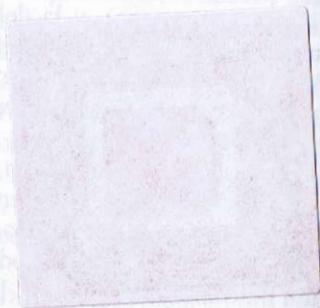


“desarrollo sustentable”. Se tomó en cuenta la resciliencia, es decir, el poder de regeneración de los ecosistemas naturales. Además se logró la integración entre el entorno y el ecosistema antrópico considerado, anticipándose a las tendencias a lograr una armonía entre ecología, ética y economía, considerando la finitud de los recursos naturales no renovables, la necesidad de un crecimiento sin exclusión, basado en principios éticos de solidaridad y equidad, así como una explotación racional de elementos escasos, en contra de los modelos de *jobless growth* (incremento del desempleo como consecuencia de la globalización o del neocapitalismo).



**LOS CORTOMETRAJES:  
ZONA DE REPRESENTACIÓN DE LAS EXCLUSIONES.  
A PROPÓSITO DE REY MUERTO DE LUCRECIA MARTEL**

Victor Hugo Arancibia  
INSOC — U.N.Salta.

Para averiguar qué entiende nuestra sociedad por cordura, deberíamos tal vez investigar qué está aconteciendo en el campo de la locura. Y lo que entendemos por legalidad, en el campo de la ilegalidad. Y, para comprender en qué consisten las relaciones de poder, deberíamos investigar quizá las formas de resistencia y los intentos de disociar tales relaciones.

Michel Foucault

Los cortometrajes, a lo largo de la historia del cine, forman parte de un espacio marginal dentro de la institución cinematográfica debido a su escasa circulación y la desconexión de los circuitos de financiación que tiene la industria del cine. Pero más allá de las dificultades, esta marginalidad posibilita la experimentación, la textualización de visiones relocalizadas, la construcción de miradas minimalistas sobre la sociedad, además del relevamiento y la textualización de las características de los imaginarios culturales. En medio de este marco de posibilidades, estas producciones fueron haciendo visibles los conflictos y, junto con ellos, los modos de exclusión y de resistencia de los diferentes grupos sociales a partir de las historias cotidianas que dan cuenta de la sociedad en su conjunto. Por esta razón, en la textualidad cinematográfica del corto se genera un espa-

cio donde una multiplicidad de representaciones entran en juego. Si a todo esto se le suma que el corto se produce desde una región socio-cultural lejana a las metrópolis (Argentina y mundial), las discursividades circulantes generan una multiplicidad de representaciones imposibles de obviar a la hora de su lectura y de su circulación.

“Rey muerto” de Lucrecia Martel es una de esas producciones que dan cuenta de los modos de relación y de un juego de interacciones construidas históricamente entre los miembros de una sociedad. Localizado en un pueblo del interior de la provincia de Salta, este breve relato filmico opera sobre las relaciones de género, sobre los centros y los márgenes, sobre la circulación del poder, sobre las modalidades de la resistencia, sobre la territorialidad y sobre las representaciones culturales vigentes en esta región.

Si a esto se suma que las producciones audiovisuales en general operan con la posibilidad de dar cuenta de las interacciones que se producen en una determinada formación social e histórica; si, como lo plantea Lotman, una cultura es una semiosfera en la que las interacciones semióticas delimitan los centros y los márgenes, estamos ante la presencia de un producto de la cultura que da cuenta de esos límites, ofrece una mirada sobre las interacciones que constituyen *real* e imaginariamente un territorio y rastrea las estrategias por las cuales se da forma a la representación y a las modalidades de la exclusión vividas en los cuerpos concretos de las personas.

El film de Lucrecia Martel, como todo cortometraje, tiene -al igual que el cuento literario- la mirada minimalista pero fractalmente representativa por cuanto opera sobre un hecho particular mostrando una visión de conjunto. “Rey muerto” más que un simple cortometraje es un texto cultural que releva las matrices de sentido de las diversas prácticas sociales que se generan en las sociedades andinas del noroeste argentino vigentes en la actualidad y que se han forjado a lo largo de una extensa historia socio-cultural.

### **La territorialidad**

El cortometraje se abre con una clara delimitación de los espacios: el mediático con el televisor puesto en primer plano confrontado con el que viven los personajes. El primero encarna todas las características del centro: ubicado en la metrópoli, iluminado, en primer plano, marcando lo que

se debe prestar atención y marginando las otras prácticas sociales que no circulan por su pantalla. Por otra parte, aparece la gente -en un segundo plano- viviendo su propia historia y mirando, como por una vidriera, lo que los otros le prescriben como importante. Los personajes aparecen en una semipenumbra donde los límites están poco claros y donde las fronteras son siempre difusas, como en una pintura barroca. Esta primera secuencia delimita una de las formas de construir la territorialidad: entre el espacio marginal y el centro mismo, con las constantes referencias a él<sup>1</sup> como el lugar de realización del deseo.

La confrontación queda planteada desde este momento entre lo que se muestra en el centro y lo que es “real” para las interacciones cotidianas de los márgenes del sistema cultural. El lugar hegemónico está corporeizado en la televisión y los márgenes en los cuerpos concretos de los personajes del pueblo. La virtualidad de un centro que sólo se percibe a través de lo mediático ejerce una violencia simbólica sobre el cuerpo social mientras que la violencia cotidiana y cercana es ejercida y sufrida sobre los cuerpos concretos.

En realidad, todo el cortometraje es la historia de un recorrido que delimita los espacios reales y los imaginarios, los propios y los ajenos, la violencia simbólica y la violencia sobre los cuerpos concretos. La delimitación que realizan los personajes del espacio de pertenencia implica necesariamente el conflicto. El parlamento del personaje masculino marca los espacios: “allá”, refiriéndose a Bs. As., donde se encuentran los medios masivos de comunicación y el “acá” planteado como el lugar desde donde se vive como problema lo que ocurre en el centro.

El puente es uno de los elementos materiales que delimita este territorio y permite reconstruir las historias del pueblo. Para unos, este espacio significa el paso a la muerte y para otros es la posibilidad de la salvación. El puente se presenta como el límite infranqueable para una sociedad donde sólo un grupo impone sus reglas. El puente y el río que separan el lugar propio del que se vislumbra como solución de los problemas es la representación de los límites que pasarán de lo territorial a lo imaginario. El puente no sólo marca el ingreso al pueblo sino que es el portador del nombre de la localidad (Rey muerto).

<sup>1</sup> Esta imagen nos remite a otra tan fuerte como esta: la del film de Miguel Pereyra, *La deuda interna*, donde Verónico cuenta a su gente que “en Argentina” hay televisores. El personaje se está refiriendo a San Salvador de Jujuy.

El puente se presenta con todas las atribuciones de la muerte desde el primer momento; no sólo porque allí se asesina a un hombre (una de las modalidades por las que el poder se muestra) sino porque la imagen, a través de un gran plano general, lo muestra como un páramo. El sonido refuerza la idea de que allí gobierna la muerte ya que se apela a los graznidos de aves de rapiña que vienen desde el fuera de campo de la imagen; a esto se suma la música realizada con percusión y que semeja una letanía. La recurrencia producida a través del uso de los diversos lenguajes refuerza la noción de que se está ante el lugar del fin y del comienzo.

A partir de aquí la historia parece ser simple: una mujer que toma la decisión de cambiar su vida debido a los conflictos (fundamentalmente, la propiedad del cuerpo y la violencia física ejercida sobre ella y los que quiere) que sufre permanentemente con su marido. Éste trata de impedir esta decisión utilizando todos los recursos que tiene a mano. Sin embargo, más allá de esta simplificación, el cortometraje nos sitúa en un lugar lleno de matices y de zonas intermedias donde los límites y las fronteras son zonas poco claras tal como se planteó el territorio en la primera imagen.

La larga caminata de la mujer a lo largo del pueblo va delimitando los territorios de pertenencia o no. Luego de los títulos, aparece la imagen de la mujer con sus tres hijos y un perro, todos cargados con lo que tienen y con una actitud desafiante luego de haber jugado sus últimas cartas. Éste recorrido va haciendo explícitas todas las fronteras que tiene el pueblo: las autoridades institucionales y las que tienen el poder instituido más allá de los Aparatos Ideológicos del Estado<sup>2</sup>, las referencias a los afuera del pueblo y el pueblo, las mujeres y los hombres, entre otras formas de establecer límites.

Toda la caminata termina en el puente, lugar donde se producirá la relocalización de los conflictos y de las problemáticas, así como el reposicionamiento de los lugares que cada sujeto ocupa en la sociedad. La caminata hacia la muerte y a la liberación es el recorrido que marca también el camino de la modificación o no de las actitudes en las prácticas cotidianas. El recorrido es uno de los núcleos temáticos fuertes que marcan la posible salida de las condiciones que se viven.

<sup>2</sup> Se toma esta noción de la propuesta desarrollada por Louis Althusser (1979); la misma consiste en señalar de esta manera a aquellas instituciones sociales que tienen la tarea de disciplinar a los individuos, por medio de diferentes estrategias, dentro del imaginario hegemónico.

El mundo que se muestra en el campo de la imagen está marcado por todos los índices de la fiesta: la música festiva, las calles llenas de banderines coloridos, los locales llenos de gente. La fiesta popular, tal como lo plantea Bajtín<sup>3</sup>, moviliza la sociedad provocando que los márgenes ocupen el centro y, en estas circunstancias, las alteraciones son posibles. Tanto el intercambio de trajes como la circulación de la gorra del policía que pasa por los otros parroquianos evidencian los índices de una alteración en las prácticas cotidianas que operan con mucha fuerza en el film.

### Los nombres

El título del corto y el nombre del pueblo marcan un recorrido semiótico que nos lleva a algunos de los sentidos posibles del film. "Rey muerto" abre las puertas a, por lo menos, dos ejes de significación: el que se refiere al dicho popular "a rey muerto, rey puesto" donde se visualiza la preeminencia del rol apoyado sobre una base estructural inmodificable y, por otra parte, a la revolución que lleva implícita el derrocamiento de la figura de autoridad donde el poder, estructuralmente, cambia de significación.

Ambas vías de sentido, complementarias y contradictorias al mismo tiempo, marcan uno los juegos de inyunción y disyunción entre los diversos niveles que presenta el corto: por una parte atrayendo los opuestos que continuamente aparecen en el film en el mismo espacio de marginalidad en el que conviven y diferenciando las estrategias de resistencia entre un grupo y otro. La territorialidad material une a todos los miembros de la comunidad en un espacio único y, aparentemente, cerrado del cual los personajes no pueden escapar aunque puedan modificarlo. Los espacios sociales que se delimitan rayan el territorio de las diferencias entre un grupo social y otro estableciendo los marcos regulatorios que regirán las interacciones.

El "cabeza", uno de los personajes principales, tiene desde su propia nominación todos los semas del poder. Él decidió la vida y la muerte en

<sup>3</sup> Cfr. Mijail Bajtín (1988) donde describe las características subversivas que tiene el carnaval. Lo carnalesco, como una fiesta popular tal como se vivía en la Edad Media, era la posibilidad donde los valores se trastocaban, donde se alteraba el orden y dónde es posible que se diga y se produzca aquello que no tiene lugar en los tiempos normales. La carnavalización, en este sentido, abre las puertas a que se relocalicen los poderes vigentes.

una de las primeras secuencias del film, un personaje del pueblo declara que "nadie se le escapa así nomás" y todo el caudal de información recae en los oídos de este personaje. El desafío que realiza su mujer a la autoridad no lo realiza sólo en el seno de la familia sino que cuestiona el ejercicio del poder en la propia comunidad. Su poder está en todos los niveles y no implica su presencia física ya que los otros ven y escuchan para él.

Sin nombre propio, sólo con el apelativo a cuesta, las características de este sujeto en el que se encarna el poder son desplegadas a lo largo de todo el texto. Decide sobre la vida y la muerte de los otros, empuña un arma, acaricia los gallos de riña, vive obsesionado por lo que ocurrió y ocurre en el centro (se ilusiona con llegar algún día a ese lugar), se toca los genitales permanentemente, siente que todo lo que ocurre es su problema. En este sujeto social se encarna el poder; él es poder, es el dueño de los cuerpos y de las "almas" delimitando permanentemente el territorio donde impone un sistema de restricciones y de redes en torno a sí mismo.

Los otros miembros de la comunidad actúan en función de esta lógica de delimitación: o adhieren a sus reglas colaborando con el mismo sistema (acatando o sirviendo a sus intereses) o confrontándolo lo que desemboca en la muerte o en la generación de un espacio conflictivo permanente como lo hace Juana. Las interacciones que textualiza el corto muestran la territorialización que realiza el poder sobre la materialidad del terreno y sobre los cuerpos de cada uno de los individuos.

Por su parte, "la Juana" -como se la nombra durante todo el film- adquiere las características de la marginalidad y asume un rol en el que representa a todo el pueblo. El nombre remite a los modos de nombrar a los pobladores comunes de una sociedad: los juanes y las juanas que aparecen permanentemente en la poesía y el cancionero popular. Además, la cosificación que implica el uso del artículo marcan el lugar que se le otorga a la mujer en esta sociedad. El personaje se transforma, entonces, en un ícono que desafía con los gestos, con las miradas y con los hechos al poder instaurado.

Juana tiene toda la carga de la marginalidad: es mujer en una sociedad machista, ha desafiado el código de la fidelidad reificando la autonomía sobre el propio cuerpo y, ahora, enrostra al poder su capacidad de decidir sobre su propio destino y el de sus hijos. Desde esa marginalidad casi absoluta asume las características del desafío. Cuerpo y destino asu-

mido en un sujeto que, desde el margen, surge para recorrer el centro donde se localiza el poder exponiendo las razones de su oposición.

"La Juana" es la que hace ingresar el conflicto propio y el ajeno al terreno de la confrontación ya que no sólo se expone por su propia situación sino que obliga a los otros a tomar una decisión en función de las nuevas circunstancias. Cuerpo y destino asumidos en un proceso de visibilización que obliga al reposicionamiento de los diversos miembros de la comunidad. El cuerpo visible del conflicto recorre el pueblo y obliga al poder a adquirir el mismo régimen de visibilidad. Juana, nombre sin apelido y con una identidad comunitaria, es la forma en que se nombra la nueva territorialización.

La falta de nominación de la mayoría de los personajes los transforma en una representación de la comunidad en general. Los otros sujetos sociales están interpelados por los sujetos que se confrontan generando las redes de relaciones solidarias con uno u otro. La ignominia no los salva del posicionamiento social e ideológico en el que se juega la confrontación. Es más, obliga a cada uno a explicitar y hacer visibles sus localizaciones. Ninguno saldrá indemne de esta confrontación, cada uno de ellos se juega a ocupar los lugares que sostendrá después con el propio cuerpo. La ausencia de los nombres propios en el film implica la textualización de representaciones de una comunidad que puede ser cualquiera de las existentes en el área andina.

### La construcción de las miradas

Desde el mismo inicio la caminata de la protagonista es "mirada" por los otros miembros de la comunidad. La mirada que vigila, que juzga, que castiga o que perdona, que comprende y que apoya las decisiones tomadas. En medio de estos juegos de mirar y de mirarse, se generan las relaciones entre los grupos del pueblo. Hay una cartografía y una política de la mirada que se puede rastrear durante todo el cortometraje y que releva las formas de relación vigentes en una comunidad. Cuerpo y mirada se unen en la misma actitud por medio de la cual se actúa.

La mirada furtiva es la primera que aparece. Una mirada que corre las cortinas para poder espiar a los otros. Una mirada que trata de esconderse para ver sin ser vista. Esta forma de percibir se oculta tras los visillos simulando el ocultamiento aunque es consciente de que el otro sabe que es mirado. En este simulacro es donde todos juegan a mirar sin explicitarlo y

a ser vistos sin darse por aludido de ello. Una *mirada indiscreta* por medio de la cual se juzga al otro con la actitud represiva que intenta poner incómodo al que es vigilado y así reaccione según lo que prescribe la sociedad. Esta mirada elige el murmullo como forma de usar el lenguaje, el murmullo de la doxa que circula por toda la comunidad y condiciona todas las acciones cotidianas.

