la trama social componentes de los 'estallidos sociales' y otras formas de violencia e ilegalización (piénsese por ejemplo en el apoyo al narcotráfico por parte de sectores populares, etc.)

"Las capacidades de distintas estrategias de gobernabilidad para combinar exitosamente ambos paquetes de políticas serán evaluadas, comparadas y proyectadas en un futuro de mediano plazo. Para hacerlo el proyecto utilizará, teóricamente, un continuo entre dos estrategias polares de gobernabilidad.

"Los casos nacionales escogidos (en periodos contemporáneos o—para tener una gama que responda a la tipología de estrategias—dentro del último lustro) se ubicarán en ese continuo con sus especificidades, viendo los correlatos de los mismos con cualidades estructurales que acotan o posibilitan determinadas estrategias de gobernabilidad (nivel de desarrollo y organizacional, capacidad económica y amplitud de mercados, etc.), estrategias que en primera instancia parecen relacionarse con las orientaciones gubernamentales.

"El margen para el diseño de políticas se encuentra, empero, no sólo en factores internos, sino en la presión del sector externo, ya sea vía las orientaciones de los mercados internacionales, de las políticas de integración de empresas transnacionales, de la presión política y económica en pro del pago de la deuda externa, etc.

"Estos contextos naturalmente deben ser reconocidos en la evaluación de las estrategias de gobernabilidad. Tal circunstancia no limita la utilidad de ubicar los casos nacionales en el continuo mencionado, que puede introducirse así.

"Según la comprensión alcanzada, las estrategias de gobernabilidad se pueden referir a un modelo bipolar, donde un polo es el de la 'gobernabilidad sistémica' y el otro el de la 'gobernabilidad progresiva'.

"En el primer polo se privilegia la continuidad del régimen político, lo cual lleva a un trato preferencial del gobierno con actores políticos y sociales que tienen capacidad inmediata de desestabilización política y/o económica. Las reformas emprendibles en el régimen o en el sistema político en su conjunto también estarán sujetas sobre todo a ese objetivo. En este caso, el costo de la gobernabilidad puede ser un distanciamiento entre lo político y lo social—al no ser el conflicto social procesado políticamente—y la fragmentación de actores sociales para que no amenacen la orientación de las políticas (fundamentalmente las económicas) decididas por el Estado. Este tipo de gobernabilidad plantea un problema político

especial a los partidos en el gobierno que, intencionalmente o sometidos por las circunstancias, la ejecutan. Con una gobernabilidad sistémica o a secas no parece posible continuar ganando elecciones, a menos—quizás—que un intento de gobernabilidad progresiva muestre sus límites por fracasos específicos o por poner en riesgo la institucionalidad.

"Desde el punto de vista del régimen político, probablemente la tendencia sería a una democracia 'de equilibrio' (a lo Schumpeter), sin contenidos sociales prefijados y no intencionalmente opuesta a la reconstitución de la sociedad que dicten las condiciones de la evolución económica.

"El segundo polo, 'gobernabilidad progresiva', refiere, siguiendo aquí parcialmente a Barrington Moore, a 'recoger, elaborar y agregar (en la acción gubernamental) la demanda de la sociedad civil haciéndola valer como criterio de utilidad colectiva'. El concepto estaría cerca al de 'incrementalismo democrático'<sup>17</sup>, entendiéndose que en las sociedades periféricas hay márgenes distintos que en las sociedades centrales—se discute si mayores o menores—para una intervención estatal reguladora progresiva antes de alcanzar los límites de la racionalidad estructural. Por supuesto, perseguir una gobernabilidad de este segundo tipo exige no dejar de proveer garantías de funcionamiento de la organización social (gobernabilidad sistémica o del primer tipo). Una estrategia de gobernabilidad progresiva implicaría buscar la reversión de las tendencias más excluyentes del sistema social en los planos económico y político-cultural, si bien se admitirían en ella efectos del tipo 'túnel' (según la expresión de Albert Hirschman), o sea desfases temporales entre el logro de unas y otras reivindicaciones, sobre todo si fueran construyéndose garantías (entre los actores sociales y el Estado) de que tales reivindicaciones se verían satisfechas en un futuro.

