

# ramona



revista de artes visuales  
www.ramona.org.ar  
buenos aires  
septiembre 2009  
10 pesos

**ESTÉTICAS, IDENTIDADES Y ALTERIDADES** /// **Introducción** > Mariana Giordano /// **La estetización del indígena en la fotografía argentina** > Mariana Giordano y Alejandra Reyero /// **La representación del indígena latinoamericano a partir del cine estadounidense** > Gastón Carreño /// **La negociación de lo estético en la producción audiovisual indígena en Bolivia** > Gabriela Zamorano Villarreal  
**LA VUELTA DEL HAPPENISTA** /// **Entrevista con Jean-Jacques Lebel** > Ana Longoni /// **Burroughs: Los años del Hotel Beat** > Jean-Jacques Lebel /// **ADEMÁS... Relato de la construcción de una pieza de video** > Colectivo Bulbo (Tijuana, México) /// **Pequeño Daisy Ilustrado: Descanso** > Diana Aisenberg  
**RESEÑA "Estética operatoria en sus tres direcciones"** de Luis Guerrero > Luis Ignacio García

**ramona**

revista de artes visuales  
n° 94. septiembre 2009  
10 pesos

**Una iniciativa de la Fundación Start**

**Editor fundador**

Gustavo Bruzzone

**Concepto**

Jacoby

**Grupo editor**

Roberto Amigo, José Fernández Vega,  
Graciela Hasper, Roberto Jacoby,  
Fernanda Laguna, Ana Longoni,  
Guadalupe Maradei, Judi Werthein

**Colaboradores permanentes**

Xil Buffone, Diana Aisenberg,  
Diego Melero, Mario Gradowczyk,  
Nicolás Guagnini, Lux Lindner,  
Alberto Passolini, Alfredo Prior,  
Daniel Link, Mariano Oropeza,  
M777, Melina Berkenwald

**Coordinación y edición**

Santiago Basso  
editorial@ramona.org.ar

**Editora invitada**

Mariana Giordano

**Corrección**

Dolores Curia

**Rumbo de diseño**

Ros

**Diseño gráfico**

Silvia Canosa

**Suscripciones y ventas**

Dolores Curia

**Publicidad**

Candelaria Muro

**Archivo y donaciones**

Dolores Curia

Los colaboradores figuran en el índice

**Muchas gracias a todos**

ISSN 1666-1826 RNPI

El material es responsabilidad de los autores  
y no puede ser reproducido sin su autorización

ramonaweb

[www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar)

[ramona@ramona.org.ar](mailto:ramona@ramona.org.ar)

**Concepto**

Jacoby

**Coordinación**

Paula Bugni

**Agenda y secciones**

Candelaria Muro

Florencia Hipolitti

**Desarrollo web**

Leonardo Solaas

**Fundación START**

Tucumán 3758

(C1189AAB) Ciudad Autónoma de Bs As

[info@fundacionstart.org.ar](mailto:info@fundacionstart.org.ar)

**Coordinación general**

Paula Bugni

Patricia Pedraza

**Administración**

Guadalupe Marrero Gauna

Julia Ramírez Aufgang

# índice

- EDITORIAL
- 7 **A punta de lanza**
- IMAGINARIOS DE LA ALTERIDAD INDÍGENA LATINOAMERICANA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE
- 9 **Introducción: Estéticas, identidades y alteridades**  
Mariana Giordano
- 10 **Flechas, pinturas y danzas: la representación del indígena latinoamericano a partir de la industria cinematográfica norteamericana**  
Gastón Carreño
- 21 **La negociación de lo estético en la producción audiovisual indígena en Bolivia**  
Gabriela Zamorano Villarreal
- 29 **La estetización del indígena en la Argentina. Reactualizaciones en las prácticas fotográficas contemporáneas**  
Mariana Giordano y Alejandra Reyero
- LA VUELTA DEL HAPPENISTA
- 37 **Entrevista con Jean-Jacques Lebel**  
Ana Longoni
- 45 **Burroughs: Los años del Hotel Beat**  
Jean-Jacques Lebel
- ARTE Y VIOLENCIA EN TIJUANA
- 50 **Relato de la construcción de una pieza de video**  
Colectivo Bulbo (Tijuana, México)
- 56 **Pequeño Daisy Ilustrado: Descanso**  
Diana Aisenberg
- RESEÑA DE LIBRO
- 58 **La olvidada radicalidad de una “estética operatoria”**  
Luis Ignacio García
- COMENTARIO DE MUESTRA
- 60 **Habitar en la historia**  
Mara De Giovanni

**RUTH  
BENZACAR**  
GALERIA DE ARTE

19/08 al 25/09

**JULIO GRINBLATT**

USOS DE LA FOTOGRAFIA 5

**TALISMAN** (parte 2)

Muestra curada por Sonia Becce

ROBERTO AIZENBERG . MAX  
GOMEZ CANLE . FABIO KACE-  
RO . FERNANDA LAGUNA PA-  
BLO SIQUIER . DIEGO VERGARA  
FEDERICO VILLARINO

SEPTIEMBRE



**CURRICULUM  
CERO**

Encontrarás las bases a partir del 21 de septiembre,  
en nuestra página web [www.ruthbenzacar.com](http://www.ruthbenzacar.com)

**ARTISTAS  
REPRESENTADOS  
POR LA GALERIA**

Roberto Aizenberg, Ernesto Ballesteros, Luis Camnitzer,  
Eduardo Costa, Nicola Costantino, Alejandro Chaskielberg,  
Leo Chiachio & Daniel Giannone, Flavia Da Rin, Marina De  
Caro, Jorge De La Vega, Juan Carlos Distéfano, Martín Di  
Girolamo, Leandro Erlich, Leopoldo Estol, León Ferrari, Sebas-  
tían Gordin, Julio Grinblatt, Nicolás Guagnini, Miguel Harte,  
Graciela Hasper; Guillermo Luso, Fabio Kacero, Alejandro Ku-  
ropatwa, Luciana Lamothe, Valentina Liernur, Marcos Lopez,  
Jorge Macchi, Fabián Marcaccio, Mondongo, Marie Orensanz,  
Liliana Porter; Alejandro Puente, Pablo Reinoso, RES, Miguel  
Angel Ríos, Gustavo Romano, Miguel Rothschild, Alessandra  
Sanguinetti, Martín Sastre, Pablo Siquier, Adrián Villar Rojas,  
Román Vitali, Judi Werthein, Dolores Zinny Juan Maidagan.

Florida 1000. Buenos Aires. Teléfono 5411 4313.8480 [galeria@ruthbenzacar.com](mailto:galeria@ruthbenzacar.com)

# PREMIO

FUNDACION ANDREANI

09  
10

Artes Visuales | Segunda Edición

Visitar antes del 10 / 09 en el Museo Caraffa,  
Av. Poeta Lugones 411, Córdoba.  
Próximos destinos: **Mar del Plata, Tucumán y Buenos Aires**

#### Primer Premio

Lux Lindner

#### Segundo Premio

Guillermo Iuso

#### Tercer Premio incentivo

Karina Peisajovich

#### Mención especial

Dolores Cáceres

#### Menciones

Lorena Cardona - Juan Der Hairabedian - Tiziana Pierri

#### Seleccionadas

Amaral, Astorga, Azar, Basso, Benedetti, Diego Bianchi, Bianchi, Bissolino, Blanco, Bonino, Bordes, Cambre, Chiachio y Giannone, Cotelito, D'Alessandro, Dahn, Estol, Fierro, Galuppo, Garabello, Gil Flood, Glusman, Gómez, Green, Gurfein, Harte, Huffman, Izuel, Kirchuk, Marcó, Marqués, Masllorens, Mercado, Messina, Miliyo, Miño, Otegui, Pastorini, Peña, Ramos, Rodríguez Giles, Rondolini, Sorans, Souto, Srodek-Hart, Tartaglia, Vilela, Yannitto



CULTURANACION



Fundación Andreani • Suipacha 272 • CP C1008AAF  
Ciudad de Buenos Aires • Tel. 011 4328-3993  
info@fundacionandreani.org.ar • www.fundacionandreani.org.ar

# PROA

**Fundación PROA**  
Av. Pedro de Mendoza 1929  
La Boca, Caminito  
Buenos Aires - Argentina  
-  
T [+5411] 414-1000  
E info@proa.org  
[www.proa.org](http://www.proa.org)

# Arte en Tiempo

Septiembre - Diciembre 2009

-  
Obras cumbres del Arte  
Universal del siglo XVII al XXI

-  
**Carraci**  
**Tiépolo**  
**Velázquez**  
**Paoloni**  
**Kosuth**  
**Morandi**  
**Gilbert & George**  
**De Chirico**  
**Wall**

entre muchos otros artistas  
destacados y más de cien obras

-  
*Curador*  
Giacinto di Pietrantonio



# A punta de lanza

**A**filadísima y muy lanzada me sorprende la incipiente primavera 2009. Tanto es así que decidí inaugurar la temporada con un número a puro arrojo. Y si algo se ha vuelto arriesgado para la crítica de arte contemporánea global, es, paradójicamente, volver a pensar temas, objetos, figuras de representación artística, que cuentan con largas tradiciones y que adolecen por tanto del atractivo de “lo nuevo”, de la irrupción. Por eso, para salirme de agenda, les propongo el dossier “Estéticas, identidades y alteridades”, en el cual la investigadora argentina Mariana Giordano reunió diversas y punzantes lecturas sobre las construcciones visuales del indígena latinoamericano en los soportes cinematográfico, audiovisual y fotográfico.

En el primer artículo, el antropólogo chileno Gastón Carreño analiza la representación del indígena en la industria cinematográfica norteamericana, postulando al género *Western* como paradigma representacional del indígena en el cine y estableciendo luego una mirada comparativa con la construcción cinematográfica de los mapuches en el film *La Araucana*. En “La negociación de lo estético en la producción audiovisual indígena en Bolivia”, la investigadora Gabriela Zamorano Villarreal estudia el caso del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual que se implementa en Bolivia desde 1996 con el objetivo de documentar y recrear aspectos relacionados con las movilizaciones sociales que contribuyeron al triunfo del primer gobierno indígena en el país. A partir de los interrogantes ¿existe una manera “indígena” de narrar eventos e historias? Y, ¿podría esta supuesta forma de narrar ser traducida fielmente en un lenguaje audiovisual?, arriba, entre otras conclusiones, a que en dicho Plan el trabajo colectivo de los comunicadores indígenas y de las comunidades y capacitadores ofrece diversas posibilidades estéticas y narrativas que no vienen dadas sino que se crean y transforman a lo largo del mismo proceso.

En el último texto del dossier, Mariana Giordano y Alejandra Reyero investigan los atributos visuales y rasgos formales de las producciones fotográficas sobre el indígena, realizadas a partir de la década del sesenta en Argentina, atendiendo a los discursos críticos, curatoriales y editoriales que funcionan como factores de legitimación y sin proponer una única lectura sino una reflexión sobre el vínculo entre prácticas artísticas y debates actuales sobre identidades culturales.

Como si no bastara, sumo a este número otro dossier fuera de agenda, que consta de tres bloques en estrecha relación: la presentación del artista, escritor, curador y editor francés Jean-Jacques Lebel, reconocido como uno de los primeros happenistas del mundo y el relato de su segunda visita a Buenos Aires a propósito del coloquio internacional sobre Marcel Duchamp que organizó Fundación Proa en 2008; la reproducción de la conversación que Ana Longoni mantuvo con él a lo largo de su estadía (en donde comparte detalles de su primera visita en 1966 y del happening que organizó en el Di Tella), y “Burroughs: los años del Hotel Beat”, un texto que el propio Lebel cedió luego de su vuelta a la Argentina para su publicación en **ramona**, donde se detiene en una época poco conocida de su amigo William Burroughs, revaloriza su genio artístico y literario y realiza así un merecido homenaje al autor de *El almuerzo desnudo*.

Este material, y otras sorpresas más, conforman una experiencia penetrante y aguda, en la que todas las colaboraciones dejan marca y arman un número incisivo de punta a punta. A la carga, mis valientes.

# Centro de Investigaciones Artísticas

## Programa de cursos

**Inscripciones abiertas: [cursos@ciacentro.org](mailto:cursos@ciacentro.org)**

**Roberto Amigo. ANTE LA OBRA**

Módulo 1: Siglo XX > Miércoles 9/9, 16/9 y 23/9 - 17 hs

Módulo 2: Siglo XIX > Miércoles 14/10, 21/10 y 28/10 - 17 hs

**Alejandro Ros. DISEÑO. TAPAS PARA DIVERSOS RELLENOS**

Lunes 14/9, Lunes 21/9, Lunes 28/9 - 19 hs

**Ana Longoni. POÉTICAS/POLÍTICAS**

Miércoles 7/10, 14/10, 21/10, 28/10 - 15 a 17 hs

**María Moreno. LA CRÓNICA EN VIVO**

**Alan Courtis. TALLER DE EXPLORACIÓN MUSICAL**

Miércoles 9/9, 16/9, 23/9, 30/9 - 14 a 17 hs

**Alan Courtis. TALLER DE GRABACIONES DE CAMPO**

Miércoles 4/11, 11/11, 18/11, 25/11 - 14 a 17 hs

**Rosario Bléfari. UNA TESIS EN FORMA DE CANCIONES**

Martes 20/10; Jueves 22/10; Martes 27/10; Jueves 29/10;

Martes 03/11; Jueves 05/11; Martes 10/11; Jueves 12/11 - 14 a 16 hs

**Ernesto Ballesteros. DIBUJO, OBSERVACIÓN DE LO INVISIBLE  
Y LA EXPANSIÓN DEL UNIVERSO**

**Tulio de Sagastizábal. UN TALLER DE VERANO**

2009: Jueves 5/11, 19/11, 03/12, 17/12

2010: Jueves 7/01, 21/01, 4/02, 18/02, 4/03, 18/03 - 19:30 a 22:30 hs

**Syd Krochmalny. LECTURAS SOBRE ESTUDIOS VISUALES**

Lunes 5/10, 12/10, 19/10, 26/10 y 2/11 - 19 a 22 hs

**Eric Londaits. HERRAMIENTAS DIGITALES PARA EL TRABAJO**

COLABORATIVO: MUCHOS MOUSE EN UN PLATO

Jueves 8/10, 15/10, 22/10, 29/10 - 14 a 17 hs

**Luis Garay. UN CUERPO CONSCIENTE**

Viernes 18/9, Sábado 19/9, Lunes 21/9, Martes 22/9 - 13 a 15 hs.

**+ info: [www.ciacentro.org/actividades](http://www.ciacentro.org/actividades)**

**Nuevos docentes, temáticas y formatos se irán incorporando de modo permanente.**

**Centro de Investigaciones Artísticas**

**Tucumán 3754. Ciudad de Buenos Aires**

**[www.ciacentro.org](http://www.ciacentro.org)**

**[info@ciacentro.org](mailto:info@ciacentro.org)**

# Estéticas, identidades y alteridades

**Mariana Giordano**

Cotidianamente se habla de la globalización cultural, aunque paradójicamente asistimos al resurgimiento de certezas identitarias manifiestas en diversos tipos de reivindicaciones. Lo visual se inserta en esta discusión generalmente desde la producción, siendo necesario reflexionar sobre ésta con relación a la cuestión de estas identidades construidas visualmente, tarea mucho más ambiciosa que la que presentamos en este dossier, cuyos artículos abren sin embargo una vía de discusión. Desde la estética, la historia y la antropología se entrecruzan análisis centrados en las construcciones visuales contemporáneas sobre/del indígena latinoamericano que, sin duda, asumen caracteres particulares según los ámbitos nacionales de producción, las afirmaciones identitarias y las herencias visuales que en dichos contextos se perfilaron.

Los artículos no sólo hacen foco en la producción visual y sus aspectos estéticos, ideológicos y técnicos, sino también en los modos en que diversos mediadores –las políticas estatales, la crítica de arte, los curadores, la industria cinematográfica– articulan o reconceptualizan discursos diferenciales sobre el hecho estético y la cuestión de la identidad. De esta forma, discuten –explícita e implícitamente– la visibilidad de los considerados “otros” sin su participación, aunque la producción visual contemporánea ha incorporado la mirada de los “otros”, en ocasiones incentivada por la propia cultura hegemónica y en otras por los intereses de las mismas comunidades.

Así, las representaciones contemporáneas del indígena latinoamericano “desde adentro” y

“desde afuera” aparecen problematizadas en los tres trabajos que integran el dossier y que consideran a su vez tres lenguajes visuales diferentes: la fotografía, el cine y el video. El artículo de Gastón Carreño propone una lectura sobre los modos de construcción de estereotipos visuales del indígena latinoamericano en el cine comercial, en particular en la industria hollywoodense, centrándose luego en las miradas sobre los indígenas chilenos, tanto mapuches como fueguinos. Gabriela Zamorano, a partir del Plan Nacional de “Video indígena” que desde 1996 se desarrolla en Bolivia, analiza las lógicas tecnológicas a través de las cuales se elaboran las producciones visuales, examinando los aspectos de producción, que atañen tanto a cuestiones de autoría como de lenguaje audiovisual y estructura narrativa.

Por último, el texto de Mariana Giordano y Alejandra Reyero aborda las producciones fotográficas del indígena argentino desde los sesenta, con mayor énfasis en las propuestas estetizantes de las últimas dos décadas donde se advierte una preeminencia en la visibilidad del indígena del NEA y NOA.

La diversidad de lecturas que sobre las construcciones visuales del indígena latinoamericano ponen de manifiesto estos artículos, evidencia que la imagen del “otro” sigue vigente en las miradas del mundo global, tanto como lo estuvo en las miradas colonialistas del siglo XIX, y por ello el ámbito de la producción y la crítica artística no queda ajena a la discusión sobre la identidad, la alteridad, el colonialismo y la descolonización. Esperamos que esta propuesta contribuya a una –cada vez más necesaria– reflexión multidimensional sobre el poder y límite del arte, la crítica y la teoría.

ESTÉTICAS, IDENTIDADES Y ALTERIDADES

# Flechas, pinturas y danzas

La representación del indígena latinoamericano a partir  
de la industria cinematográfica norteamericana

**Gastón Carreño<sup>1</sup>**

Este texto pretende aproximarse al *western* como paradigma representacional del indígena en el cine, ya que es posible afirmar que la imagen cinematográfica de esta alteridad nativa se irradia hacia otras producciones, más allá de las fronteras de EE. UU., razón por la cual se realizará una comparación con una película ambientada en Latinoamérica.

La temática se desarrollará en dos líneas diferentes, pero complementarias a la vez. En la primera de ellas, se caracterizará al *western* en tanto género cinematográfico, y a partir de esto, cómo se convierte en un paradigma representacional de los pueblos originarios en la producción cinematográfica, para ello se identificarán una serie de elementos estables que componen esta particular representación.

En segundo lugar, se realizará una descrip-

ción de la imagen del *mapuche*<sup>2</sup> en la película *La Araucana*, estableciendo un paralelo entre la imagen del indígena norteamericano y los mapuche del sur de Chile, en tanto que existen múltiples semejanzas entre ellas, ya que los mapuche son representados como *otros indígenas*, es decir, no hay un intento por recrear el territorio de Estados Unidos y su gente, sino que estamos ante la representación de un pueblo totalmente diferente en términos culturales, pero que a nivel visual, es posible observar una cierta mimesis entre ambas representaciones. Esto último descansa en el supuesto que, en la representación de este pueblo originario del sur de América, se adhieren una serie de atributos que provienen de un indígena construido visualmente por la industria del cine norteamericano. De hecho, este indígena cinematográfico pasó a formar parte de las convenciones que caracterizaron al *western*, género por excelencia de Hollywood<sup>3</sup>.

**1>** Gastón Carreño nació en Santiago de Chile. Es Antropólogo, Diplomado en Periodismo y Crítica Cultural y Magister en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Actualmente es académico de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y coordina el Núcleo de Antropología Visual de esa casa de estudios. Es director de la *Revista Chilena de Antropología Visual*. Ha realizado investigaciones en fotografía y cine sobre pueblos indígenas. También ha

participado en la realización de una serie de videos sobre la identidad en Chile y ha dirigido dos documentales sobre la cacería de ballenas en el golfo de Arauco. **2>** Los mapuche habitan actualmente el sur de Chile y el sudoeste de Argentina. En el lado chileno, si bien vieron reducidos sus territorios con la conquista hispana, la corona española no logra dominarlos completamente, por lo que en la práctica existe una zona indígena que divide a Chile hasta 1881, cuando el

ejército culmina su política de anexión territorial. A partir de ese momento comienza un proceso de usurpación de tierras y una profunda transformación de la economía mapuche. La población mapuche actual es de 604.349 personas (censo 2002), lo que representan el 87% de la Población Indígena de Chile (Bengoa, 2003).

**3>** Del total de películas producidas en Hollywood entre 1926 y 1967, casi el 25% corresponden al género *western*.

### El western y la representación del indígena

El *western* se ha distinguido de otros géneros cinematográficos, al incluir de manera permanente la presencia de indígenas dentro de sus producciones. La mayor parte de las veces, estos han sido representados como una alteridad salvaje y primitiva, enfrentada a la "civilización" del hombre blanco, personificada en el avance de las caravanas de colonos o líneas de tren. De hecho, se puede constatar que la recurrencia de estas representaciones sobre pueblos indígenas, terminan caracterizando al *western* como un particular género, distinguible fácilmente de otros. Para Jean Coursodon, la industria cinematográfica norteamericana posee una tendencia permanente hacia la especialización temática, lo que finalmente termina constituyendo un género. Según este autor, *"la gran mayoría de las películas producidas por Hollywood pertenecen a un género determinado cuyo grado de especialización es muy elevado, con todo lo que eso supone en cuanto a las convenciones narrativas, temáticas y formales fácilmente identificables por el público (de ahí la expectativa, en el espectador, de que el cine de género debe satisfacer respetando las convenciones)"* (Coursodon, 1996: 228). En el caso específico del *western*, este investigador galo señala; *"el contenido narrativo del western, por ejemplo, está estrictamente limitado en el tiempo (alrededor de 25 años de la segunda mitad del siglo XIX) y el espacio (ciertas regiones, muy determinadas, del centro y oeste de Estados Unidos)"* (Coursodon, 1996: 227). En esta espacio-temporalidad condensada, los *western* "vuelven una y otra vez a acontecimientos y lugares parti-

*culares"* (Shohat y Stam, 2002: 134). Producto de aquello, los *western* adquieren una coherencia interna, difícil de encontrar en otros tipos de cine.

Según lo señalado anteriormente, este género cinematográfico contiene una fuerte vocación por demarcar fronteras, tanto espaciales como culturales. Para ello se recurre a una serie de elementos, bastante precisos en su significado, lo que permite identificar a personajes arquetípicos de la cultura occidental, y por oposición, a quienes están fuera de ella. Si a esto sumamos una limitada estructura narrativa, con permanentes reiteraciones en los tipos de temáticas que son llevados a la pantalla, vemos el potente efecto que tiene el *western* en términos de paradigma representacional de la alteridad indígena en el cine.

Al enfocar la mirada en la *frontera cultural* que establece el *western*, es posible observar que blancos e indios son representados de manera diferente, la mayor parte de las veces, en posiciones antagónicas. De esta manera, el héroe de las películas ambientadas en el oeste norteamericano es representado por personajes blancos. Para Gabriele Lucci, especialista en la materia, *"el héroe del western, en grandes líneas, era un personaje psicológicamente más complejo, para el que la conquista o defensa de un bien (oro, casa, tierra) representan el fruto de un doloroso y a menudo trágico recorrido personal. Son muchos los obstáculos que el hombre debe afrontar en una sociedad que todavía no dispone de reglas escritas, marcada por la anarquía y la violencia. Lo primero son los indios"* (Lucci, 2005: 6). Cabe mencionar que el héroe puede ser un personaje civil (granjero, colono o cowboy),

pero también puede ser un militar, encarnando la idea de un grupo cohesionado de hombres, quienes intervienen en momentos precisos de la película, generalmente salvando del peligro a esos *otros blancos*. Lucci llama a esta incursión de militares en el *western* “*la llegada de los nuestros*”, para esta autora, supone “*el triunfo del bien; la mítica carga como acto final resolutorio que salva a los blancos del ataque de los indios... Se trata de imágenes míticas, porque los soldados no pueden ser más que héroes. Son muy pocos los western en los que el uniforme se asocie con acciones poco nobles*” (Lucci, 2005: 30). Como vemos, en estas producciones cinematográficas el arquetipo del bien está del lado de la sociedad blanca, justificando bajo todo concepto la expansión del naciente estado norteamericano y su discurso cinematográfico del racismo.

En el lado opuesto de esta representación audiovisual se encuentran los indios, imagen por excelencia de lo que está fuera de los márgenes de la civilización, cara visible del salvajismo desenfrenado. En este sentido, la autora antes mencionada señala que “*en el western, los indios encarnan el estereotipo del malo, el obstáculo que debe superar el hombre blanco para la conquista de nuevos territorios. Precisamente por esta razón pueden ser exterminados sin ningún problema moral. Muy a menudo se trata de figuras carentes de caracteres psicológicos, enmarcadas en el paisaje, fácil blanco de chaquetas azules y cowboys*” (Lucci, 2005: 14). Por tal motivo, los indígenas están condenados al exterminio, o en el mejor de los casos, a ser desterrados de su territorio, por cuanto el avance de la civilización es un hecho incuestionable. Sin embargo, si establecemos una distinción de género en términos de la representación de los pueblos

originarios en el cine, es notable que cuando una mujer indígena tiene cierto protagonismo dentro de una película, esto se debe a que establece una relación amorosa con un hombre blanco (casi siempre el héroe)<sup>4</sup>. Aun más llamativo resulta el hecho de constatar que cuando esto sucede, la mujer india muere, tal como ocurre con el personaje de Debra Pager en *Flecha Rota* (1950).