Por otra parte, la mirada de los que vigilan. Una mirada que está localizada cerca del poder y que hace sentir la presión del control. Una mirada que juzga y que delata, que acciona y pone en funcionamiento los mecanismos del castigo. Situada en los balcones, en las calles, en las casas funciona como un panóptico del pueblo y que marca la presencia del poder tratando de disuadir toda posibilidad de rebelión. La *mirada vigilante* se articula desde las relaciones con el poder que sustenta y, a su vez, le da sentido. Una mirada que se espectraliza y se corporeiza constantemente en los diferentes miembros de la comunidad.

La mirada de la culpa encarnada en la figura del amante de "la Juana", él mira cómo ella se aleja del pueblo. Ésta es la mirada del recuerdo ya que el montaje hace una flash-back mostrando el momento en que se descubre esta situación. Esta *mirada culpa y recuerdo* es la que sufrió la violencia sobre su propio cuerpo ya que no sólo recibió los golpes por parte del "cabeza" sino que fue besado en la boca, un gesto que da cuenta de la colonización de los cuerpos tanto en lo material y como en el ámbito de los sentimientos.

La mirada-pasión es la que se hace visible en Juana. Esta mirada es la que asume el rol de la resistencia. Es la que desafía a las otras miradas y asume la confrontación. Recorre todo el pueblo haciendo visible todo el gesto del conflicto y, por lo tanto, condena al poder a actuar, a hacerse visible igual que ella. La mirada pasión y resistencia es la que saca al poder de su lugar para llevarlo a otro campo de confrontación: al margen donde ella habitó todo el tiempo y donde conoce las reglas que el poder desconoce, donde nada reacciona de acuerdo a las reglas que él impone. La *mirada pasión, resistencia y margen* es la que tergiversa, cuestiona, polemiza, conflictúa y subvierte el mundo que vive.

Desde esta última mirada – una mirada que ha jugado todas sus cartas a la confrontación final donde sólo es posible el cambio o la muerte – es donde se rompe con el panoptismo del poder. Cuando Juana le propone a su marido el destierro o la muerte, le está proponiendo la modificación sustancial de los lugares del centro y del margen. La ruptura del ojo

de Cabeza implica haber roto, en los intersticios del sistema, la posibilidad de la vigilancia y del control. De esta manera, se relocalizan los espacios corriendo los sitios centrales hacia donde la marginalidad descentra la mirada y se rompe la hegemonía.

La opción por la confrontación y no por la huida como se insinúa a lo largo de todo el texto, es la decisión de imponer un régimen de visibilidad al que el poder no quiere someterse porque se desnuda. La estrategia de la simulación forma parte del uso de los disfraces en función de producir un engaño doble: hacia el espectador que espera la huida de Juana como desenlace y la del mismo poder que supone una reacción y se encuentra con otra. La gestualidad puesta en juego funciona como una estrategia de engaño a las miradas que leen en las actitudes un sentido que no es el que finalmente se concreta al cierre del conflicto.

### La "brutalidad" de la decisión

Las mujeres conforman el grupo que se encarga de desafiar las redes de poderes instituidos a través del ejercicio de los otros poderes circulantes en la sociedad de "Rey muerto". No sólo Juana es la que asume el rol activo de la resistencia y de la confrontación. Su propia hija mira a los otros de la misma manera desafiante, asumiendo la decisión genérica. Ella acompaña, sostiene y reproduce el rol materno frente a toda la comunidad.

Las otras mujeres tienen actitudes vacilantes aunque la mayoría de ellas asumen roles activos. Por una parte hay un grupo que decide ocultarse tras las cortinas pero no delatan a la que toma la decisión del enfrentamiento. Por otra parte, hay otras mujeres que asumen una posición cercana y de apoyo a la decisión tomada.

Los gestos que se textualizan en el film marcan también los recorridos de los poderes en la comunidad. Cuando los aláteres de "cabeza" van a buscar al policía, desde el fuera de campo se oye la voz de la madre diciéndole que la dejen tranquila. El policía responde, mientras se va acomodando la gorra, "deje de joder, pué, mama". Por una parte, lo genérico funciona como un principio fuerte de identidad pero, además, la autoridad de los mayores que se evidencia en la fuerte recomendación deja de tener efecto en el momento en que se pone en juego el prestigio también genérico del grupo dominante. Ya se había desafiado la institución de la fidelidad y ahora se confronta con la autoridad que secuestra los cuerpos en el mismo pueblo.

La mujer del almacenero es la que proporciona el dinero a Juana para que ella cumpla con su objetivo. Esta actitud refrenda la idea de identidad genérica que funciona como cohesionante en la comunidad, el propio almacenero alienta al personaje principal sólo después que su mujer ha extendido mano con los billetes.

Todo el film centra la mirada sobre una sociedad con una fuerte marca sobre lo femenino como la posibilidad desde donde se puede relocalizar la circulación del poder, que se ejerce en el interior de una familia y que trata de traslaparse al resto de la sociedad. Evidentemente, trata de arrebatar o, por lo menos, de replantear las modalidades del ejercicio del poder masculino en este espacio particular.

La frontera es el lugar que se visualiza como el espacio desde donde se puede construir algo mejor. Una frontera que supera la caracterización espacial y es entendida como un espacio donde las diferencias pueden tener un punto de existencia concreta y donde las interacciones entre los diversos grupos sociales es posible. Fuera del pueblo es donde se juega la partida que relocalizará los poderes, en los límites del pueblo, en sus márgenes es donde la confrontación se hace efectiva.

### La confrontación de los imaginarios

Las estrategias en el montaje del texto "Rey muerto" perfilan una de las posibilidades que tiene el cine a fin de dar cuenta de sus propias condiciones de producción. La utilización de los diferentes lenguajes que enuncian en el texto fílmico tienden a operar con la mostración de los conflictos insertos en las mismas comunidades.

La opción por construir un texto dialógico<sup>4</sup> implica montar una producción en la que se puedan reconocer las representaciones conflictivas y polémicas existentes en la sociedad. Esta opción implica poner la mirada – igual que se ubica la cámara en muchos momentos del film – en los intersticios por donde prácticamente se espía a la comunidad de la cual se releva la información para ficcionalizar.

El uso del sonido da cuenta de esta estrategia buscando explotar al

<sup>4</sup> Cfr. la propuesta de Bajtin (1989) que hace referencia con este constructo a la textualización de las diferentes voces existentes en un momento de sociedad dado. Se entiende por voces las posiciones ideológicas que se confrontan acerca de una determinada problemática y donde se exponen visiones de mundo diferentes.

máximo la confrontación entre este lenguaje y el visual. Si se toma el caso de la música se puede encontrar en ella las marcas del deber ser de una mujer. El primer tema ("El que a hierro mata") hace referencia a la confianza en una justicia divina que llega tarde o temprano. Frente a esta textualización del imaginario, que se apoya en la inacción a la que convoca esperando que "desde arriba" se imparta el castigo, se opone todo el argumento de la historia que marca a la toma de decisión y a la acción arriesgando la propia corporalidad en función de cambiar las perspectivas de vida.

El segundo tema musical ("Mala mujer") se hace eco de la doxa marcando y valorando negativamente el accionar de Juana calificándola como una "mala mujer", segundos antes, en la secuencia que muestra la salida del pueblo, se ve la imagen de una cruz en la que se inscribe el texto "salva tu alma". La inyunción de estos dos valores sustentados por dos instituciones sociales fuertes pone al espectador frente a las contradicciones de todo el imaginario. Frente a la acción de "salvarse" la condena por haber roto con las prescripciones sociales.

Asimismo, en la escena donde Juana se encuentra con su amante, el sonido que sale del televisor por donde se proyecta la telenovela confronta dramáticamente con lo que se muestra en el campo de la escena. El imaginario de un mundo feliz que ofrecen las telenovelas está interpelado por la violencia que se ejerce sobre los cuerpos de los amantes. El diálogo polémico se establece entre lo que circula en el imaginario frente a las prácticas concretas. La prescripción que se genera desde las telenovelas donde todo se resolverá favorablemente es contrastada violentamente por la golpiza que reciben quienes se adueñaron de la decisión de hacerse cargo de su amor y de sus cuerpos.

El diálogo final marca la gran confrontación de todo el corto. Cuando la hija de Juana, de regreso al pueblo, le pregunta qué ocurrirá si él vuelve, ella responde que lo haga si quiere. Este diálogo marca claramente el reposicionamiento logrado gracias al conflicto: los lugares del poder no son los mismos. A partir de este instante lo que queda es reconstruir las relaciones en un mundo donde nada queda como estaba. Después de "despertarse" de los mecanismos de opresión donde el ojo del poder ha sido roto, el camino de vuelta es un recorrido hacia la construcción de una realidad nueva e inédita.

El cambio queda plasmado en la misma imagen y en la performance que sufrieron los personajes: al inicio, Juana y sus hijos iban tomados de

la mano, agrupados en busca de un mismo destino; a la vuelta cada uno va recorriendo el puente en forma independiente buscando su propio recorrido. La escenificación del puente ha cambiado y, por ende, toda la territorialización de "Rey muerto".

Las estrategias que se han mencionado, sólo algunas de las que se pueden relevar en el film, marcan la necesidad de producir textos dialógicos. Esta polémica entre los imaginarios circulantes en una determinada formación social, histórica y discursiva es una de las posibilidades de mover la foto para que los sujetos se liberen – aunque sea mínimamente – de las representaciones impuestas.

#### **A modo de conclusión: el cortometraje y los archivos**

Los cortometrajes, entre otros textos culturales, tienen la posibilidad de construir las representaciones de las redes de relaciones en las que los diferentes grupos sociales interactúan. Las imágenes de "Rey muerto" textualizan la discursividad circulante en una sociedad y una formación histórica determinada donde el eje se centra en las estrategias de resistencia. La historia particular en la vida cotidiana que se textualiza en los cortometrajes posibilita la construcción de una política de la mirada que moviliza los diversos modos de percibir las realidades sociales.

Históricamente, algunas producciones del cine argentino estuvieron relacionados con la visibilidad y la visibilización de los procesos sociales y políticos en los cuales la sociedad estuvo involucrada. En este contexto los cortometrajes relevan los modos de percibir las interacciones sociales rescatando las discursividades sociales: los dichos populares, las imágenes más significativas de una comunidad, registrando el rumor social de la doxa, textualizando las problemáticas y los conflictos propios de la comunidad donde se produce, dando cuenta de las variedades lingüísticas que circulan por la región, la música que sus habitantes prefieren, entre otros aspectos propios de la sociedad en un momento y un lugar determinado.

Debido a la plurienciación que tienen los textos audiovisuales, el registro que estos realizan de los modos en que una comunidad genera sus prácticas, intercambia sus valores y se delimitan los espacios a los que cada grupo social pertenece puede resultar más efectivo. De esta manera los cortometrajes se transforman en un documento de las condiciones de producción y, a través ellos, circulan las marcas de los discursos de una época con todas sus representaciones encontradas y contradictorias,

hegemónicas y alternativas, centrales y periféricas, interactuando y excluyendo; en fin, dando cuenta de los poderes y de las resistencias cotidianas. Aquellos aspectos y situaciones de la vida cotidiana donde los conflictos son parte constitutiva y donde las resistencias permitan derrocar los reyes cotidianos o, por lo menos, desnudar sus estrategias de poder.

Los cortometrajes, entre otras producciones, se constituyen en archivos<sup>5</sup> de una determinada formación socio-histórica ya que registran las modalidades de producción, las interacciones sociales y lingüísticas así como los mecanismos por medio de los cuales una sociedad conserva su memoria cultural. De esta manera, se transforman en un mecanismo semiótico altamente eficaz para poder registrar las estrategias de conservación, modificación y olvido de un determinado grupo.

Las estrategias de producción y de recepción parecen pasar por los mismos lugares: rastrear las resistencias y sus estrategias para que queden al desnudo, a su vez, las estrategias por medio de las cuales los poderes ejercen su control sobre los cuerpos concretos y sobre los imaginarios circulantes. Puestas al desnudo las redes del poder, es posible la construcción y reconstrucción de todas las otras historias que todavía merecen ser contadas.

<sup>15</sup> Foucault en *La arqueología del saber* hace referencia al archivo material y su función dentro de cada formación discursiva que se presenta como dominante en un estado de sociedad dado. Siguiendo la propuesta foucaultiana, el archivo interactúa de manera constante con los discursos circulantes en la sociedad por cuanto no sólo regula su circulación sino que se alimenta de ellos. De esta manera, el archivo dentro de una formación socio-histórico-discursiva es conformado por los discursos circulantes y a la que prescribe el accionar discursivo que se realiza en la sociedad. Este movimiento de ida y vuelta hace que el archivo se modifique y perviva. La consideración de los archivos y su conformación depende del entrecruzamiento de los factores a los que se haga referencia. Pero no es un archivo meramente discursivo ya que necesita de un soporte material para que se conserve. La materialidad del archivo implica además que existan una serie de estrategias para su conservación, circulación así como los modos de su destrucción y olvido.

## BIBLIOGRAFÍA

Althusser, Louis et. al. (1973) *El proceso ideológico*. Bs. As.: Tiempo Contemporáneo. Colección Comunicaciones.

Arancibia, Víctor Hugo (1999<sup>a</sup>) "La televisión como modo de registrar la memoria cultural. A propósito de *Las patas de la mentira* en V.V.A.A. *Cuadernos de Humanidades N°10*, Facultad de Humanidades, U.N.Sa.: Salta.

(1999b.) "Los modos de arrebatarle la palabra a los medios de comunicación" en *Encuentro de Fin de siglo*. U.N.Sa.: alta, publicación en CD rom.

(2000) "Los sujetos: entre apariciones y desapariciones. Una mirada sobre los medios en la construcción de nuestra identidad" en prensa en revista *Silabario*, Córdoba.

Bajtín, M. M. (1985) *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.

(1988) *La cultura popular del medioevo al renacimiento*, México: Alianza.

(1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

Balandier, George (1994) *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*, Bs. As.: Paidós.

Certeau, Michel de (1993) *La escritura de la historia*, México: Univ. Iberoamericana.

(1995<sup>a</sup>) *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, México: Universidad iberoamericana.

(1995b) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana.

Chartier, Roger (1992) *El mundo como representación. Estudios de historia cultural*.

(1996) *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona: Gedisa.

Coppola, F.F. et al. (1995) *Así de simple 2*. Colombia: Voluntad.

Cros, Edmond (1992) *Ideosemas y morfogénesis del texto*. TCCL

Debray, Régis (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Bs As.: Paidós.

(1995) *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Bs. As.: Manantial.

Deleuze, Gilles (1985) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* Barcelona: Paidós.

(1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona Paidós.

(1994) *Lógica del sentido* Madrid: Planeta-Agostini.

Delfino, Silvia (comp.) (1993) *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Bs. As.: La marca.

Derrida, Jacques (1995) *Los espectros de Marx* Madrid: Trotta.

Foucault, Michel (1981) *Esto no es una pipa* Barcelona: Anagrama.

(1989) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Bs. As.: Siglo XXI.

(1990a) *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.

(1990b) *La vida de los hombres infames*, Madrid: La etiqueta.

(1991) *Las redes del poder*, Bs. As.: Almagesto.

(1992a) *La verdad y las formas jurídicas*, Bs. As.: Siglo XXI.

(1992b) *Genealogía del racismo*, Montevideo: Caronte, ensayos.

(1994) *Diálogos sobre el poder*, Madrid: Altaya.

(1998) *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets.

(2000) *Los anormales* México: F.C.E.

García Espinoza, Julio (1995) *La doble moral del cine*. Colombia: Ed. Voluntad.

Kristeva, Julia (1981) *Semiótica I y II* Madrid: Espiral.

La Ferla, Jorge (comp.) (1996) *La revolución del video*, Bs. As.: U.B.A.