"En la mejor tradición del pensamiento latinoamericano, Medina Echavarría subraya la existencia de una relación directa entre estabilidad política y desarrollo económico, pero avanzando en comprensión al señalar la dependen-

<sup>17</sup> Funke, R., *Exkurs über Planungsrationalfität*, manuscrito del MPIL, y *Organisationsstrukturen planender Verwaltung*, tesis de doctorado, Darmstadt, 1973; cf. también Scharpf, F.W., "Planung als politischer der process", *Die Verwaltung*, 1971, y "Komplexität als schranke der politischen planung", *PVJ*, 1972, pág. 163 y siguientes.

cia de los tipos de desarrollo económico respecto de los tipos de órdenes institucionales y al preguntarse por los actores posibles de la estabilidad por construir. Identificar los actores que pueden gestarla juntamente con órdenes institucionales acordes a un desarrollo no excluyente es la cuestión que seguimos compartiendo aquí.

"Pero retomando lo anterior, la estrategia de gobernabilidad progresiva implica por parte del gobierno un tratamiento más amplio y diferente de actores socioeconómicos, buscándose incrementar la potencialidad del conjunto social. Por ejemplo, respecto del actor empresarial no se concebiría un trato cuasi-exclusivo con los sectores más concentrados y con capacidad de exportar para equilibrar las balanzas comercial y de pagos, sino que estaría incluido el conjunto del sector productivo diferenciado organizacionalmente y por tamaño y orientación de empresa.

"Podríamos decir, pues, que en el caso de la gobernabilidad democrática progresiva existe el propósito expreso de balancear integración social e integración sistémica. Por ello, adquieren mayor relevancia también los sectores informales, yendo las metas de integración más allá de las políticas sociales compensatorias y de aquellas de control social.

"Seguramente una gobernabilidad de este tipo demanda complejidad y eficiencia crecientes en la gestión estatal y en general en la interrelación Estado/sociedad/sistema político. Sólo con transformaciones combinadas y concurrentes, compatibles en su orientación democratizadora, tanto del marco institucional, del aparato del Estado, del comportamiento de actores socio-políticos, del aprovechamiento de opciones de desarrollo nacional y regional, puede prosperar una gobernabilidad progresiva.

"En un ejercicio teórico reciente sobre el tema,<sup>18</sup> se sugiere que la posibilidad de lograr democráticamente una gobernabilidad progresiva pasa por un camino de zig-zag de la política económica, de manera de favorecer alternadamente la acumulación y la distribución, con

garantías mutuas establecidas en el sistema político entre los actores sociales para que sus lealtades hacia el sistema no se resientan en las fases que les son desfavorables.

"Sin embargo, lo dicho no implica prejuizar sobre resultados necesarios (políticos, económicos y sociales) de una u otra estrategia de gobernabilidad, si apunta a que las dificultades de una y otra serán diferentes, alcáncense o no los objetivos buscados en cada uno de los casos. En la experiencia histórica reciente habría estrategias seguidas por ciertos lapsos y cambios luego, en función de las tensiones diferentes que cada una genera, según se oriente a uno u otro de los polos indicados, que en la realidad nunca aparecen puros, si bien son reconocibles.

"Es importante caracterizar en detalle las estrategias gubernamentales de gobernabilidad en este campo, si bien en una aproximación preliminar combinan o escogen entre las siguientes orientaciones:

1) Reconducir hacia el mercado las exigencias de actores sociales hechas al aparato estatal. Recordemos a Dah Usher: 'Los sistemas políticos más estables son aquellos en los cuales la gran mayoría de las decisiones sobre quién obtiene, qué y cómo, son tomadas no por el gobierno sino por personas o fuerzas externas al gobierno' (cf. *Economic preconditions for democracy*, Praeger, New York, 1968).

2) Ampliar la capacidad de dirección estatal sobre variables económicas y/o comportamientos sociales, lo cual, a su vez, puede perseguirse a través de:

a) Una acción esencialmente política; ésta puede incluir aspectos bastante diversos, como lo son la modificación del marco institucional o reforma política con creación de instancias de negociación nuevas o revitalización de las existentes, a fin de aumentar las lealtades hacia el régimen democrático y minimizar la capacidad obstruccionista y de veto de diferentes actores, o menos ambiciosamente, alianzas informales con sectores y actores para reducir el nivel de conflicto, a veces al costo de desestructurarlo o de reiterar clientelismos o cooptaciones; y

b) Una optimización de la gestión administrativa estatal.

"Naturalmente, la 'política' se hace a través de políticas y de allí la relación estrecha entre ambas que no excluye, empero, su diferenciación, ya que el acento puede estar en un plano u otro. El primero se refiere más a cambios en las reglas de juego del intercambio político y es por consiguiente más normativo y referible a estrategias para incrementar la capacidad de gobernar, en cambio el segundo es más directamente instrumental y no intenta redefinir identidades políticas y sociales, sino obtener comportamientos a partir de cómo están constituidas.