Asimismo, resulta interesante destacar que los indios en el *western* siempre son parte del pasado (al igual que todas las películas del género), lo que lleva a desestimar “*sus reclamaciones presentes, y expresando a título póstumo una ternura tanatológica por su recuerdo*” (Shohat y Stam, 2002: 138). Según estos autores, la identidad estadounidense en el cine se forja a partir de la “*guerra contra los indios*”, en tanto que el *western* contaba la típica historia de aventuras imperial, sustentada en la superioridad blanca, solo que esta vez en la frontera americana (Shohat y Stam, 2002). De acuerdo con esto, podemos observar las convenciones y estereotipos de este género cinematográfico, que llegó a convertirse en un favorito de las grandes masas, llenando numerosas salas de cine, tanto de Estados Unidos como del resto del mundo, donde millones de espectadores se agolparon en las butacas, asimilando de paso, las representaciones exhibidas en la pantalla –entre ellas– la de unos amenazantes indígenas del oeste.

El punto de partida del *western* se puede encontrar en el año 1903, con la película *Asalto y Robo a un Tren*, dirigida por Edwin S. Porter (Lucena, 2002). Sin embargo, la imagen del indígena adquiere una clara importancia a partir de *La Masacre* (1913), obra de D. W. Griffith, quien llegara a ser uno de los padres fundadores del cine norteamericano. En esta película, se exhiben

<sup>4</sup> En el caso de las mujeres blancas, es posible afirmar que poseen un rol

secundario, reducidas a encarnar el papel de madres y esposas, en los márgenes de

la línea argumental de la mayoría de los *western*.

los rigores de colonizar los nuevos territorios, actividad permanentemente amenazada por las flechas indias. Aunque también es cierto que el film muestra los excesos de los blancos y el exterminio de los poblados indígenas a manos del ejército. Estas dos posturas (indio salvaje - indio exterminado) estarán presentes en buena parte de las producciones del género.

A pesar de estos tempranos antecedentes, el *western* alcanza su pleno desarrollo entre los cuarenta y sesenta del siglo pasado. Durante este periodo, el género experimentó una importante madurez en el tratamiento de las historias, así como en la representación de los personajes centrales, entre ellos los nativos americanos. Hombre clave en la consolidación del género es John Ford, director de numerosos *western*, quien sienta las bases de los estereotipos asociados a este tipo de películas, destacando el hecho de que este realizador permanentemente incluyó a indígenas dentro de sus películas, estereotipando, como ningún otro, a los pueblos nativos americanos (Lucena, 2002). Sin embargo, los pueblos originarios del oeste norteamericano no fueron representados de manera estática a lo largo del tiempo, ya que esta postura racista fue dando paso a películas cada vez más reflexivas, que comenzaron a entregar una visión menos halagadora del proyecto expansionista de los colonos blancos, y se comienzan a rescatar ciertos valores culturales de los grupos nativos (Lucena, 2002). Este proceso se inicia junto con la decadencia del *western*, puesto que las tramas comenzaron a agotarse, lo que hacía imperiosa una renovación del género, que comienza a transformarse a partir de los años sesenta hasta nuestros días. A pesar de que la producción de películas sobre el oeste comienza a caer fuertemente en este periodo, se comienzan a incorporar temas de ese momento, como la guerra de Vietnam y las matanzas del

ejército de Estados Unidos. De este modo, la carnicería ya no ocurre en el sudeste asiático, sino que se lleva a la pantalla en territorio norteamericano, pero en un pasado no tan reciente (Casas, 1994). Ejemplo de ello son *Pequeño Gran Hombre* (1970) o *Soldado Azul* (1970), películas que exponen con plena nitidez la crueldad detrás de la ocupación del territorio indio por parte de los blancos.

### **El Western como Paradigma Representacional**

Entender al *western* como paradigma representacional, se sustenta en la crítica a la representación de la raza y la alteridad en el cine, tema olvidado dentro de la teoría y la historia de este *mass media*. En términos concretos, se plantea que la industria cinematográfica se levanta sobre el supuesto de un mundo dominado por los blancos, conteniendo en su interior un discurso que justifica el racismo, hecho que se exhibe en distintas películas sobre pueblos originarios. Para Robert Stam *"lo más sorprendente en la relación que mantiene la teoría cinematográfica 'oficial' con la raza y el multiculturalismo es el prolongado y manifiesto silencio teórico respecto al tema. Durante gran parte del siglo, la teoría del cine en Europa y Norteamérica parece haber vivido de la ilusión de ser totalmente ajena a toda raza. Muy pocas son las referencias al racismo en la teoría del cine de la época muda, por ejemplo, pese a que en esos momentos el imperialismo europeo y el racismo científico estaban viviendo su apogeo y existían miles de películas colonialistas"* (Stam, 2001: 312). Frente a esto, se opone el proyecto multiculturalista que *"contempla la historia del mundo y la vida social contemporánea desde una perspectiva de igualdad radical entre los pueblos en cuanto a estatus, inteligencia y derechos... en sus variantes más radicales intenta descolonizar la representación, no*

solo en lo que a artefactos culturales se refiere sino también en términos de relaciones de poder entre comunidades (Stam, 2001: 310). De acuerdo con esto, el análisis del *western* permite identificar aquellos íconos que establecen la frontera racial entre blancos e indígenas, pero sin olvidar que estos se entrelazan con un discurso eurocéntrico, donde la cultura occidental –de Europa y Estados Unidos– se convierte en la única fuente de significado, y realidad ontológica para el resto de los pueblos representados en el cine (Shohat y Stam, 2002).

En el análisis del *western* como paradigma representacional la unidad mínima es el plano, que permite aislar cualquier detalle con carácter semiótico. A su vez, estos planos se unen en una cadena mayor, llamada secuencia, que junto con agrupar planos, incluye en su interior al movimiento y la acción del tiempo cinematográfico (Lotman, 1979a). A nivel del plano, se trabajará en la identificación de aquellos elementos estables dentro de la imagen asociada a los pueblos indígenas. Estos elementos, que llamaremos *íconos clave*, consolidan la significación de la imagen indígena, pero además permiten la configuración de estructuras semióticas más complejas dentro del relato cinematográfico (las secuencias). Esto último se explica porque los íconos clave no significan de manera autónoma, ya que requieren la concurrencia de los demás íconos para fijar el particular y preciso significado de lo indígena dentro de una producción cinematográfica (Carreño, 2005).

La identificación de estos íconos clave demuestra la convencionalización del indígena en el cine, lo que se evidencia en la repetición constante de ciertos elementos culturales. En esta línea de análisis, es importante destacar el trabajo de Roland Barthes, quien acuñó el concepto de *código sémico*, definido como esa “constelación de mecanismos ficticios que tematizan personas,

objetos y lugares. El código sémico asocia significantes específicos con un nombre, un personaje o un escenario” (Stam 1999: 223). De hecho, “el código sémico se basa en un alto grado de repetición cultural, por la cual la significación connotativa ha sido habitualmente asociada con objetos culturales dados” (Stam, 1999: 223). Para el caso del *western*, el indígena posee una serie de íconos culturales que operan como referentes en la construcción de su imagen, algunos de los cuales serán identificados en este trabajo. De acuerdo con esto, es posible afirmar que el indígena en el cine ha sido construido a partir de las categorías desarrolladas por la industria cinematográfica de Estados Unidos.

Como se mencionó anteriormente, los *íconos clave* son la base de toda representación visual, ya que eliminan lecturas confusas, estableciendo un sentido preciso sobre lo que la imagen del indígena debe representar, principalmente asociado a un discurso de raza y alteridad. Para lograr este tipo de lecturas, los íconos clave operan en una lógica de martillo, golpeando sobre los mismos símbolos, penetrando en la mente del espectador. Por lo tanto, esta iconología del martillo sería parte de una estrategia global de significación de las imágenes del *otro*, orientada a eliminar lecturas ambiguas entre blancos e indios.

A continuación, se identificarán algunos íconos clave de la imagen del indígena en el *western*:

Uno de los primeros tiene que ver con los **actores** que representan a indígenas dentro de las producciones hollywoodenses. En una primera época, estos papeles estaban destinados a actores de origen hispano, casi siempre mexicanos (Lucena, 2002: 208). Una muestra de esto son las películas *La Diligencia* (1939) y *Fuerte Apache* (1948), ambas de John Ford. Posteriormente, actores blancos comienzan a representar a indíge-

nas, como Rock Hudson que interpreta a Toro Joven en *Winchester 73* (1950), aun cuando su aparición dentro de la película fuese secundaria. Una vez que el *western* comienza a matizar su discurso racista, algunas historias comienzan a girar en torno al indígena, pero el actor que los representa sigue siendo un blanco. Ejemplo de esto último, es la interpretación que hace Burt Lancaster del guerrero Masai en *Apache* (1954). De acuerdo con esto, la selección de actores tiene un trasfondo político, ya que los pueblos originarios se convierten en otros intercambiables, factibles de ser sustituidos por actores blancos, que estarían *más allá* de la etnicidad (Shohat y Stam, 2002: 196-197). No obstante, con la producción *Danza con Lobos* (1990) se abre un nuevo camino hacia la política racial del reparto, ya que se utiliza a indígenas norteamericanos interpretándose a sí mismos, aunque la estructura narrativa y la estrategia cinematográfica sigue estando centrada en el personaje blanco, interpretado por Kevin Costner.

El segundo elemento estable, o ícono clave, se relaciona con el **idioma** indígena, en tanto que estos son símbolos importantes de la identidad colectiva y a través de ellos se manifiestan las posiciones adoptadas respecto de la diferencia cultural (Shohat y Stam, 2002: 198). En un primer momento, los indígenas del *western* no hablan y solo emiten gritos durante sus ataques, como sucede por ejemplo en *La Diligencia*. Posteriormente son asimilados al mundo hispano, en tanto que aparecen hablando español (justificado por la cercanía de México). Caso emblemático de esta situación es la caracterización del jefe Cochise<sup>5</sup> en *Fuerte Apache*, quien entabla un par de diálogos con oficiales del ejército estadounidense, traducidos por un soldado de

madre mexicana<sup>6</sup> y que por tanto hablaba en español. Sin embargo, la lengua indígena que caracterizó al *western* de los años cincuenta y sesenta fue el inglés (*Flecha Rota*, *Winchester 73*, *Apache*). Paradójicamente, es a través de este idioma que los pueblos originarios de Norteamérica comienzan a expresarse en el cine, por lo que Hollywood redujo de manera directa las posibilidades de autorrepresentación lingüística de estos pueblos. A partir de los años setenta se emplea otra estrategia, ya que actores blancos aprenden diálogos en alguna lengua indígena, que no necesariamente es la del pueblo representado, y después son subtituladas al inglés (*Soldado Azul*, 1970). Sólo en la década de los noventa, cuando el *western* estaba en su lento ocaso (Casas 1994: 211-222), es que los indígenas comienzan a hablar sus propios dialectos. En *Danza con Lobos*, actores indígenas discuten en *lakota* la continua llegada de colonos a sus tierras, así como un matrimonio tradicional (Lucerna 2002: 341). Para hacer inteligible los diálogos, se subtitulan en inglés o español, dependiendo del mercado al que esté destinada la copia. Con esta película, se inicia un cambio radical a nivel de la representación lingüística de los pueblos nativos norteamericanos, quienes comienzan a expresarse en su propio idioma. Sin embargo, aún es demasiado temprano para sostener que esta es una tendencia consolidada o si sólo corresponde a una estrategia de representación lingüística de esta producción en particular.

Las **flechas** son otro elemento estable dentro la imagen indígena en el *western*; operan como un marcador claro de los pueblos nativos norteamericanos al interior de la producción cinematográfica. En general, las flechas están asociadas a escenas de

5> Chochoise nació en 1824 y fue una pesadilla para el ejército de los Estados Unidos durante la Guerra Civil de ese país. Fue Tom Jefford, un explorador militar

convertido en hermano de sangre de Cochise quien le convenció de deponer las armas en 1872. (Ver: Casas 1994).

6> Tanto el jefe indígena como el soldado

traductor son interpretados por actores mexicanos.

violencia hacia los personajes blancos y son escasas las películas donde se se utiliza para la caza, que a fin de cuentas, era la principal actividad en las que se usaban. En la película *La Diligencia*, hay una secuencia donde la carreta es perseguida por un grupo de apaches, a pesar que casi la totalidad de los atacantes llevan fusiles y lanzas, las que se clavan sobre la diligencia y uno de los personajes blancos son flechas. Este hecho acentúa que los atacantes son indígenas, y por tanto, las flechas se convierten en una señal inequívoca de la etnicidad de esta violencia. Junto a lo anterior, es posible observar que numerosas películas representan ataques por la espalda, es decir, las flechas se clavan en el dorso de las víctimas. Gracias a esto, el ataque indígena adquiere una connotación negativa, al ser un acto cobarde, con lo cual la atención se distrae del hecho de que los atacantes, en realidad, defienden un territorio tradicional y con una clara inferioridad tecnológica. Según Shohat y Stam, “*el western de Hollywood le dio vuelta a la historia al hacer que los indígenas americanos parecieran intrusos en su propia tierra*” (Shohat y Stam, 2002: 139). No obstante, en películas donde el nativo norteamericano tenía una relativa centralidad, como en *Apache* y *Danza con Lobos*, hay escenas de cacería con arco y flechas (venados y búfalos respectivamente). Otro ícono clave dentro de la representación de los pueblos originarios, tiene relación con ciertas **ceremonias** interpretadas en la pantalla. Usualmente, este tipo de ritos se han mostrado en películas donde lo indígena es parte importante de la trama, revelando un intento por caracterizar de manera más profunda a estos pueblos (*Flecha Rota*, *Un Hombre llamado Caballo* [1970], *Danza con Lobos*). Sin embargo, en casi todas estas producciones hay incoherencias, puesto que se adscriben ciertas ceremonias a grupos que no las practicaban (en *Un Hombre*

*llamado Caballo* la danza del sol sioux es la ceremonia *okipa* de los mandan (Shohat y Stam, 2002: 201). Las asociaciones erróneas se explican porque la función de la ritualidad en el *western* es más bien la de exotizar a la cultura indígena, y de esta manera, marcar la asimetría entre los pueblos originarios y la sociedad blanca.

#### **La representación cinematográfica de los mapuche: a propósito de “La Araucana”**

Los mapuche son llevados a la pantalla grande desde los inicios del cine chileno, y aunque de manera periférica, este pueblo ha sido un tema permanente a lo largo de la cinematografía del siglo XX, donde varias películas de ficción se han dedicado a representar a este pueblo indígena. De hecho, la primera producción sobre la temática mapuche fue realizada en 1917, bajo el título de *La Agonía de Arauco o el Olvido de los Muertos*, obra de Gabriela Von Bussenius. El título de la película nos hace caer en la ilusión de que la trama central gira en torno al pueblo mapuche, pero en realidad es una cinta de corte sentimental, donde la pérdida del hijo y el marido de la protagonista conforman el nudo argumental. El paisaje y los indígenas más bien serían un contexto exótico desde donde plantear la película, aunque de manera tangencial “*sirven de pretexto para justificar una metáfora sobre la extinción de la raza araucana*” (Jara, 1994: ). Pocos años después se estrena *Nobleza Araucana* (1925) de Roberto Idiaquez de la Fuente. La película desarrolla el tema del despojo de tierras a los mapuche; no obstante, dicho tema es suavizado con una historia sentimental, bajando el perfil de la crítica social contenida en el film. El winka sería caracterizado como un “*individuo sin escrúpulos que se salva de la cárcel gracias al cacique Panguilef, quien para no perturbar la paz de la hermana del huinca le perdona los atropellos y ultrajes*” (Jara, 1994: 110).

Por otro lado, Idiaquez “no olvida que la acción es fundamental para atraer público e incorpora algunas escenas de violencia y peligro como la persecución por un toro salvaje a una muchacha indefensa, la caída a un río desde un precipicio de veinte metros, elementos que distraen al espectador del tema principal”. Pese a estas últimas escenas distractoras, el diario *La Estrella* de Valparaíso señala en su crónica: “(...) arranca lágrimas de dolor al público por la persecución y desalojo a los indios”.

A pesar de este auspicioso comienzo, las producciones de ficción sobre el pueblo mapuche son más bien escasas entre 1930-1990, y solo durante los últimos años del siglo pasado el tema recobra cierta importancia dentro del cine nacional.

En el caso específico de este artículo, se analizará la película *La Araucana* (1971) obra del director español Julio Coll. En esta cinta se representa la conquista de Chile por parte de los españoles, aunque a estas intenciones se oponen los *mapuche*, aguerrido pueblo indígena del sur, quienes poseen cierta centralidad dentro de esta producción audiovisual, sobre todo por el carácter exótico que asume su imagen cinematográfica. Por otro lado, cabe mencionar que la producción de Coll se inspira en el poema épico “La Araucana”, escrito por Alonso de Ercilla y Zúñiga<sup>8</sup>, publicado originalmente en tres partes (entre 1574 y 1589). Al igual que en la película, las octavas del texto dan cuenta de la Guerra de Arauco, conflicto que es consecuencia de los afanes coloniales de la corona española en suelo chileno. A partir de este texto, se configuró tempranamente un imaginario estereotipado del

mapuche como guerrero, y de paso, una idea de país igualmente belicoso. Para muchos, esta obra marca el imaginario que la sociedad chilena tiene sobre este pueblo indígena. Inclusive, por muchos años los mapuche fueron denominados “*araucanos*” gracias al peso del texto de Ercilla y Zúñiga. Como se señaló anteriormente, la película *La Araucana* se estrena en 1971, vagamente inspirada en la obra del conquistador hispano; de hecho, el poema original fue adaptado por Enrique Llovet (quien fuera Premio Nacional de Literatura Español en 1968), en trabajo conjunto con el escritor chileno Enrique Campos Menéndez. La historia se inicia con la salida del gobernador Pedro de Valdivia desde Cuzco (en 1540), hasta la batalla de Tucapel, “*describiendo en detalle el romance del español con Doña Inés de Suárez*” (López, 1997:151). En aquel entonces, la cinta fue anunciada como una superproducción de gran proyección internacional. A pesar de ello, buena parte de la crítica nacional condenó la película, cuestionando su chilenidad, evidenciando los errores en las actuaciones y “*la superficial adaptación del poema del cual solo quedaban algunos versos perdidos en un diálogo rebuscado y cursi, y definiéndolo como un western ambientado en Chile en que ni siquiera el paisaje fue debidamente aprovechado*” (López, 1997:151). La película era básicamente una producción Hispano-Italiana, ya que los capitales chilenos solo correspondían al 10% de los tres millones de dólares invertidos en total. La filmación se realizó en El Cuzco, Calama, Valdivia, Arauco, Salto del Laja, Valle del Mapocho, Los Dominicos y Tobolango (pueblo ubicado entre Quillota y Viña del Mar)<sup>9</sup>.

7> *La Estrella*, Valparaíso, 3 de diciembre de 1925 (citado por Jara, Eliana op. cit. p. 110).

8> Alonso de Ercilla y Zúñiga, nació en Madrid el 7 de agosto de 1533. Debido a su origen noble, su infancia transcurrió en

el corte de Carlos V, donde fue paje del príncipe Felipe. Junto a él, adquirió una sólida formación renacentista, la que incluyó el aprendizaje de latín, francés, italiano y alemán. Tras la muerte de Pedro de Valdivia, viajó a Chile junto al nuevo

gobernador García Hurtado de Mendoza, arribando a Chile el 23 de abril de 1557. Permaneció dos años en Chile, participando en varias batallas. Allí comenzó a escribir “La Araucana”, poema épico dedicado al Rey Felipe II.

Los interiores, o tomas de estudio, se rodaron en Madrid y Roma.

En la película se puede apreciar cómo operan una serie de dispositivos visuales en la construcción de la imagen mapuche, los que a su vez provienen del indígena representado cinematográficamente en el *western* norteamericano. En cuanto a los iconos clave, es posible establecer una comparación con aquellos identificados para el *western*.

En primer lugar, cabe mencionar que los papeles centrales fueron interpretados por los **actores** italianos Elsa Martinelli (Inés de Suárez) y Venantino Vetantini (Pedro de Valdivia). El rol de Lautaro (caudillo indígena), se encomendó al actor venezolano Víctor Alcázar, y es importante destacar que ningún actor es de origen mapuche y los pocos chilenos que participaron fueron utilizados como extras. Este es un punto no menor, pues en la política racial del reparto, para la caracterización de los personajes indígenas se recurre a actores latinoamericanos, algo que también es posible pesquisar en el *western*. De esta manera, *lo latinoamericano* está más cerca del indígena, por lo que actores de piel oscura serían más pertinentes en la caracterización de personajes indios.

La representación lingüística de los mapuche, es decir el **idioma** que hablan, está caracterizada por la utilización de la lengua del país productor de la película. En el caso de la versión analizada, los indígenas hablan en español, del mismo modo que los invasores europeos. Es más, no hay problemas de comunicación, en tanto todos se entienden, minimizando las diferencias de lenguaje entre los europeos y los nativos. Probablemente la versión original fue realizada en italiano, por lo que los mapuche hablarían este idioma, paradójicamente, de la misma manera que los españoles.

El ícono clave de las **flechas** también está presente en *La Araucana*; de hecho, estas se utilizan de la misma forma que en el *western* norteamericano, es decir, como un marcador de la etnicidad de los atacantes indígenas. En la película de Coll, los mapuche atacan con flechas a las huestes hispanas, y al igual que en el *western*, estas se clavan principalmente en las espaldas de los blancos. Por ejemplo, en la última escena de *La Araucana*, el personaje de Pedro de Valdivia recibe numerosas flechas en la espalda, imagen fuertemente estereotipada en la cinematografía norteamericana.

Las **ceremonias** dentro de la cinta de Julio Coll son igualmente exotizantes que las aparecidas dentro de los *western*, ya que representan la diferencia radical entre los indígenas y los personajes españoles. Dentro de la cinta analizada, destaca la ceremonia a través de la cual se elige al *toqui* (o jefe supremo) de las fuerzas mapuche, en ella se ve un ritual extraño, donde los aspirantes deben sostener una especie de tronco monumental. Alrededor de este, bailan algunos nativos con lanzas en sus manos, quienes siguen un ritmo de tambores.

De esta manera, es posible señalar que en la representación cinematográfica de los mapuche, se trasladan elementos visuales del indígena construido visualmente por la industria norteamericana. Sobre el peso de estas convenciones es que el espectador no tiene mayores problemas para identificar que los mapuche son indígenas, pasando a un segundo plano las diferencias de estos, con aquellos del oeste de Estados Unidos.

### Conclusiones

El análisis realizado dentro de este trabajo demuestra el alto grado de convencionalización del indígena en el cine, lo que se evidencia en la repetición constante de ciertos

9> Salvo el Cuzco, el resto de las localidades son chilenas.

elementos culturales. Esto es observable en los distintos íconos clave que han sido comparados, los que revelan justamente esa repetición de atributos asociados a los pueblos originarios. Para el caso del *western*, el indígena posee una serie de íconos culturales que operan como referentes en la construcción de su imagen, algunos de los cuales han sido descritos en este trabajo. Lo interesante es cómo esos referentes se han traspasado a la imagen cinematográfica de los indígenas latinoamericanos, evidenciando la potencia de las convenciones en el cine y cómo se puede estereotipar la representación del indígena, sin importar la procedencia y minimizando las diferencias que las culturas originarias presentaban. Por lo tanto, es posible afirmar que el indígena cinematográfico ha sido construido a partir de las categorías desarrolladas por el cine industrial de Estados Unidos, homogenizando este tipo de representaciones étnicas.

A pesar de lo anterior, la imagen del indígena se estereotipó de formas diferentes a lo largo del tiempo. Sin embargo, estas diferencias no impiden que exista cierta homogeneidad de lo indígena en el cine de aventuras, y a pesar de ello, hay una variación de estas imágenes en el tiempo. Esta tensión permanencia-cambio, posibilitó que ese indígena construido visualmente en Hollywood se trasladara a otras producciones, conservando ciertos elementos, pero adaptándose a otras particularidades. Por este motivo, el *western* terminó por convertirse en una entidad generativa en la producción de la imagen del indígena a nivel mundial, pero sobre todo a nivel latinoamericano. En este sentido, resulta interesante destacar el trabajo de Edgar da Cunha, quien analiza la imagen del indígena en la producción cinematográfica brasileña y confirma que *“la imagen está mucho más marcada por una iconografía proveniente del Western, el indio fijado por el cine americano, que por algún*

*trazo distintivo más típico de algún grupo específico de Brasil”* (Da Cunha, 2001: 41).

De hecho, este investigador señala que la imagen del indio, en términos del sentido común, hace referencia a una entidad genérica que la mayor parte de las veces tiene muy poco que ver con las sociedades indígenas reales (Da Cunha, 2001).