Lotman, Juri (1979) *Estética y semiótica del cine*, Barcelona: GG.

(1996) *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.

(1997) *Semiosfera II* Madrid: Frónesis.

(2000) *Semiosfera III* Madrid: Frónesis.

Metz, C. et al. (1973) *El análisis de las imágenes* Bs. As.: Tiempo contemporáneo.

Nievas, Flabián (1996) *El control social de los cuerpos* Bs. As.: U.B.A.

Palermo, Z. (Coord) (1996) *Hacia una historiografía literaria en el noroeste argentino Sociocriticism Vol. XIII, 1-2* Montpellier.

Palermo, Zulma (1999) "Aportes de la teoría sociocrítica a los estudios literarios y culturales comparados" en *Literatura: espacio de contactos culturales Tomo II*. San Miguel de Tucumán: Comunicarte.

Redford, R. et al. (1995) *Así de simple I. Encuentros sobre cine*. Colombia: Voluntad.

Sarlo, Beatriz (1994) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Bs. As.: Ariel

(1996) *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin del siglo*, Bs. As.: Ariel

Steimberg, Oscar (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Bs. As.: Atuel.

Traversa, Oscar (1988) *Cine: el significativo negado*. Bs. As.: Hachette.

Vachieri, Ariana (comp.) (1993) *El medio es la T. V.*, Bs. As.: La marca.

Verón, Eliseo (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Bs. As.: Gedisa.

(1995) *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*, Bs. As.: U.B.A.

Virilio, Paul (1990) *La lógica de la percepción*. Barcelona: Gedisa.

(1995) *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Bs. As.: Paidós

(1996) *Un paisaje de acontecimientos*. Bs. As.: Piados Manantial

V.V.A.A (1998) *Sociocriticism. Image(s)*. Vol. XII, 1-2. Montpellier: I.I.S.

(1990) *Videos culturas de fin de siglo* Madrid: Cátedra.

## UTOPIÁS Y "STAR-SYSTEM" EN LA MISIÓN

Rosa Boldori  
CISOR-Rosario  
Argentina

La utopía llena en la vida de las colectividades la función asignada a la idea de misión en la vida de los pueblos.  
(Ciorán)

Me propongo indagar la proyección del problema de las utopías en la película *La Misión*, realizada en 1985 bajo la dirección del norteamericano Roland Joffré, filmada en su mayor parte en la provincia argentina de Misiones, sobre un tema ambientado en la segunda mitad del siglo XVIII: la expulsión de los jesuitas del Paraguay. De aquí el ideosema fundamental del texto: la caída de las misiones jesuíticas del Guayrá, modelo sudamericano de concreción de la Utopía moderna, desde un discurso fílmico ubicado en la Posmodernidad.

### I. Breve reseña del concepto de utopía

Es conocida la definición de utopía ("no lugar")<sup>1</sup>: un supuesto estado de perfección dichosa que designa un ideal irrealizable (sea lo que no se ha realizado o no puede serlo en ningún lugar; aunque a veces se lo supone localizado en un sitio exótico -preferentemente una isla- sólo conocido

<sup>1</sup>. *Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo-americana*. Espasa-Calpe, Madrid, 1929. T.LXVI.

por algún viajero privilegiado). Cada época le adjudicó sus propios ideales: en las Leyes de Platón sería aquella república perfecta en donde “los filósofos fueran reyes y los reyes y príncipes de este mundo tuvieran el espíritu y el poder de la filosofía”; en el mundo bíblico fue el “Jardín del Edén”, de la Edad de Oro anterior al pecado, o del paraíso futuro. Con San Agustín la República de Platón se convirtió en la Ciudad de Dios; y en general, el pensamiento humanista cristiano (Erasmus, Vives, los Valdés) imaginaron sociedades con un espíritu completamente utópico de paz y justicia radical. Sería a partir del Renacimiento y de la Edad Moderna que la figuración utópica adquiriría una relevancia especial, sobre todo desde que Thomas More la situara en el Nuevo Mundo, como observa Silvio Zavala en un estudio de 1937<sup>2</sup>.

En la obra de Moro, refiere Hitlodeo (ex-compañero de Américo Vespucio), que Utopía es una isla, situada bastante al sur del Ecuador, cuya capital, Amauroto, está, como Londres, a orillas de un río que la pleamar hace salobre [tal cual ocurre, por curiosa coincidencia, con las aguas del Río de la Plata]. Se diría que ese “lugar que no hay” es diagrama de la intersección de dos mundos<sup>3</sup>; podría encontrarse quizás en un horizonte imaginario donde el Viejo y el Nuevo Mundo se superpusieran.

Contemporáneas del ensayo de Moro son: La imaginaria Ciudad del Sol, de Tomaso Campanella (existe un estudio de 1883<sup>4</sup>, que pretende que las misiones del Paraguay se inspiraron en esta obra, de Campanella, basándose en algunas curiosas coincidencias), y varias otras centradas en torno a la utopía como: la New Atlantis (Londres, 1627), de Francis Bacon, por ejemplo. La creencia en el Progreso a través de la ciencia y sus descubrimientos, sostuvo las ficciones avanzadas de Julio Verne y posibi-

2. en *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (Londres, 1518, traducida poco después al latín). La referencia a Silvio Zavala, autor de *La Utopía de Tomás Moro en la Nueva España* (1937) viene de Jorge Imaz: *Utopías del Renacimiento*, “Prólogo: Topía y utopía”, pp.XVI y XXVII.

3. Imaz: “Topía y Utopía”, op. cit., pág. XVII.

4. Gotthein: “Der christlichsoziale Staat der Jesuiten in Paraguay”, cit. en *Las utopías del Renacimiento...* Prólogo de Imaz, pág.XXXI (como que los proyectistas de las misiones, a principios del siglo XVII, fueron dos padres jesuitas italianos y la salida al campo a banderas desplegadas). Aunque aclara Imaz que: “existe una imposibilidad cronológica, -como apunta Croce- y que hay que tener una idea bastante utópica de lo que es utopía para pretender encontrarla en una organización económico-política dirigida por jesuitas”.

litó afirmaciones como la de Lamartine, de que: “Las utopías no son a menudo sino verdades prematuras”. Así como las utopías socioeconómicas sustentaron muchas doctrinas, como las sostenidas por Adam Smith, Saint-Simon, Fourier y el marxismo-leninismo.

En cuanto a Latinoamérica, si en los siglos del colonialismo ibérico fue la tierra de la utopía como salida a los problemas del Viejo Continente, a comienzos del neo-imperialismo anglosajón, en el período “mundonovista” (primeras décadas del s. XX), frente al avance de “Calibán”, “nuestra América”, (en Martí, Rodó, Henríquez Ureña), fue vista como una salvaguarda de la tradición humanística heredada de Europa meridional. La utopía de América (1925)<sup>5</sup> afirmaba que nuestro papel sería recuperar la unidad de la “magna patria”, ennobleciendo la idea clásica, que no consistía en un juego de imaginaciones pueriles, sino en la inquietud del perfeccionamiento constante.

Nuestra era posmoderna parece descreer en las utopías, (especialmente después de la caída del bloque socialista y a partir de las teorizaciones de Lyotard<sup>6</sup> sobre la crisis de los grandes relatos de la Modernidad). El desencanto atraviesa también el pensamiento en Latinoamérica, donde, especialmente después de la Revolución cubana, se había identificado la Utopía con los sueños de liberación. Pero desde la pérdida del marco de referencia de la izquierda, como bien señala Castañeda: “La revolución se ha vuelto distópica, y los revolucionarios sin utopía no existen”<sup>7</sup>.

Veremos cómo se textualiza esta temática entre las microsemióticas que impulsan la productividad de sentido del film.

## II . Aplicación al tema del film: las utopías del período colonial

No es casual que el autor de la novela *The Mission* y del guión filmico, el británico Robert Bolt, debiera su fama principalmente a una pieza teatral sobre Tomás Moro: *A Man for All Seasons*<sup>8</sup>. Sobre el interés que

5. Henríquez Ureña. Pedro: *La utopía de América*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pág. 6.

6. Lyotard, Jean-Francois: *La condition postmoderne*. Paris, Minuit, 1979.

7. Castañeda, Jorge G.: *La utopía desarmada. Intrigas, dilemas y promesa de la izquierda en América Latina*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

8. Bolt, Robert: *Un hombre cabal*. Pieza en dos actos.[1960?] Trad. por O. López Noguero. Buenos Aires, Los libros del Mirasol, 1963.

movía a Bolt por la figura de Moro, leemos en su Prólogo a esta obra, que lo había cautivado por ser un hombre con una "diamantina conciencia de sí mismo" y que un claro sentido del Yo sólo puede cristalizarse alrededor de algo trascendental [podríamos decir que ese "algo trascendental" era una utopía religiosa: la de la recuperación de una comunidad cristiana pura y primitiva, el ideal de la Contrarreforma]. Aunque -agrega Bolt- al final aquel hombre se había visto desafiado a abandonar el último reducto donde guardaba el núcleo de su Yo; y sería su negativa a la abdicación de ese núcleo (sin lo cual la vida carecía de sentido), lo que lo llevaría al suplicio. Algo similar ocurre en la película con la asunción voluntaria del martirio por parte de ambos protagonistas: Rodrigo y Gabriel.

Claro que (y aquí vemos un ejemplo de la mediación del discurso posmoderno), a diferencia de Moro, los protagonistas del film buscaban además la redención por las culpas particulares que los atormentaban: a Rodrigo: el asesinato del hermano; a Gabriel: el haber enviado a Julien al sacrificio en manos de los indios.

Es sabido que la Compañía de Jesús había sido creada con el objeto de combatir el protestantismo, —"nosotros los jesuitas limpiamos a la Iglesia de la herejía jansenista", dice el P. Ribero en el film-y que sus misiones han sido consideradas como la "realización sudamericana" de la Utopía de Moro. Aunque también es conocido que la Orden jesuítica ha evidenciado múltiples contradicciones que muestra la película. Por ejemplo: desde su creación, la Compañía había respondido al ideal teocrático (que consistía en integrar la utopía religiosa con la utopía política imperialista de la monarquía española de su época. Pero ese ideal ya era anacrónico y agonizante en el siglo XVIII a que refiere el film. Y en la práctica, alejados del centro imperial, los jesuitas se manejaban con independencia en muchos aspectos, y así aparecían, frente a los partidarios del absolutismo, como simpatizantes de aquel "complot revolucionario ilustrado-masónico" que habría de conducir a la Revolución Francesa<sup>9</sup>.

Ya en 1904, L.Lugones -la gran figura del modernismo argentino-, destacaba cómo las misiones jesuíticas, aun respondiendo a un ideal de la época feudalista, se habían ido adaptando a los tiempos emergentes de la civilización capitalista y comercial que comenzaba (no hay que olvidar que San Ignacio y Maquiavelo fueron contemporáneos)<sup>10</sup>. Así, mientras

que institucionalmente fueron campeones del Dogma (como el de la Inmaculada Concepción y el de la Infalibilidad papal), en sus actuaciones tuvieron una política más flexible y, al revés de las comunidades contemplativas, no rehuyeron el contacto con el mundo. El film pone este carácter en evidencia cuando, por ejemplo, el P. Gabriel visita a Rodrigo en el Hospicio y le dice: "-Es cobardía estar fuera del mundo".

Simultáneamente, las misiones implicaban una utopía socioeconómica que coincidía en gran parte con la doctrina social de los fisiócratas -un sistema elaborado por el economista francés Francisco Quesnay, sostenedor de la utopía liberal, según la cual las riquezas provenían exclusivamente de la explotación de los recursos naturales y del libre cambio, y el gobierno no debía inmiscuirse en el "orden natural" de la sociedad.

Además, como señala Darcy Ribeiro, las misiones jesuíticas del Paraguay constituyeron la tentativa más exitosa de la iglesia de cristianizar y asegurar un refugio a las poblaciones indígenas sobre las que pesaba la amenaza de esclavización por parte de los pobladores europeos. El proyecto misionero se basaba en "la organización colectiva de la fuerza de trabajo, en un sistema distributivo que premiaba o sancionaba la devoción y la productividad, pero con ausencia de la propiedad privada de la tierra y de la esclavización personal del trabajador"; sistema que se asemeja más a la formación teocrática de los incas, y en general, a civilizaciones basadas en la agricultura de regadío, que a "las formaciones capitalistas-colonialistas basadas en la empresa privada, en el monopolio de la tierra y en la esclavización de la mano de obra". Por eso cuando en 1767 los jesuitas fueron expulsados de los territorios españoles, fueron acusados de estar organizando una "República Cristiana", con características consideradas "comunizantes"<sup>11</sup>.

Acerca de sus oponentes, los encomenderos, el jesuita José de Acosta (en Méjico), explica que el príncipe les concedió "percibir perpetuamente emolumentos anuales de los pueblos indígenas que fuesen puestos bajo su tutela y patrocinio, al modo que los emperadores romanos concedían como premio a los soldados algún campo, con cuyas rentas pasasen honestamente el resto de su vida." Fue crear en Indias -agrega Acosta- "una nobleza parecida a la de España, en que los grandes señores tienen

<sup>9</sup>. Eco, Umberto: *Entre mentira e ironía*. Barcelona, Lumen, 1998, pág. 17.

<sup>10</sup>. Lugones, L.: *El Imperio Jesuítico*. [1904]. Introducción y edición de Roy Bartholomew. Buenos Aires, Editorial De Belgrano, 1981, pág. 56.

<sup>11</sup>. Ribeyro, Darcy: *Las Américas y la civilización*. Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1985. Cuarta parte: "Los pueblos transplantados", III: "Los ríoplatenses"; 2: "Asunceños y misioneros".

súbditos o vasallos".<sup>12</sup>

Notemos la ideología paternalista implícita en el uso del término patrocinio y su familiaridad con el ideograma patrimonio<sup>13</sup>.

Los indios son objetos heredados; se los puede usufructuar, pero no vender; por eso Rodrigo, que en la primera parte del film aparece como traficante de indios, nunca fue aceptado por la "aristocracia" local; y ese resentimiento es una de las motivaciones de su constante recelo ante las miradas risueñas de los otros.

Es interesante ver cómo la película muestra la contradicción entre ambos sistemas (el misionero y el encomendero): cuando Altamirano visita los naranjales de la misión de Santa Cruz, el Capitán General Cabeza observa que no veía diferencia con sus propias plantaciones de Asunción. A lo que el P.Itapua le dice: "-Aquí en Santa Cruz los árboles son de ellos". Y Rodrigo informa que "sólo un décimo de lo producido va para la Orden; el resto se distribuye en partes iguales por familias. Altamirano: "-Ésa es la doctrina de algunos pensadores franceses modernos ¿sabe?". Itapua: "-No, Rvdo. P., pero sé que es la doctrina de los padres fundadores de la Santa Iglesia." Más adelante, Altamirano escribirá que: "Se encuentra allí el paraíso de los pobres que ofende a Sus Majestades porque distrae del otro Paraíso".

Era imposible, pues, la coexistencia de ambos sistemas: el de las encomiendas y el de las misiones jesuíticas; más aún que éstas, (que en la zona del Guayrá eran treinta, con más de trescientos mil indios), aunque no explotasen las minas de oro ni de plata que sustentaron las utopías de "El Dorado", "llegaron a comerciar grandes cantidades de telas, yerba, cabezas de ganado y otros víveres, lo que los llevó a una gran prosperidad y motivó la codicia de los otros."<sup>14</sup>

Por lo que hemos visto, es evidente que el sistema misionero jesuítico introduce una variante en el esquema de la figuración utópica del Nuevo Mundo que establece Beatriz Pastor<sup>15</sup>, basado en dos modelos :

<sup>12</sup> Acosta, José de: "De procuranda indorum salute", en *Historia natural y moral de las Indias*. BAE, LXXIII. (Sevilla, 1590), cit. en: AAVV: *Historiadores de Indias*. América del Sur. Antol., estudio preliminar y bibliogr. Seleccionada por doña Angeles Masia. Barcelona, Bruguera, 1972.