"En términos de procedimientos o estilos de gobierno, los caminos señalados en a) y b) testimonian afinidades diferentes. En el caso de la acción esencialmente política, con la consecución de pactos o 'pactismo' en tanto en la búsqueda de optimizar la gestión estatal parece predominar la acción directa del ejecutivo o 'decretismo', sin que esta afinidad sea absoluta. Se la cita aquí porque está en el interés del proyecto correlacionar en lo posible éxitos y fracasos de las políticas también con los estilos o procedimientos de ejecución de las mismas.

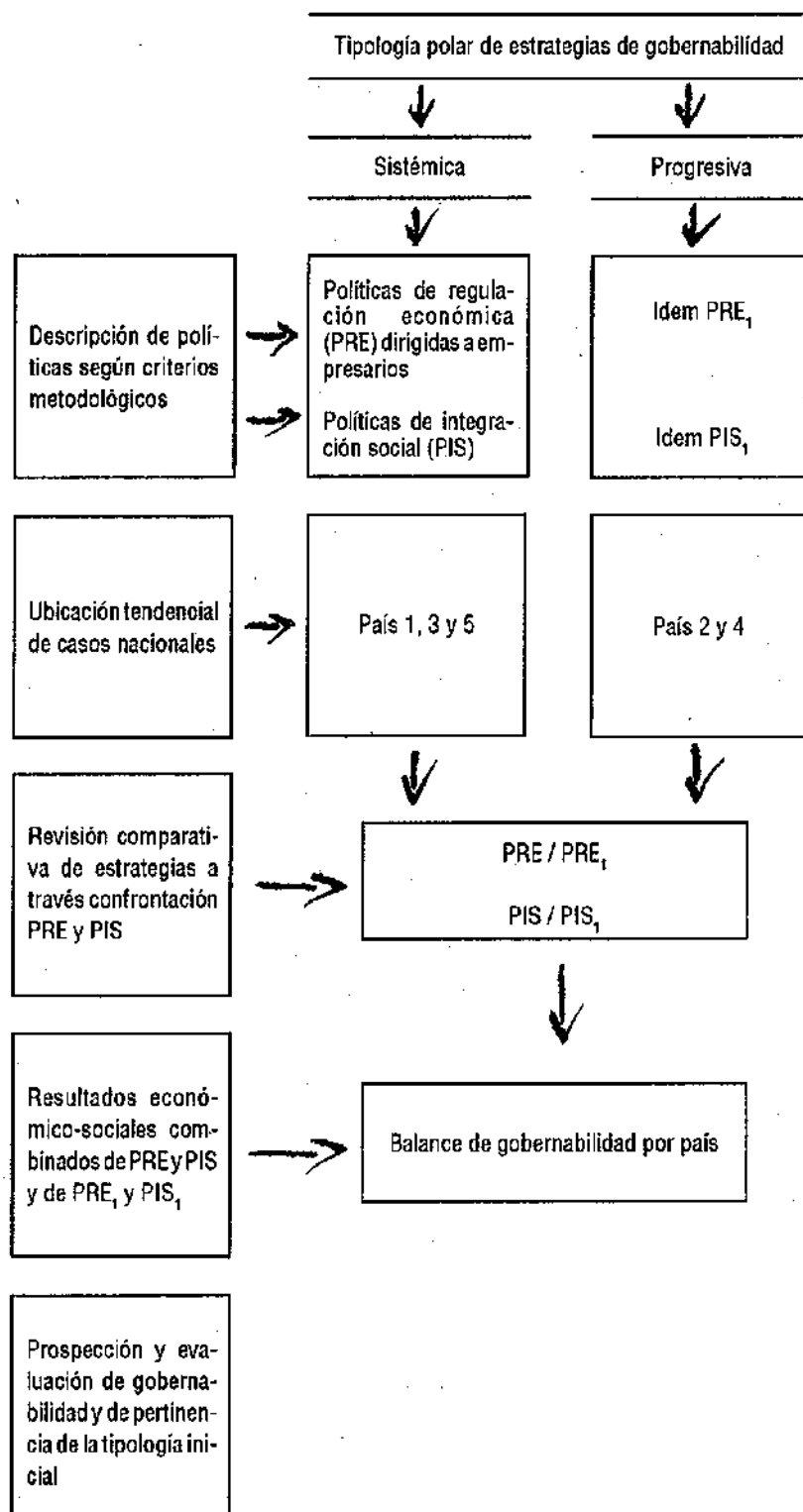
"La capacidad estatal para perseguir coherentemente metas de gobernabilidad no está aquí presupuesta. Por el contrario, el proyecto reabre tal cuestión, preguntándose a partir del análisis de base empírica sobre cuánto los gobiernos de la región llegan a perseguir metas discrecionales de gobernabilidad en respuesta a condiciones dadas (o sea si existen verdaderas estrategias de gobernabilidad versus meras políticas particulares), o sobre cuánto la acción estatal puede efectivamente gestar un funcionamiento deseable por ejemplo de algún parámetro económico.