A su vez, la imagen del indígena en el *western* coincide con lo que Christian Metz llama lo verosímil en el cine. Esto quiere decir que se muestra a indígenas inventados, que en ningún caso son reales, pero que a pesar de ello son creíbles para los espectadores. En este sentido, Metz señala que *“las artes de representación –y el cine es una de ellas, que, sea realista o fantástica, siempre es figurativa y casi siempre ficcional– no representan todo lo posible, todos los posibles, sino únicamente los posibles verosímiles”* (Metz, 2002: 254). De esta manera, la verosimilitud estaría operando como una continuidad que permite identificar y construir la imagen del indígena cinematográfico; *“lo verosímil se presenta, pues, como un efecto de corpus: las leyes de un género emanan de las obras anteriores de ese género”* (Metz, 2002: 254). Para este autor, la noción de continuo permite el desarrollo de las convenciones dentro de un género cinematográfico, a partir de la estereotipación de algunos personajes; *“lo verosímil es reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria entre reales posibles, es antes que nada censura: de entre todos los posibles de la ficción figurativa, solo pasarán los autorizados por discursos anteriores”* (Metz, 2002: 255).

La verosimilitud sería un mecanismo complementario en la significación de la imagen indígena. De este modo, la industria cinematográfica vuelve creíbles a grupos indígenas que solo existen para una determinada película y que son producto de un mosaico de elementos provenientes de culturas “reales”.

Según esto, el mecanismo de la verosimilitud termina validando este tipo de representaciones, otorgando una especie de “certificación” que opera como un conocimiento previo y que permite a los espectadores el reconocimiento del indígena en una obra cinematográfica. Pero no solo eso, puesto que además de esa identificación, lo verosímil hace de estos indígenas entidades reales, es decir, generan la ilusión de que esos pueblos existen tal como aparecen en la pantalla.

#### Bibliografía

Barthes, R., *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.

Bengoa, J., *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato*, Santiago, Gobierno de Chile, 2003.

Bermúdez, B., *Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe: Catálogo de Cine y Video*, Caracas, Ed. Biblioteca Nacional de Venezuela, 1995.

Campos Harriet, F., *Don Alonso de Ercilla y La Araucana*, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Santiago: La Academia, Colección Biblioteca Nacional, 1933.

Carreño, Gastón, “El Western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen Selknam”, en *Imágenes y Medios en la Investigación Social, Una Mirada latinoamericana*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

Casas, Q., *El Western, El género americano*, Barcelona, Paidós, 1994.

Coursodon, J., “La Evolución de los Géneros”, En *Historia General del Cine, V. VIII, EE. UU. (1932-1955)*, Madrid, Cátedra, 1996.

Da Cunha, Edgar, “Indio imaginado; cine, identidad y auto-imagen”, en *Cuadernos de*

*Antropología e Imagen* N° 12, UFRJ, 2001.

Guberm, Román (et al), “Cine de Aventuras”, en *El Cine*, Enciclopedia Salvat del 7° arte, T. 2, Barcelona, Salvat, 1978.

Jara, E., *Cine Mudo Chileno*, Chile, Fondo de Desarrollo de las Artes, Ministerio de Educación, 1994.

López, Julio, *Películas Chilenas*, Ediciones Pantalla Grande, Santiago de Chile, 1997.

Lotman, Yuri, *Estética y Semiótica del Cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979a.

Lotman, Yuri (et al.), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979b.

Lucci, Gabriele, *Western*, Barcelona, Electa, 2005.

Lucena, Nuria (Ed.), *El Cine*, Barcelona, Larousse, 2002.

Martínez Baeza, S., “La Araucana” de Ercilla y el Teatro Español, Boletín de la Academia Chilena de la Historia, Santiago, La Academia, Colección Biblioteca Nacional, 1933.

Metz, Ch., *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós, 2002.

Mouesca, J., *El Cine en Chile, Crónica en tres Tiempos*, Santiago de Chile, Planeta, 1997.

Muñoz, E. y D. Burotto, *Filmografía del Cine Chileno*, Santiago, Ed. Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, UC, 1998.

Ripoll, X., *Si Bwana, Los indígenas según el cine occidental*, Madrid, Alianza, 2000.

Shohat, E. y R. Stam, *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002.

Stam, R. (et al.), *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine*, Barcelona, Paidós, 1999.

Stam, R., *Teorías del Cine, Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.

# La negociación de lo estético en la producción audiovisual indígena en Bolivia

**Gabriela Zamorano Villarreal'**

Desde 1996, la producción del denominado video indígena en Bolivia se ha enfocado en documentar y recrear aspectos relacionados con las movilizaciones sociales que han dado lugar al triunfo del primer gobierno indígena en el país. La mayoría de la producción audiovisual indígena originaria de Bolivia se desarrolla a través de la alianza entre el *Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual* y las confederaciones nacionales campesinas indígenas y originarias. Definido por sus integrantes más como un proceso que como un proyecto, el *Plan Nacional* es una compleja sobreposición de experiencias colectivas y personales que sin embargo apuntan a metas políticas comunes. Este proceso incluye una variedad de momentos, temas, áreas geográficas y culturales, así como novedosas metodologías de capacitación, producción y distribución que resultan en experiencias de producción tremendamente heterogéneas. A pesar de esta complejidad, el *Plan Nacional* ha desarrollado algunos principios que son ahora característicos de sus producciones. Por ejemplo, hay una forma particular de concebir la autoría, se han desarrollado procesos

específicos para desarrollar contenidos y estilos narrativos, y se trabaja de manera colectiva con el fin de involucrar numerosos sujetos en el proceso. Como sus integrantes mismos reconocen, a pesar de sus inevitables contradicciones, el *Plan Nacional* ha crecido gracias a su capacidad para aprender de sus propias experiencias, y a sus mecanismos de consulta y negociación. Al analizar las principales características, preocupaciones y tensiones del *Plan Nacional*, esta ponencia argumenta que no existe algo como una estética indígena predeterminada que se plasme en los productos audiovisuales; sino que los parámetros estéticos se construyen y se transforman a través de complejas negociaciones simbólicas y políticas en los diferentes momentos del proceso de producción.

A pesar de sus diferentes etapas y experiencias regionales, es posible identificar dos etapas principales dentro del *Plan Nacional*. La primera va desde su fundación en 1996 hasta alrededor de 2002, y se caracteriza por la recuperación de historias orales y por documentar la vida local con el fin de revalorar las culturas y lenguas indígenas. La segunda etapa va desde alrededor de 2002 hasta el momento, y se caracteriza por un enfoque en los derechos indígenas y

1> Gabriela Zamorano Villarreal es Doctora en Antropología (Centro de

Graduados / City University of New York).

su importancia para el actual momento político de Bolivia.

Durante el primer periodo, el *Plan Nacional* trabajó principalmente en tres géneros audiovisuales distintos: videos de ficción basados en historias orales o en situaciones que ejemplificaban aspectos específicos de la vida indígena, videos musicales y documentales locales. En este primer momento, los comunicadores indígenas fueron capacitados en técnicas de producción tales como guionización, cámara y sonido a través de talleres periódicos impartidos por el Centro de Estudios, Formación y Realización Cinematográfica, CEFREC. De acuerdo con los capacitadores y comunicadores, las metodologías “académicas” de capacitación de ese momento se confrontaban con la necesidad de impulsar búsquedas estéticas diferentes que permitieran contar las historias desde la perspectiva y la realidad heterogénea de las comunidades con quienes se trabajaba, intentando rescatar aspectos tales como la oralidad, lo colectivo y las formas narrativas propias. Los capacitadores explicaron la tensión entre las expectativas por crear algo completamente innovador desde un “punto de vista indígena”, y el miedo de reproducir las formas convencionales de producción de video a través de las metodologías de enseñanza. Los capacitadores también reconocieron el “academicismo” de los cineastas profesionales como un obstáculo a la experimentación de los comunicadores con formas audiovisuales alternativas que, desde un punto de vista convencional, podrían parecer “errores”. Esta observación se relaciona con la discusión del cineasta cubano Julio García Espinosa en los años setenta sobre el “cine imperfecto”, en la que argumentaba a favor de una estética del cine que apuntara contra el

“gusto determinado” y llamaba a desafiar criterios como “cine de calidad” con el fin de superar las barreras impuestas por “la alta cultura”.<sup>2</sup> Como reconocen los capacitadores y comunicadores, es difícil llevar a la práctica esta postura crítica porque implica romper con los criterios predeterminados de belleza y calidad técnica que los capacitadores mismos tienen.

Pese a estas dificultades, sobre las cuales el *Plan Nacional* ha desarrollado un fuerte aprendizaje en términos metodológicos, las primeras producciones ofrecen importantes contribuciones estilísticas y estéticas. En las primeras ficciones había un intento permanente por representar “avisos” y mensajes a través de los sueños, así como ideas sobre la muerte y la vida más allá de esta. Ficciones como *Qulqi Chaliku / Chaleco de Plata* (1999) y *Qati Qati / Susurros de Muerte* (1998) utilizan recursos estéticos tales como la conversión de las imágenes a blanco y negro y cámara lenta para representar sueños que y determinan cambios en el curso de la historia y en la vida de los personajes. Efectos de distorsión de imagen y sonido se utilizan también para diferenciar la vida de la muerte en videos como *Llantupi Munakuy / Quererse en las Sombras* (2001) y *Qati Qati*; o para representar estados emocionales alterados. Por ejemplo, en *Ángeles de la Tierra* (1997), una cámara subjetiva temblorosa se usa para representar la borrachera de *Antonio*, un migrante Quechua que vive en la ciudad y que niega el vínculo con su hermano que vino del campo a buscarlo.

En la segunda etapa del *Plan*, marcada principalmente por temas relacionados con la defensa de los derechos indígenas, se han desarrollado otras propuestas estéticas que buscan representaciones más realistas

2> Julio García Espinosa, *Por un Cine Imperfecto*, Madrid, Castellote, 1976.

y más explícitas políticamente. En esta etapa se experimenta menos con la representación de situaciones sobrenaturales a través de distorsión de imágenes y sonido, o con temáticas relacionadas únicamente con la cultura indígena. En cambio, se recurre más al trabajo de puesta en escena que permita recrear situaciones comunitarias y políticas de manera fidedigna. A pesar de que todos estos videos muestran situaciones tremendamente dramáticas como el sufrimiento de una mujer abandonada por su marido en *Venciendo el Miedo* (2004); o la muerte del protagonista de *Cocanchej Sutimpy / En Nombre de Nuestra Coca* (2005), las historias buscan mostrar el sufrimiento y la discriminación pero intentando no victimizar a los personajes. Estas situaciones se resuelven a través de acciones comunitarias que muestran la organización, el consenso y el trabajo conjunto como opción principal para resolver el problema. Por ejemplo, *Un Nuevo Camino, Un Nuevo País* (2006) muestra una asamblea donde gente de dos comunidades vecinas resuelven reparar en conjunto un camino derrumbado que ambas utilizaban, una situación metafórica que representa la necesidad de trabajar juntos para mejorar la situación política del país. En esta etapa también se recurre más a la recreación histórica mediante efectos visuales y sonoros para resaltar las recreaciones históricas o míticas. Otra característica de esta etapa es la elaboración de “docuficciones”, videos que combinan la puesta en escena del género de ficción con entrevistas y clips documentales de situaciones reales como manifestaciones, marchas y vida comunitaria como en *Cocanchej Sutimpy*. Entre los elementos dramáticos de estos videos se usan alternadamente lenguas indígenas y el castellano para exacerbar conflictos culturales e identitarios: por ejemplo, *Julián*, uno de los protagonistas de *Venciendo el Miedo*, habla al inicio en aymara,

pero luego de abandonar a su familia y de migrar a la ciudad, vuelve a su comunidad hablando únicamente en español y negando su apellido originario. Lejos de elaborar románticas escenas de vida comunitaria, los videos en ambos periodos del *Plan Nacional* representan situaciones de tensión en las comunidades: *Llanthupi Munakuy* representa tensiones de clase y de género al interior de una comunidad potosina; *Cocanchej Sutimpy* gira alrededor del conflicto familiar y comunitario generado, entre otras cosas, por la participación del hijo en el cuartel militar; y *Venciendo el Miedo* muestra de manera explícita las tensiones de género en términos de violencia familiar, participación de la mujer en asuntos comunitarios y en la tenencia de tierras.

#### **Traducir “narrativas indígenas” a lenguajes audiovisuales**

Varios comunicadores indígenas reconocen la dificultad para expresar, en español y en lenguaje audiovisual, sus ideas para las historias. Esta dificultad se relaciona con la pregunta: ¿Existe una manera “indígena” de narrar eventos e historias? Y, ¿podría esta supuesta forma de narrar ser traducida fielmente en un lenguaje audiovisual? No hay una respuesta simple a esta pregunta, sino más bien una variedad de opiniones que muestra la riqueza de esta cuestión para provocar búsquedas creativas para contar historias. Por una parte, asesores como Francisco Cajías sugieren que aunque no hay estilos homogéneos de narración indígena, sí existen ciertos elementos de la narración oral que pueden ser retomados de alguna manera en lenguaje audiovisual. Por otra parte, los comunicadores sugieren que si bien retoman algunos elementos de sus propios estilos narrativos, esto no se hace de manera consciente, ni existe una apropiación plena del manejo técnico que les permita contar sus historias desde sus pro-

pías perspectivas. Un ejemplo de una historia que incorpora elementos narrativos comunes en la expresión oral aymara es *Justicia Comunitaria* (2007), una historia que rompe con la estructura narrativa lineal. Aunque esta docu-ficción comienza presentando un conflicto sobre límites territoriales entre dos comunidades y termina por resolverlo, durante la mayor parte del video una cámara fija testifica una larga discusión reconstruida entre autoridades de ambas comunidades. No hay un clímax, ni un protagonista o antagonista, simplemente dos grupos de gente de pie en un campo del Altiplano discutiendo en aymara. Un solo punto de tensión narrativa se presenta hacia el final, cuando un grupo de soldados llega a intentar resolver el conflicto y las autoridades comunitarias les dicen que se vayan. A pesar de que este video puede sentirse visualmente poco atractivo para algunos tipos de público, el comunicador aymara Patricio Luna afirma que lo hizo de esta forma con el fin de documentar en detalle los procedimientos a través de los cuales las comunidades resuelven sus problemas de límites territoriales a través de la discusión y el consenso en lugar de solicitar la intervención de las autoridades estatales. Este video, destinado principalmente a un público rural indígena, ejemplifica la manera en que los intentos de utilizar elementos de estructuras narrativas orales se relacionan con ideas sobre cómo los diferentes tipos de público entenderán mejor los videos. La autoría es otro aspecto relacionado con la narrativa y lo estético que provoca intensos debates al interior del *Plan Nacional*. El *Plan* define a quienes están a cargo de las producciones como “responsables” y no como “directores” o “cineastas” con el fin de enfatizar que el trabajo de producción es colectivo y no recae en un individuo o autor específico. Uno de las principales temores dentro del *Plan Nacional* es el de formar “cineastas”

que obtengan beneficios personales en términos económicos y de prestigio en lugar de “comunicadores indígenas” comprometidos con expresar las necesidades políticas de sus comunidades y organizaciones.

### Propuestas narrativas y estéticas

Una tendencia estética en las producciones del *Plan Nacional* es el uso intencional de elementos decorativos, sonidos y situaciones evocativos de las diferentes culturas indígenas en Bolivia, y en particular de las luchas indígenas. En la representación de pueblos originarios del Altiplano se utilizan imágenes referentes a la autoridad originaria como *pututus* o cuernos, bastones de mando, ponchos, chicotes, y *whiphalas* o banderas multicolores que han sido retomadas por los movimientos indígenas como emblema de lucha; mientras que en la representación de pueblos indígenas de las Tierras Bajas se muestran implementos como arcos y flechas, *tacús* o morteros de madera y vestimentas tradicionales hechas con corteza de árboles, como lo muestra el clip que identifica al programa televisivo *Bolivia Constituyente: Entre Culturas*, creado en agosto de 2006 para dar seguimiento a la Asamblea Constituyente. Elementos evocativos de las diferentes culturas indígenas de Bolivia también se utilizan como objetos decorativos en el set televisivo de los programas del *Plan*, al decorarlos con textiles andinos, hamacas y morrales orientales, flechas, pinturas, artesanías y hoja de coca. Mientras que esta decoración enfatiza una idea de diversidad cultural entre públicos no indígenas, también busca evocar familiaridad entre los públicos y participantes indígenas. Otras propuestas estéticas de los videos del *Plan Nacional* incluyen la presencia explícita de los comunicadores en videos documentales. Por ejemplo, el documental *El Río de la Vida. El Pueblo Esse Eija del Trópico Boliviano* (2002) comienza con dos co-

municadores indígenas de diferentes regiones portando los chalecos de prensa distintivos del *Plan Nacional*. Mientras llegan en bote a una comunidad esse eija, charlan entre ellos, ocasionalmente dirigiéndose a la cámara, sobre las particularidades de este pueblo amazónico. Posteriormente se les ve entrevistando una familia sobre un mito de creación de este pueblo. A pesar de que usan un estilo convencional de periodismo televisivo marcado por sus chalecos y su conversación claramente preparada, el aspecto innovador es que se presentan como comunicadores indígenas y, contrariamente a los reporteros televisivos convencionales, se sitúan ellos mismos en la historia a través de referencias y bromas sobre sus propias comunidades. Sugiero que la presencia de comunicadores indígenas en sus producciones, hablando en sus propias lenguas, a menudo con chalecos de prensa, y recreando una supuesta conversación casual como un recurso para presentar y guiar sus historias es una forma de proporcionar información del contexto sobre los procesos de comunicación indígena dentro del *Plan Nacional*.

El uso creativo de locaciones naturales es otro elemento estético de las producciones del *Plan Nacional*. Por ejemplo, en *Oro Maldito* (1999), a falta de grúa se implementó un mecanismo con poleas entre los árboles para dar un violento movimiento a la cámara desde un punto alto, el cual crea un fuerte efecto dramático en una escena de suspenso. En otros momentos, el trabajo de producción ha debido proponer ideas para representar maneras específicas de relacionarse con el paisaje o de percibir el paso del tiempo. Por ejemplo, una primera versión de *Markasan Jucha Thakahuipa / La Justicia de Nuestros Pueblos* (2005) inicia-

ba con una secuencia inusualmente larga de un plano general en el que una pareja camina en amplios paisajes andinos buscando sus llamas perdidas. Esta versión se mostró para discusión con un grupo de comunicadores y líderes indígenas de diferentes regiones del país con el fin de obtener comentarios para editar la versión final, muchos de los cuales opinaron que la escena inicial era demasiado larga. Comunicadores de la región andina argumentaron que la secuencia era buena porque daba una sensación adecuada sobre la duración de las caminatas que la gente hace cuando pastorea a sus llamas. Sin embargo, la versión final utilizó una elipsis cinematográfica más contundente cortando esta escena en varios fragmentos que, al ser editados, daban una sensación de una acción continua durante un largo tiempo.

La referencia a elementos estéticos en el cine ya había sido desarrollada a partir de la década del setenta a través de cineastas bolivianos no indígenas como Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, quienes crearon nuevos estilos narrativos y cinematográficos como un intento de representar situaciones y percepciones comunes entre los pueblos indígenas andinos, por ejemplo, a través de una secuencia cinematográfica sin cortes, rodada en plano general, que Sanjinés llamó plano secuencia integral.<sup>3</sup> He discutido algunos ejemplos en los que el *Plan Nacional* ha buscado representar contextos y situaciones indígenas en sus producciones mediante referencias visibles sobre estos pueblos, por ejemplo, a través del uso de objetos y símbolos identificados como originarios en los programas televisivos, aprovechando los paisajes naturales o enfatizando la presencia de los comunicadores indígenas en los documentales. Sin

3> Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y Práctica de un Cine junto al*

*Pueblo*, México, Siglo XXI, 1979.

embargo, vale mencionar que una tendencia estética del *Plan Nacional* también ha sido la de omitir o representar de manera negativa aspectos que podrían apuntarse como “contaminantes”, pero que son innegables referencias estéticas de muchos de los comunicadores y de las comunidades. Estos referentes, consumidos intensamente en ferias campesinas en provincias y ciudades, van desde música *chicha* hasta espectáculos televisivos cómicos que ridiculizan la vida indígena como *El Cholo Juanito*; desde videoclips con músicas y danzas indígenas folklorizadas, hasta películas norteamericanas y asiáticas de acción. A pesar de que la mayoría de las comunidades indígenas están en intensa relación con estas referencias estéticas, los videos del *Plan Nacional* raramente las muestran. Cuando dichos elementos aparecen en alguna producción, se utilizan para acentuar la construcción de personajes que están perdiendo su identidad. Al evitar la referencia a estos elementos o al enfatizar su influencia negativa sobre las culturas indígenas, el *Plan Nacional* también reproduce una idea esencialista sobre lo que estas culturas deben ser. Además de los desafíos mencionados anteriormente para que los comunicadores indígenas desarrollen propuestas estéticas y narrativas distintas, se han mencionado las tensiones entre el proceso de aprendizaje y la necesidad de mantener un ritmo y calidad específica en las producciones, es decir, los comunicadores deben negociar sus posibilidades propias de expresión con ideas sobre cómo hacer que los videos puedan ser entendidos, e incluso reconocidos entre diversos públicos, como productos “profesionales” o de calidad. Aunque la calidad técnica es en ocasiones importante para expresar de manera adecuada un mensaje, muchos videos experimentales han desafiado las no-

ciones estándares de “buena calidad” y “belleza” con el fin de manifestarse en contra de las convenciones estéticas.<sup>4</sup> Un ejemplo de estos desafíos estéticos desde el video indígena es el trabajo del realizador purépecha Dante Cerano de México, quien ha experimentado ampliamente con lo que para públicos generales parecería como “errores” técnicos y narrativos. En el provocativo video *Día 2* (2004), Cerano documenta el día después de una boda en su comunidad utilizando algunas imágenes oscuras y no estéticas y sonido poco nítido, y la edición incluye tomas que normalmente pasarían como “accidentales”. Sin embargo, esta estética “accidental” también expresa un posicionamiento que, junto con el contenido de la película, constituye una compleja respuesta a las expectativas esencialistas de ciertos públicos por encontrar en los videos indígenas paisajes naturales, artesanías, casas de adobe, rituales tradicionales y vida comunitaria armónica en lugar de las calles polvorientas, los regalos de boda de plástico, las casas de cemento, y las tensiones familiares que Cerano muestra con un sofisticado humor. En contraste con el trabajo más experimental de Cerano, los integrantes del *Plan Nacional* en general evitan producir videos que subviertan los estándares de calidad. Otro elemento que causa tensiones es la necesidad de mantener la sostenibilidad económica a través del financiamiento externo, así como responder en términos de producción y calidad a las urgencias del momento político. Como el director de CEFREC Iván Sanjinés explica, el *Plan Nacional* busca equilibrar las múltiples funciones del video como la práctica cultural, el trabajo político y la experimentación artística. Este equilibrio depende de dos principios básicos: el trabajo colectivo y la negociación, los cuales dan prioridad a una misión políti-

4> García Espinosa, op. cit.

ca común por encima del fortalecimiento de iniciativas o “talentos” individuales.

### **Negociación y descolonización**

La pregunta de si las formas “indígenas” de narrar pueden o no ser traducidas a un lenguaje audiovisual no se basa en una dicotomía entre una posible “visión occidental” y una “visión indígena”. El caso de los videos producidos dentro del *Plan Nacional* muestra más bien que el trabajo colectivo de los comunicadores indígenas, con sus complejas y heterogéneas visiones sobre sus propias realidades, junto con el trabajo de comunidades y capacitadores, ofrece múltiples posibilidades estéticas y narrativas que se crean y transforman a lo largo del proceso. Sin embargo, un reto importante que enfrentan es la tensión para producir materiales que contribuyan de manera efectiva a las transformaciones políticas de Bolivia y que al mismo tiempo permitan la expresión creativa y aprendizaje técnico de los comunicadores. Estas tensiones se suman al énfasis en lo colectivo que, como explica el asesor Franklin Gutiérrez, implica complejos procesos de negociación: “*entre el dueño original de la idea, el equipo de producción y la comunidad con que se trabaja*” y las Confederaciones Nacionales.

Las intensas negociaciones que se hacen sobre aspectos relacionados con la producción de video, tales como estética, narrativa, innovaciones estilísticas, autoría y trabajo colectivo, prueban que la producción de video no es un proceso homogéneo ni representa una opinión coherente y común de todos sus integrantes. En cambio, es posible identificar numerosas búsquedas y batallas al momento de definir, por ejemplo, cómo se va a contar la historia, cómo se va a situar la cámara, cuánto debe durar una

escena, cómo debe vestirse o cómo debe reaccionar determinado personaje ante situaciones específicas. Este proceso de negociación no sólo se lleva a cabo entre integrantes del equipo de producción, gente de comunidades, dirigentes, técnicos y asesores. Se lleva a cabo también dentro de las mentes de los integrantes del *Plan* al intentar definir una idea, estructura narrativa o propuesta estética como “indígena”, como “propia” o como “diferente de los medios convencionales” y al buscar cómo se debería responder, desde una “perspectiva indígena”, a la “cultura dominante”.