<sup>13</sup> V. Cros, Edmond: *El sujeto cultural: Sociocrítica y Psicoanálisis*. Bs. As., Corregidor, 1997. Cap. 10, pp. 124-130.

<sup>14</sup> Ribeyro, Darcy: *Las Américas y la civilización*, op. cit., pág. 460.

<sup>15</sup> Pastor, Beatriz: "Utopía y conquista", en: *El indio, nacimiento y evolución de una instancia discursiva*. IMPREVUE, 1994-1. Montpellier, CERS.

1) la utopía materialista o comercial, que proyecta la figura de América como paraíso comercial, lugar de resolución simbólica de la problemática económica y social de la España de la época; y 2) la utopía contracapitalista y contracolonialista: "figuración de América como paraíso espiritual de la armonía recobrada; promesa de nueva Edad de Oro y crítica implícita a la filosofía imperialista que impulsaba el proceso de descubrimiento y colonización".

En la película, el primer modelo utópico estaría representado por hombres como Cabezas o Carvalho (personeros de las monarquías ibéricas) y por Rodrigo en su primera etapa de vida; mientras que el segundo modelo, al que yo la llamaría más bien "espiritualista o religioso"- estaría figurado principalmente por Gabriel. Según este segundo esquema, la Conquista quedaría justificada como una aventura complementadora de las Cruzadas, al redimir del atraso y de la condenación al orbe colonizado, el cual se encontraría en el estado anterior a la llegada del Salvador ("¡El Jardín del Edén!", exclama Altamirano maravillado ante el espectáculo del paisaje, en armonía con la gracia y la inocencia primitiva de sus habitantes, cuando va a inspeccionar la misión de San Miguel).

Vemos entonces que, si en el esquema de Pastor se considera a ambas utopías como "dos vertientes contradictorias, incompatibles y perfectamente complementarias" -desde el punto de vista del sujeto colonizador- el caso de las misiones jesuíticas demuestra cómo si bien son "complementarias" no son "incompatibles".

Las misiones no estaban en absoluto en contra del imperialismo colonialista — del cual eran, por el contrario, un brazo —; no se lo permitía el momento histórico; pero sí actuaron en contra de los excesos de su explotación y sometimiento para con los indios.

Ni aun el mismo Moro era contracolonialista: de él han dicho algunos intérpretes alemanes que su Utopía es la expresión del imperialismo naciente, fijándose por ejemplo en la licitud de la ocupación de tierras no labradas, o en el mercenarismo del ejército.

Simultáneamente, vemos pues que el proyecto jesuítico representó y sostuvo una **utopía social**, en cuanto *locus* por excelencia del reconocimiento e integración del trabajo comunitario, así como de los patrones culturales indígenas en el Nuevo Mundo, todo lo cual implicaba una instancia ideológica adelantada y sumamente peligrosa para los poderes colonialistas europeos de su momento histórico.

### III. Posmodernidad y desencanto. Post-colonialismo y Star-System.

La particularidad de la película *The Mission*, "la mayor superproducción de Hollywood en la Argentina"<sup>16</sup>, consiste en que, realizada en 1985, enfoca esta problemática del colonialismo ibérico desde la era posmoderna y desde el punto de vista de una empresa productora integrada por capitales estadounidenses e ingleses (David Puttnam y la británica Goldcrest and Kingsmere), representantes para nosotros del **neocolonialismo** -recordemos, en los ochenta, el inicio del desfasaje de nuestra deuda externa y la reciente guerra de Malvinas-.

Esta coyuntura implica una serie de contradicciones y desplazamientos que se proyectan nítidamente en el film: por un lado, la tematización de un exponente del pensamiento utópico europeo de la Modernidad, y por el otro, su enfoque en el momento de su caída, y desde el desencanto posmoderno. Desencanto que habría de afectar profundamente al guionista Robert Bolt -quien, además, tiene su historia personal al respecto, ya que, como declarara en una entrevista de 1991, habiendo militado en su primera juventud en el Partido Comunista, su posterior apartamiento de sus filas, le ocasionó un vacío y una pérdida de dirección política que nada podía reemplazar.<sup>17</sup>

En el film, el descreimiento se proyecta principalmente por medio de la crítica al colonialismo ibérico y a sus hipocresías. Esto se evidencia ya desde la primera escena, en el doble discurso del cardenal Altamirano. En efecto, cuando la voz en *off* comienza a leer la carta a SS que enmarca las acciones centrales del film, expresa: "El asunto que me trajo a estas tierras ya ha sido arreglado y muchos indios han sido esclavizados por España y Portugal"; dejando escapar, por un acto fallido, la vigencia del esclavismo contra los indígenas y, al mismo tiempo, el dato de que la expulsión de los jesuitas ya estaba resuelta antes de su llegada. Pero el personaje enseguida se corrige y reprime, por "no haber hallado el estilo adecuado" -dice-. Y luego se refiere a las misiones como "refugios contra el pillaje" (desplazando así las culpas sobre individuos o grupos locales, y salvando

<sup>16</sup> V. Curubeto, Diego: *Babilonia gaucha. Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood*. Buenos Aires, Planeta, 1993, pág. 99.

<sup>17</sup> Barber, Lynn: "Robert Bolt", 27 January 1991. En: *Mostly Men. Interviews with famous people*. London, Penguin Books, 1992, pp. 75-85.

las responsabilidades del sistema). Las diferencias entre el discurso espontáneo y el "discurso oficial" del enviado papal, patentizan su mala fe y su arrepentimiento ante la injusticia atroz cometida; como se ve en sus propias palabras finales:

"¿Tiene Ud. el descaro de decir que esa carnicería era « necesaria »?", preguntó Altamirano en voz baja.

Cabeza lo miró fijamente. "Dado nuestro legítimo propósito, debidamente sancionado por el Reverendo Visitador General, sí". Y cuando Hontar agrega: "-Ud. No tenía elección. Debe trabajar en el mundo real. Y el mundo real es así." dice Altamirano: "¡Oh, no! Así es como nosotros lo hemos hecho".

Frente a la hipocresía del sistema colonialista, la gestión de los jesuitas se rescata como positiva, aun cuando también entre éstos se registra a veces el doble discurso; como por ejemplo cuando el P. Gabriel presiona a Rodrigo para que se retracte, apelando a "la conveniencia de la Orden" y no por un real arrepentimiento o por servir a la verdad. Pero en general, el sistema misionero es presentado bajo el signo de una idealización paternalista y relegado al plano de la Utopía, ya que se hace manifiesta la imposibilidad de su permanencia en estas tierras, bajo las condiciones dadas.

Ahora bien: el desencanto de la Posmodernidad con respecto a las utopías que cimentaron el pensamiento moderno, no implica un descreimiento total, como comúnmente se afirma, sino todo lo contrario. Nuevas utopías se instalan en el lugar de aquéllas desplazadas. ¿Qué son si no las construcciones de la ciencia-ficción, la realidad virtual, la creencia en una sociedad posible donde el neoliberalismo, o la democracia, o el terrorismo, aseguren la justicia social? Las "utopías del Progreso" son más que nunca necesarias, en esta "Era tecnocrática" en que "la humanidad ha alcanzado su grado más alto de dependencia del desarrollo científico y tecnológico, no sólo para su bienestar, sino incluso para su supervivencia."<sup>18</sup> Y todas adolecen del mismo sentimiento mesiánico: la búsqueda del advenimiento de la Justicia<sup>19</sup>; con lo cual, como reza el epígrafe de Ciorán, ellas vienen a

<sup>18</sup> Calvo Hernando, Manuel: *Las utopías del progreso*. Barcelona, Guadarrama / Punto Omega, 1980, pág. 11.

<sup>19</sup> Cioran, E.M.: *Historia y Utopía*. [ *Histoire et utopie*, Gallimard, 1960]. Prólogo y traducción de Esther Seligson. Barcelona, Tusquets, 3a. edición, 1998.

llenar en las colectividades la función asignada a las "misiones".

Entre las utopías más conspicuas de la Posmodernidad están las generadas por el *Star-System*, de que nos habla Cros<sup>20</sup>. La "mitologización de la star", por ejemplo, implica la creación de una galería de "héroes" y "villanos", al modo del *western*, así como la hegemonía de una **ideología individualista** que lleva a una concentración y acumulación de rasgos sobre las dos grandes figuras protagónicas, encarnadas en *The Mission*, no al azar, por las dos "estrellas" más taquilleras: Robert De Niro y Jeremy Irons. Este proceso de fetichización ha conducido a los realizadores a ciertas modificaciones de la historia. Así por ejemplo: el desenlace del film, muestra que los misioneros murieron como mártires en despareja lucha armada; mientras que los documentos revelan que hasta el monje más indómito aceptó la orden de expulsión, retirándose sin chistar al viejo continente.

El análisis de algunos paratextos nos permitirá evidenciar hasta qué punto el *Star-System* y su enorme aparato propagandístico condicionan la lectura. Por ejemplo: las ilustraciones de las tapas de la novela de Bolt, en ambas ediciones de 1986: la inglesa de Penguin Books y la norteamericana de Jove Book (distribuida por la Warner Bros), reproducidas en el **Apéndice 1**, evidencian el absoluto protagonismo del "soldado de fortuna" y el "soldado de Dios" como se designa respectivamente a De Niro y Irons en la segunda<sup>21</sup>. El impacto de las desbordantes cataratas como fondo, redobla el valor testimonial y turístico del conjunto textual.

Observemos asimismo el tono de la síntesis dada en la contratapa:

El evento cinematográfico del año. La explosiva historia de dos hombres. Uno, un guerrero transformado en misionero. El otro, un apasionado creyente de toda la vida. Juntos conquistaron la oscuridad de una selva despiadada, sólo para enfrentar la última prueba de fe y el salvaje horror de la batalla.

<sup>20</sup>. Cros, Edmond: "Sujeto cultural y star-system", en: *El sujeto cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

<sup>21</sup>. Curiosamente, en el ensayo: *El Imperio Jesuítico*, Leopoldo Lugones señalaba que en la bula Unam Sanctam: "Bonifacio VIII había sostenido que las dos espadas, la temporal y la espiritual, pertenecían a la Iglesia: una en poder del Papa, y la otra en el del soldado, pero sujeto éste al sacerdote: *in manu militis, verum ad nutum sacerdotis*. Y los jesuitas alentaban ese ideal". Lugones, Leopoldo: *El Imperio jesuítico* [1904], op. cit., pág. 62.

Otro tipo de paratextos que revelan la fetichización de la *star* consiste en los fotogramas que ilustran el cassette de video (Apéndice 2) donde se observa el primer plano absolutamente dominante de De Niro, en la actitud del espadachín en posición de ataque, mirando hacia un punto situado por encima del espectador (siendo que en el film el episodio es secundario y el "héroe" es en realidad, un traficante de esclavos y un matador del hermano, aunque después se redima).

Se fomenta en el espectador una confusión, basada en la plurisemia del título: "la misión" podría referirse a un enviado del imperio o del papado, a un grupo o a un lugar en que predicán los misioneros. Pero siempre se acota una trascendencia; y los fotogramas utilizan los variados recursos de la fotografía para el enfoque privilegiado del intérprete-estrella (sea De Niro o Irons). Por ejemplo: el contraste **nitidez/borrosidad**, que conlleva **lo diferenciado** (la imagen del actor)/*versus* **lo indiferenciado** (el trasfondo de la selva, el grupo de indios en derredor del centro, la "barbarie informe").

La elección de las cataratas como fondo, facilita asimismo la asociación entre la naturaleza desbordante y el héroe romántico y apasionado (imágenes preconstruidas de larga data en nuestra tradición artístico-literaria).

Una simbología trascendente refuerza la "mitologización del héroe" en otro de los fotogramas, que muestra la imagen de Robert De Niro en una **figuración crística**, tanto por la expresión del rostro, cuanto por iluminación y por la posición del cuerpo: tirado en el suelo con los brazos abiertos en cruz, herido en el costado.

Observamos asimismo el lugar destacado que ocupa la estatuilla de la Academia, indicando la validación institucional de Hollywood (la película recibió nueve nominaciones para el Oscar).

Todos estos elementos señalan que todavía hay sostenedores y reivindicadores de la utopía, y que el *Star-System* es uno de ellos.

Como dijera el escritor uruguayo Eduardo Galeano, respondiendo a un estudiante que le preguntó para qué sirve la utopía: ésta es como el horizonte que se corre cuando camino para tocarlo: "La utopía está en el horizonte, y yo nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve? Justamente para eso: para caminar."<sup>22</sup>

<sup>22</sup>. Palomar, Jorge: "El derecho a la utopía", en *La Nación*, Revista N°1674. Buenos Aires, 5 de agosto de 2001, pág. 71.

**APÉNDICE 1**

**Microsemióticas e ideosemas fundamentales en "La Misión"**

<p><b>1) El discurso teológico sobre la Colonia (S.XVIII)</b>                  cartas anuas del cardenal Altamirano / la situación de las misiones jesuíticas del Guayrá</p>
<p><b>2) El sistema político de la Colonia (S.XVIII)</b>                  La Conquista: liberación /esclavitud . Poder temporal / poder divino                  colonias españolas / portuguesas. las misiones jesuíticas / coronas ibéricas</p>
<p><b>3) El sistema legal ibérico</b>                  Leyes de Indias / Tratado de Tordesillas / Tratado de Madrid</p>
<p><b>4) El discurso económico de la Colonia</b>                  sistema de las plantaciones y encomiendas (esclavitud) / sistema misionero (artesanal, reparto comunitario)</p>
<p><b>5) El discurso social de la Colonia</b>                  europeos / criollos; europeos / indígenas; traficantes / dignatarios ; encomenderos/ indios</p>
<p><b>6) El discurso indígena de la Colonia</b>                  el indio: sujeto / objeto las creencias indígenas / el mensaje evangélico</p>
<p><b>7) El pensamiento durante la Colonia</b>                  Liberalismo y "radicales franceses", Ilustración / absolutismo ibérico</p>

<p><b>8) El discurso mítico-simbólico</b> la "misión", la cruz / la cruz guaraní, su visión mítica. El "paraíso de los pobres" / el otro paraíso</p>
<p><b>9) El discurso artístico-expresivo</b> Las lenguas: español / inglés/ guaraní/ portugués. Arte local / Barroco europeo de la Contrarreforma</p>
<p><b>10) El neo-colonialismo cultural anglosajón</b> El <i>Star-System</i> y la "mitología de la star" / versión histórica - documental de las misiones Superposición de estereotipos: héroe clásico / héroe "producido" de la insurrección latinoamericana</p>

## SUJETOS TEXTUALES / SUJETOS SOCIALES: PROBLEMAS DE AUTORÍA CINEMATOGRÁFICA EN EL "CINE DE AUTOR"<sup>1</sup>

Ximena Triquell

### 1. La autoría cinematográfica

Más allá de los problemas que la noción de "autor" suscita — planteados en gran medida por Michel Foucault en "¿Qué es un autor?" — en el espacio de la literatura difícilmente se discutiría quién es el autor de un texto, aún cuando inmediatamente después se señalaran las sospechas teóricas que tal categoría suscita. En el cine, en cambio, esta noción resulta doblemente problemática, en la medida que a estas sospechas se agrega el propio carácter múltiple de la producción cinematográfica. Así resulta difícil establecer quién es el "autor" de un filme, o siguiendo a Foucault, a qué instancia de la producción cinematográfica corresponde asumir la

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte del proyecto general "El discurso como práctica" dirigido por el Dr. Ricardo Costa y la Dra. Teresa Mozejko en el ámbito de la Universidad Nacional de Córdoba. Dentro de este marco mi investigación se centra en la relación entre el cine y la sociedad en que éste es producido y recibido, a partir del análisis de las películas de tres realizadores argentinos: Fernando Solanas, María Luisa Bemberg y Adolfo Aristarain. Se presenta aquí sólo una breve descripción de las formulaciones teóricas en torno al problema de la autoría cinematográfica que define el corpus mencionado.