"En rigor, se espera que las resultantes del proyecto aporten al debate acerca de la 'gobernabilidad' concreta conseguible

<sup>18</sup> Cf. Flitsch, Angel, *Gobernabilidad y consolidación democrática*, FLACSO, Santiago, 1987.

en el marco de la reestructuración económica impuesta por las nuevas condiciones económicas internacionales y del grado de soberanía democrática lograda por los gobiernos de la región frente a poderes sociales particularistas. Con ello también se alimentará la elaboración teórica existente sobre la relación entre mercado y democracia, de la cual es una muestra relevante la proveniente de la escuela de las 'expectativas racionales' en economía."

Sinópticamente, el desarrollo del proyecto, a partir de las cinco tareas analíticas del mismo, puede presentarse así.





---

**Comité Directivo**

Gabriel Aguilera Peralta  
Abilio Baeta Neves  
Jorge Balán  
Beba Balvé  
Héctor Bejar  
José Joaquín Brunner  
Francisco Leal Buitrago  
Gustavo Cabrera  
Guillermo Campero  
Ruth Cardoso  
Fernando Carrión  
José I. Casar  
Olavo Brasil de Lima Junior  
Carlos Martínez Assad  
Marcia Rivera  
Gerónimo de Sierra  
Alberto Urdaneta  
Mariano Valderrama

---

**Secretaría Ejecutiva**

---

**Secretario Ejecutivo:**

Fernando Calderón

---

**Coordinador del Programa de Comisiones y Grupos de Trabajo:**

Alejandro Piscitelli

---

**Coordinador del Proyecto PNUD-UNESCO-CLACSO:**

Mario dos Santos

---

**Programa de Formación****Asistente:**

Pilar Fernández

---

**Coordinadora del Programa de Publicaciones:**

Cristina Miceli

---

**Coordinadora del Programa de Documentación:**

Dominique Babini

---

**Asistente:**

Mónica Allmand

---

**Coordinadora de Relaciones Institucionales:**

Elsa Noya

---

---

**DAVID Y GOLIATH**, Revista del

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, es una publicación del Programa de Publicaciones de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

Fue creada como vínculo de los científicos sociales latinoamericanos, actuando como puente entre los centros afiliados al Consejo, entre los investigadores de esos centros y de la comunidad de las ciencias sociales en general, como también sirviendo de vocero de los grupos y comisiones de trabajo y de nexo entre CLACSO y organizaciones similares. Trata de constituir un medio informativo y de intercambio académico y simultáneamente ser un órgano de opinión político-académica adecuado a las realidades latinoamericanas de hoy. Se realiza con el apoyo del SAREC.

Las opiniones vertidas en los artículos son responsabilidad de los autores y no tienen, por lo tanto, un carácter institucional.

---

**EDITOR RESPONSABLE:**

Fernando Calderón

---

**DIRECTORES:**

Fernando Calderón y  
Alejandro Piscitelli

---

**SECRETARIA DE REDACCION:**

Cristina Miceli

---

**DISEÑO GRAFICO Y****DIAGRAMACION:**

Beatriz Burecovich  
Textos manuscritos:  
Walter Perini

---

**COMPOSICION:**

Acuatro

---

**FOTOMECANICA E IMPRESION:**

Gráficas y Servicios

---

---

**Precio del ejemplar** u\$s 5.00. En Argentina, por precio de tapa vigente.

---

**Suscripción:** La suscripción a cuatro números es de u\$s 20.00 más un adicional de u\$s 3.00 para envío aéreo.

---

Registro de la Propiedad Intelectual N° 71.146. Hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

---

Av. Callao 875, 3° E, 1023, Buenos Aires, Argentina.

---



"Yo, aunque firme en la certeza de que todos poseemos en el mismo grado la esencia humana que es doble -conocimiento de misterio y luz, y apetencia de tragedia-, creo haber extremado, por un favor cualquiera de circunstancias, el ejercicio de la esperanza. Pero más que esta calificación mía quizás ilusoria, me decide la persuasión de haber perseverado en elaborar la dicción del misterio".

Macedonio Fernández

---