Lo interesante de esta lucha es que ni la “perspectiva indígena” ni la “cultura dominante” son conceptos estables, sino que se reinventan permanentemente mediante negociaciones y decisiones para la producción. Esta reinversión conjuga ideas, prácticas y símbolos que son en ocasiones contradictorias: usar simultáneamente recursos narrativos y audiovisuales innovadores y convencionales; ceñirse a formatos industriales con el fin de emitir mensajes colectivos y revolucionarios; o buscar expresar realidades indígenas bajo estándares “profesionales” de calidad.

En este sentido, el proceso de producción de video es un campo de luchas simbólicas y políticas inmersas en parámetros ya instituidos que al mismo tiempo busca “descolonizar” la imagen de los pueblos indígenas. Al respecto, la autora Freya Schiwy se ha referido al trabajo del *Plan Nacional* como un proceso para “descolonizar la mirada”.<sup>5</sup> Schiwy sugiere que la producción de video indígena es una forma exitosa de representación propia contra las imágenes convencionales, dominantes o coloniales de lo indígena. El presente artículo difiere de esta perspectiva al enfocarse en la negociación

5> Freya Schiwy, *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the*

*Question of Technology*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2009.

como un elemento clave de la producción de video indígena y en sus tensiones internas. Propone que el trabajo del *Plan Nacional*, en tanto proceso descolonizador, está inmerso en contradicciones, reproduciendo en ocasiones parámetros convencionales, y en lucha permanente por redefinir una estética indígena frente a criterios audiovisuales convencionales. Esta tensión no es exclusiva de la comunicación indígena, sino que

sucede al interior de diferentes sectores originarios de Bolivia cuando se intenta trabajar sobre el tema de la “descolonización”, tal como expresa la comunicadora quechua Ana Vilacama: *“Estamos como la Reforma Educativa (risas): está enseñando en lenguas indígenas pero en el sistema occidental. Entonces más o menos todavía estamos con lo del video así. Nos falta un poco más avanzar con el lenguaje propio de la imagen.”*

## ramona se pone exclusivísima

Los últimos 7 números,  
sólo por suscripción,  
sólo por \$70; o los últimos  
12 números sólo por \$101.

Asegurate de recibir las últimas **ramonas** en tu casa,  
escribinos a **[suscripciones@ramona.org.ar](mailto:suscripciones@ramona.org.ar)**

¡Y no te olvides de pedir los números que te faltan para completar tu colección!

# La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea

## Actualizaciones de viejas percepciones

**Mariana Giordano<sup>1</sup> y Alejandra Reyero<sup>2</sup>**

La supuesta objetividad, veracidad, autenticidad de la fotografía, sumada a su capacidad narrativa, ha servido históricamente para construir imaginarios, identidades y otrasidades, y por ello fue una de las herramientas del colonialismo decimonónico. El hecho de ver reflejado en un papel a sujetos, objetos y situaciones diversas determinó su identificación como un medio no sólo de reconocimiento y aproximación a un entorno natural, social y cultural, sino también de diferenciación, distanciamiento y extrañeza. En este trabajo, si bien nos centraremos en

las producciones fotográficas sobre el indígena que se dieron a partir de la década del sesenta en Argentina, haremos una referencia a la construcción de imaginarios visuales previos, para evaluar los modos en que la fotografía contemporánea, y en ocasiones las críticas que sobre ellas se realizan desde el mundo de arte, se vinculan –por oposición o refracción– con los imaginarios hegemónicos producidos anteriormente<sup>3</sup>. Hoy la fotografía del indígena argentino adquiere un particular interés en tanto adopta un grado de estetización que no sólo desdibuja las fronteras entre lo considerado “arte” y “no-arte”, sino que el ideal de “belleza” se

**1> Mariana Giordano** es investigadora de CONICET. Dirige en Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (IIGHI-CONICET). Es Profesora Adjunta de Historia del Arte en la UNNE.

**2> Alejandra Reyero** es becaria de CONICET. Doctoranda del Doctorado en Artes de la Universidad de Córdoba. Auxiliar docente de Historia del Arte, UNNE.

**3>** A partir de aportes de la Historia

Cultural y la Historia del Arte, abordamos la fotografía del indígena argentino desde la producción de fotógrafos, dejando de lado la extensa producción antropológica. En el análisis se advierte que las regiones del NEA y NOA constituyen el foco de interés de los fotógrafos escogidos, tal vez porque estos espacios fueron históricamente considerados como “territorios indígenas puros, virginales”. Por motivos de extensión no nos

detendremos en los aspectos biográficos y profesionales de los fotógrafos. Baste con aclarar que muchos de ellos han tenido una presencia importante en el ámbito del arte y la crítica curatorial metropolitana de los últimos tiempos y en dicho contexto, la producción sobre comunidades indígenas del centro y sur de la Argentina ha tenido una escasa –si no nula– presencia, lo que de ninguna manera asegura su inexistencia.

cruza con el exotismo de las imágenes históricas y lo reinventa. Ello incita a una reflexión crítica, capaz de comprender –mediante un ejercicio historizante sobre los modos de ver al *otro*– las estrategias de visibilidad del indígena argentino, y en especial la atribución de identidades que dicha imagen supone, aun cuando en algunos casos no se lo propongan explícitamente.

Considerada desde modelos epistémicos y métodos de trabajo diferentes si los relacionamos con aquellos adoptados por los fotógrafos y científicos sociales de fines del siglo XIX y principios del XX, la fotografía de la alteridad pareciera continuar contribuyendo con una hiperconstrucción del “ser indígena”<sup>4</sup>. La circulación de algunas de estas imágenes en diversos espacios pareciera confirmarlo: archivos, centros culturales, museos de arte, junto a su presencia en determinados contextos académicos (universidad, centros de investigación, revistas especializadas, foros, conferencias, etc.). En todos estos canales de difusión, en los que quizás haya desaparecido la concepción de registro mimético de la realidad que sustentó el poder colonialista de la fotografía, la imagen del *otro* cobra nuevos sentidos estético-culturales<sup>5</sup>, muchas veces inexistentes para las mismas comunidades indígenas. Si la relación entre fotógrafo y fotografiado supone una asimetría producto del acto fotográfico, al tratarse de sujetos pertenecientes a grupos subalternos nos preguntamos: ¿en qué medida los sujetos fotografiados se “dejan ver” en su cotidianeidad como parte de una concesión o acuerdo previo con los fotógrafos? ¿O continúan siendo arrancados de su contexto para pasar a eternizarse en el presente perenne de la fotografía? ¿Cuál es el margen real de control

que poseen? ¿Hasta qué punto los registros actuales continúan siéndonos no sólo lejanos sino también ajenos?

Reflexionar sobre el rol y características de la fotografía etnográfica argentina en el contexto de las condiciones históricas y sociales de la cultura contemporánea, en las que la legitimidad del arte y de las teorías estéticas que intentan abordarlo entran en crisis, supone un análisis más profundo que el que esbozaremos aquí. De modo que sólo centraremos nuestra atención en los atributos visuales y rasgos formales que la misma propone, así como en los discursos críticos, curatoriales y editoriales que la legitiman. Antes de adentrarnos en estas cuestiones recordemos algunos de los principales usos de la fotografía en el contexto colonialista latinoamericano del siglo XIX.

### La captura de los “mundos salvajes”

Los primeros registros visuales sobre el mundo indígena latinoamericano procedentes de dibujos, pinturas y grabados de la época post colombina construyeron estereotipos basados en el desconocimiento que la sociedad europea tenía sobre el Nuevo Mundo. Estos fueron retomados por la fotografía del siglo XIX en la lente de diversos emisores (fotógrafos, científicos, viajeros, misioneros, funcionarios del Estado, etc.) tanto en las imágenes de la Conquista al desierto sur y norte de Argentina, como en las representaciones de fueguinos. El manejo de “actor y de escenario” hizo de la imagen fotográfica una evidencia confiable del “logro” obtenido con el mundo indígena. De esta manera, a fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, las miradas de distintos fotógrafos se centraron en la desnudez, el arco y flecha, las plumas y el fal-

4> Christian Báez y Peter Mason, *Zoológicos humanos. Fotografía de fueguinos y mapuches en el Jardín d'Acclimatation de Paris, siglo XIX*,

Santiago, Pehuén, 2006, p. 58.

5> Ver Alejandra Reyero, “La fotografía etnográfica y su relación con el mundo del arte en tiempos de estetización de la

experiencia”, en Boletín de Estética, Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas. <<http://www.boletindeestetica.com.ar>>

dellín/ taparrabos, junto a los tatuajes o pinturas corporales como huellas visibles de “lo indígena”. En la circulación de estas imágenes y su actualización en diversos contextos iconográficos y discursivos, el mercado postal y editorial contribuyó a delimitar identidades y alteridades que fueron atribuidas indistintamente, sin importar la pertenencia étnica, opinión y decisión de los retratados.<sup>6</sup> Diversas prácticas de intervención ideológica y/o fáctica se pusieron en marcha: disciplinamiento formal y de contenido, yuxtaposición de contextos, montaje de escenas y escenarios, “cirugías” o “mutilaciones” sobre el soporte fotográfico: recortes de personajes de una escena para implantarlo en otra distinta, cambio de decorado, incorporación de elementos ambientadores de escena y fondos naturales, entre otras.

### Entre el registro documental y la búsqueda estética

Desde la década del sesenta, los registros fotográficos del indígena argentino se han propuesto –a veces consciente y otras inconscientemente– romper con los patrones exotizantes que históricamente han guiado la conformación de imágenes visuales sobre esta alteridad. Para ello, los fotógrafos –provenientes de ámbitos y experiencias diversas– recurren a estrategias diferenciales que intentan poner de manifiesto un mayor control e intervención por parte de los retratados y entre tales maniobras, la búsqueda de espontaneidad resulta privilegiada. Exponer a los sujetos de manera natural, anular la in-

cómoda presencia de la cámara que se interpone e interrumpe el “hacer de todos los días” guía –en algunos casos– la obtención de imágenes, pero no siempre se cristaliza en los resultados, sino en los discursos que las envuelven, por lo general curatorial, pero también académico y científico.

Comencemos con dos producciones particulares desarrolladas en los inicios de la década del sesenta, una de ellas, la de la fotógrafa alemana Grete Stern sobre el indígena chaqueño<sup>7</sup> y la otra, perteneciente al indígena kolla Sixto Vásquez Zuleta (Toqo)<sup>8</sup> quien enfocó el mundo andino en una documentación que se extiende desde principios de la década del sesenta hasta avanzada la década de los noventa. Miradas *desde afuera* de las comunidades –en el caso de Stern– se conjugan con miradas *desde adentro* en la producción de Zuleta.

La producción de la fotógrafa alemana realizada originalmente en 1958-1959 y completada en 1964 en la región del Chaco argentino constituye un pliegue representacional dentro de las construcciones visuales del indígena de la región<sup>9</sup>: si bien toda imagen fotográfica supone un acto de sujeción del fotografiado, sus imágenes insinúan una suerte de “respeto condescendiente” y un compromiso con la situación de los pueblos indígenas que se tradujo en la denuncia –que hiciera en conferencias en distintos lugares del país– sobre la vida, costumbres y olvido en que vivían estas poblaciones. En sus imágenes Stern nos revela un acercamiento diferente, una relación de

6> Ver Mariana Giordano, “Falsas imágenes, falsas memorias en la fotografía etnográfica” en IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte - XII Jornadas de CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 83-96; Margarita Alvarado y Mariana Giordano “Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego”, en *Revista Magallania*, Instituto del Hombre Austral, Univ. de

Magallanes, Punta Arenas, Vol. 35 (2), 2007, pp. 15-36; Carlos Masotta, “Cuerpos dóciles y miradas encontradas. Límites del estereotipo en las postales de indios argentinas (1900-1940)”, en *Revista Chilena de Antropología Visual* N° 3, 2001, <<http://www.antropologiavisual.cl>>. 7> Desde el 2001 las imágenes forman parte del archivo particular del coleccionista Matteo Goretti.

8> Escritor, maestro rural, estudioso y promotor de la cultura y la lengua quechua. 9> Ver Luis Priamo, *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern*, Fundación Antorchas-Fundación CEPPA, 1005; Mariana Giordano, “Grete Stern y el Chaco”, XXIV Encuentro de Geohistoria Regional, IIGHI-CONICET, 2004, versión CD-ROM.

“proximidad” con el retratado y la presencia de la risa marcando esa interacción. Así, las tomas expresan no sólo los intereses éticos de su autora, sino también los artísticos, vinculados al uso del retrato, perspectivas y recortes subjetivos enfocados hacia tres aspectos diferentes: figuras individuales y grupales, hábitat, costumbres y artesanías (tejido, alfarería y cestería). Tanto en los retratos obtenidos con la cámara sobre trípode (retratos más austeros) como aquellos en las que la sostiene con su mano y toma la imagen en contrapicado (provocando una exaltación del rostro), es posible advertir una composición visual basada en la deliberación de poses y posturas precisas. Pero también se reconocen gestos de sobresalto de los retratados y en algunos casos, situaciones espontáneas vinculadas a prácticas cotidianas<sup>10</sup>. Vásquez Zuleta por su parte, sin ser fotógrafo profesional pero ligado a la cámara desde los años sesenta, realizó un inventario visual del universo andino argentino con una producción de cerca de 4000 imágenes que ponen de manifiesto un discurso de pertenencia étnica y de autoidentificación comunitaria. Sus imágenes se sustentan en un argumento que tiende a reivindicar la identidad de su comunidad, quedando fuera de foco la realidad de los indígenas urbanizados y defendiendo así la tradición y la vida rural como referentes culturales. Sin embargo, esta mirada “desde adentro” ha utilizado un medio –el fotográfico– que viene “desde afuera”. Zuleta recurre a géneros, poses y construcciones de escenas occidentales, y aunque se ubica en un punto de visión interior a la representación, las estrategias formales son las arquetípicas

de la fotografía documentalista occidental. Los encuadres, la puesta en escena en algunas imágenes, la instantánea en otras, señalan las tensiones y contradicciones entre mirar *desde adentro* pero con una construcción estética de la visualidad que proviene del afuera. La fusión de los orígenes y tradiciones, la construcción identitaria a través del referente se conjuga por consiguiente, con un elemento de la modernidad –la cámara– y con una construcción visual propia de esa modernidad. Pero estas representaciones de su comunidad en las que también se formulan auto-representaciones, se insertan claramente en sus retóricas indigenistas y regionalistas<sup>11</sup>. Otro caso interesante que expresa un cruce entre la práctica documental y la búsqueda estética es la producción del norteamericano Patrick Liotta realizada en los años noventa. Si bien la mayoría de sus imágenes presentan una calidad estética definida tanto por los ángulos y enfoques privilegiados como por los puntos o referentes escogidos para las tomas, las mismas cobran un matiz especial cuando se las lee en el marco discursivo en el que se insertan. Cerca de cien fotografías integran un libro editado en 2006 denominado *Tierra adentro*<sup>12</sup>, cada una tiene un título, la fecha y lugar del registro y una presentación general del autor en la solapa del libro que comenta los motivos del proyecto fotográfico (“*buscar a los olvidados y hacer un recorrido visual por sus comunidades, [...] [rescatarlos] de quinientos años de injusticia y olvido*”) y uno de los mayores logros alcanzados (“*dar con el legendario ‘Lonco’ Juan Sargento Prafil, descendiente de un linaje mapuche*”, así como experimentar un viaje “*inolvidable y mágico*”).

<sup>10</sup>> Ver Mariana Giordano y Alejandra Reyero, “Retratos olvidados. La risa como límite en la fotografía etnográfica chaqueña”, VIII Congreso Argentino de Antropología Social. Salta, Universidad

Nacional de Salta, 2006, versión CD-ROM.  
<sup>11</sup>> Ver Mariana Giordano, “Cambio de roles. La fotografía etnográfica desde un emisor qolla”. Ponencia presentada al 53º Congreso Internacional de Americanistas,

Ciudad de México, 2009. Mimeo.  
<sup>12</sup>> Patrick Liotta, *Tierra Adentro. Pueblos originarios argentinos*, Buenos Aires, Cukierman/ Sánchez Editores, 2006.

Luego de este prelude, la publicación se inicia con una introducción en la que términos como “belleza”, “dignidad” y “delicadeza” se advierten en la voz del prologuista José Luis Castiñeira de Dios. Se suman expresiones como la “*inmensa humanidad de los retratados*” que allanan el terreno visual que nos espera y nos preparan para su mirada. Con una evidente carga poética las palabras tejen una suerte de “anteojeras románticas” que direcciona nuestra vista llevándonos a buscar en las imágenes ese “ojo amoroso” que según Castiñeira tiene el fotógrafo y que se aleja del “*européismo desafortunado*” y el “*estrecho pensamiento criollo*” que tradicionalmente han mirado a los pueblos indígenas de la Argentina. Este halo sensible que crea la atmósfera de nuestra visión se complementa con una idea que termina por convencernos de que lo que vamos a ver es –tal como lo dice el mismo Liotta– “*un acto de justicia visual*”. Al girar la página nos encontramos con sutiles tomas en blanco y negro, con sugestivos recortes y puntos de vista que nos muestran sujetos en situaciones diversas: algunas revelan una supuesta interacción y confianza con quien obtura el disparador, otras son imágenes de interiores (viviendas personales) y exteriores naturales de distintas localidades que trazan una imaginaria línea cartográfica que se extiende de sur a norte por el territorio argentino; se agregan escenas que en cierto punto parecen exaltar y reivindicar la identidad de la comunidad mapuche, wichí, toba, mocoví, kolla y guaraní mediante ciertos símbolos y acciones que remiten a una forma de vida ancestral fusionada con y a veces “sofocada” por la cultura occidental. Estas imágenes –aparentemente neutras y hasta inocentes–, asumen otro sentido cuando las leemos de manera global en el conjunto del libro y bajo una lupa crítica que además de las expresiones naturales y espontáneas de los suje-

tos y de momentos, instancias y situaciones íntimas advierte signos, marcas y huellas de viejos estereotipos. Uno de los más evidentes es la presencia de un elemento que históricamente ha acompañado la iconografía no sólo fotográfica sino también pictórica y escultórica sobre el indígena argentino: el arco y la flecha, asociados al paradigma primitivista. Si bien en la producción de Liotta la flecha aparece en el contexto lúdico de una acción efectuada por un niño, su presencia no deja de recordarnos viejas percepciones en nuevas imágenes. Otro es el caso de la producción de María Zorzón realizada en Chaco entre 1998 y 2000. El corpus completo nos presenta una articulación entre primeros planos frontales ubicados en composiciones preconcebidas y escenas étnicas que se acercan a tomas instantáneas; las certezas ideológicas de estas imágenes podrían entenderse como reivindicatorias de la cultura del indígena chaqueño. Pero si nos detenemos especialmente en un pequeño grupo de imágenes nos encontramos con una suerte de “fotos indeterminadas” que no revelan explícitamente marcas estereotipadas de representación de la alteridad indígena argentina, sino formas vagas e imprecisas. Un conjunto de tres imágenes en blanco y negro ponen en el centro de la escena a la naturaleza en medio de situaciones de esparcimiento de niños y jóvenes, pero al contrario del uso típico del registro fotográfico como revelador de detalles, estas tomas nada nos dicen sobre espacios y sujetos concretos. Si bien sus títulos aluden a una geografía determinada –“Chaco salteño” y “Alto de la Sierra”– encontramos pocos referentes a través de los cuales identificar espacios y sujetos. El blanco y negro de las tomas, junto a los fuertes contrastes de luz y sombra que generan una atmósfera brumosa de los espacios representados, sumado a la presencia avasallante de grandes árboles, configuran un escenario utópi-

co que no necesariamente podría corresponder a una geografía argentina. Una primera lectura de estas imágenes –un poco ingenua tal vez– podría suponer que las mismas ponen de manifiesto aquellas instancias en la vida de una comunidad que no se dejan asir fácilmente, y allí la fotografía desmitifica ese poder mimético y metonímico total que se le atribuye convencionalmente. No obstante, otra lectura –más crítica– podría advertir ciertos dejos de viejos estereotipos visuales sobre los pueblos indígenas, en especial, la percepción de sus espacios de vida como “paisajes bellos, aislados de la civilización, congelados en un tiempo mítico”<sup>13</sup>.

### Nuevas estrategias visuales

Desde fines del siglo XX, en especial desde los años noventa, la producción fotográfica latinoamericana se ha propuesto alejarse del imaginario de años precedentes en torno a los pueblos indígenas; imaginario apoyado en un “realismo mágico” y un indigenismo visual. Para ello ha buscado ampliar tanto el espectro temático como los mecanismos compositivos, abandonando lo que Castellote denomina “la fotografía tautológica” o “la retórica auto-referencial” de la fotografía: “en los años noventa, la fotografía latinoamericana migra hacia temáticas ausentes de la tradición documental: pierden peso las menciones al exotismo y a la cultura vernácula y se afronta el presente desde perspectivas alejadas del romanticismo y la idealización”.<sup>14</sup> Según esta visión, las nuevas imágenes se alejan de aquella fuerte connotación local y exótica de los primeros registros, poniendo sobre el tapete el cruce entre lo público y lo

político, el compromiso social y la creatividad estética. Ello se traduce en una voluntad de representación apoyada en la perspectiva subjetiva de las tomas y en la puesta en escena de ciertas situaciones. La intención de “distorcionar la realidad”, de opacarla o sugerirla se ha vuelto desde entonces un rasgo distintivo.

Si nos atenemos a esta mirada de la crítica, tal parecería ser el caso de la serie “Chaco” de Guadalupe Miles producida en 2001 en el Chaco salteño. Tanto la ubicación de los sujetos en los encuadres elegidos, sus poses y gestos integrados a un paisaje natural dan cuenta de una premeditada composición fotográfica, con un montaje de escena y manejo de actor sorprendente. Lo que percibimos no es entonces el típico rostro compungido, sorprendido o enfurecido de un indígena aislado en el tiempo y en el espacio, sino el rostro de un “sujeto *para* la cámara”. Pero el discurso crítico reconoce en la serie de Miles “*la materialidad de los elementos, la naturaleza como elemento fundamental con el que se está en relación permanente. Lo femenino, las propias características de lo femenino, el cuerpo como factor determinante de un modo de ser y de relación.*”<sup>15</sup> “*Piel, sangre, agua, tierra se funden. Se conjugan erotismo, desgarró, dolor y placer, vida y muerte... violencia.*”<sup>16</sup> Incluso en la exposición “Norte, allá arriba”<sup>17</sup> realizada en 2009, su curador plantea que la obra de Miles presenta “*seres más naturales... en diálogo intenso con la naturaleza*”, “*en el tratamiento de la figura humana, [Miles dispone a] los sujetos mostrando su tierra de un modo diferente*”<sup>18</sup>. Así, tal vez sin siquiera buscarlo la propia

13> Antonio Augusto Fontes, en Alejandro Castellote (ed.), *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991-2002*, Barcelona, Lunwerg, 2003, p. 20.

14> Castellote, op. cit., p. 18.

15> Nota publicada en <<http://www.guiasenor.com/contenidos/a>

fter/archives/2009/04/norte-alla-arriba.html>.

16> Castellote, op. cit., p. 33.

17> Realizada en el espacio *Ernesto Catena Fotografía Contemporánea* entre el 7 de abril y 5 de mayo de 2009, con la curaduría de Carlos Herrera y fotos de

Guadalupe Miles, Jonathan Delacroix y Florencia Blanco.

18> Carlos Herrera, “Norte Arriba”, 2009. <<http://www.youtube.com/watch?v=iuXH YUFmJmU->

Miles, ¿no provoca esta deliberada construcción estética una nueva mitificación? ¿No supone este montaje justificado estéticamente, el retorno de la vieja ecuación decimonónica *indígena-naturaleza-pureza* que pretendía visibilizar la idea de “plenitud” según una percepción exótica? En el intento de transfigurar lo real a través de la fotografía, Miles parece lograr una transmutación iconográfica artificial que termina por exponer a los sujetos de la misma forma en que eran percibidos antaño. ¿En qué medida entonces las producciones actuales abandonan –según Castellote– esa visión idealizada y romántica de la tradición documental? Si bien desaparece la característica actitud guerrera de los convencionales retratos del indígena argentino de fines del siglo XIX y principios del XX, que pretendían transmitir la agresividad y salvajismo, ¿no persiste el escenario natural actuando de trasfondo como expresión de plenitud construida sobre la idea de “unión con la naturaleza”? Propuestas como la de Miles expresan así nuevos lenguajes fotográficos, nuevas formas de representación que en los análisis críticos y en las traducciones curatoriales sirven de pretexto para justificar las mismas miradas y percepciones colonialistas pretéritas. Un claro ejemplo es la postura de Rodrigo Alonso sobre esta producción, quien ha planteado la construcción de un concepto de belleza y sensualidad para un observador urbano, sobre quien “*se vuelca, enigmático y fascinante, este universo alejado pero no ajeno, poblado por seres desconocidos, impregnados de seducción y sensualidad*”<sup>19</sup>. Crítica producida desde una mirada metropolitana que desconoce la realidad a la que alude, ya que para quienes tienen un

asiduo contacto con las comunidades indígenas es difícil hallar a ese mundo como “fascinante” y “sensual” cuando atraviesa situaciones de miseria y marginación. En imágenes como las de Miles, ¿no asistimos entonces, y en palabras de Molina, a una “*puesta en escena de las identidades [que] conlleva una especie de desmesura, en la que hay tanto de teatral y lúdico como de ritual*”? En cualquier caso, lo mismo el teatro, que el juego o el rito, basan su verosimilitud en el énfasis y la redundancia, tanto como en la necesaria complicidad y predisposición de los sujetos involucrados”<sup>20</sup>. Otro es el caso de Jonathan Delacroix y su producción de fotografías en Jujuy hacia mediados de 2000, que si bien la crítica la ha propuesto como una producción diferente a la obra de Miles –a nivel de “*de puesta en escena, de valores socioculturales, de relaciones entre el fotógrafo y el fotografiado y de figuración*”<sup>21</sup> también presenta –a nuestro criterio– el estatus de des-narrativización y des-perspectivización de superficie que opera en la fotografía contemporánea<sup>22</sup>. Estas estrategias consisten –siguiendo a Pinney– en un rechazo a la narración de prácticas cotidianas, modos y elementos de la vida cultural a través del registro fotográfico, así como una descontextualización geográfica y situacional. El orden espacio-temporal se rompe y el telón de fondo realista que servía para identificar signos de etnicidad en la representación colonialista se anula moviéndose hacia la ambientación de espacios indistintos e imprecisos. La fuerza inicial de la imagen que remitía a sujetos y acciones reales, rememorando pautas culturales se borra y el montaje de escenas artificiales (que sólo existen en el imaginario del fotógrafo y su

19> Rodrigo Alonso, en *Quince x Quince. Fotógrafos x Críticos* (catálogo), Buenos Aires, Fundación Praxis, 2005. También en <[http://www.roalsona.net/es/pdf/artes\\_con/Miles.pdf](http://www.roalsona.net/es/pdf/artes_con/Miles.pdf)>.