*función-autor*<sup>2</sup>: ¿al productor?, ¿al director?, ¿al guionista?<sup>3</sup>.

En principio parecería necesario admitir que la existencia de diversas instancias de la enunciación cinematográfica (enunciador, narrador, focalizador, ocularizador, auriculizador)<sup>4</sup> es complementaria de la diversidad de sujetos sociales implicados en el sistema de producción de un filme (productor, director, guionista, entre los principales).

No obstante, más allá de las diversas figuras que intervienen a nivel textual, tendemos a atribuir la unidad y coherencia de un texto fílmico a una figura única que subsumiría a las demás y en la que reconoceríamos una "intencionalidad"<sup>5</sup>. Este sujeto definido por la presuposición de "un proyecto comunicativo", está conformado por las otras instancias, que lo constituyen por acumulación. El enunciador cinematográfico resulta así de la acumulación de características de los otros sujetos factibles de ser descriptos, esto es: el narrador como *sujeto de un decir*; el personaje focalizador como *sujeto de un saber*; el sujeto ocularizador y auriculizador como *sujetos de una mirada y de una escucha*, respectivamente<sup>6</sup>.

Pero esta figura textual, "garante de coherencia" de un film particular (el enunciador) no puede confundirse con el sujeto productor — sea como sea que se lo conceptualize a éste — múltiple en tanto involucra

<sup>2</sup> Recordemos que en este texto Foucault analiza al autor como una función que asegura un principio clasificatorio: permite reunir un grupo de textos, definirlos, diferenciarlos y contrastarlos con otros. Un año más tarde, en "El orden del discurso", recuperará estos argumentos al hablar del autor como un procedimiento de control que limita la dispersión del sentido, "por el juego de una identidad que tiene la forma de la individualidad y del yo" [Foucault 1970: 27]. Siguiendo a Foucault hablaremos de *función-autor* para evitar que se confunda tal construcción con el autor como sujeto empírico.

<sup>3</sup> En Argentina, este problema fue puesto en discusión a raíz de la *Ley de Cine* que pretendía legislar la propiedad autorial de las películas producidas en este país.

<sup>4</sup> Estas categorías han sido analizadas en trabajos anteriores. Cfr. Triquell 2001.

<sup>5</sup> Somos conscientes que el recurso al término intencionalidad para referir a un principio organizativo textual, puede prestarse a confusiones. Al respecto, cfr. Greimas: "Reticentes al concepto de intención [...], aunque sólo sea porque reduce la comunicación a una dimensión consciente [...], preferimos el de intencionalidad que interpretamos como una "concepción del mundo", como una relación orientada, transitiva, gracias a la cual el sujeto construye el mundo en cuanto objeto, a la vez que se construye a sí mismo." [Greimas y Courtés 1979: 145].

<sup>6</sup> Cfr. Triquell 2001.

todo un equipo (productores, directores, guionistas, actores, técnicos, etc.). ¿A cuál de estas instancias atribuir entonces la *función-autor*?

## 2. El cine de autor

En principio, la complejidad de la autoría cinematográfica -los múltiples sujetos que intervienen en la producción de un film- parecería resuelta al analizar lo que se conoce como "cine de autor", dado que en éste, el director aparece como el único responsable de los textos. La misma designación "cine de autor" nos inclinaría a pensar que la *función-autor* es ocupada por el director sin presentar mayores problemas. Pero, si bien es cierto que en ciertos filmes el realizador posee un margen de decisión muy amplio, a menudo actuando simultáneamente en varias posiciones (principalmente en las de productor, director y guionista), en realidad detrás de la denominación "cine de autor" se esconde una serie de nuevos problemas.

A partir de su aparición a mediados de la década del cincuenta en *Cahiers du Cinéma*, la noción de un cine de autor (formulada originalmente como *la politique des auteurs*) ha sido traducida e incorporada a otras cinematografías -entre ellas la nuestra. En principio esta fórmula señala, por un lado, la independencia del director frente a las decisiones del productor; por otro, subsume el hacer de un grupo de agentes sociales -diferencialmente posicionados tanto en el espacio de la producción de un film como en el campo cinematográfico y cultural, entre otros- bajo la figura del director. Pero en su traducción -como en el uso generalizado de esta fórmula- se opera un desplazamiento semántico que no resulta indiferente. En efecto, en su formulación original, el término "política" permitía leer la tensión entre fuerzas y posiciones disímiles de los sujetos intervinientes en la producción de un filme mientras que "cine de autor" construye al filme como "propiedad" del realizador.

Incluso cuando pudiera pensarse que efectivamente en el "cine de autor", la *función-autor* es asumida por el director -en tanto es éste quien escribe o elige el guión, encuentra los medios de financiamiento y finalmente decide sobre el enunciado (dirige a los actores, o elige un director de actores, selecciona al fotógrafo y supervisa su accionar, etc.)- tal descripción pareciera ignorar el sistema de restricciones -no sólo económicas- en el que éste se halla inmerso.

Por otra parte, la rápida generalización del término ha dado lugar a la

contraposición entre “cine de autor” y “cine comercial”, utilizándose el primer término para referir a aquellos filmes en los que la “voluntad estética del director” primaría por sobre los intereses económicos. Esto constituye evidentemente una falacia, en la medida en que, más allá de su “voluntad estética” -difícilmente analizable de todas maneras-, tampoco el director escapa a los condicionamientos del sistema de producción en el que está inmerso, desde las instancias de negociación dentro del equipo productor de un filme (productores, guionistas, actores, técnicos) hasta las determinaciones del campo cinematográfico, dentro del campo cultural, y en relación con otros, como el económico, político, etc. En este sentido, la fórmula “política de autores” resulta más apropiada para señalar las tensiones y conflictos en el campo de la producción cinematográfica.

Pero ni la *función-autor* ha sido siempre atribuida al director ni tampoco ésta es la única función que regula la circulación y consumo de productos fílmicos (lo que permite precisamente a la fórmula “cine de autor” ser un término marcado). En el sistema de estudio de Hollywood de los años 30, por ejemplo, la figura principal era la compañía productora, la que trabajaba con un equipo de profesionales contratados a largo plazo para diferentes proyectos. Una película no “pertenece” a tal o cual director sino que era una película de la Warner Brothers, de Columbia, de Paramount, etc. Con el desarrollo de la industria el director pasó a ocupar un lugar central, pero siempre dentro de un sistema de restricciones impuesto por la compañía. Por otra parte, desde la fundación del sistema de estudio y del *star-system* -epitomado por Hollywood pero no ajeno a otras industrias cinematográficas- paralelamente y en tensión con la *función-autor*, existen otros principios de clasificación tales como la referencia al género o al actor/actriz principal<sup>7</sup>. No obstante, tanto la *función-autor*, dentro de lo que, a falta de una mejor denominación, seguiremos llamando “cine de autor”, como el género, dentro de cierto cine comercial -y en menor medida las referencias del *star-system*- cumplen una misma función: catalogar los productos de una industria diversificada en función del/los públicos a los que estos se dirigen. En este sentido, esta-

<sup>7</sup> No obstante, la primacía de la *función-autor* por sobre los otros sistemas traslada a éstos las mismas consideraciones con respecto a la propiedad. Al respecto Edmond Cros observa en la presentación comercial de la producción cinematográfica “[l]a usurpación de la calidad de autor de película por el actor estrella en detrimento del realizador” (Cros: 42).

blecen determinados “contratos de lecturas” entre los agentes sociales involucrados, los que a su vez poseen consecuencias en los dispositivos de enunciación entre sujetos textuales.

### 3. Agentes sociales / Sujetos textuales

Entre el enunciador -sólo un principio organizativo textual, una mirada construida por cada texto de manera diferente- y el sujeto productor múltiple -el equipo de producción-, la figura que asume la *función-autor* en el “cine de autor” es una construcción social que aparece garantizada por la firma del director. Ésta, teniendo por base los filmes, se construye también desde otros textos, como reportajes, entrevistas, reseñas, biografías, etc.

Tenemos entonces por un lado, un *actor social* -el realizador al que se le atribuye la *función-autor*- el que se ubica en un sistema de producción “material” en un campo específico (el cinematográfico) en el que produce un objeto “material”, con todas las restricciones del caso (el objeto película). Por otro lado, este objeto (aunque evidentemente no es el mismo), en su proyección (la película como artefacto semiótico) construye un *enunciador*, figura que, a través de la atribución de una intencionalidad, garantiza el sentido de ese filme en particular.

Ahora bien, ¿cómo pensar la relación entre el realizador -actor social ubicado en un sistema de restricciones propio del campo cinematográfico, cultural, etc.- y el enunciador- figura textual que participa del mundo ficticio que el mismo organiza?

La hipótesis que sostenemos en el presente trabajo es que el nexo que permite operar el paso de lo textual a lo social está constituido por la instancia de la enunciación, considerada ésta *simultáneamente* en dos sentidos: por un lado, como simulacro de interacción entre sujetos textuales (enunciador y enunciatario) y, por otro, como práctica significativa que involucra actores sociales. Esta ambigüedad propia de la definición misma de la instancia de enunciación desde su aparición en el campo de los estudios lingüísticos, es en realidad constitutiva del problema. Al mantenerla, en vez de limitarla por la exclusión de uno de los dos sentidos implicados, es posible construir un objeto que permita observar en los textos, tanto la construcción específica de la relación entre los sujetos textuales, como leerla en un sentido “político”, esto es, como opciones estratégicas de un agente social en el marco de la lucha por imposición de sentidos.

El agente social realiza -consciente o inconscientemente- una serie de opciones estratégicas en función de su posición en el campo cinematográfico (entre otros) y de su trayectoria, las que quedan registradas en los textos -fundamentalmente en la forma del contrato de lectura entre enunciador y enunciatario- y dan por resultado un filme determinado y no otro.

En el cine de autor es posible sistematizar estas opciones bajo lo que suele definirse como el "estilo de un realizador". Así se hablará de la utilización de primeros planos de tal director, los largos planos-secuencias de otro, el manejo del suspenso en un tercero, etc. o, en el corpus que analizamos de la construcción múltiple de la trama o de la iluminación en Solanas, los clásicos temas de Bemberg o del particular cuidado otorgado a la narración en Aristarain.

En estas formulaciones el paso de lo que es una construcción textual (el enunciador) a los sujetos extratextuales (los agentes sociales) se produce de manera tan directa que a menudo se olvida y se intenta hacer olvidar que se trata de sujetos pertenecientes a órdenes diferentes: el textual y el social.

En el fondo, la facilidad de este desplazamiento señala la tentación de devolverle al autor su viejo dominio: el de autor-autoridad, dueño y origen de las significaciones de un texto. El llamado "cine de autor"<sup>8</sup> vive y se alimenta de este sueño. La opción contraria, esto es pensar al realizador en un campo de tensiones y fuerzas continuas en medio de las cuales realiza opciones estratégicas, puede resultar menos romántica pero posee la ventaja de permitir pensar las múltiples relaciones de poder que atraviesan el espacio social, las que no pueden ser disociadas de los discursos que no sólo las expresan sino que las constituyen.

<sup>8</sup> Como también el llamado "cine independiente" con el que se superpone en cinematografías periféricas.

## BIBLIOGRAFÍA

Cros Edmond (1997), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Ediciones del Corregidor, Buenos Aires.

Foucault, Michel (1973) [1970], *El orden del discurso* (lección inaugural del Collège de France), (traducción de Alberto González Troyano), Tusquets, Barcelona. (Tercera edición 1987).

Foucault, Michel (1988) [1969], "¿What is an author?" (traducción al inglés de Joseph V. Harari) en LODGE, David (ed), *Modern Criticism and Theory*, Logman Sigmanpore Publishers, Singapur. pp. 197-210.

Foucault, Michel (1992), *Microfísica del poder*, Ediciones de La Piqueta, Madrid.

Greimas, Algirdas Julien y Joseph COURTÉS (1982) [1979], *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, (traducción de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión), Gredos, Madrid.

Triquell, Ximena [2001], "Cinema and Society: the Articulation of Two Complex Systems", en Schmitz, Walter (ed.) *Sign Processes in Complex Systems/Zeichenprozesse in komplexen Systemen. Proceedings of the 7<sup>th</sup> International Congress of the IASS-AIS*. CD-Rom. Dresden : w.e.b. thelem 2001. ISBN: 3-933592-21-6

## ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RUPTURA: ESTRATEGIAS ENUNCIATIVAS Y CONDICIONES SOCIALES DE PRODUCCIÓN EN LAS CANCIONES DE TERESA PARODI<sup>1</sup>

Claudio F. Díaz  
Universidad Nacional de Córdoba

*Así hablaba la Jacinta  
En mi pueblo.  
Yo la oí  
Esto fue lo que ella dijo  
Yo lo voy a repetir*

### 1. Introducción:

Con estas palabras comienza **El purajhei de Teresa Parodi**, disco que la da a conocer a nivel nacional, en 1985, después de haber ganado el premio "Consagración" en el festival de Cosquín.

En el presente trabajo me propongo analizar las estrategias enunciativas desplegadas en ese disco y en **Mba-é pa reicó chamigos**, de 1986. La hipótesis que quisiera presentar es que estos discos plantean un conflicto con la tradición de la música chamamecera al construir de un modo distinto los sujetos de la enunciación, mediante estrategias tanto textuales como musicales. Al mismo tiempo, las características disruptivas de esos discos, guardan una relación de *coherencia*, con la posición que en ese momento ocupa Teresa Parodi en el campo del folklore, con el lugar de la

<sup>1</sup>El autor pide disculpas a los lectores por no introducir en esta edición las citas bibliográficas y las notas completas.

música del litoral en ese campo general, y con los reacomodamientos generales que ocurren en el campo cultural alrededor del fin de la dictadura militar.

## 2. Breves trazos para cartografiar un campo:

El campo del "folklore" constituye una red de relaciones sociales en el marco de las cuales se desarrolla una competencia por la legitimidad y la consagración. Se trata, por lo tanto, de un tipo particular de producción discursiva, que se realiza bajo un conjunto de condiciones sociales específicas, y según reglas de enunciación determinadas. Pero esas reglas de enunciación no son arbitrarias, sino que se han ido formando e imponiendo como dominantes en el desarrollo histórico del campo, en función de su diferenciación y legitimación en relación con otros campos dentro de la cultura de masas. En ese desarrollo se ha constituido todo un imaginario que se articula alrededor de la Identidad Nacional como significación nuclear<sup>2</sup>, cuya definición es permanente objeto de disputas. Así pues, se trata de un campo sumamente heterogéneo, no sólo por las diferentes propuestas estéticas que tratan de imponer sus concepciones de la "autenticidad", sino también por la diversidad de orígenes regionales de las canciones, y sus diferentes niveles de legitimidad.

En el marco de esa heterogeneidad el "chamamé" o más ampliamente, la música del litoral, referencia primaria de la producción de Teresa Parodi, se ha constituido como un subcampo, que ha generado sus propias tradiciones, sus mecanismos y circuitos de circulación y distribución, y hasta instancias de consagración específicas. En razón de la brevedad de esta ponencia, no puedo hacer aquí un análisis exhaustivo de las características y la historia de este subcampo. Sin embargo es necesario señalar brevemente algunos aspectos sustanciales:

a) La música chamamecera ingresa a los circuitos de la industria cultural hacia fines de la década del 30, en el contexto de las grandes migraciones internas. Según lo ha mostrado Alejandra Cragnolini, la expansión del circuito de los bailes populares hizo posible la entrada de los músicos a la radio y a los sellos discográficos<sup>3</sup>. A partir de ese fenómeno se generó también un circuito de publicaciones que contribuyó a dar forma y fijar las

<sup>2</sup> Ver Castoriadis

<sup>3</sup> Ver Cragnolini, Alejandra.

"tradiciones"<sup>4</sup> correntinas en ese contexto de migración, y desarrollando a su vez una realimentación con las provincias de origen.

b) El chamamé ingresa en los circuitos de la industria cultural con una fuerte marca que remite a su origen social popular, y por lo tanto fue desde el comienzo una práctica social estigmatizada, que debió desarrollar estrategias discursivas de legitimación y dignificación<sup>5</sup>.

c) Se trata básicamente de una música de baile, cargada de una serie de connotaciones vinculadas a la fiesta y la alegría. El "lugar" simbólico del chamamecero es el de animador de la fiesta y la diversión popular. De ahí que la estigmatización se haya mantenido en el tiempo, dando lugar a connotaciones del orden de lo "humorístico" que desvalorizan al sujeto de la práctica del chamamé. Sin embargo, es en el circuito de los bailes populares donde se consagran los nombres "fundadores" de las principales "tradiciones" estilísticas, que operarán después como "modelos" y consecuentemente constituirán "reglas de enunciación": Tránsito Cocomarola, Isaco Abitbol, Ernesto Montiel, Tarragó Ros, etc.

d) El estigma que pesa sobre el chamamé determinó una serie de estrategias de búsqueda de dignificación desarrolladas por sus cultores. Por un lado la construcción de una tradición discursiva acerca del "origen del género". Alejandra Cragnolini señala que, en su acepción dominante desde el nacionalismo cultural del Centenario, "El folklore era definido como la "tradición" regional, lo "auténtico", y como componente fundante de la nación. Estaba conformado por las especies provenientes de los ámbitos del noroeste, el pampeano y el cuyano"<sup>6</sup>. Así pues, en su esfuerzo de legitimación, los cultores del chamamé construirán una teoría del origen compatible con esa definición dominante<sup>7</sup>, acentuando la vinculación del género a un pasado nativo (guaraní); su articulación el patrimonio vernáculo nacional; y la jerarquización de los personajes históricos correntinos<sup>8</sup>.

Estas características generales del subcampo se mantienen hasta

<sup>4</sup> Tradición según Williams

<sup>5</sup> Sobre esto ver Cragnolini (origen) y también Pujol (baile)

<sup>6</sup> Cragnolini, Etc. Seguimos su análisis en este apartado.

<sup>7</sup> Según Williams

<sup>8</sup> Hubo también algunos intentos de "limpiar" al chamamé de sus rasgos sociales más rechazados. Así nació en los 60 la "litoraleña", un tipo de canción más melódica y de temática amatoria y costumbrista que consagró a algunos artistas como Ramona Galarza, Cholo Aguirre y María Helena.

mediados de los '70, cuando las condiciones generales de enunciabilidad se ven profundamente alteradas por la irrupción de la dictadura militar. En términos generales, la dictadura produjo en el campo del folklore una grave crisis, que llevó al silenciamiento y al exilio a numerosos artistas. En el subcampo del chamamé, a esta crisis se le suma la muerte de algunos de los nombres fundadores: Tránsito Cocomarola en 1974, Ernesto Montiel en 1975, Antonio Tarragó Ros en 1978. Se trata, entonces, de un momento crítico que parece marcar el agotamiento de un ciclo, con lo que empiezan a darse las condiciones para importantes transformaciones.

### 3. Tradiciones, trayectorias, transformaciones:

La dictadura militar modificó sustancialmente las condiciones de la producción discursiva. La censura generalizada y la estigmatización maniquea de toda expresión que se alejara o discutiera mínimamente los estrechos tópicos ideológicos del discurso oficial, apuntaban al restablecimiento coercitivo de una hegemonía cuya crisis se venía manifestando desde los 60.

Sin embargo estos mecanismos de imposición discursiva provocaron un efecto paradójico: la imposición de la lógica "amigo / enemigo" terminó por resemantizar con connotaciones políticas una serie de prácticas y discursos que en las condiciones de enunciabilidad anteriores difícilmente podrían haberse connotado de esa manera. Así ocurre con el movimiento de rock, con el humor gráfico, con la producción literaria<sup>9</sup>, etc.

En el campo del folklore las transformaciones fueron muy importantes. En la etapa anterior la disputa por la definición legítima del folklore y su "autenticidad" había adquirido un marcado aspecto ideológico. Las distintas formaciones que disputaban por el predominio se fueron articulando alrededor de dos imaginarios enfrentados: uno vinculado a la tradición de la Identidad Nacional definida en términos conservadores<sup>10</sup>, y otro, vinculado a los diferentes movimientos de la "nueva canción", que intentaba construir un Identidad Latinoamericana en términos progresistas<sup>11</sup>. Esta segunda línea fue tenazmente perseguida por la dictadura, por lo que sus cultores fueron silenciados y muchos debieron exiliarse. En

<sup>9</sup> Ver Maristany. También Masiello.

<sup>10</sup> casos

<sup>11</sup> Como Mercedes Sosa, Huerque Mapu, Horacio Guarany, César Isella, etc.

esos años, pues, la práctica del folklore, fundamentalmente en sus formas más tradicionales, terminó por asociarse a los tópicos ideológicos impuestos por la dictadura, con el alejamiento consecuente de buena parte del público, especialmente el público joven, que le había dado el dinamismo característico de la etapa anterior.

En el subcampo del chamamé, no es tan grande el vacío producido por la censura y el exilio, puesto que en él no se había desarrollado una tradición de canción política. Sin embargo, la ausencia de los nombres fundadores, sumada a los cambios profundos de las condiciones sociales, abre un espacio nuevo para la disputa por la redefinición del "verdadero" chamamé, y en ese espacio emergen nuevas propuestas que reivindican el derecho a la renovación y cruzan las tradiciones chamameceras con otras que provienen de distintos campos discursivos, principalmente aquellos en los que se han ido afirmando connotaciones de "resistencia": Teresa Parodi, Antonio Tarragó Ros, Los de Imaguaré.

En este nuevo contexto, la trayectoria de Teresa Parodi resulta quizás la más excéntrica en relación con los mecanismos de consagración habituales en el subcampo del chamamé. Del mismo modo, es quien lleva más lejos las rupturas estéticas y los diálogos con otras tradiciones musicales y discursivas.

A diferencia de la mayoría de los grandes nombres del chamamé, su trayectoria nada tiene que ver con los circuitos de los bailes populares. En efecto, sus recursos fundamentales, aquellos que determinarán sus posiciones sucesivas, no son los característicos del chamamecero: por un lado un capital cultural legitimado. Hija de docente y maestra ella misma, su trabajo de autora y compositora se nutre de una asidua relación con la literatura<sup>12</sup>. Por otro lado una voz poderosa que determina las características de su trabajo como compositora e intérprete. Estos recursos fundamentales determinan los dos aspectos más importantes de su trayectoria a fines de los '70: en primer lugar, nunca ingresa al circuito de los bailes populares, que constituyen el mecanismo de consagración "normal" de los músicos chamameceros. De hecho su carrera se inicia al ingresar por concurso, en 1975, al Coro de la Orquesta Folklórica de la Provincia de Corrientes, dirigida por Herminio Giménez. En 1978, cuando empieza a

<sup>12</sup> En efecto, en sus primeros discos predominan las musicalizaciones de poemas de Jorge Luis Borges, Juan I. Ortiz, Francisco de Madariaga, Jorge Calvetti, Leopoldo Marechal y Manuel J. Castilla.

actuar como solista, es invitada a cantar con el Quinteto de Astor Piazzola, quien ocupa una posición sin dudas importante, pero al mismo tiempo sumamente excéntrica en el campo de la música popular. En el mismo año se traslada a Buenos Aires, pero no para tocar en los locales habituales de los migrantes correntinos, sino en ámbitos reducidos como universidades, cafés y pequeñas salas teatrales. Es decir, se desempeña en el mismo ámbito en el que se están gestando las manifestaciones culturales de la "resistencia" que empiezan a hacerse visibles después de ese año. Haciendo música del litoral se va forjando una posición como autora, compositora e intérprete, que la llevará a ser invitada, en 1983, al festival de Cosquín. Pero esa posición tiene muy poco que ver con el subcampo de la música del litoral. De hecho, su primer disco **Teresa Parodi desde Corrientes**, es editado en 1981 por el sello **Ciclo 3**, perteneciente al grupo **MIA** (Músicos Independientes Asociados), que por esos años era un punto de referencia importante del movimiento de rock. En segundo lugar, esta excentricidad con respecto al campo chamamecero determina un diálogo muy cercano con las tradiciones discursivas y musicales que circulaban subterráneamente a pesar de la prohibición y la censura. Fundamentalmente las vinculadas a la corriente que la dictadura había expulsado del espacio social; ese imaginario de lo latinoamericano cuya emergencia habían vivido los músicos de la generación de Parodi<sup>13</sup>. Todas esas tradiciones discursivas y musicales van ganando adhesión y se expanden a comienzos de los '80, en un movimiento que se acelera después de 1982, con el retorno de Mercedes Sosa. En ese contexto de expansión, Teresa Parodi llega al festival de Cosquín, consigue el premio Consagración, y accede al sello Polygram, en el que graba "El purajhei". Se encuentra pues en una posición dominante en el campo del folklore, puesto ha acumulado recursos clave, como el acceso al discurso y un importante capital simbólico. Pero esa posición es excéntrica al subcampo de la música del litoral, y se ha construido por caminos que le son ajenos.

<sup>13</sup> Diario *Clarín*, 10 de enero de 1999. "Yo viví como público la aparición de Mercedes Sosa, con ese nuevo cancionero que nos voló la cabeza, que llegó en un momento muy distinto de este: no sólo queríamos bailar sino también pensar"

#### 4. Una canción que esté como naciendo.

A partir de este sistema de relaciones sociales, muy someramente esbozado, pueden hacerse inteligibles las estrategias enunciativas, tanto textuales como musicales, desplegadas en los discos analizados. En efecto, el modo de construcción de los sujetos discursivos, de los enunciados y de las relaciones entre ellos, hace evidente una gran distancia ideológica con las tradiciones chamameceras, a pesar de que algunos tópicos discursivos y algunos rasgos musicales son retomados. En función de la brevedad de este artículo, me limitaré a señalar cuatro desplazamientos, a mi juicio fundamentales:

a) **Del baile al canto:** a contrapelo de las corrientes dominantes de la tradición chamamecera, la de **Teresa Parodi** no es música para bailar. Y esto no es un dato menor, puesto que, como dije antes, los nombres fundadores del chamamé instituyen la figura del chamamecero como animador de la fiesta. El baile es el centro articulador del ritual de encuentro y reconocimiento en el contexto de inmigración, pero también una significación imaginaria que resemantiza prácticas culturales que idealizan los lugares de origen. Así pues, el baile organiza la música chamamecera en varios aspectos. Por una parte, es uno de los tópicos obligados de la letrística chamamecera. Desde "El rancho e' la cambicha" hasta el conocido "Tomate una dosis de chamamé" del grupo Amboé, el baile es objeto de toda clase de alusiones y descripciones. Aún en propuestas como las de Antonio Tarragó Ros y Los de Imaguaré, cercanos tanto generacional, como estéticamente a la producción de Teresa Parodi, el baile sigue ocupando un lugar central<sup>14</sup>. Pero no se trata solamente del lugar del baile, si no también de un relativo predominio de la música sobre la palabra, lo que determina un lugar y un modo de enunciación característicos: los grandes chamameceros son músicos, muy rara vez poetas. En los discos de Teresa Parodi esa tradición se invierte desde el título mismo del primer disco: El "purajhei" (canto) pone la palabra en primer plano, y desplaza el lugar de enunciación. El sujeto de la enunciación ya no es el chamamecero que pone música a la fiesta, sino la cantora que viene a decir su palabra. Tanto el trabajo de la portada como las características textuales y musicales

<sup>14</sup> Es el gran tema del disco "Chamamecero" de **Los de Imaguaré**, contemporáneo a los de Parodi.

contribuyen a la construcción de ese nuevo lugar. En los textos no se habla del baile más que en forma marginal. El canto, por el contrario, es una constante. En “allá por las tardes” lo que suena es “El canto manso y chamamecero”; “La Negra Ulogia” “canta de a ratos / tristes canciones en guaraní”, al igual que Inocencio Rosales en “Lo que pueden los indios”. Pero fundamentalmente el enunciador construido en la mayoría de las canciones asume para sí no solo el canto, sino un claro posicionamiento del mismo. Así, el canto se enraiza profundamente en esa gente y esos lugares cuyas historias se narra. En la guaranía “Para ir andando” se escucha: “Necesito ser de esta arcilla / necesito ver este limo / que si no, no sirve mi canto / que si no no es mío”. Y en “Te debo una canción” oímos: “Te debo una canción que se parezca / a la gente de tu pueblo más sencilla”. La elaboración de la música, por su parte, contribuye también a la construcción de ese lugar de enunciación. En efecto, en los chamamés tradicionales, los arreglos y la instrumentación determinan el lugar protagónico del acordeón, el bandoneón y la base rítmica. En los discos de Parodi, en cambio, todos los arreglos y efectos de grabación tienden a colocar la voz y la palabra en el primer plano musical<sup>15</sup>. (Ej. 1: Cocomarola. Ej. 2 Ab. Emilia) La construcción del enunciador en términos de “cantora” y no de “chamamecero”, también instituye de un modo nuevo al enunciatario, y cambia el tipo de relación con el enunciado. En efecto, el “cantor” exige la escucha y no el baile como respuesta, con lo que no sólo se pone de relieve el valor de la palabra, sino que se modifica substancialmente el tipo de identidad que relaciona a los sujetos.

b) **De la “raza” al “pueblo”:** Según lo expuesto más arriba, una de las estrategias básicas de legitimación del chamamé, fue su vinculación a un pasado guaraní. Esa estrategia se desarrolla en el contexto de migración como parte del proceso de construcción de identidad colectiva. Así pues, la identidad, la “correntinidad” queda atada a la “raza” como colectivo constructor de un “nosotros” que une a los migrantes con sus contextos de origen. Esa estrategia fundacional dará lugar a una tradición discursiva que termina imponiéndose como regla: el lugar de enunciación

<sup>15</sup> Es importante destacar que en “El Purajhei” los arreglos y la dirección estuvieron a cargo de Oscar Cardozo Ocampo, músico de larga trayectoria también en la música “erudita”, que había trabajado como arreglador de los discos de figuras destacadas del movimiento Nuevo Cancionero y del vocalismo en los ‘60 y ‘70.