20> Castellote, op. cit, p. 51.

21> Ver <<http://www.youtube.com/watch?v=iuXHYUFmJmU>>

22> Ver Christopher Pinney, “Anotaciones desde la superficie de la imagen.

Fotografía, postcolonialismo y modernidad vernácula”, en Juan Naranjo (ed), *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2006, pp. 281-302.

entorno sociocultural) gana terreno.

En las imágenes de Delacroix sobre amplios escenarios naturales se insertan figuras de niños que actúan como modelos luciendo vestimentas típicas de la cultura andina y posando frente a la cámara en actitudes apacibles. Fuertes acentos de luz se cuelan en primeros planos, con colores plenos que acentúan contrastes y remiten a una imagen cliché de la sociedad andina.

Si bien la crítica hace hincapié en el “claro acento tradicionalista” de los sujetos representados por Delacroix, y en el hecho de exhibir “retratos utilizando técnicas propias de la fotografía publicitaria y comercial”<sup>23</sup>, la misma no advierte la presencia de marcas que remiten al concepto de “pureza étnica” como ser particularmente, el uso de ropa y vestimenta con que tradicional y hegemoníicamente se identifica a los indígenas del NOA.

### Paradojas y desafíos

Llegados a este punto es posible concluir que las fotografías actuales sobre grupos indígenas de la Argentina dejan abierta la posibilidad de varias lecturas; en ellas parece cumplirse esa idea de Lizarazo<sup>24</sup> de que las imágenes sólo cobran sentido cuando se insertan en una práctica de observación que busca algo en ellas o que experimenta algo con ellas. A diferencia de las imágenes históricas construidas sobre la base de una clara ideología colonizadora, las fotos contemporáneas se enmarcan en un contexto de vaga y ambigua tolerancia cultural que respeta las diferencias, las asume y defiende al punto de utilizarlas como pretexto estético para el cuestionamiento o al menos el tratamiento de pretéritos esquemas de manipulación y exclusión. Así, los nuevos criterios estéticos se rigen

premisas que tal vez buscan superar ciertas reminiscencias de salvajismo, pero sí realizan evocaciones de “lo impactante” asociado al exotismo que supuso históricamente encontrar en los mundos “primitivos” una relación unívoca entre naturaleza y cultura. Transcurrido más de un siglo de aquellos usos colonialistas de la cámara fotográfica, atravesado un proceso de transformación de las condiciones de producción de las artes visuales e inmersos en lo que Arthur Danto denomina “arte posthistórico” –entendido como un “período de información desordenada” que admite una profusa producción experimental de las artes “sin ninguna directriz especial que permita establecer exclusiones”– arriesgar una única lectura de las producciones fotográficas actuales sobre el indígena argentino supondría negar la fuerte vinculación entre las prácticas artísticas y los actuales debates sobre las identidades culturales.

En este sentido, en el escenario actual de crisis de las legitimidades sociales, culturales y políticas, es posible –si no necesario– replantear la relación entre las prácticas culturales de visibilidad de los pueblos originarios latinoamericanos administradas por los sectores hegemónicos y la construcción, transmisión y reivindicación de memorias e identidades que ello implica. Este escenario de tensión enfatiza –en términos de Canclini<sup>25</sup>– la urgencia de componer una imagen a partir de miradas multifocales, capaces de reconocer la heterogeneidad multicultural y multitemporal de las sociedades actuales; y de elaborar narrativas desde varios ángulos y escalas para que las demandas y los silencios de los otros se confronten con la diversidad de referentes identitarios que ofrece la interculturalidad global.

<sup>23</sup>> Carlos Herrera, “Norte Arriba”, 2009, <<http://www.youtube.com/watch?v=iuXH YUFmJmU>>.

<sup>24</sup>> Diego Lizarazo, *Sociedades icónicas*.

*Historia, ideología y cultura en la imagen*, México DF, Siglo XXI, 2007, p. 27.

<sup>25</sup>> Néstor García Canclini, “La construcción de identidades en la

interculturalidad global”, en Jochen Dreher et al. (comps.), *Construcción de identidades en sociedades pluralistas*, Buenos Aires, Lumiere, 2007, p. 64.

# La vuelta del happenista

Ana Longoni<sup>1</sup>

Invitado por la Fundación Proa para participar en el coloquio internacional sobre Duchamp, en diciembre último visitó por segunda vez Buenos Aires el francés Jean-Jacques Label, reconocido como uno de los primeros happenistas del mundo, artista, escritor, curador y editor. Su padre Robert Label fue uno de los fundadores del surrealismo, por lo que Jean-Jacques tuvo desde siempre una relación estrecha y fluida con Duchamp, entre muchos otros artistas. Vino por primera vez a Buenos Aires en 1966, cuando realizó un sonado happening en el Instituto Di Tella, en el que simultáneamente se proyectaban diapositivas y filmaciones, mientras *performers* actuaban en vivo y el propio Label dictaba una conferencia. En la grabación que circula de aquel mítico suceso, Label lee, con un castellano chapuceado, una proclama en la que expresa su “desconfianza absoluta en el lenguaje” y marca la contradicción de haber recurrido a él en ese mismo acto. Denuncia el carácter del arte, que ha devenido en una industria como cualquier otra, y equipara a la Cultura (católica y capitalista) con la muerte. Luego desarrolla una teoría que podría leerse como la extraña y provocadora fusión de escatología y marxismo sobre cómo “el arte y la mierda están intrínsecamente ligados. Militamos para que los artistas se conviertan

en propietarios de sus medios de producción y circulación, es decir del esfínter”. Label concluía señalando las limitaciones del naciente género como arte de vanguardia, en la medida en que está siendo asimilado por la “Cultura”: “Hace 10 años inventamos el happening para escapar de esa trampa. Hoy el happening se ha convertido en una mercadería. Predigo la muerte del happening”.<sup>2</sup>

Su planteo no pasó desapercibido en la escena experimental. Oscar Masotta, teórico e impulsor de la vanguardia, polemizó duramente con el artista francés y su concepción vitalista del happening en una nueva conferencia en el Di Tella, unos días más tarde. Si para Label la prioridad del happening es expandir la percepción de los sentidos, el argentino privilegia sus posibilidades como proceso mental, y al espectador como un interlocutor reflexivo. Masotta se diferencia del componente fuertemente “sexual” de los happenings franceses, de su concepción del caos como desorden, y cuestiona crudamente su “imagen negra y expresionista” que “no abandona sin embargo las coordenadas del teatro tradicional”. Mordaz y tajante, considera que la experiencia resultó pueril y “Label está más cerca de los artistas naif que de Allan Kaprow”. Contra lo que su autor enuncia, el estilo de los happenings de Label le resulta alienante y peca de un profundo irracionalismo. Lo único que puede

1> Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET y profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Artes (UBA), dicta seminarios de

posgrado en la UBA y otras universidades relativos a los cruces entre arte y política en Argentina y América Latina. Integra el comité editor de las revistas *ramona*, *Ojos Crueles* y *Des-bordes*.

2> Un fragmento del audio de la

conferencia-happening de Label en el Di Tella (1966) puede escucharse en: “La sala del Di Tella”, CD N° 2, grabación digital, Fundación Música y Tecnología, Buenos Aires, 1995.

rescatar de la experiencia ocurrida en el Di Tella es su actitud beligerante. El happening de Lebel en el Di Tella le resultó “un conjunto abigarrado de mensajes para producir una imagen un poco negra, escandalosa, expresionista. Un *collage* expresionista”. Le cuestiona haber realizado su happening en el espacio teatral tradicional, sin quebrar las convenciones de recepción (el público sentado en butacas viendo pasivamente un espectáculo). Y señala que la elección de ese espacio no es una contingencia, sino condición de existencia del hecho que regula la experiencia allí vivida. A pesar de esta polémica sobre el nuevo género, en 1967, apenas un año más tarde de su primera edición en París, es el mismo Masotta quien impulsa la edición en Nueva Visión del pequeño libro de Lebel *El happening*. Allí el francés inscribe los happenings argentinos en “una red internacional y más bien clandestina [que] se halla en vías de constituirse paralelamente a los mass-media y no tardará en vincular entre sí todas las energías de la nueva vanguardia dispersas a través del mundo”. Conversamos con Lebel, quien –a pesar de conservar vívidos detalles de su paso por aquí– dijo no recordar nada sobre el debate con Masotta. Nos pidió que lo acompañáramos a la ex ESMA, ya que tenía noticias de que allí estuvo secuestrada durante la última dictadura una joven bailarina que había sido integrante del nutrido grupo que participó en su happening del '66. Prefirió caminar solo por el enorme predio, luego de escuchar una breve explicación de la operatoria de la máquina represiva, y se detuvo un largo rato ante una de las garitas de vigilancia que –ya vacías y un poco deterioradas– siguen emplazadas allí. Luego propuso: “habría que trasladarla así tal cual está a cualquier bienal, porque esta garita es un signo universal, que puede dar cuenta de cualquier situación de vigilancia y control social”.

Más tarde lo acompañamos en un encuentro informal con el Colectivo Situaciones y la brasileña Suely Rolnik, también participante del coloquio. Así, fuimos grabando una extensa e interrumpida conversación con Lebel, de la que aquí seleccionamos algunos tramos.

Acompañamos la entrevista con la traducción de un texto enviado por el artista como contribución a **ramona**. Relata allí la desopilante historia del tiempo que William Burroughs vivió en París, obviada en las historias oficiales sobre el escritor *beat*. Igual que en el caso de Duchamp, también aquí Lebel fue partícipe directo de una historia secreta, de la que aquí nos hace cómplices.

**Ana Longoni:** Quisiera preguntarte acerca de tu primera visita a Buenos Aires en 1966. Aquí realizaste un renombrado happening en el Instituto Di Tella, acompañado por una conferencia.

**Jean-Jacques Lebel:** Es imposible resumir ese happening. ¡Especialmente cuarenta años después! Yo fui expulsado de la Argentina; me fui a Montevideo. Escuché mucho acerca de lo ocurrido aquí durante la dictadura fascista, porque muchos de mis amigos argentinos –varios de ellos anarquistas, de hecho, y casi todos ellos psicoanalistas– estuvieron exiliados en París. En mayo de 1968 estábamos en el grupo que sacaba la revista *Noir et Rouge*, que era muy importante en ese momento. En ese grupo había tres o cuatro anarquistas de Buenos Aires. Uno era un buen amigo mío, Eduardo Colombo y su esposa, Eloísa. Con ellos teníamos una comunidad, vivíamos juntos en París, adonde ellos fueron cuando empezó la dictadura en Argentina, y allí nos hicimos amigos. Me conmueve mucho cuando me cuentan que mucha de la gente que participó en mi happening en el Instituto Di Tella fue violada y torturada a muerte

en la ESMA, y muchos fueron arrojados de helicópteros. Y no puedo no pensar en ellos al estar aquí, así que les dediqué mi conferencia en el coloquio. Si ellos no hubiesen hecho eso, no estaríamos acá, no habría Fundación Proa en absoluto, habría simplemente más instituciones militares.

**AL** ¿Recordás los nombres de los participantes del happening o de las personas con las que estableciste contacto en tu primer viaje a Buenos Aires?

**JJL** Yo soy anarquista, y ya lo era entonces. Envié cartas diciendo “Voy a Buenos Aires”, y todos estuvieron de acuerdo.

**AL** ¿A anarquistas?

**JJL** A anarquistas, y también a artistas, a todo el mundo. No recuerdo quiénes eran, porque esto fue hace cuarenta años. Fui invitado por el Club Méditerranée. Ese club tenía un viejo barco llamado Louis Lumière, por el hombre que inventó el proyector cinematográfico. Y crearon ese barco para realizar viajes. No tenían gente que comprara pasajes, entonces nos pareció una buena idea invitar a artistas para viajar allí.

**AL** Como si fuera una residencia flotante de artistas.

**JJL** Claro, 21 días estuvimos viajando juntos en el Océano Atlántico. Y fue maravilloso porque fuimos a Guyana, la Isla del Diablo, donde Dreyfus fue prisionero. Después fuimos a Santos, en Brasil, Río, Montevideo y finalmente Buenos Aires. Hacíamos happenings a bordo, y hubo un gran escándalo. En el barco se hizo una petición que decía “Saquen a Lebel de aquí”. Entonces cuando llegué acá, el Club Méditerranée me dijo “Tomá, te damos un pasaje de vuelta a Francia, pero no te quieren en el barco. Hay un cura

católico”. Tomé su sotana, fui al comedor, e hice una acción en el comedor ante unas mujeres burguesas escandalizadas. El cura se quejó de que había tomado sus cosas y yo lo tiré a la pileta. Y ahí me echaron del barco. Yo estaba muy feliz de volver en avión y no en barco, porque 21 días en el mar era demasiado tiempo para mí. Entonces llegué aquí, y Romero Brest me invitó a hacer un happening. Yo hago happenings de un modo muy anárquico, no tengo un guión previo como los americanos. Pero sí propongo una elaboración colectiva siempre, es muy importante para mí porque es lo más similar a una democracia directa. Pregunto a todos lo que quieren hacer durante un proceso de creación basado en reuniones, y que lleva mucho tiempo. Entonces todos hacen lo que quieren hacer. Mi rol es coordinarlos.

**AL** ¿Qué grado de improvisación hay entonces en tus happenings?

**JJL** Esto es muy importante. Eric Dolphy fue el inventor del free jazz. El free jazz es algo fundamental para mí, porque influenció en mi concepto del happening. En el free jazz componés un motivo, y luego todo es libre, nada está escrito. Vos tocás el saxofón, yo toco la trompeta, el otro tipo toca el piano, y se trata de escucharse el uno al otro improvisando; improvisar todos juntos. Hay una cita muy importante de Ornette Coleman, el saxofonista en su primer disco llamado *Free Jazz*, que dice que “improvisamos tanto en este proceso de hacer música juntos que, en un punto, ya no sabemos quién toca qué instrumento. La música nos toca a nosotros”. Él fue una influencia muy grande en mis happenings. No es que yo sea el director, y vos, el ejecutor o el actor; es todo un proceso colectivo, no hay jefe, todos somos jefes. Es muy anarquista. El poder circula. Me gusta la metáfora del free jazz mucho en cuanto a que se hace una

obra de arte llamada jazz, pero no hay compositor. Todos están trabajando en escuchar a la otra gente. Y creo que hacer una obra de arte de esa manera es una manera muy anarquista de crear.

**AL** ¿Cómo concebís el proceso de trabajo colectivo?

**JJL** Necesitamos un guión colectivo para aprender a comunicarnos entre nosotros. Pero después cuando el happening empieza, olvidamos el guión. Hacemos algo completamente diferente. El caos. Me gusta el caos. Me parece que es la energía más importante para el arte y la vida. Si es en un teatro, yo saco las sillas, lo hago en un espacio abierto. Si los asistentes no están sentados, se pueden mover, y entonces no están atados. Nunca sé previamente lo que va a pasar, y tampoco sé mucho después, porque me olvido. Entonces cuando me preguntas acerca de lo que ocurrido en ese happening, ¡no tengo ni idea! Tal vez si me muestras una o dos fotos puedo llegar a recordar algo. Hice tantas cosas de ese tipo, tantos eventos políticos, personales, artísticos... todos están mezclados en mi cabeza, es como un sueño. Así que no recuerdo puntualmente, no puedo ser objetivo.

**AL** No sé si existan fotos de tu happening, en todo caso nunca las vi. Pero sí tuve la oportunidad de escuchar una grabación de tu conferencia en el Di Tella, simultánea al happening. Es una defensa del caos como principio constructivo del arte. En una parte, recurre a la metáfora del esfínter, para afirmar que el arte y la mierda son lo mismo.

**JJL** ¿En serio? ¿Dijiste eso?

**AL** Leo: “¿quién es el esfínter? ¿El mercader o el artista? Nosotros militamos por que los artistas sean propietarios de sus medios de

producción y circulación; es decir del esfínter”. Un extraño cruce entre marxismo y escatología. ¿Recordás a Oscar Masotta?

**JJL** Su nombre me suena muy familiar.

**AL** Es un importante artista y teórico en Argentina y dio una conferencia en contra de tu happening, una semana después. ¿Lo recordás?

**JJL** No, yo ya no estaba acá una semana después del happening, así que no me acuerdo de nada. La policía me llevó directamente al aeropuerto, me echaron de Buenos Aires. Fue así: en el Instituto Di Tella hicimos un happening de un par de horas. Después dije “Bueno, vamos a hacer otra, pero ahora va a ser una marcha política” y salimos todos a la calle, e hicimos una marcha en el monumento de Plaza San Martín, yendo por Florida. El mismo día, más tarde. Entonces vino la policía y me arrestaron. No entendía nada de lo que me decían, pero al otro día me llevaron al aeropuerto y me echaron. Entonces: ¿Qué hizo el tipo este? ¿Una conferencia en contra de mi happening?

**AL** Sí, él también impulsaba happenings en ese momento pero los concebía de una manera muy diferente.

**JJL** Eso es bueno, todos somos diferentes.

**AL** Él percibió en el happening que vos hiciste la pretensión de generar un puro caos sexual, mientras él defendía una elaboración más intelectual, conceptual, del happening.

**JJL** ¿No le gustó el caos sexual? ¡A mí me encanta el caos sexual!

**AL** Masotta, que fue el introductor de Lacan en lengua hispana, señala en tus happe-

nings un componente de irracionalismo y de alienación del instinto.

**JJL** ¡Pero esto es puro bla, bla, bla universitario! ¡Está loco! El propio Lacan vino a mis happenings en París y le gustaron mucho, se divirtió un montón. Esto es un subproducto de Lacan. Es una mierda estructuralista. Es anañado y simplista, ridículo. Completamente ridículo.

**AL** El mismo Massotta terminó siendo tu editor, un año después, cuando aparece en Buenos Aires tu ensayo *El happening*.

**JJL** ¿Cómo es su nombre?

**AL** Oscar Massotta. La primera edición de Francia es en 1966, y en Buenos Aires aparece en 1967. ¿Cuánto tiempo estuviste en Argentina?

**JJL** Alrededor de tres semanas. Tengo una duda: ¿fue en el 66 o en el 67?

**AL** En 1966. Allan Kaprow vino a Buenos Aires ese mismo año.

**JJL** Fui amigo de Kaprow en Nueva York en 1961, pero cuando vine acá no estaba. Recuerdo a un tipo gordo, Jorge Romero Brest y su esposa psicoanalista. Recuerdo a Chela Barbosa, la bailarina, era increíble, participó en mi happening.

**AL** ¿Viste otros happenings en Buenos Aires?

**JJL** No, sólo el que hice. Sí visité algunos estudios de artistas. Por supuesto también recuerdo a mi amiga Lea Lublín, pero a ella la reencontré en París. A los otros no los recuerdo, había como 500 personas en esa habitación. El Instituto Di Tella estaba lleno. También conocí a Marta Minujín en 1963 en

París, hicimos una cosa juntos en mi galería en París.

**AL** ¿Algo que ver con la quema de obras en el Pasaje Ronsin?

**JJL** No, lo que hizo conmigo fue otra cosa. Cuando yo vine a Buenos Aires, Marta no estaba. Me gusta mucho, hicimos muchas cosas juntos en París. En algún libro mío aparece una foto de Marta. Este libro es el último que publiqué. Es un texto inédito de Guillaume Apollinaire. Él estuvo en la guerra, y en su bolsillo llevaba un pequeño cuaderno en el que hizo poemas, dibujos y esas cosas. La edición es un facsímil de ese cuaderno con un prefacio mío. Si les interesa pueden traducirlo y publicarlo, salió hace dos meses, es muy reciente. Apollinaire empezó la guerra siendo muy nacionalista y militarista; y luego de cuatro años, se puso violentamente en contra de la guerra. Entonces este texto explica y refleja la transformación de militarista a no militarista. Tiene la experiencia del olor y del dolor de la guerra, ya que él fue herido ahí.

#### **Duchamp, Stirner y la deserción**

**AL** Tu lectura sobre Duchamp en el coloquio de Proa recuperó una dimensión política, las lecturas anarquistas del artista, que habitualmente se pasan por alto.

**JJL** Una vez vi, en una pequeña ciudad universitaria en Bélgica, una enorme manifestación contra la guerra de Vietnam con 600.000 personas de toda Europa. La manifestación ocupaba 10 o 15 km de largo. Como siempre, primero iban los marxistas gritando, como militares. Segundo iban los trotskistas con los cabellos un poco más largos. Después los maoístas. Todas las familias marxistas. Ocupaban unos 6 km. Al final iban los anarquistas: los anarquistas comunistas primero, los anarquistas no co-

munistas, los anarquistas no anarquistas. Todos. Al final de todos ellos iban 6 tipos con una bandera transparente, fue maravilloso. Ni negro, ni rojo, ni Che Guevara, nada. Transparente. Puro Duchamp. Esa es para mí la influencia buena del dadaísmo. Para mí es la conclusión más buena de todo esto de Proa porque es el movimiento que prende yendo seis personas. Le conté a Marcel Duchamp esta historia de la manifestación y él estaba muy contento. Marcel murió en septiembre de 1968. En agosto lo vi y me hizo muchas preguntas al respecto; estaba muy viejo pero muy interesado.

**AL** En tu conferencia proponés un documentado y agudo vínculo entre Duchamp y Max Stirner.

**JJL** Alguno de nosotros le preguntó a Marcel cuándo había leído a Stirner por primera vez. Marcel, que no lo recordaba exactamente, respondió "Probablemente antes de la primera guerra mundial, ya que me ayudó a darme cuenta de que nunca, pero nunca, debía vestir ningún uniforme de ningún tipo". Comenzamos una discusión acalorada acerca de la importancia filosófica, práctica y política de la deserción. La deserción del servicio militar, y en todos los sentidos de la palabra. Marcel y Huelsenbeck estaban de acuerdo con Stirner en mantener una impulsiva, permanente y absoluta desobediencia a todas las leyes pronunciadas por el Estado, y Marcel agregó "por todos los partidos políticos de todo tipo". Él pensaba que la finalidad de los Partidos era siempre conquistar y ejercer el poder. Huelsenbeck nos recordó en esa cena que Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht no habían sido asesinados ni su movimiento había sido disuelto por militantes de derecha; sino que habían sido asesinados en Berlín por matones ligados al gobierno Social-democrático de Ebert y Noske. Para mí es muy importante el con-

cepto de deserción, porque se desprende de las expresiones de Stirner en cuanto al concepto de la Unicidad Total, de la autonomía individual que Marcel apoyaba. Y se me aclaró instantáneamente la situación en Nueva York en ese momento, 1961, por una simple razón, ya que entendí por qué Marcel había ido a Nueva York y luego a Buenos Aires entre 1915 y 1917. Simplemente para escapar a la guerra y toda la mierda patriótica que venía con ella. Y esa misma era exactamente la razón de mi presencia en Nueva York. En ese preciso momento Francia estaba en la guerra de Argelia, y el gobierno francés, liderado por un primer ministro supuestamente socialista llamado Guy Mollet, estaba haciendo un uso de la tortura reconocido mundialmente a través de los soldados franceses. Entonces de hecho la historia se repitió, y había una censura en la prensa de Francia en ese tiempo. Hoy se vuelve a dar con Bush y Rumsfeld, y la situación en Guantánamo. O sea, que esto es la misma historia repitiéndose una y otra vez alrededor de los mismos problemas. Entonces la pregunta que surge es la misma que en el caso del asesinato de Rosa Luxemburg.