del chamamecero está determinado por la pertenencia a ese colectivo identitario. Ahora bien, esa construcción identitaria tiene una consecuencia importante para este análisis. La presencia amenazante del “otro” no correntino en el contexto de migración, hace que en la representación del lugar de origen el conflicto social aparezca licuado, y hasta desaparezca. El pago perdido es representado en forma idealizada, como espacio de concentración simbólica de valores. De tal manera la pertenencia identitaria a la “raza” y la nostalgia del pago perdido quedan unidas, en la letrística chamamecera en un movimiento que borra el conflicto. En los discos de Teresa Parodi se produce un importante desplazamiento en relación con esa tradición. Si bien aparecen permanentemente las alusiones al contexto de inmigración y al pago perdido (“La changa de los domingos”, “A la abuela Emilia”, etc.) son muy pocos los casos en los que ese pago aparece. En todo caso, se trata más bien de una idealización del mundo de la infancia y de las relaciones familiares. Pero en la mayoría de las canciones el conflicto social se pone en evidencia introduciendo el problema de la “clase”, como una grieta en el colectivo identitario. En “La changa de los domingos”, quien asume la voz enunciativa, un migrante de clase popular, argumenta ante su mujer: “Pero qué se puede hacer / **allá** estábamos perdidos / **no tenía ité trabajo** / por eso fue que vinimos”. La opción por Buenos Aires es presentada como el resultado de la desocupación y la miseria en el lugar de origen. Aunque el camino está abierto, el regreso no es una opción preferible. La situación de miseria y explotación en el pago perdido es presentada como origen del conflicto. El origen guaraní, por otra parte, se presenta también atravesado por el conflicto social. Así, en “Lo que pueden los indios”, Inocencio Rosales, es representado como un indígena que lucha por sostener la dignidad en medio de la miseria: “No golpea las puertas / ni siquiera / cuando el hambre le quema / con sus talas oscuras recostado / contra el muro se queda / El no viene del fondo de la isla / a pedirles limosna / El les trae sus toscas creaturas / y apenas les cobra”. Este indio, que sobrevive tallando artesanías en madera aparece opuesto a un “otro” distinto: “Tiene un raro fulgor en la mirada / cuando piensa sufrido / ya verán un buen día **estos señores** / lo que pueden los indios”. El “otro” no indio, deja de coincidir con el “otro” no correntino. Ahora la clave de la identidad no pasa por la raza o el pago perdido, sino por la situación de explotación y miseria. Los “mismos” de Inocencio Rosales son gente como La Jacinta, isleña pobre azotada permanentemente por las inundaciones y el abandono; Pedro, el pescador que va perdiendo

do las esperanzas sobre la canoa; Simón Caravallo, el alfarero cuyos hijos andan descalzos; Aguedita, la niña que debe trabajar para criar a sus hermanos etc. Todos ellos habitan un pago que no han perdido. Un pago marcado por el conflicto y la miseria donde las identidades se construyen de un modo distinto. Y esto redefine, nuevamente, el lugar de enunciación, y el tipo de relación que se establece con el enunciado y el enunciatario. Entre enunciatario y enunciatario se teje una nueva solidaridad porque se trata de un "contrato de habla" diferente<sup>16</sup>. En algunos casos, "la cantora" asume la voz para narrar las historias de sujetos de clase popular para un "otro" solidario. Pero en los casos más interesantes, la enunciación se desdobra: "Así hablaba la Jacinta / en mi pueblo... Esto fue lo que ella dijo / yo lo voy a repetir". La cantora, entonces, elabora y reproduce para otros, esas voces populares, con sus inflexiones, sus diálogos y sus matices. Esto implica también un tipo particular de relación con esos sujetos populares, principalmente cuando son constituidos como destinatario primero del discurso, que funciona, básicamente, como una exhortación a narrar: "Ándale y cuenta lo que estás pasando"; "Angá la Palmira / Acepta en silencio / su única suerte tan negra y esquiva / No quiero que sigas / sonriendo y sonriendo..."; "Seguí contando María Pilar / los hombres justos te ayudarán / Hay hombres justos, ya lo verás". En ese juego enunciativo en que la cantora rescata la palabra de los sujetos populares, y cuyo enunciatario final son esos "hombres justos" capaces de solidaridad, la construcción identitaria ha sido desplazada de la "raza" al "pueblo".

c) **De la nostalgia a la denuncia:** El desplazamiento mencionado está claramente relacionado con otra ruptura con la tradición chamamecera. El pintoresquismo de intencionalidad descriptiva, la nostalgia idealizadora del pago abandonado es reemplazada por un tono de denuncia. No se trata sólo de mostrar y describir las situaciones de injusticia. No se trata sólo de narrar las historias de los sufrimientos del "pueblo", sino de denunciar, aunque en forma difusa, a un "otro" ahora representado como "responsable". "Ya verán un buen día esos señores"; "Quién le quita la ronda / a esta niña, chamigo"; "Quien te obliga a comer los mendrugos". En algunos casos el discurso de los "otros" es presentado en forma directa, como en "Mba é pa doña Froilana", donde se parodia el decreto que ordena el desplazamiento forzado de los ribereños. El caso más claro de

<sup>16</sup> Charodeau.

denuncia es, sin dudas, el chamamé "María Pilar". La denuncia, en este caso, es la de una desaparición forzada, que remite a la dictadura militar y a las búsquedas de los familiares de los desaparecidos. Aquí los "otros", los que se oponen a "los hombres justos", son los que "se lo llevaron", "los que le quitaron la libertad", con lo que la denuncia se inscribe en la disputa simbólica que dividió aguas en la Argentina de los primeros años de recuperación de la Democracia. Se trata pues de una toma de posición que, aunque parezca extraña en el ámbito del chamamé, es coherente con la posición desde la que Teresa parodi, construye su discurso. Pero no se trata solamente de una actitud de denuncia. Coherentemente con las tradiciones de canto que se recupera, y con las esperanzas emergentes hacia el fin de la dictadura, el canto se transforma también en anuncio. Anuncio de una justicia que está por llegar, pero depende de la ruptura del silencio por parte de los desposeídos: "No me conforma que estés tan callado / ándale y cuenta lo que estás pasando / que te despierte el dolor, ay, hermano / que nos despierte por fin Caravallo". Justamente, en la ruptura de ese silencio de años se construye la identidad y la solidaridad de la cantora, los sujetos populares y los "hombres justos". Y en esa identidad solidaria reside la esperanza que se expresa en el anuncio: "Un día verás cómo cambia / tu vida, Palmira, tu vida / Los hombres haremos / un mundo más bello / para que tú vivas, Palmira... / Sé que está llegando ese día / Lo veremos juntas, palmira". Entre la denuncia y el anuncio esperanzado se construye una toma de posición cuya genealogía hay que buscar más en el manifiesto del "Nuevo Cancionero" de los '60, que en la letrística chamamecera tradicional. Una toma de posición que instala el canto en el orden de lo ético, como queda expresado en el rasgido doble "Se puede": "Y entonces sabe por qué / se puede seguir soñando / se puede, se puede / se puede, se debe / se debe, se debe / se debe se puede". Este enfoque ético, claramente trasciende los límites de la identidad correntina tradicional, y se instala en otro ámbito.

d) **De corrientes a latinoamérica:** Si bien es cierto que en estos discos el canto se afirma en la pertenencia a una tradición regional – chamamecera, hay algunos rasgos tanto en las letras como en la música, que indican la trascendencia con respecto a ella. En primer lugar, el gesto de traducir los títulos indica ya un mecanismo de construcción del enunciatario, que trasciende los límites de la comunidad correntina. Algunas letras tematizan esta actitud de trascendencia desde las raíces. Es el caso de



**EL "PROVINCIANO CANTOR".  
DEFINICIONES DEL PUEBLO EN LAS LETRAS  
DEL FOLKLORE ARGENTINO MODERNO**

*Ricardo J. Kaliman  
Universidad Nacional de Tucumán  
CONICET*

La expresión "folklore moderno" es, desde cierto punto de vista, redundante. Todo folklore es moderno, en la medida en que la categoría misma de folklore se origina en los ámbitos intelectuales urbanos de las naciones en formación del siglo XIX. Es cierto que bajo ese nombre se recogen un conjunto de prácticas culturales vigentes en una población rural y campesina, y desde ese punto de vista "no modernos" o tal vez "premodernos" si queremos ser más fieles a la concepción original del concepto. Pero la reinterpretación que de esas prácticas se hace en el mismo momento de catalogarlas como "folklóricas" es ajena a ellas mismas, ya que se sigue de la lógica de los nacientes estados. Para los fundadores de los estudios folklóricos, precisamente, la autenticidad del carácter folklórico de cualquier práctica (esto es, a grandes rasgos, expresión natural de la esencia colectiva de un pueblo) estaba tanto más garantizada cuanto menos "contaminada" la comunidad en la que se la encontrara de la influencia de una modernidad que enturbiara el cristalino curso de la naturaleza. Y, por su parte, esa autenticidad garantizaba el valor mismo por el cual uno pudiera interesarse en esas prácticas: el de ser expresión inmaculada de una supuesta condición humana primordial y, sobre todo, de la supuesta esencia de las naciones.

Por cierto, para los propios practicantes del así delimitado "folklore", sus prácticas no eran "folklore", ya que no les atribuían ninguno de estos

rasgos. Esas prácticas eran simplemente lo que ellos hacían, como parte de sus vidas, sin que les preocupara el grado en que se acercaba o se alejaba de los patrones de “naturaleza”, “primitivismo” y “modernidad” desde los cuales eran medidos por los ilustrados académicos. Para ellos, el valor de esas prácticas surgía del lugar que ocupaban en sus relaciones interpersonales y en la satisfacción de sus necesidades materiales y afectivas y no de ningún espíritu nacional como aquel sobre el que los románticos anhelaban legitimar sus estados nacionales. En suma, llamar “folklore” a esas prácticas, desde los propios parámetros de quienes así las llamaron, era una operación propia de la modernidad. En este sentido, todo folklore es moderno.

Pero hay otro sentido en que sigue siendo útil hablar de “folklore moderno”. Por las mismas razones por las que los sectores gobernantes de las naciones liberales se apropiaron de aquellas prácticas rurales para convertirlas en símbolo de sus proyectos nacionales, se esforzaron al mismo tiempo por insertarlas dentro de los conjuntos más amplios que constituían la población general de esas naciones. De este modo, el supuesto espíritu nacional que tales prácticas preservaban en contacto estrecho con la naturaleza podía mantenerse vigente en las sociedades modernizadas y contribuir a consolidar la unidad imaginaria de la nación. Uno de los caminos para encauzar estos lineamientos, preconizado ya por Herder, tal vez el más influyente articulador inicial de toda esta composición, es el de lo que luego vino a llamarse “estilización”, mediante el cual artistas ilustrados adoptaban formas provenientes del ámbito folklórico y le imprimían su sello personal, así como los patrones estéticos dominantes en su momento, que, desde su perspectiva, ennoblecían las formas populares con el aura sagrada del arte. Muchas de estas estilizaciones recibieron en su momento el tan disputado y competitivo reconocimiento en el seno del campo intelectual, hallando su lugar dentro de la lógica propia de la distinción, particularizada en este caso por su articulación con el impulso nacionalizador. Se las celebró —y en algunos círculos se las celebra todavía— como un modo de “elevar” la expresión popular, tomada ésta por ingenua y pura, pero carente de la trascendencia espiritual que, en cambio, sólo el genio del artista sería capaz de otorgarle.

Sin embargo, la proyección hacia la sociedad moderna no se limitó nunca a este nivel de la consagración por el arte. Sin duda, mucho más instrumental para la consolidación del ideario nacional fue su difusión hacia los sectores masivos de la sociedad. En muchos casos, esto se consiguió a

través de políticas estatales específicamente dirigidas a ese efecto, como ocurrió con la instalación como epopeya nacional en la sociedad finlandesa del *Kalevala*, una refundición de un conjunto de tradiciones orales, algunas de ellas originalmente desconectadas entre sí; o la promoción de los narradores orales rusos en las primeras décadas de la Unión Soviética. En otros casos, este proceso fue menos planificado y sistemático y en él convergieron tanto las perspectivas intelectuales y estatales como los mecanismos del mercado, por ejemplo a través de los medios masivos de comunicación. Lo pertinente aquí es destacar que en todos estos casos las prácticas originalmente rurales a las que se les asignara el valor representativo de la cultura nacional mediante su inscripción en la categoría del folklore y a los que se había caracterizado excluyentemente en oposición a la modernidad, derivan en nuevas formas que circulan en ámbitos multitudinarios que van mucho más allá de esos contextos originales, articulándose en ese mundo cuya tecnología y organización social eran visualizados por los propios fundadores del folklore como signos de modernidad. Y, también a diferencia de las prácticas originales en las que se inspiran, estos nuevos practicantes aceptan no sólo entenderlo como folklore, sino que a menudo lo hacen asignándoles todo el conjunto de rasgos que tal categoría implica, incluso a contrapelo de muchos de los propios académicos que formularan el concepto inicialmente, los cuales preferirían distinguir esas formas del folklore genuino. Para referirse a estas formas derivadas, entonces, podemos apelar a la expresión “folklore moderno”.

Una perspectiva reduccionista podría interpretar este folklore moderno como una especie de retorno de las prácticas hacia el pueblo del cual se las había tomado, ahora convenientemente semantizadas como signos de una identidad nacional que buscaba construirse, consolidarse o simplemente reproducirse. O, en una formulación alternativa, el folklore moderno podría interpretarse como una apropiación de las prácticas populares por parte de los sectores dominantes, en una manipulación destinada a legitimar y consolidar su posición hegemónica. En los hechos, el proceso, como es de esperarse, es, sin embargo, mucho más complejo de lo que este tipo de representaciones podría sugerir. Por una parte, muchos de los practicantes sumados a estas formas derivadas de las prácticas populares originales convertidas en folklore, en realidad, provenían de sectores diferentes a aquellos entre los cuales esas prácticas circulaban originalmente. Dejar de lado esto implicaría reproducir la voluntad homogeneiza-

dora de las élites nacionales y desconocer que lo que llamamos “sectores populares” es, en sí, un conjunto más bien diverso, en el que incluimos distintos grupos sociales cuyo rasgo común es sólo el de ocupar los estratos subalternos dentro del complejo social más amplio que se esté considerando. Por otra parte, el principio por el cual el folklore pretendía respetar las formas originales de las prácticas rurales que reinterpretaba y de las que se apropiaba, otorgaba cierta autoridad relativa a quienes provenían realmente de esos sectores, los cuales no se limitaban entonces a adoptar las formas canonizadas por los intelectuales, sino que, al involucrarse en ellas como cosa propia, le reimprimían rasgos de su propia extracción. Olvidar este factor supondría negar la capacidad de agencia propia de los grupos subalternos, reproduciendo la romántica concepción de un campesinado inocente de toda reflexión sobre su propia práctica y sujeto pasivamente por lo tanto al control unilateral de los agentes de la cultura dominante.

En el trabajo dentro del cual esta presentación se sitúa, analizo algunos de los factores de estas complejidades, en el caso del folklore moderno argentino. En este país, el folklore comienza a ser cultivado y promovido por los sectores dominantes desde comienzos del siglo XX. Diversos factores pueden señalarse como concomitantes en este proceso, que se compara fácilmente con el que se había comenzado a producir en las naciones europeas más de un siglo antes y del que, en efecto, toma varios conceptos básicos. Seguramente, los factores más relevantes en el caso argentino se vinculan con el desarrollo cada vez más visible de una clase obrera sindicalizada y la incipiente emergencia de un sector industrial, que ponen en tela de juicio la tradicional hegemonía de los terratenientes pampeanos. La defensa de una nacionalidad a través de la revalorización de la cultura rural, concebida a la vez como intrínsecamente subordinada a sus señores urbanizados, legitima la posición de poder de esta clase ligada al sector agrícola ganadero y, a la vez, constituye un adecuado marco para confrontar amenazas que se dibujan como emanadas de la creciente inmigración europea. En este contexto, encontramos a Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas, alrededor de las conmemoraciones del centenario de la independencia nacional, encauzando fluidamente su defensa de la gauchesca como género sustancial de la raza y el *Martín Fierro* como epopeya de la argentinidad. 1921 puede ser considerado un año fundacional del folklore argentino: en ese año, Ricardo Rojas organiza la primera gran recopilación oficial de material folklórico, a través de los maestros de escuela de todo el país, y Andrés Chazarreta presenta en

el teatro Politeama, de Buenos Aires, a su conjunto de danzas, que reproducen piezas y coreografías recogidas por él mismo en distintos lugares de Santiago del Estero.

La disciplina del folklore florece consecuentemente a partir de este momento. Interpretando rigurosamente los principios de la folklorística internacional, los estudiosos argentinos, lanzados a la recopilación, clasificación y preservación de las tradiciones rurales, establecen límites precisos para su objeto, cifrados en la fórmula, que más tarde especificará Augusto Raúl Cortazar, de “anónimo, colectivo, tradicional y oral”. La carencia de cualquiera de estas propiedades, así como la realización en un contexto que no se corresponda con el de la ruralidad en estrecho contacto con la naturaleza, excluye al objeto o la práctica del ámbito de lo folklórico. Sin embargo, si una práctica o un objeto dado están de alguna manera clara y voluntariamente inspirados en las formas propiamente folklóricas, se lo ubica en la categoría de “proyección folklórica”. Por las razones apuntadas arriba y tal como lo hicieran ya desde el principio Herder y los hermanos Grimm, muchos de los ideólogos del folklore argentino, tanto de entre los investigadores como de entre los que no lo son, promueven la proyección folklórica. La propia presentación del conjunto de danzas de Chazarreta en el Politeama es saludada por Ricardo Rojas como el cumplimiento de una promesa:

El conjunto folklórico organizado por Chazarreta con arduos afanes y sin apoyo oficial, es un trozo de la vida del interior transplantado a la ciudad cosmopolita. A fuerza de ser una cosa vernácula, resultará para muchos exótica; los que saben sentir, hallarán en ella la ingenua emoción del arte popular, que es como el canto del boyero o el aroma de las flores del aire; los que saben comprender, verán que aquella síntesis de música, baile y poesía, es la misma de que se generó la tragedia helénica, la misma que Wagner admiró como la más pura fuente de su doctrina y de la cual decía Lichtemberge, glosando la obra wagneriana: “No es la creación artificial y subjetiva de un individuo de genio, sino el producto de la colaboración del artista con el pueblo.” Y puesto que aspiramos a tener un arte glorioso, como signo eminente de nuestra nacionalidad, no olvidemos esa experiencia de todos los grandes pueblos, según la cual necesitamos conservar y elaborar el arte nativo para cuando haya de venir el genio creador que habrá de fecundarlo en la obra definitiva.