Stirner sigue el texto demoliendo uno por uno todos los sistemas de creencia políticos o religiosos existentes, incluyendo aquel de la no-iglesia (que no debe ser confundido con la "religión del estado" predicada por Hegel, que lleva al más terrible de todos los destinos: el nacionalismo). Stirner no cree en ninguna iglesia, ningún dogma en absoluto; y denuncia por igual a los cristianos, judíos y musulmanes, por ser esclavos de sus creencias. No respetaba a ningún gobierno, ni siquiera aquel que pretende estar actuando en nombre del pueblo. Stirner era un agnóstico radical, y eso era lo que a Marcel le gustaba de él. El debate filosófico y político disparado por el libro de Stirner no es en absoluto irrelevante en los

conflictos sociales de hoy en día, al contrario. Cada movimiento de masas o conflicto social del mundo ha tenido que ver con ese mismo predicamento. Las ideas de Stirner aún tienen mucho recorrido que hacer, pero creo que son tan vitales hoy que lo que eran en 1844, a pesar de su vejez. Y su obra maestra, la que yo creo que Marcel debe haber leído antes de la primera guerra mundial, probablemente alrededor de 1912, fecha de la primera edición y traducción. De esta manera, uno comprende mejor la posición de Marcel de nunca vestir un uniforme de ningún tipo, contraria a la de otros dadaístas, como Max Ernst, Otto Dix, Aragon, o surrealistas como André Breton, André Masson, René Char, o mi padre.

#### **De voyeurs a regardeurs**

**AL** También establecés un paralelo entre Duchamp y Nietzsche a partir de la figura del *voyeur*.

**JJL** Cito a Nietzsche en Zarathustra: “Yo no sabría cómo vivir si no fuera un vidente de lo que vendrá. Un vidente, un creador, un futuro en mí mismo; y un puente hacia el futuro. Como si fuera un inválido en este puente que es Zarathustra. Y también preguntate a ti mismo quién es Zarathustra para ti, cómo debe ser nombrado por ti. ¿Él se hace preguntas como yo? ¿Es un promotor, un conquistador, un físico, un heredero, un cosechador? ¿Es un poeta o alguien genuino? ¿Un emancipador o un subyugador? ¿Un bueno o un malo? Yo he caminado entre los hombres como fragmentos del futuro, el futuro que contemplo”. En otras palabras, el artista como vidente (*voyant* en francés), que opera sin esperanzas con la fría operación de la mirada. El primer problema del vidente es cómo convertir al *voyeur*, el espectador pasivo y contemplativo, en un *voyant* colaborador. La historia del arte está plagada de *voyeurs*: los museos y

galerías están sobrepoblados de *voyeurs* que no pueden ver nada, ni siquiera entender que se están perdiendo algo. Un galerista importante de París me contó el mes pasado que una mujer con mucho dinero entró a su galería y pidió comprar algunas fotos. Y el galerista preguntó: “¿Qué artista está buscando?” Y la respuesta fue: “No sabemos, sólo queremos grandes fotos en colores, eso es todo”. Este es el trabajo del capitalismo hoy; fríe el cerebro. Tal vez el propósito de Marcel no fue sólo convertir objetos industriales en escultura invisible, sino también y principalmente, convertir *voyeurs* de cerebros vacíos, en *regardeurs*, observadores. No fue el primero, ni será el último en hacerlo, por suerte. El proceso de transformar *voyeurs* en *regardeurs* no es exclusivo de Marcel. Pero, para mi conocimiento, ningún otro artista realizó ese proceso tan profundamente, ni con un sentido del humor tan supremo y subversivo.

#### **Proyectos y archivos**

**AL** ¿En qué proyectos estás trabajando ahora?

**JJL** Ahora estoy haciendo un festival de poesía sonora que se llama *Polyphoniques*, pinturas, dibujos, dos libros, un trabajo sobre política pero no política grande sino política pequeña, en mi barrio. Política modesta, no con un partido ni nada. Una cosa terrible es que soy muy viejo. Tengo un archivo enorme y a mi hijo no le interesa. Quiero inventar una alternativa para no dispersar toda una vida. Libros, imágenes, materiales.

**AL** ¿Y qué pensás hacer con tu archivo?

**JJL** Lo voy a dejar en un espacio que se llama IMEC, Instituto de la Memoria de Edición Contemporánea.

**AL** ¿Es una institución del Estado?

**JJL** Toma el dinero del Estado pero el pensamiento no es del Estado, es gente vinculada al Mayo del 68. Todas las cosas de Guattari, de Barthes, de Foucault, de Marguerite Duras están ahí. Es de consulta pública, está todo en Internet. Queda en Caen, que es una ciudad universitaria a dos horas en tren desde París. Hacen muestras, publicaciones, etc. Ya sacaron dos libros de Guattari con sus archivos, cuatro libros de Barthes. Son archivos vivos, no archivos muertos como en la Biblioteca Nacional. Hay manuscritos, correspondencia, fotos, films, conferencias, en-

trevistas de prensa, mucha correspondencia. Los hijos o hijas muchas veces son unos cretinos. No en el caso de Guattari, que tuvo tres hijos, dos maravillosos y un cretino. Es mejor que exista una institución para gestionar todas estas cosas porque los hijos no siempre quieren hacerse cargo de ese legado. Algunas veces son buenos, pero es un peligro total si venden, queman, si se limpian el culo con los manuscritos de los padres.

Desgrabación y traducción de  
Luciana Olmedo-Wehitt

# Burroughs: Los años del Hotel Beat<sup>1</sup>

Jean-Jacques Lebel<sup>2</sup>

Dado el esquema cósmico de las cosas, es bastante lógico que tantos avances científicos o artísticos ocurran por accidente. El método de *cut-up* (o recorte) descubierto por Brion Gysin en la habitación 15 del Hotel Beat (9 rue Gît-le-Coeur) y su sistemática aplicación a la producción literaria por parte de William Burroughs es sólo un ejemplo del impacto positivo que tales accidentes pueden tener.<sup>3</sup> La genialidad –tanto en las artes como en la ciencia– a menudo consiste en permitir que ocurra un accidente para luego explotar todo su imprevisible potencial. Otro ejemplo de este tipo de hallazgo es el LSD, que Albert Hoffman descubrió por “error”. Jackson Pollock no inventó el *dripping* (goteo), simplemente dejó que éste ocurriese y luego expandió su aplicación, mientras que miles de otros artistas, cuya pintura o tinta también goteaba, actuaban como se les había enseñado y la limpiaban o cubrían. De modo que, cuando Brion mostró a Bill las sorprendentes combinaciones de escritura que había engendrado involuntariamente cortando varias capas de diarios y revistas –debajo de uno de sus dibujos–, Bill adoptó esa técnica como el proceso de escritura no gramatical que necesitaba para llevar a cabo su levantamiento “vale todo” contra el

discurso oficial de *Amerika*.

No vale la pena detenerse en la comparación entre el método de *cut-up* y el acto de sacar palabras de una galera, realizado por Tzara y otros procedimientos similares. En mi opinión, los estallidos dinámicos producidos en la mente de los lectores u oyentes, por el hecho de cortar al azar las frases lineales de una historia y romper las estructuras lingüísticas, están más emparentados con la esquizo-escritura visionaria y el lenguaje de sonidos preverbales de Kurt Schwitters o Antonin Artaud. De hecho, sostengo la existencia de una conexión Artaud/Burroughs vía el uso de los *cut-ups* como una herramienta, o un arma, que ambos utilizaron para librar sus ataques contra la dictadura de la normalidad, o sea la gramática y la sintaxis de la normalidad social y sexual. Allá por los años del Beat Hotel –creo que fue en 1958– tuve el honor de presentar a Burroughs, Ginsberg, Gysin, Corso y Somerville al sonido y la furia de Artaud. La traducción al inglés de *El teatro y su doble* realizada por R. C. Richards todavía no era una lectura obligada. Y lo único que conocían de Artaud era su leyenda que Carl Solomon –quien había presenciado el histórico colapso público de Artaud en el *Théâtre du Vieux Colombier* en 1947– había llevado de vuelta de París y compartido con Ginsberg en el hospital psiquiátrico de Nueva York donde se conocieron. Tanto Burroughs

1> El presente ensayo forma parte del libro *Naked Lunch@50: Anniversary Essays*, editado por Oliver Harris y Ian MacFadyen, publicado por Southern Illinois University Press en junio de 2009.

2> **Jean-Jacques Lebel**, artista plástico, escritor, curador y creador de manifestaciones artísticas, nació en París en 1936. En 1960 realizó *L'enterrement de la Chose* (*El entierro de la cosa*) en Venecia, instaurando el primer happening europeo. A partir de esa fecha produjo más de setenta happenings, performances y acciones, en varios continentes en paralelo con sus actividades plásticas, poéticas y

políticas. En 1968 tomó parte en las actividades del Movimiento 22 de marzo y luego participó del grupo anarquista Noir et Rouge (Negro y Rojo). En esa época siguió los cursos del filósofo Gilles Deleuze en la Facultad de Vincennes, y tradujo al francés y publicó a William Burroughs y a Allen Ginsberg, entre otros. En 2001 y 2002 realizó las exhibiciones *Manifestation Itinérante*, *Reliquaire pour un culte de Vénus*. En 2007, realizó los films *Les Avatars de Vénus* y *Un monument à Félix Guattari* (codirigido con François Pain). Actualmente sigue trabajando en Francia.

3> Respecto del método, lo mejor es ir

directamente a la fuente que, en este caso, es el ensayo de Brion Gysin, “Cut-Ups: A Project for Disastrous Success”, incluido en *Back in No time, The Brion Gysin Reader*, editado brillantemente por Jason Weiss (Wesleyan University Press). Como un ejemplo de los muchos e importantes cambios que este método provocó en las técnicas de la escritura –incluso más allá del ámbito de la así llamada poesía de vanguardia o el Cine Under–, mencionemos a *Ritournelles* (Lume editions, París) del importante pensador y activista Félix Guattari, coautor con Gilles Deleuze de *L'Anti-Cédipe*, *Rhizome* y *Mille Plateaux*.

como Ginsberg estaban ansiosos por saber más sobre Artaud, sus luchas con los opiáceos y con la reinención del lenguaje. Yo había dado con una copia recién hecha de la cinta original de *Para terminar con el juicio de Dios* de Artaud, que un amigo mío anarquista había “liberado” de un armario de metal cerrado con llave de la ORTF (la Estación de Radio Nacional Francesa), que lo había prohibido y que jamás emitió sino hasta después de 1968. De modo que los invité a casa a que la escucharan.

Nos pusimos de la cabeza, nos sentamos en el suelo y nos apiñamos alrededor de un voluminoso grabador. Colocamos el carrete y apretamos los botones. El resultado fue un flujo agudo de bestiales bramidos en idiomas que desconocíamos, y que escuchamos con pavorosa estupefacción. Cuando terminó la cinta, quedamos paralizados y perplejos, sabiendo que Artaud, de hecho, manejaba fluidamente idiomas que sólo se hablaban en su propia mente. Luego, Ginsberg, siempre el hombre práctico, dijo “escuchémoslo de nuevo” y, mientras lidiábamos torpemente con el grabador, descubrimos que el carrete estaba puesto al revés. Volados como estábamos, no habíamos escuchado la obra radial tal como Artaud la había grabado –con Roger Bliin, Maria Casares y Paule Théverin– sino una versión accidentalmente invertida de ella.

Lo que equivale a decir que el arte no sólo está en el ojo del espectador sino también en su oído, tal como lo expresó Cage:

NUEVA MÚSICA = NUEVA ESCUCHA

Finalmente logramos poner la cinta al derecho y pudimos captar la magnética mezcla poética de sonidos esquizos y sublimes gritos imprecatorios antirreligiosos, antimilitaristas y anticapitalistas de Artaud en francés clásico. Burroughs estaba visiblemente impresionado. Ginsberg, por su parte, me pi-

dió prestada la cinta, hizo varias copias y las envió a EE. UU. a Judith Malina y Julian Beck, a LeRoy Jones (más tarde llamado Amiri Baraka) y a Michael McClure. Y así fue, damas y caballeros, cómo el rizoma de Artaud cruzó el Atlántico y se esparció por toda la contracultura norteamericana. En varias otras oportunidades, en París, Londres o Nueva York, Burroughs y yo conversamos sobre la sustancia alucinatoria del lenguaje sonoro de Artaud que parecía estar compuesto de fragmentos auditivos sacados de distintas lenguas “extranjeras”, todos mezclados y retransmitidos por él a través de su singular sistema de radio mental de ultrasonido (en 1962, en honor a él, construyó una escultura eléctrica titulada *Radio Momo*). Una vez, Burroughs me contó que en cierta ocasión en que estaba sentado, totalmente drogado, en un banco de calle, en París, cerca de Saint-Michel, percibió trozos y fragmentos inconexos de conversaciones en francés, italiano, inglés, alemán, griego y otros idiomas de la gente que pasaba junto a él, y que conformaban un collage trans-cultural de sonidos de frases entrecortadas y reensambladas por el oyente, de una manera transformativa que se asemejaba al método del *cut-up*. Hasta el día de hoy, me sigo preguntando si Artaud y Burroughs no perseguían un mismo objetivo.

Hubo una incesante competencia entre Brion Gysin y Allen Ginsberg sobre cómo “traducir” mejor los contenidos de los extraordinarios álbumes de recortes ilustrados de medios mixtos de Burroughs –hechos con textos e imágenes sacadas de distintas fuentes, y pegados en grandes libros de contaduría que Bill había comprado en una librería de París–, para presentar al editor un manuscrito que se pudiera imprimir. Ganó Ginsberg y mandó por correo su versión de *Naked Lunch (Almuerzo Desnudo)* a Ferlinghetti en San Francisco (City Lights Book) quien la rechazó (“demasiado sexo y violencia”). Des-

pués, el manuscrito fue entregado a Maurice Girodias (Olympia Press, en París) por Gregory Corso, que tenía un contrato con él por American Express. Parecía una buena idea, ya que el padre de Girodias había publicado las novelas de París de Henry Miller y él había impreso libros de Samuel Beckett y Jean Genet. Pero Girodias también rechazó *Naked Lunch* y aunque más tarde había de afirmar falsamente haber “descubierto” a Burroughs al final sacó el libro, pero sólo cediendo a la fuerte presión que ejercieron sobre él Gregory, Allen y muchos otros. Años más tarde, Brion se vengó de él con *The Third Mind*, una obra pionera que produjo conjuntamente con Bill y que aún no ha sido reconocida por lo que es: una obra maestra del *cut-up*.

Los años que Burroughs, Gysin, Ginsberg, Corso y compañía pasaron en el Beat Hotel de París fueron absolutamente esenciales para la consolidación y expansión de sus proyectos creativos específicos. Aunque los académicos e historiadores miopes y nacionalistas de los Estados Unidos hayan hecho todo lo posible por ignorarlo y ocultarlo, no hay más que considerar las obras producidas allí y entonces, para comprender la verdad de este hecho. Los álbumes de recortes de Burroughs son probablemente uno de los logros literario/artísticos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Los poemas de París de Corso son magníficos. En cuanto a Ginsberg, escribió muchos de sus más grandes poemas en París, incluyendo *Europe! Europe!*, *To Aunt Rose*, *The Lion for real*, *Death to Van Gogh's Ear*, *At Apollinaire's Tomb* (un texto fundamental) y, lo que es más importante, allí comenzó a escribir *Kaddish*, un himno capital como no ha habido otro, de hecho, tan poderoso como *Howl*. Extrañamente, los residentes del Beat Hotel se relacionaron con el lugar mítico y extraterritorial llamado París que, antes de ellos, había atraído a angloparlantes de

la talla de James Joyce, Samuel Beckett, Henry Miller, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Nathalie Barney, Nancy Cunard, Sylvia Beach, Mina Loy, Peggy Guggenheim, Djuna Barnes, Man Ray y un gran número de poetas, artistas, filósofos, músicos y activistas políticos que necesitaban cortar el cordón umbilical de su existencia. ¿Acaso el *Ulysses* de Joyce, el *Tropics* de Miller, el *Molloy* de Beckett y el *Lolita* de Nabokov no fueron publicados primeramente en París? El Hotel Beat era barato y sucio, muy diferente del Ritz en el que habían parado Fitzgerald y Hemingway, pero el gran Henri Michaux vivía a la vuelta (Ginsberg escribió admirablemente de su uso pionero de los psicodélicos y de sus visitas a Burroughs y a él mismo). El primer LP de Burroughs —el magnífico *Call me Burroughs*— fue grabado en el sótano medieval abovedado del English Bookshop (42 rue de Seine) y producido por su propietario, Gaït Frogé, quien solicitó a Emmett Williams (el poeta de Fluxus) y a mí que escribiéramos las notas del sobre para la tapa del álbum. Accedimos gustosos.

En ese minúsculo sótano tuvieron lugar muchos eventos poéticos bilingües, incluyendo algunos realizados por Burroughs, Gysin, Corso y por mí. En otra de esas ocasiones, del otro lado de la calle, en la Gallerie 55 en el año 1962, el bajista de jazz norteamericano Max Harstein y yo, junto con otros poetas, realizamos un festival de poesía internacional. Burroughs estuvo sentado en la audiencia junto a Octavio Paz, Mandiargues, James Jones y una multitud de franceses locos por la poesía entremezclados con expatriados norteamericanos. Gregory leyó *Marriage* y *Bomb* y entre los poemas que leí incluí *Épitaphe pour les morts de la guerre*, un opúsculo antibélico desopilantemente gracioso de Benjamin Péret, que a Burroughs le gustó mucho. Me lo mencionó con frecuencia en nuestros posteriores encuentros. Una

de los eventos históricos más divertidos de esos años del Hotel Beat fue el que logré armar –quién sabe cómo– en la casa de mi padre, reuniendo a Burroughs, Gysin, Ginsberg y Corso con Man Ray, Marcel Duchamp, Benjamin Péret y la esposa de André Breton, Elisa (Bréton estaba en cama con gripe). Burroughs estaba volado y mudo como siempre. Corso se emborrachó y le cortó la corbata a Duchamp con un par de tijeras creyendo emular un acto típicamente dadaísta. Allen, que también estaba ebrio, se arrodilló delante de Duchamp y le besó las bocanangas. Crease o no, los grandes dadaístas se rieron como locos y llegaron a encariñarse con mis amigos Beat, aunque mi madre jamás me perdonó el haber invitado a esos “sucios vagos” a su fiesta literaria. Ginsberg da una descripción bastante fría de esa intensa velada en una carta a Peter Orlovsky (*re Gay Sunshine Letters*).

La mayor parte de la vida de Burroughs está bien documentada, excepto los años del Hotel Beat. ¿Por qué es eso? Sabemos casi todo lo que hay para saber sobre los años en Columbia, los años en Nueva Orleans, los años en Tánger, los años en Londres, los años del Chelsea Hotel y del Bunker (gracias, fundamentalmente, a John Giorno, quien preservó el cuarto sin ventanas, semejante a una caja de orgón, tal como él lo dejó), incluso conocemos los últimos años que pasó en Lawrence, Kansas. ¿Por qué y con qué finalidad, uno se pregunta, la mayoría de los estudiosos de Burroughs –excepto Barry Miles que hizo un excelente trabajo de historiografía Beat– ha pasado por alto los años en París y por qué esa parte ha sido, por lo general, excluida de los textos y por quién?

Otro componente crucial de la biografía y la producción intelectual de Burroughs que tiende a ser minimizado o suprimido –de acuerdo con la doctrina Nixon/Reagan/Bush de sumisión total a la maquinaria de propa-

ganda del Pentágono (también conocida como: “*Amerika über Alles*”)– se relaciona con la clara posición política que tomó en los años sesenta. ¿Quiénes de nosotros recuerdan la elocuente fotografía –¡publicada nada menos que en *Esquire!*– en la que Burroughs aparece marchando en una demostración en Chicago, junto a Ginsberg, Genet, Mailer y Terry Southern? Fue durante la gran concentración masiva del Grant Park orquestada por los Yippies y Abbie Hoffman para protestar contra la convención electoral del así llamado Partido Demócrata y el interminable atolladero de Vietnam, la masacre en My Lai de casi 500 civiles indefensos, por parte de soldados norteamericanos enfurecidos bajo el mando del teniente Calley, ocurrida en marzo de ese año. Genet, que no contaba con una visa, se había introducido ilegalmente en los Estados Unidos, para visitar y apoyar a las Panteras Negras, y se había unido a ese grupo de “rojos antiamericanos”, para explorar la posibilidad de una alianza internacional de subversivos, con la esperanza de radicalizar el movimiento antibélico y de los derechos civiles. Ese proyecto mundial soñado por elementos de la izquierda del Arco Iris norteamericano, del Zengakuren japonés, del Movimiento francés del 22 de marzo, del Movimiento de Resistencia Antiestalinista de Praga (entre otros) jamás se materializó; no obstante, el ataque general contra la maquinaria de guerra de Washington que muchos leyeron en las declaraciones y los libros de Burroughs fue indudablemente una de las fuentes de inspiración –como lo fue *Howl* o *Una temporada en el infierno* de Rimbaud– de ese sueño colectivo. Yo prefiero otra instantánea de Burroughs –percibida sin duda como menos sexy que la de *Esquire*, y por consiguiente menos atractiva para los adoradores de los íconos literarios– tomada en Chicago, el 27 de agosto de 1968, por Raymond Depardon. Burroughs y Genet aparecen en medio de

una sentada, rodeados de jóvenes manifestantes, uno de los cuales sujeta detrás de ellos un póster de *Ramparts Magazine* (no precisamente la lujosa, radical y chic *Esquire*) titulado "TEAR GAS IN THE PUMP ROOM"<sup>4</sup> que suena totalmente como una frase sacada *The Ticket that Exploded* (*El boleto que explotó*). Genet lleva jeans como los chicos a su alrededor, pero Bill luce, a la vez, ridículo, sentado allí en la calle, e impecable, con su traje oscuro, camisa blanca, corbata y sombrero. En aquellos días de revuelta masiva —en fuerte contraste con la aburrida Época Oscura de la actualidad— cuando los reporteros de la *Underground Press* le preguntaban sobre su participación en ese tipo de protestas, Bill respondía: "*Tenemos que poner el culo donde está nuestra boca*". Una mordaz declaración política que, articulada por él en su inconfundible tono metálico, también podía sonar, naturalmente, como un obscuro doble sentido. En el último y solitario período de su vida, que pasó en una casa de campo en un lugar aislado y oculto de Kansas, Burroughs fue llevado engañosamente a escribir —en vano— literatura convencional (o sea lineal y comercial), prácticamente despojada de los *cut-*

*ups*, el sexo y la "locura" ingeniosa y subversiva que fueron el sello característico de *Minutes to go*, *The Soft Machine*, *Nova Express*, *The Ticket that exploded*, *The Third Mind*; en otras palabras, se le hizo renegar de su genio. Qué final trágicamente irónico. Sin embargo, por mi parte no podría estar más de acuerdo con Jonas Mekas cuando afirma que, para él y sus amigos, el descubrimiento de los primeros capítulos de *Naked Lunch*, publicados en *Big Table Magazine*, fue "*un acontecimiento de proporciones monumentales*", "*como un nuevo principio de la literatura estadounidense*". Yo podría agregar: de la literatura mundial.

¿Qué mejor tributo puede haber para esa gran innovador que dedicarle los *cut-ups* con los que vivimos topándonos cuando hacemos nuestras cosas? Va para vos, Bill:

*perennial fucking fave  
faces stiff competition  
clenched sphincters. Can  
century of sodomy?*<sup>5</sup>

*Como siempre, Jean-Jacques*

*Traducción de Jorge Salvetti*

4>"Gas lacrimógeno en el Pump Room". *Pump room* puede significar "un cuarto en un spa donde se puede beber agua y donde se reúnen quienes visitan el lugar", pero es muy probable que se refiera a un

famoso restaurante de Chicago de ese nombre muy frecuentado por celebridades y estrellas de cine. (N. del T.)  
5>La traducción de una de las múltiples lecturas posibles sería: *Favorito de*

*perenne cogida enfrenta los esfínteres apretados de una dura competencia. ¿Puede el siglo de sodomía? (N. del T.)*

ARTE Y VIOLENCIA EN TIJUANA

# Relato de la construcción de una pieza de video

Un proyecto de investigación artística que partió de la pregunta: *¿Cómo se da la participación ciudadana en Tijuana frente al problema de la violencia?*, estructurado con una serie de conversaciones entre los periodistas Daniel Salinas y Omar Martínez y miembros del colectivo Bulbo, donde cada conversación fue modelando el resultado final de la pieza de video.

## Bulbo<sup>1</sup>

“El dolor te transforma. Tú puedes llevar una vida totalmente ajena a la cuestión pública o al activismo y de pronto la muerte o la angustia de haber vivido algún secuestro te transforma.”

Daniel Salinas  
(extracto de conversación del proyecto *Participación*)

Nuestra práctica artística como colectivo está basada en la colaboración, cada miembro aporta sus ideas y ca-

pacidad en beneficio del fin común, así hemos trabajado desde el 2002 y esta experiencia tratamos de transmitirla a los que participan en nuestros proyectos. Este trabajo colectivo y de investigación es parte de *Proyecto Cívico: Diálogos e Interrogantes (PCDI)* curada por Bill Kelley Jr., y contó con el apoyo del Centro Cultural Tijuana (CECUT).<sup>2</sup>

Del mes de septiembre del año 2008 hasta la fecha, han ocurrido más de 1200 muertes violentas en la ciudad de Tijuana, México. Aunque el fenómeno de la violencia ligada al narcotráfico no es nuevo para esta ciudad,

<sup>1</sup> > **Bulbo** (Tijuana, México, 2002) es un grupo artístico que explora las posibilidades del intercambio y la colaboración con el apoyo de la tecnología para fomentar una visión constructiva de la realidad. Ha participado, entre otras, en las siguientes exposiciones: *Tijuana Sessions*,

ARCO (Madrid, España, 2005); *inSite05* (Tijuana, México y San Diego, EE. UU., 2005); *Tijuana Organic*, Cornerhouse (Manchester, Gran Bretaña, 2006); *Historias que no venden*, Antiguo Colegio de San Ildefonso (DF, México, 2006); *Viva México!* (Varsovia, Polonia, 2007); *bulbo*, San Jose:

*DIY Media Strategies from the Border*, Natalie and James Thompson Art Gallery (San José, EE. UU., 2008); *From A to B*, Fellows of Contemporary Art, (Los Ángeles, EE. UU., 2008). ([www.bulbo.tv](http://www.bulbo.tv))

nunca se había visto que ésta llegara a extremos tan preocupantes. Frente a un contexto tan caótico hemos tomado una posición abierta en contra de la violencia y de la pasividad ciudadana ante ella. Sabemos que asumir posiciones no es algo *cool* en el mundo del arte tijuano, pero cuando la violencia es tan cercana a la cotidianidad y sus efectos se conocen “de primera mano” se antoja irresponsable no participar junto con otros ciudadanos en busca de soluciones posibles.

*Participación* inició en julio de 2008, un poco antes de que la violencia se desatara sin precedentes en Tijuana, como un proyecto de investigación artística que partió de la pregunta: ¿Cómo se da la participación ciudadana en Tijuana frente al problema de la violencia? La invitación a participar en el PCDI planteó que desarrolláramos un proyecto con ciertos parámetros:

1. Que fuera investigativo. Es decir, que contestara preguntas concretas.
2. Que fuera de colaboración.
3. Que vinculara a otros actores o productos culturales de la ciudad.
4. Que propiciara una reflexión sobre las posibilidades de un Centro Cultural como el CECUT (Centro Cultural Tijuana) como un espa-

cio donde se pueda ejercer la ciudadanía. Invitamos a colaborar a dos periodistas de Tijuana, Daniel Salinas y Omar Martínez, porque su ejercicio cotidiano del periodismo les daba una perspectiva muy informada de la problemática de la violencia y dado que no quisimos realizar una investigación formal metodológicamente confiamos en que su experiencia podría aportarle al proyecto información que nos hubiera tomado mucho tiempo conseguir nosotros mismos.

El proyecto se estructuró con una serie de conversaciones entre estos dos periodistas y algunos miembros de nuestro colectivo, cada conversación fue modelando el resultado final de la pieza.<sup>3</sup>

#### **Primera conversación ocurrida el 28 de agosto de 2008. Sobre la idea**

**Daniel Salinas:** A mí se me ocurre, por ejemplo, que se pueden sacar muchas historias personales de gente que transformó su forma de vida por la inseguridad o por la violencia. Gente que antes era otra persona, con otro estilo de vida, con otras ambiciones y que a raíz de un hecho violento se transformó. Por ejemplo, el Colegio de Médicos, hace dos años se reunía para hablar de avances

2> Para el *Proyecto Cívico Diálogos e Interrogantes (PCDI)*, bulbo realiza “Participación”, un proyecto de investigación artística en colaboración con los periodistas Daniel Salinas y Omar

Martínez, en la que exploran aspectos de la participación ciudadana y el activismo en contra de la violencia en Tijuana, México. *PCDI* (2009) fue organizado por Bill Kelley Jr., y contó con el apoyo del Centro

Cultural Tijuana (CECUT).  
3> La transcripción de las conversaciones presentadas aquí, fueron editadas por razones de espacio.

en cirugía del corazón o en avances en tratamiento de la tuberculosis... y ahora el Colegio de Médicos se reúne para hablar del secuestro.<sup>4</sup>

Ese es quizá el ejemplo más clásico, pero hay muchos casos, otros más antiguos como el de la señora Cristina Hodoyán<sup>5</sup>, que lleva muchos años en esto; la desaparición y la prisión de su hijo la transformaron y ahora es una activista.

La mamá de Sarita Benazir<sup>6</sup>, ¿cómo era antes? Una mamá que tenía una hijita y ahora ya es una activista y la muerte de su hija se convirtió en un símbolo.

**José Luis Figueroa:** Y qué preguntas podríamos plantearles a ellos en relación a la idea del proyecto, esto es, sobre participación. Es claro que el sufrimiento, el dolor, te hacen vencer miedos. Seguramente si les preguntas eso te van a decir “fue el dolor. A la chingada el miedo”, pero ¿qué otras preguntas podríamos hacer o cómo nos podríamos aproximar?

**DS** Pues mira, la pregunta clave es:

- ¿Cómo cambió tu vida? ¿Quién eras antes y quién eres ahora?, porque eres otra persona, ya no eres el mismo. Tu mentalidad, hasta tu forma de dormir o de expresarte es totalmente diferente.

- ¿Cómo veías a Tijuana antes y cómo la ves ahora?

- ¿Sientes que lo que has hecho, tu activismo, se ha visto reflejado en una política pública de seguridad que se esté aplicando realmente? Porque son un grupo de presión, son un grupo que realmente le afecta, le preocupa al gobierno.

- Todo el ruido, todas las conciencias que

tú has movido ¿se han visto materializadas de alguna forma, crees que esté sirviendo de algo el que tú hables?

**JLF** ¿Qué pasa con el otro que no logra dar ese paso?

Que digas: “Vamos a marchar porque esto no puede seguir igual” y se aparezcan 50 personas, 100 personas en vez de miles como esperarías si tu mensaje realmente tocara conciencias y corazones.

También sería interesante saber qué opinan ellos de la pasividad ciudadana.

**Omar Martínez:** Es que muchas veces la desconfianza en el Gobierno causa que ellos (los que ahora son activistas) opten por investigar sobre sus propios casos.

**DS** Ellos hacen su tarea, se convierten en detectives, policías, abogados, se aprenden el código penal...

**OM** Por ejemplo, los familiares de Sara Benazir eran personas comunes y corrientes y unos meses después ya sabían de leyes y se nota que siguen el caso, investigan.

**JLF** Recapitulando un poco, podríamos seguir cuatro historias de ciudadanos que sufrieron esa transformación, eso sería interesante porque vivieron una situación de caos y se reinventaron.

Estaría interesante ver cómo el caos que suprime garantías, que suprime derechos fundamentales, que pasa por encima de la gente provoca que la misma gente se reinvente y cree cosas nuevas que a lo mejor no estaban en las posibilidades del imaginario.

<sup>4</sup>> El Colegio de Médicos de Tijuana es uno de los grupos de la sociedad civil que más ha presionado al gobierno de Baja California, México, para que resuelva el problema del secuestro en la ciudad.

<sup>5</sup>> Cristina Palacios de Hodoyán sufrió la desaparición de su hijo hace 12 años; desde entonces se ha convertido en una de las activistas más importantes en contra de la impunidad y las desapariciones

forzadas en México.

<sup>6</sup>> Sara Benazir fue asesinada al ser lanzada desde un automóvil a gran velocidad en la vía pública.

**DS** Ahora, hay otra vertiente que podemos explorar. Finalmente los que se vuelven activistas son los menos, la mayoría huye, la mayoría se va de la ciudad y eso lo puedes ver reflejado arquitectónicamente.

Puedes decir, “estas son las historias de los que transformaron su vida y se volvieron activistas; dos, estas son las historias de los que prefirieron huir”. Vas a las zonas de alto nivel socioeconómico en Tijuana y retratas todas las casas que están en venta, rematándose a precio de *ganga*.

¿Cómo era esa colonia hace diez años y cómo es ahora? La colonia llena de vida, y ahora es una colonia fantasma.

**Paola Rodríguez:** Y todos los negocios que ves, negocios abandonados en el Centro. Es gente que se está yendo.

**JL** Y está ligado a la migración. Es gente que se va. Se va por razones, como el que se va exiliado por la guerra.

**DS** ...como de una dictadura...

**JL** ...como un refugiado medio “elite” porque a lo mejor tiene los recursos para irse a Bonita (en San Diego, EEUU) ¿no?

**Miguel Álvarez:** Y algo que se ve aquí en Tijuana bien cabrón a raíz de la violencia es que la gente no te quiere ni abrir la puerta. Entonces el efecto que se ha visto mayormente en la ciudad es no participar, que toda la gente no quiere saber nada de nadie, ni de su vecino.

**JLF** Sí, es el mismo tema del miedo pero provocando una reacción muy distinta, la no participación. El negar o ignorar algo, esconderte.

\* \* \*

Al tratar de contactar a personajes volcados al activismo a partir de haber sufrido un he-

cho violento ya sea en su persona o en algún familiar o amigo, se dio la casualidad de que la Asociación de Esperanza contra la Impunidad y las Desapariciones Forzadas, formada por familiares de desaparecidos que se han convertido en activistas y que apoyan a otras personas a quienes les ha sucedido lo mismo, había convocado el 30 de agosto de 2008 a una marcha de protesta pacífica contra la violencia, la impunidad y la corrupción de la autoridades.

Las personas que buscábamos estaban ahí reunidas esa tarde, así que hicimos las entrevistas, algunas fotografías y participamos en la marcha.

El registro en video y fotografía, las entrevistas y la experiencia misma de participar en la marcha nos aportó material muy valioso para llegar a decidir qué forma tomaría la pieza final. Así se perfilaban algunas ideas o informaciones que no teníamos al inicio del proyecto:

1. En la ciudad de Tijuana eran muchas más las personas con familiares desaparecidos de las que se conocía públicamente.
2. La gran mayoría de los participantes de la marcha habían sufrido en carne propia la desaparición de un ser querido. El motor del movimiento era encontrar al familiar vivo o muerto, es decir, una búsqueda de paz.

Decidimos que la pieza final fuera un video realizado en colaboración donde Daniel Salinas haría el texto para la *voz en off*, Omar Martínez aportaría una selección de imágenes relacionadas al tema de la violencia, la impunidad, el secuestro, la participación y el activismo ciudadano en Tijuana, y nosotros en el colectivo Bulbo aportaríamos las imágenes en video sobre los mismos temas y la edición final de la pieza.

La colaboración entre nosotros resultó muy fluida y enriquecedora; sin embargo, con el ánimo de contestar la pregunta inicial nos encontramos con un resultado totalmente distinto a nuestras expectativas. Como todo proyecto artístico de final abierto, el proceso

y las circunstancias de la ciudad afectaron los objetivos iniciales y nos hicieron replantearnos la dirección del proyecto.

Lo que nos guiaba en un principio era ver qué rol jugaba la participación ciudadana en el desarrollo de políticas públicas para resolver el problema de la violencia en la ciudad, sin embargo a principios del mes de septiembre ocurrieron los motines de la penitenciaría de Tijuana e inmediatamente después, lo que en su momento Daniel Salinas llamó “La Semana Negra”, una secuencia ininterrumpida de homicidios violentos sin precedentes en la ciudad. Estos hechos nos presentaron frente al tema de la indignación como detonante de la participación.

### **Segunda conversación ocurrida el 17 de octubre de 2008. Sobre el sentido que le quisimos dar al trabajo**

**JLF** ¿Qué te pareció el texto de Daniel?

**OM** ¿Está fuerte, no? De mucha indignación, por eso en el final hay que poner mucha atención. Que no sea sólo un grito de dolor y de coraje.

**JLF** Cuando te vas sintiendo acorralado, puede llegar un sentimiento de indignación y de ahí puede detonar algo que mueva muchas cosas. Decía Daniel: “Si a esta situación de violencia le sumas una crisis económica, ¡cuidado! Es una situación que para bien o para mal puede generar cambios profundos, una sacudida, tocar fondo”.

**David Figueroa:** En los ochenta, había problemas económicos aquí (en la ciudad de Tijuana), la asistencia a las iglesias aumentó y muchos se volvieron cristianos de la angustia que tenían por las devaluaciones y hoy con la violencia yo no veo ese fenómeno todavía. O sea que lo que dice José Luis, si se suma eso, la crisis económica que está ya por lle-

gar aquí, creo que la cosa se puede poner de otro color.

**JLF** Creo que podemos buscar cifras o alguien que haya hecho un estudio en donde se hable del proceso de participación o donde se haya llegado a una reacción ciudadana o movimiento; ahí, ¿qué lugar ocupa la indignación?

Porque es evidente, que el texto de Daniel Salinas le está dando voz a un sentir muy generalizado al decir: “Está bien jodido esto”.

**DF** Hay otros países de habla hispana que nos pueden ayudar que son España y Colombia. En España fue ETA la que provocó una indignación colectiva y reaccionaron bien todos los españoles y en Colombia sufrieron mucho para poder llegar a dónde han llegado.

**PR** Tardaron (los españoles) 50 años, y ellos dicen: ¿cómo pudimos aguantar 50 años? Y en unos meses pues ya... como que era pura decisión.

**OM** ¿Qué es lo que sigue? (para Tijuana)

**JLF** ¿En qué estamos? A un paso o estamos muy lejos.

**OM** Ahí ya no dejarías un grito de desesperación, dejarías una semilla, como una pregunta a ti mismo. Yo creo que eso tiene que ser el final de esto.

**PR** No sólo es mostrar las cosas horribles como en una película: “ay que feo, qué valientes, qué malos, qué buenos” para eso puedes ver las noticias diario, es para ir un pasito más allá.

\* \* \*

Una definición básica de “participación” como la de Wikipedia dice que está relacionada con la democracia participativa y directa

y que se basa en varios mecanismos para que la población tenga acceso a la toma de decisiones del gobierno de una manera independiente, sin formar parte del mismo gobierno o de ningún partido político. Su valor estriba en que la comunidad puede ser la fuente más precisa para detectar necesidades y priorizar acciones concretas, de ahí que la participación ciudadana sea una tendencia que desde el orden público se viene promoviendo sistemáticamente desde los años noventa. Frente a las opiniones de que se trata de una utopía, están las evidencias de su valor como detonador del desarrollo. Existen ejemplos de participación ciudadana frente a la violencia en Latinoamérica, en Colombia está el programa de radio ciudadano independiente "**Las voces del secuestro**" que intenta que los desaparecidos aún con vida reciban mensajes de sus familiares. Noche a noche un locutor da lectura a los mensajes que recibe la estación ya sea por carta, e-mail o llamadas telefónicas a través de una transmisión de radio en donde Herbin Hoyos, locutor del programa da lectura a los casi cuarenta mensajes que el tiempo de la emisión le permite transmitir. En Argentina esta la **Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo**<sup>8</sup>, una organización no-gubernamental que tiene como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños secuestrados des-

aparecidos por la represión política, y crear las condiciones para que nunca más se repita tan terrible violación de los derechos de los niños, jóvenes y adultos, exigiendo castigo a todos los responsables.

De la misma manera, en Baja California existe **La Asociación Esperanza Contra la Desaparición Forzada y la Impunidad**<sup>9</sup>, es una organización ciudadana no gubernamental, cuyo objetivo fundamental es impulsar el respeto a las garantías individuales y los derechos humanos, y luchar en contra de la práctica ilícita de la desaparición forzada de personas que en nuestro país es común y recurrente y que es considerado un delito de lesa humanidad.

Nuestra pregunta inicial, "¿Cómo se da la participación ciudadana en Tijuana frente al problema de la violencia que estamos viviendo?", nos llevó a encontrar más preguntas que respuestas. ¿Qué propicia la participación ciudadana? ¿Qué papel juegan el dolor, la indignación y el sufrimiento? ¿Qué papel juegan la valentía, el no-egoísmo, la esperanza y el amor? ¿Cómo podemos participar sin tener que llegar a ser víctimas de la violencia? ¿Es posible una participación que surja desde la conciencia misma del ciudadano?

La pieza final de video del proyecto "Participación" se puede ver en: <http://participacion.tumblr.com/>.

7> <<http://www.lasvocesdelsucuestro.com>>  
8> <<http://www.abuelas.org.ar>>

9> <<http://www.ciudadtijuana.com/asociacionesperanza/index.html>>

# Pequeño Daisy Ilustrado<sup>1</sup>

**Diana Aisenberg**

## **Descanso**

\* apartamiento, asueto, cesación, deporte, distracción, desvío, entreacto, diversión, entretenimiento, esparcimiento, holganza, interrupción, juego, libertad, ocio, pasatiempo, pausa, placer, recreo, relajación, reposo, receso, sabático, salud, separación, siesta, solaz, suspensión, vacaciones.

\* de las redes, de las personas, de las cosas, del trabajo, de tu cara, de tus gritos, de tu presencia molesta, de vos, de mí, de toda tu familia, de los vecinos y su música horrible, de la tele, de las noticias, del pesimismo de todos ustedes, de los lloriqueos, de los que dan pena, de tu locura, de mi impaciencia, de mi memoria.

\* se goza.

\* alimento espiritual.

\* aura sagrada.

\* necesidad fisiológica.

\* hoja *canson*, camisón, canción.

\* una buena noche.

\* sueño continuo y reparador.

\* graduación de calidad, un buen descanso.

\* garantiza un mejor rendimiento.

\* espacio dedicado luego de una actividad.

\* enero, febrero o marzo.

\* horas en blanco.

\* trabajar sin descanso.

\* soledad, con o sin descanso.

\* dimensión esencial que subraya la importancia del estar.

\* a la noche no descanso.

\* ¡¡no leer e-mails!!

\* lo que necesito de las voces que me hablan.

\* mi cuerpo descansa cuando estoy descalzo.

\* descanso de la computadora, pintando un cuadro; descanso de la pintura limpiando el horno.

\* al filo del descanso Auron roba un balón.

<sup>1</sup> Texto inédito, especial para **ramona**. Si querés ser parte de este proyecto escribí a <historiasdelarte@gmail.com>. Visitá: <historiasdelartedicc.blogspot.com>.

\* eso que jamás encontramos.

\* fin de la tristeza.

\* después de la vida, el descanso eterno.

\* distintas empresas y sus departamentos de recursos humanos. Una reposera (vacía), bajo una sombrilla, en el posa-brazo un daikiri vacío con hielos, el mar de fondo. La segunda, en una escalera (en el descanso de una escalera), una foto, de un atardecer, ochentosamente enmarcada. Dos imágenes que traen un gusto horripilante, empresas plagadas de niños del mundo de la bien-querida-computación, que para retener a estos malcriadillos del mercado cumplen con todos sus “deseos”, televisores enormes con video-juegos, mesas de ping-pong, metegoles. Circulando se los puede ver, jugando mecánicamente – tengo la cabeza quemada-. Ocio organizado, ahí, al alcance de la mano. Salidas *after-office*, con los compas. Todo organizado. Los departamentos de RRHH reparten sus imágenes, sus juegos, sus salidas, organizan asados... ¿qué quieren hacer estos pibes en su tiempo libre?; ¿lo sabrán?

\* la cantidad de horas necesarias para el descanso varía de una persona a otra. La mayoría de los adultos necesitan de siete a ocho horas de sueño cada día. Aunque otras descansan suficientemente con tres y en cambio otras necesitan diez. Muchas personas se preocupan simplemente porque creen que

“deberían” dormir más, aunque descansan perfectamente.

\* Blake, se prohíbe el menor descanso. Lee a sus grandes preferidos: Shakespeare, Dante y Milton.

\* ¡Jengibre, vapor y descanso para todos!

\* Si vuestros suspiros expresaran siquiera remordimiento, algún honor os harían; pero no traducen sino la saciedad del bienestar y el agobio del descanso. Y, además, no cesáis de verterlos en palabras inútiles: ¡Quiéreme! ¡Lo necesito “tanto”! ¡Consuélame por aquí, acaríciame por “allá”! Mirad: voy a intentar curaros; quizá por dos sueldos encontremos el modo, en mitad de una fiesta y sin alejarnos mucho. Charles Baudelaire

\* Tendremos que pacer sin descanso las hierbas de los cementerios. Federico García Lorca

\* Él te halague con tranquilo descanso. William Shakespeare, *Hamlet*

\* El ritual de citar, y mal, es el descanso del poeta. James Joyce

\* Mis miradas son un alambre en el horizonte para el descanso de las golondrinas. Ámame. Marosa Di Giorgio

RESEÑA DE LIBRO

# La olvidada radicalidad de una “estética operatoria”

**Luis Ignacio García**

*Estética operatoria en sus tres direcciones I. Revelación y acogimiento de la obra de arte.*

*Estética de las manifestaciones artísticas*

Luis Juan Guerrero

Las cuarenta y Biblioteca Nacional de

la República Argentina

Estudio preliminar, apéndice bibliográfico

y edición al cuidado de Ricardo Ibarlucía

Buenos Aires, 2008

552 páginas

*Hemos querido sacudir la modorra de los que viven del deleite del arte (de un arte entendido como fábrica de sueños), y conmover las seguridades de una filosofía concebida como una gozosa complacencia con el statu quo.*

L. J. Guerrero

**E**stética operatoria en sus tres direcciones es el título general con el que Luis Juan Guerrero (1899-1957) dio unidad a tres gruesos volúmenes (que suman más de mil páginas) dedicados a cada una de esas tres “direcciones”: *I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas, II. Creación y ejecución de la obra de arte. Estética de las potencias artísticas, y III. Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de*

*las tareas artísticas* (publicados originalmente por Losada, en 1956 los dos primeros, y en 1967, póstumamente, el tercero). El carácter “operatorio” tanto como la “triple direccionalidad” están en el meollo de sus desarrollos. En él, el arte no es una cosa, sino un proceso, un movimiento perpetuo, una fuerza centrífuga en cuyo centro se encuentra un vacío que llamamos “obra de arte”. A partir de ella, su núcleo “operatorio”, Guerrero despliega su potencia procesual en tres orientaciones o “direcciones”: *contemplativa, productiva y emprendedora*, dedicándole cientos de páginas a cada una de ellas. En la relación entre las tres estéticas se plantea “un sistema de direcciones, siempre abierto”, en el que la una remite a la otra en un movimiento incesante que marca el ritmo del proceso estético. Así, de la concreta situación de una comunidad histórica determinada emerge una demanda (*Estética III*), que requiere la tarea de producción artística (*E. II*), que se plasma en la manifestación y contemplación de la obra de arte (*E. I*), la cual por su parte abrirá un nuevo horizonte histórico concreto que a su vez generará nuevos requerimientos (*E. III*), iniciando nuevamente un proceso “siempre imprevisible y, por supuesto, inacabable”. En el marco de esta amplia estructura, sistemática y abierta a la vez, Guerrero nos ofrece el ensayo de una teoría general de la

cultura. Sus ambiciosos contornos incluyen una amplísima gama de problemáticas, coherentemente articuladas, que incluyen desde una teoría de la secularización hasta una sociología del arte, pasando por una ontología crítica de la obra, una teoría del signo y del significado, una antropología del juego y del trabajo, una teoría de la imaginación y una fenomenología de la experiencia, una estética de la recepción, una teoría de la modernidad, etc., etc.

Esta copiosa serie de problemáticas se hilvana con un motivo histórico-estético que recorre toda la obra, inscribiendo el proceso estético en la extensión de tres grandes momentos: primeramente y abarcando la mayor parte de la historia de la humanidad, el arte como lenguaje de los dioses, o al servicio de lo sagrado; en segundo lugar, a lo largo del proceso moderno de secularización, el arte como lenguaje de la nostalgia por la desaparición de los dioses; en la actualidad, el arte como el olvido de esa propia desaparición. De allí la insistencia de Guerrero en su concepción del arte actual como “*el lugar de la ausencia de los dioses*”, y en la interpelación a pensar en toda su radicalidad la compleja trama de consecuencias de esta definitiva desacralización. Aquí debe inscribirse su polémica con M. Heidegger a lo largo de toda la obra (tanto más importante si pensamos en lo difundido

de su pensamiento en aquellos años): el arte no viene a ocupar el lugar de los dioses en retirada, sino a testimoniar su definitiva ausencia. También en este registro se sitúa su muy productiva (y tan temprana) recepción de W. Benjamin: su crítica del romanticismo, su acogida (crítica) de la técnica, su orientación práctica emancipatoria, su consideración del cine como “primer arte de la vida política en la historia universal”, etc. A partir de aquella ambiciosa estructura y este planteo histórico general, Guerrero se propone esbozar nada menos que “una Morfología de las siempre cambiantes estructuras sensitivas de la historia, la cultura y la sociedad”, o, en la acertada expresión del estudio introductorio de Ricardo Ibarlucea, una “antropología filosófica *sub specie aestheticae*”.

Su sólida sistematicidad, su abrumadora amplitud y riqueza, y su radicalidad estético-política, hacen de la *Estética* de Guerrero una de los más grandes textos filosóficos escritos en nuestro país, y una propuesta de teoría del arte digna de ser pensada aún en nuestros días. Después de Guerrero, y gracias a la encomiable labor conjunta de *Las cuarenta* y la Biblioteca Nacional, la reflexión filosófica acerca del arte en la Argentina tiene un punto de referencia fundamental, un muy exigente parámetro, y una incipiente tradición.

COMENTARIO DE MUESTRA

# Habitar en la historia

Autora de la reseña **Mara De Giovanni**  
Muestra **Huésped –Colección MUSAC**  
en el **MNBA–**

Espacio **MNBA. Museo Nacional**  
de **Bellas Artes**

Artista(s) **Artistas varios**

Curaduría **Rafael Doctor**

Coordinación **Kristine Guzmán**

Técnica(s) **Técnicas mixtas**

Inauguración **04-08-2009**

Cierre **13-09-2009**

En su inconcluso libro *Apologie pour l'histoire*, Marc Bloch explica que “la incapacidad de comprender el presente nace fatalmente de la ignorancia del pasado” y que es “vano empeñarse en comprender el pasado si no se sabe nada del presente...” Tal parece haber sido la idea que dio origen al “montaje transversal” propuesto para esta exhibición de arte actual internacional que forma parte de la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). En diálogo con obras que integran la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), se enriquece no sólo la comprensión de ésta sino también la reinterpretación de aquella.

El recorrido de la muestra comienza en el hall de entrada, en donde los dibujos de Silvia Prada, cercanos a la estética del pop, ridiculizan la glorificación de “celebridades del mundo de la moda”; Julian Opie pone en movimiento perpetuo la esquemática figura que indica la posibilidad del cruce de una calle por la senda peatonal y, en homenaje a las manifestaciones efímeras del arte barroco, Enrique Marty interpreta en las paredes la obra “Fantasmas” (2009). Allí la visión popular del mundo religioso de la “Le-

yenda Dorada”, de Jacobo de la VoráGINE, convive con otros personajes que se relacionan con un poder desmedido: una figura cercana a un verdugo de la Shoá será quien marque con su dedo índice el camino a seguir para la contemplación de “Santa conversación”, de Pisano Niccoló (MNBA). Frente a ella no estamos solos: tres no menos inquietantes esculturas, que forman parte de la obra “De Flaschengeist, la caseta del alemán” (2005) –también de Marty–, nos acompañan. Los impecables trajes de estas pequeñas y delgadas figuras no alcanzan a cubrir la sensación de que sus cuerpos se encuentran en estado de putrefacción y que el denso peso de sus historias multiplica el esfuerzo que deben soportar unos sangrantes y deformados pies que no caben en horma de zapato alguna.

En la sala *Pintura y escultura francesa del siglo XIX*, la obra “Antonio” (2004), del fotógrafo Pierre Gonnord, dialoga con “Anciana bretona”, de Théodule Agustin Ribot (1823-1891). En este diálogo persiste la elección de un lenguaje en el que el claroscuro acentúa estados psicológicos de personajes humildes, pero difieren en cuanto a su lectura social: para Gonnord el personaje asume nombre y el marco que encierra su pobreza se incluye en la misma obra, como espacio modélico condicionante. Luego, en la sala *Pintura y escultura de la segunda mitad del siglo XX, Europa y Estados Unidos*, Aziz+Cucher plantean una lectura diatónica del tradicional género del retrato y, en la sala *Francisco de Goya* los dibujos de Marcel Dzama –“inspirados en cómics y libros infantiles de la primera mitad del siglo XX”– son puestos en relación con aguafuertes de la serie *Caprichos*: desde diferentes estéticas y tiempos, una re-

alidad guarda bajo conductas falsas y detestables lo ridículo y lo siniestro.

En el espacio dedicado a *Luces y sombras de un modelo nacional (...)* –primer piso–, la imagen fotográfica de un desnudo femenino realizada por Gregory Crewson deja ver las huellas de una vida difícil y establece un contrapunto con la “belleza” decimonónica, abandonada al placer del reposo, de “Mujer oriental” (1899), de Severo Rodríguez Etchart. Luego, en la sala *Tablas de la Conquista de México* –cuyas imágenes se basan en la crónica escrita por Bernal Díaz del Castillo en el siglo XVII–, fue emplazada la obra “An inner Dialogue with Frida Kahlo [Skull Ring]” (2001), un autorretrato fotográfico de Yasumasa Morimura que encarna la figura de la artista mexicana y permite interpretar la ambigüedad de los conceptos contrapuestos de “Oriente-Occidente”; “masculino-femenino” y “original-copia”. Y para concluir el recorrido, antes de ingresar a un universo de producción únicamente contemporáneo, en el segundo piso las obras de Marina Nuñez conviven con otras de la Colección Fotográfica del MNBA; se exhiben pinturas de Dr. Lacra (Jerónimo López Ramírez), que “reciclan formas, tipos y técnicas de inspiración ‘retro’”, y dibujos de Fernando Renes y Marcel Dzama.

Ya en el pabellón de *Exposiciones temporarias*, el agrupamiento de obras de la Colección MUSAC pone de relieve el fuerte compromiso crítico de las manifestaciones artísticas seleccionadas. Al ingresar se escucha el audio de “Boot” (1995), video-proyección sobre muñeco de tela, de Tony Oursler, en el que un personaje femenino ensaya diferentes modos de resistir la presión que una bota militar ejerce sobre su cabeza. Luego, entre otras, “Ohne Titel XIII”, de Andreas

Gursky, da testimonio de un imposible hábitat, instalado en medio de un vertedero de basura de las afueras de México D.F.; “Marea Negra” (2002-3), de Allan Sekula, registra las “secuelas del petróleo derramado en las playas de Galicia”; “Han dormido mucho tiempo en el bosque” (2002), de MP & MP Rosado, muestra cómo el desdoblamiento de una identidad termina por imposibilitar el registro de la realidad y, la obra que representa a Ignasi Aballi, de la serie “Listados” (1997-2005), explora los discursos no explícitos, presentes en los relatos de la prensa. Finalmente, al atravesar la pared en la que Matías Duville deja de manifiesto, con el mural “Cover” (2009), que la reproducción de una obra creada genera “ruidos” que alteran la imagen original, se ingresa a una sala de proyección de video-arte. Allí, entre otras propuestas, en “Arquitectura para el caballo” (2002) Fernando Sánchez Castillo reflexiona acerca del poder ejercido como domesticación dentro del ámbito institucional; en “Animales de compañía” (2007) Ruth Gómez pone en escena una jungla en la que las personas luchan unas contra otras para sobrevivir; en “Coreografía para cinco travestis” (2001), Manu Arregui aborda desde imágenes de musicales hollywoodenses la cuestión de género y Ana Laura Aláez, en “Make-up” (2001), encarna una postura que podría compararse con la pretensión de comprender el arte contemporáneo sin referencia con el pasado. El continuo cambio de accesorios, escudado en el arquetipo de imágenes superficiales de revistas de moda, sólo permite girar sobre sí mismo en la imposibilidad de, verdaderamente, ponerse en movimiento. Evadir el pasado es un modo de negar, también, el presente.

# delinfinitoarte

Av. Quintana 325 PB. Lun a Vie 11 a 20 hs.  
4813-8828. delinfinitoarte@speedy.com.ar  
www.delinfinito.com

MARZO							MAYO						
D	L	M	M	J	V	S	D	L	M	M	J	V	S
1	2	3	4	5	6	7							
8	9	10	11	12	13	14	3	4	5	6	7	8	9
15	16	17	18	19	20	21	10	11	12	13	14	15	16
22	23	24	25	26	27	28	17	18	19	20	21	22	23
29	30	31					24	25	26	27	28	29	30
							31						

8 17 DE SEPTIEMBRE

9 "ROAD MOVIE"

10 MARIANO GRASSI

11

12 27 DE AGOSTO DANIEL ABATE

13 "ARBOLES GALERIA

14 MAXIMO PEDRAZA

15 www.danielabategaleria.com.ar

16 DANIELS DE GLACE

17 OCTUBRE - MAXIMO PEDRAZA

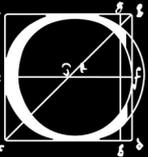
18

19 2 DE SEPTIEMBRE FILMACION

20 VIDEOCLIP. "EL MUNDO DEL ARTE

21 PROA -

"La libertad significa responsabilidad; por eso, la mayoría de los hombres le tiene tanto miedo". George Bernard Shaw



**Centoira**  
Galeria de Arte

MIEMBRO DE LA ASOCIACION ARGENTINA DE GALERIAS DE ARTE

SEPTIEMBRE

**JUAN CAMPODONICO**  
*Horas de Silencio*  
Oleos y Dibujos  
Inauguracion 2 de Septiembre 19hs - French2611

OCTUBRE

**NIDIA PETRINA**  
*La verdad de lo visible*  
Hotel LLAO LLAO en el Arte  
Inauguracion 2 de Octubre - 19hs  
Salones Cipres y Alerces  
Av. Ezequiel Bustillos Km 25 - Bariloche



French 2611 (1425) - Capital Federal - Tel/Fax 4805-9542  
centoira@artecentoira.com.ar - www.ARTECENTOIRA.com.ar

"PINCELADAS Y OTROS CONDIMENTOS"

ARTES VISUALES CON

**STELLA SIDI**

RADIO CULTURA FM 97.9

SÁBADOS 14 A 16 HS.

IMÁGENES [www.arteamundo.com/pinceladas](http://www.arteamundo.com/pinceladas)

## BUENOS AIRES

### ■ Fine Arts ■

Galería de Arte ~ Art Gallery

Un espacio en la web  
dedicado a la difusión  
del Arte Argentino

[www.buenosairesfinearts.com](http://www.buenosairesfinearts.com)

[info@buenosairesfinearts.com](mailto:info@buenosairesfinearts.com) | [skype: buenos.aires.fine.arts](https://www.skype.com/invite/buenos.aires.fine.arts)

Tel.: + 54 11 4821 4219 | Cel.: 15 6021 3076

Alejandro Perez Becerra

Aurelio Macchi

Blas Castagna

Cristina Santander

Eduardo Gualdoni

Eduardo Mac Entyre

Eduardo Pla

Eduardo Silberstein

Guillermo Cuello

Lucio Fontana

Raquel Forner

Ricardo Roux

ramona se imprime en:

 **TALLERESTRAMA**  
PRODUCCIONES GRAFICAS

P. Garro 3160/70. Buenos Aires. Tel. 4308-1700  
[ventas@tallerestrama.com.ar](mailto:ventas@tallerestrama.com.ar)

Estudio Jurídico

## Dr Gerardo Federico Terrel

ABOGADO PENALISTA (U.B.A.- R.A.- USAL)  
Master en Mercado de Arte Latinoamericano

Atendemos asuntos penales relacionados con las artes plásticas (pintura y escultura). Falsificaciones, Estafas, Robos y Hurtos, Delitos Tributarios, Lavado de Dinero

**Preferentemente:** a museos, galerías de arte, marchands, casas de subastas, coleccionistas y artistas en general. **Absoluta reserva**

**en Buenos Aires**

Lavalle 1438, P.B. 3 (C1048AAJ)

Tel.: 4372-9204

Cel.:15 5802-0013

**en Punta del Este, Uruguay**

Av. Gorlero 941, 1° 118 (CP 20.100)

Tel.: 00598-42.2.23108/4.45671

E-mail: terrelgerardo@yahoo.com.ar



## Universidad Nacional de Tres de Febrero

### Licenciaturas:

- **en Artes Electrónicas**

Coordinador: Dr. Norberto Griffa

- **en Gestión del Arte y la Cultura**

Coordinador: Lic. Enrique Valiente



**Sede Académica Caseros**

Valentín Gómez 4838

**Informes e inscripción**

info@untref.edu.ar

**4759-3528**

**4759-3537**

## muestras

espacio	muestra / artista	fecha
713	En acto, a dúo / Lucía Sorans	03.09 al 24.09
Arcimboldo	Representación de (Diez años después) / Diego Melero	24.08 al 19.09
Arte x Arte	Daniel Kiblisly, Marisa Rueda	11.08 al 30.09
CC Borges	Chars / Matías Roffé	13.08 al 13.09
	Enjambres en los papeles araña / Débora Daich	27.08 al 20.09
	Barca del medio / Mercedes Azpilicueta	10.09 al 07.10
CCEBA - sede Paraná	Pablo Amaringo, Christian Bendayán, Brus Rubio y otros	28.07 al 15.09
CC Parque de España (Rosario)	Miguel Gallardo, Mauro Entrialgo, Max, Micharmut, Miguelanxo Prado	21.08 al 04.10
CC Recoleta	Brisas de Japón / Seiko Yagi	21.08 al 13.09
	Si no era Dios era el diablo / Diego Perrotta	14.08 al 13.09
	Antonio Daniello, Alicia Dawidson, Osvaldo Di Tullio y otros	14.08 al 14.09
	Ariel Olivetti, Jorge Lucas, Mauro Cascioli, Claudio Ramírez	21.08 al 20.09
	Hagamos visible lo invisible / Nora Iniesta	20.08 al 20.09
	Pasión por la imagen / Aldo Sessa	02.09 al 04.10
Centoira	IVY - Marey - Tierra sin mal / Alfredo Londaibere	18.08 al 20.09
CAC Chateau (Córdoba)	Horas del silencio / Jorge Luis Campos	02.09 al 16.10
Daniel Abate	Islandia, Momentos Mágicos / Martín Santander	11.09 al 04.10
Elsi del Río	Ailita / Semillas Mágicas	18.08 al 18.09
Espacio Ecoléctico	Mojar, cortar, doblar, atar / Edgardo Madanes	14.08 al 31.10
FNA	Collage / Gabriela Salgado	10.09 al 04.10
FUNCEB	Repensar la tierra / G. Riquieri, P. Dalesandro, L. Gómez y otros	28.08 al 27.09
Gachi Prieto Gallery	Inventar y vivir / Oscar Niemeyer	20.08 al 19.09
Galería de Arte Nómade (Comodoro Rivadavia)	Te miro, me mirás / Iturrealde, Soibelman, Torres, Garibotti y otros	11.08 al 11.09
Fundación OSDE	Espasmos del adiós / Varinia Telleria	14.08 al 18.09
Jardín Oculto	Saderman, Secretos del jardín / Anatole Saderman	11.08 al 11.09
La Casona de los Olivera (Parque Avellaneda)	Nicolás Levin, Federico Villarino	21.08 al 15.09
La Caverna (Rosario)	Público, Privado 2ª edición / G. Ciampini, J. Reboratti y otros	01.08 al 11.10
LDF	Clarooscuro interior / Fabiana Miorini	20.08 al 20.09
Lovelyou	Todo comienza con un sí / Piantini, Lamarque, Jacobovich y otros	21.08 al 10.09
Malba	Girls and Roses / Lucas Parbo	14.08 al 14.09
	Yente, Prati	21.08 al 05.10
	Contemporáneo 24 / Miguel Ángel Ríos	21.08 al 26.10
masotta-torres	Maga Latina / Maggie De Koenisberg	03.09 al 09.10
MAT (Tigre)	Retrospectiva / Enrique Burone Riso	16.08 al 13.09
Meridión	Constanza Giuliani, Luciana Ferraro, Fabricio Caiazza	28.08 al 25.09
MNBA	Huésped - Colección Musac	04.08 al 13.09
MACLA (La Plata)	Gabriel Messil, Beatriz Gauna Redrado	04.09 al 27.09
MMAMM (Mendoza)	Fausto Caner	25.08 al 25.09
Museo Municipal de Bellas Artes (Gral Roca)	Elisa Algranati, Paula Pergolini, Valeria Zapata	08.08 al 27.09
	LITHO - gráfica 2009	08.08 al 20.09
MM de Bellas Artes F. Félix de Amador (Luján)	Sergio Mancuso	01.08 al 01.09
Muntref (Caseros)	Alberto Heredia	05.08 al 22.09
Museo Nacional de Arte Decorativo	Tesoros del Louvre / Jean Antoine Houdon	05.08 al 27.09
Museo Provincial de Bellas Artes "T. Navarro"	Mapas / Gabriela Spector	02.09 al 22.09
Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata)	Recital (nº1) / San Poggio	15.08 al 15.09
Objeto a	Fabiana Barreda, Romina Orazi, Natalia Rizzo, Paula Rivas, y otros	27.08 al 23.09
Palais de Glace	Papel sujeto/objeto / M. Guerreiro, S. Slipchinsky, Z. Katz y otros	27.08 al 20.09
	Lucas Distéfano, Máximo Pedraza, Jorge Demirjián, Lena Szankay	27.08 al 20.09
	Cultura del Agua / L. Antonow, E. Carrera Pereyra y otros	27.08 al 20.09
Palatina	Beto De Volder	26.08 al 14.09
Petit Gallerie	Raros retratos / Selva Orfila	30.08 al 14.09
Praxis	Acuario / Verónica Virasoro	28.08 al 23.09
Proyecto Bisagra	Daniel Juárez	13.08 al 18.09
Ruth Benzarcar	Uso de la fotografía 5 / Julio Grinblatt	19.08 al 25.09
	Talismán se busca (Parte II) / Fernanda Laguna, Fabio D. Vergara y otros	19.08 al 25.09
Thames	Marisa Gill	27.08 al 15.09
ThisIsNotAGallery	Verónica Romano, Lino Divas, Guido Ignatti	03.09 al 16.09
Vasari	Diego Haboba	12.08 al 11.09
	Juan José Cambre	16.09 al 12.10
Vermeer	Eduardo Iglesias Brickles	26.08 al 26.09
Wussmann	Carlos Bissolino	01.09 al 01.10
Zavaleta Lab	Santiago García Sáenz, Nuna Mangiante	12.08 al 12.09

Éstas y muchas más muestras y espacios en [www.ramona.org.ar](http://www.ramona.org.ar)

## espacios

713	Defensa 713	MA-SA: 13 a 19hs
Arcimboldo	Esmeralda 969	LU-VI: 14 a 20hs
Arte x Arte	Lavalleja 1062	LU-SA: 13 a 19hs
CAC Chateau (Córdoba)	Av. Cárcano y Piamonte s/n	MA-DO: 15 a 19hs
CC Borges	Viamonte esq. San Martín	LU-SA: 10 a 21hs; DO: 12 a 21hs
CC Parque de España (Rosario)	Sarmiento y el río Paraná	MA-DO: 15 a 20hs
CC Recoleta	Junín 1930	MA-VI: 14 a 21hs; SA-DO: 10 a 21hs
CC Rojas	Av. Corrientes 1543	LU-SA: 11 a 22hs; DO: 17 a 20.30hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Florida	Florida 943	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEBA - CC de España en Buenos Aires - Sede Paraná	Paraná 1159	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
CCEC - CC de España en Córdoba (Córdoba)	Entre Ríos 40	LU-VI: 10 a 20hs
Centoira	French 2611	LU-VI: 10 a 20hs; SA: 10 a 13hs
Daniel Abate	Pasaje Bollini 2170	LU-VI: 12 a 19hs
Del Infinito	Av. Quintana 325 - PB	LU-VI: 11 a 20hs
Elsi del Río	Humbolt 1510	MA-VI: 14 a 20hs; SA: 11 a 15hs
Ernesto Catena	Honduras 4882	MA-SA: 12 a 20hs
Espacio Ecléctico	Humberto Primo 730	MA-VI: 15 a 20hs ; SA-DO: 17-20hs
Espacio Fundación Telefónica	Arenales 1540	MA-DO: 14 a 20.30hs
FNA - Fondo Nacional de las Artes	Alsina 673	LU-VI: 10 a 18hs
FUNCEB - Fundación Centro de Estudios Brasileños	Esmeralda 969	LU-VI: 14 a 20hs
Fundación Klemm	Marcelo T. de Alvear 626	LU-VI: 11 a 20hs
Fundación OSDE	Suipacha 658 1°	LU-SA: 12 a 20hs
Fundación PROA	Av. Pedro de Mendoza 1929	MA-DO: 11 a 19hs
Gachi Prieto	Uriarte 1976	LU-SA: 12 a 20hs
Galería de Arte Nómade (Comodoro Rivadavia)	Maipú 1534	a combinar
Isidro Miranda	Estados Unidos 726	MA-DO : 12 a 19hs
Jardín Oculto	Venezuela 926	MA -DO: 12 a 20hs
La Casona de los Olivera (Parque Avellaneda)	Av. Directorio y Av. Lacarra	MA-VI: 14 a 20hs; SA-DO-FE: 11 a 20hs
LDF	Perú 711, 1° N2	MI-VI: 17.30 a 20hs / Otros hor. c/ cita previa
Loveyou	Paraguay 5335	LU-SA: 10.30 a 13.00hs y de 15.00 a 20.30hs
M M de Bellas Artes "Juan Sánchez" (Gral Roca)	Sarmiento y Villegas	LU-VI: 9 a 14 y 16 a 20hs; SA: 18 a 20hs.
MAC - M de Arte Contemporáneo de la UNL (Santa Fe)	Bv. Gálvez 1578	MA-VI: 9 a 13 y 16 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MAC - M de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)	Zuviría 90	MA-VI: 9 a 13 y 17 a 20.30hs; SA-DO: 17 a 20.30hs
MAC (Bahía Blanca)	Sarmiento 450	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
MACLA (La Plata)	50 entre 6 y 7	MA-VI: 10 a 20hs ; SA-DO: 15 a 22hs
macro - M de Arte Contemporáneo de Rosario (Rosario)	Sarmiento 450	LU-VI: 14 a 20hs; SA-DO: 16 a 20hs
Malba - Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	Av. Figueroa Alcorta 3415	JU-LU: 12 a 20hs ; MI: 12 a 21hs; MA: cerrado
Mark Morgan Perez Garage	Thames 2293 Depto. A	LU-SA: 16 a 20hs
masotta-torres	México 459	LU-SA: 10 a 18hs
MAT (Tigre)	Paseo Victoria 972	MI-VI: 10 a 19hs; SA-DO: 12 a 19hs
Meridión	Venezuela 1549	MA: 16 A 20hs; SA: 16 a 20hs
MM de Bellas Artes Fernán Félix de Amador (Luján)	9 de Julio 863	MA-DO: 10 a 18hs
MMAMM (Mendoza)	Plaza Independencia 550	LUN-SAB: 9 a 13 y 16 a 21hs; DOM: 16 a 21hs
MNBA - Museo Nacional de Bellas Artes	Av. del Libertador 1473	MA-VI: 12.30 a 19.30hs; SA-DO: 9.30 a 19.30hs
Muntref - Museo Universidad Tres de Febrero (Caseros)	Valentín Gómez 4838	LUN-VIE: 8 a 21 hs; SAB: 9 a 18 hs
Museo Nacional de Arte Decorativo	Av. del Libertador 1902	MAR - DOM: 14 a 19 hs
Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Navarro"	9 de Julio 36	a combinar
Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata)	51 N° 525	MAR - SÁB: 10 a 19 hs / DOM: 14 a 19 hs
Niundiasinunalinea	Defensa 1455	MA-VI: 15.30 a 20.30hs; SA-DO: 11.30 a 20.30hs
Objeto a	Niceto Vega 5181	MA-SA: 14:00 a 20:00
Oficina Proyectista	Perú 84   6to piso - Oficina 82	MIE - JUEV - VIE: 18 a 20hs.
Pabellón 4	Uriarte 1332	LU-SA: 16 a 20hs
Palais de Glace	Posadas 1725	MA-DO: 14 a 20hs
Palatina	Arroyo 821	LU-VI: 10.30 a 20hs ; SA: 10 a 13hs
Petit Gallerie	Thames 1719	LU-SA: 11 a 20hs.
Praxis	Arenales 1311	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
Proyecto Bisagra	Bonpland 1565	LU-MI - VI: 14 a 22hs.
Ruth Benzacar	Florida 1000	LU-VI: 11.30 a 20hs ; SA: 10.30 a 13.30hs
Thames	Thames 1776	LU-VI: 14 a 20hs; SA: 15 a 20hs
ThisIsNotAGallery	Cabrera 5849	LU-SA: 16 a 20hs
Vasari	Esmeralda 1357	LU-VI: 11a 20hs; SA: 11a 13hs
Vermeer	Suipacha 1168	MA-SA: 14:00 a 20:00hs
VVgallery	Aguirre 1153 - 2°	MI-VI: 16 a 20hs; SA: 15.30 a 18.30hs
Wussmann	Venezuela 570	LU-VI: 10.30 a 20hs; SA: 10.30 a 14hs
Zavaleta Lab	Venezuela 571	LU-VI: 11 a 20hs; SA: 11 a 14hs

E S P A C I O

Fundación Telefónica

# EXTRANJERÍAS

# EXTRANJERÍAS

Un proyecto de:  
**Néstor García Canclini**  
y **Andrea Giunta**

**Carlos Amoraes /**  
**Pat Badani / Martín Bonadeo /**  
**Mariana Castillo Deball / Roberto Jacoby**  
**Jorge Macchi / Liliana Porter / Mariano Sardón /**  
**Leonardo Solaas**  
**/ Tamara Stuby**

**Del 8 de julio al 27 de septiembre de 2009.**  
**De martes a domingo de 14 a 20.30 hs.**  
**Espacio Fundación Telefónica. Entrada libre y gratuita.**  
**Arenales 1540. Ciudad de Buenos Aires.**



Hasta el 5 de octubre de 2009

# Yente - Prati



**Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires**  
Av. Figueroa Alcorta 3415 - C1425CLA - Buenos Aires, Argentina  
T [+54 11] 4808.6500 F [+54 11] 4808.6598 / 99  
info@malba.org.ar | www.malba.org.ar