Es cierto que Chazarreta debió enfrentar una serie de obstáculos para llevar a cabo sus presentaciones en salas que estaban previamente desti-

nadas al arte culto o, lo que es en este caso casi equivalente, al culto del arte. La crónica de estas vicisitudes y triunfos, primero en su Santiago natal, luego en Tucumán y finalmente en Buenos Aires, da indicios de la ambigüedad en la que se movían los grupos dominantes de ese momento inicial, entre el reconocimiento del valor raigal del folklore y el prejuicio de clase que consideraba su intrusión como una herejía inaceptable. El discurso de Rojas, por su parte, pone en evidencia el papel que, dentro de esta dialéctica, se le asignaba a la estilización y, a la vez, el reconocimiento y simultánea subordinación que se le otorgaba a las prácticas populares campesinas. A lo largo de las décadas siguientes, esta composición de lugar va ganando gradualmente terreno, en la misma medida en que los sectores dominantes van descubriendo que la subjetividad popular ya no puede ser manipulada tan sencillamente mediante la coerción y la resignación como lo fuera en el siglo anterior y que el establecimiento de una base cultural común, que atraviesa las clases, pero que no afecta su supremacía, es un recurso eficaz para la negociación de su hegemonía. Durante los 20 y los 30, diversos gobiernos, tanto en el orden provincial como nacional, contribuyen a afianzar esta perspectiva, patrocinando investigaciones, promoviendo la creación de asociaciones tradicionalistas e impulsando la enseñanza del folklore en las escuelas. Para finales de la década del 30, varios de los folkloristas podían ganar una parte de su sustento enseñando a rasguear aires folklóricos a las niñas de la oligarquía terrateniente pampeana.

Sin embargo, el crecimiento del folklore moderno en estos años, que proporcionará la base económica sustancial para los folkloristas, particularmente a partir de la década del 40, no puede explicarse únicamente a partir de la acción del estado. El fenómeno social que crea las condiciones determinantes es la masiva migración de trabajadores rurales y semiurbanos hacia Buenos Aires, en busca de trabajo dentro de las incipientes industrias o en las variadas ofertas de la enorme ciudad portuaria. Vinculados a las prácticas del folklore desde sus lugares de origen o a través de la mediación de las políticas educativas y culturales del estado, y reunidos en un número relativamente significativo en la zona económicamente más activa del país, los migrantes acaban constituyendo un mercado populoso que se canaliza a través de las peñas folklóricas primero, la radio y el disco después, y finalmente la televisión y los masivos festivales folklóricos. El folklore moderno argentino se desarrolla propiamente a partir de la constitución de estos circuitos, en una historia que, con distin-

tas vicisitudes, llega hasta nuestros días. Dos momentos de mayor auge se destacan en este proceso: el primero, durante el peronismo, cuyo ascenso se basa en parte precisamente en el apoyo de los trabajadores rurales del interior del país y de la masa reunida en el cordón industrial de la capital; el segundo, a partir de la década del 60, sobre la base de una tácita alianza entre esa base de trabajadores y ciertos sectores intelectuales.

La consideración del desarrollo del folklore moderno permite esbozar varias pautas en relación con la práctica y la dinámica de los valores que esta práctica pone en juego. En primer lugar, o en todo caso, lo que desde el comienzo lo caracteriza frente a otras prácticas es la presuposición pragmática de que lo que allí se expresa es la esencia de la cultura nacional, entendida como la sustancia fundamental de la que está hecha toda la nación. Dentro del contexto que venimos analizando, el concepto del folklore argentino hereda de sus antecedentes inspiradores europeos la idea de que tal esencia existe y que se encuentra en estado de mayor pureza en aquellos sectores sociales menos afectados por la influencia extranjera, a la que a menudo se hace referencia con la palabra "pueblo", en cuyo singular se ocultan no sólo la significativa variedad que, en los hechos, sería posible detectar entre esos grupos, sino la propia operación por la cual se los homogeneiza y se los caracteriza como una unidad. El folklore moderno hereda asimismo el imperativo moral concomitante que, por el bien de la nación, reclama el reconocimiento de esos rasgos como la orientación insoslayable de la conducta de todos sus miembros.

Este conjunto de presuposiciones asigna al hablante de los textos folklóricos una posición de saber, habida cuenta de que, frente a la diversidad cultural concreta y, sobre todo, al carácter impreciso y casi metafísico, o al menos inevitablemente imaginaria, de esa supuesta esencia nacional, el propio folklore se convierte en un punto de referencia para su gestación y reproducción. Como toda posición ideológica, por cierto, este poder está limitado por las asignaciones que se hayan consolidado previamente en el imaginario social, con las cuales cualquier nueva propuesta deberá negociar. El estudio de los textos folklóricos, en consecuencia, constituye un campo propicio para detectar los distintos esfuerzos constructivos en torno a la identidad nacional que se han esgrimido a través del tiempo, así como los modos en los que las mismas se entrecruzan, se enfrentan o se modifican mutuamente.

Consideremos, por ejemplo, el caso de "Juntito al fogón", una zamba de los hermanos Abalos, en la que el hablante adopta una voz pretendida-

mente anónima (“Yo no soy buen cantor / apenas si sé entonar” descarta inmediatamente a los propios cantautores, cuyo talento musical nadie puede poner en duda) que describe sus sensaciones en relación con un ambiente que satisface todos los requisitos de la autenticidad folklórica (no sólo por el ritual del fogón, sino por la breve pero insoslayable alusión a la naturaleza). El tono idílico y satisfecho de este hablante, característico de las letras de estos autores santiagueños, contrasta con el del hablante preferido por Atahualpa Yupanqui (véase, a título de ejemplo, “La raqueña”), quien tiende a incluir las penurias y la precariedad material y espiritual de la vida campesina. Estas diferencias dan pie a sendas hipótesis sobre las imágenes de la colectividad que cada uno de estos autores intenta construir –y que, dicho sea de paso, pueden correlacionarse con sus respectivas extracciones sociales.

El análisis de las imágenes de la colectividad del pueblo en los textos folklóricos no puede hacerse sin considerar al mismo tiempo la definición del capital simbólico que se genera en las particulares condiciones del folklore moderno. Por una parte, en tanto agentes sociales, los folkloristas, independientemente de sus convicciones personales y sus ideales, deben prestar atención a las reglas de juego que la dinámica de ese campo artístico les impone si es que pretenden hacer en su seno una carrera sólida y continua, lo cual, en este caso, significa poner de relieve aquellos rasgos que garantizan su pertenencia al pueblo tal como este es imaginado en el contexto hacia el cual se dirigen o, por lo menos, como comenzó a ocurrir a partir de los 60, demostrar su conocimiento cabal y profundo de esa cultura (contrástese la tercera persona y la identificación por el nombre en “La pomeña” de Manuel J. Castilla con la primera persona y el anonimato de los ejemplos anteriores. Compárense asimismo, los respectivos lenguajes poéticos que canalizan y que señalan al hablante de “La pomeña” como un observador diferente del pueblo mismo que está describiendo, contra el tono sencillo y mucho más directo de Yupanqui y Abalos). Por otra parte, si se tiene en cuenta la imprecisión y el carácter casi fantasmal de la supuesta esencia que se pretende expresar o representar, inscribirse como parte del pueblo o manifestar un profundo conocimiento de su idiosincrasia es no sólo un signo de autoridad que legitime la posición de saber, sino al mismo tiempo ese saber mismo: el “pueblo” se define, en realidad, al mismo tiempo que el hablante se define como conocedor de él, y sólo en menor medida por lo que diga de él.

En la milonga “Mi tierra te están cambiando”, Yupanqui define su

concepción del capital simbólico del campo artístico folklórico, como pocas veces puede encontrarse tan explícitamente. Es curioso el juego de los dos primeros versos, que parece dudar entre dos interpretaciones alternativas sobre la situación del campo. Mientras la primera (“Mi tierra te están cambiando”), se propone que hay una transformación, en la segunda (“o te han disfrazao que es pior”), se habla de una simulación. La concepción de la esencia nacional en cada uno de los casos es radicalmente diferente. En el primer caso, se acepta que es pasible de cambios. En la segunda, en cambio, parece negarse esta posibilidad, sugiriendo que las nuevas corrientes no llegan a afectar su naturaleza. El resto de la milonga, en su lamento por las ausencias que se viven en el presente (ausencias relativas, si es que interpretamos que se habla de las preferencias del mercado, o, si se ha de aceptar que se trata de un agente externo innostrado el sujeto de “cambiando”, de las manipulaciones de quienes controlan la industria cultural), enumera los elementos que caracterizan lo valioso y digno del auténtico folklore: la libertad, la infancia, la naturaleza. Es notable, en contraste con otros textos del mismo autor, la profusión de términos criollistas. Me detendré aquí la expresión “la zamba ya no es la zamba / del provinciano cantor”, por su alusión a la distribución territorial que implica y de la cual gran parte de los folkloristas extraen su reconocimiento. Las provincias, en oposición a la cosmopolita Buenos Aires, constituyen, en este cuadro de las cosas, el espacio donde se preserva, en virtud de un relativo conservadurismo social y político, el contacto con la naturaleza y el origen.

Las quejas, muy probablemente, no son sino una defensa de la definición del capital simbólico en base al cual Yupanqui iniciara y cimentara su carrera como folklorista profesional, frente a otras definiciones alternativas que compiten ahora tanto en el campo estrictamente folklórico como en el más amplio de las industrias culturales. Entre estas quejas encontramos la de que “la zamba ya no es la zamba / del provinciano cantor”, en la que se alude a una cierta jerarquía territorial en relación con la distribución del capital simbólico, al oponer la cosmopolita Buenos Aires a un relativamente conservador interior. Mirado desde cierta perspectiva, podría pensarse que esta milonga remite a una tozuda residualidad que no se resigna a desaparecer. Sin embargo, eso sería desconocer que en el campo del folklore los límites entre lo residual y lo tradicional se vuelven muy difusos. Se trata de consolidar un pasado como parte de la experiencia cotidiana, y el juego consiste en decidir quién impone el mejor de los pasados posibles.



**Juntito al fogón**

Letra y música: Hermanos Abalos

Yo no sé qué tendrán  
 esas noches junto al fogón.  
 «Un latir, un cantar,  
 retumba en mi corazón.»

Yo no soy buen cantor,  
 apenas puedo entonar  
 «pero sí la ocasión  
 no pierdo de guitarrear.»

Los quebrachales  
 bañaditos de luna están.  
 «Un querer, así estoy,  
 no tengo por qué envidiar.»

Siempre voy a Mailín  
 a la fiesta del carnaval  
 «y al volver desde allí  
 silbando suelo llegar.»

Al caer la oración  
 cuando el sol comienza a entrar  
 «yo me voy al fogón  
 con mi changuito a matear.»

Los quebrachales  
 bañaditos de luna están.  
 «Un querer, así estoy,  
 no tengo por qué envidiar.»

**La raqueña**

Letra y música: Atahualpa Yupanqui

En mi pago de Raco,  
 en el campo de la zanja,

«cuando se siembran penas  
se cosecha la esperanza.»

Cuando yo pase cerca  
de tu ranchito, raqueña,  
«aunque pase al galope,  
viditay, haceme señas.»

En el corral de pirca  
zumba mi lazo.  
«Así me zumba el alma  
viditay, cuando te abrazo.»

Yo soy gaucho curtido,  
mato las penas cantando,  
«igual que las charrascas  
en el sunchal de mi campo.»

Cuando voy a la loma  
se me hace que subo al cielo  
«a buscar una estrella, viditay,  
para tu pelo.»

En el corral de pirca  
zumba mi lazo.  
«Así me zumba el alma  
viditay, cuando te abrazo.»

**La pomeña**  
Letra: Manuel José Castilla  
Música: Gustavo Leguizamón

Eulogia Tapia en La Poma,  
al aire da su ternura,  
si pasa sobre la arena  
y va pisando la luna.

El trigo que va cortando,  
madura por su cintura;  
juntando flores de alfalfa,  
sus ojos negros se azulan.

El sauce de tu casa  
te está llorando,  
porque te roban, Eulogia,  
carnavaleando.

La cara se le enharina;  
la sombra se le enarena.  
Cantando y desencantando,  
se le entreveran las penas.

Viene en un caballo blanco:  
la caja en sus manos tiembla.  
Y cuando se hunde, en la noche,  
es una dalia morena.

El sauce de tu casa  
te está llorando,  
porque te roban, Eulogia,  
carnavaleando.

El texto que se comenta  
trabaja por su cultura  
juntando otros de alfabeto  
que los negros se acaban

**LAS LETRAS CONTRA LAS MAFIAS.  
GÉNERO Y SOCIEDAD EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA  
ARGENTINA**

*Arturo Firpo  
Facultad de Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de Entre Ríos*

**I**  
En la sociedad europea de la baja edad media el tópico del combate entre las letras y las armas, esgrimido por esos hombres nuevos que fueron los humanistas frente a la barbarie guerrera de los feudales, constituyó el marco de ideas de un pensamiento crítico propio a la clase letrada que con el tiempo daría lugar a una nueva figura de intelectual que asumiría como propia la tarea de enfrentarse, desde el propio ejercicio de las letras, a los poderosos y a las injusticias por ellos promovidas. La expansión del libro impreso y los progresos en la alfabetización que incentivó la reforma protestante aseguraron la expansión de dicho pensamiento crítico que terminó socavando, al encarnarse en acciones concretas que adoptaron la forma de movimientos de masas, las bases del Antiguo Régimen. Los recientes trabajos de Roger Chartier y sus discípulos han puesto de relieve el impacto de la letra impresa en la historia de la Modernidad, haciendo del libro -y de sus autores intelectuales- un agente histórico de consideración. Por cierto que la Utopía de Tomás Moro, el Contrato Social de Rousseau, la Desobediencia civil de Thoreau, el Manifiesto Comunista de Carlos Marx, el Yo Acuso de Emile Zola o Mi Lucha de Adolfo Hitler, para no citar más que los casos relevantes, se han hecho carne en la historia incentivando las guerras, revoluciones y debates ideológicos propios de nuestra época contemporánea.

En el caso de la historia argentina cabe recordar el impacto que en el siglo XIX tuvieron dos libros, en apariencia antagónicos, en el proceso de modernización inaugurado a partir de la caída de Rosas: El Facundo (1845) de Domingo F. Sarmiento, modelo de pensamiento positivista *avant la lettre*, ofreció a la clase dirigente el esquema conceptual - civilización o barbarie - con el que se europeizó al país, terminando drásticamente con los resabios premodernos de la sociedad criolla. y el Martín Fierro (1872) de José Hernández, escrito con el ánimo de denunciar las injusticias de dicho proceso y que concluyó constituyendo la matriz de la nueva identidad nacional, tal como lo ha explicado magníficamente Adolfo Prieto en su libro "El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna" (1988)

## II

En la dificultosa transición a la democracia que viene conociendo la Argentina desde el fin de la dictadura militar (1983), si hay un balance positivo por hacer es el de la repercusión de la letra impresa y de sus combates contra las mafias militares, políticas y financieras que han ido alterando, como en los lejanos tiempos medievales, el curso de la historia al develar tramas secretas celosamente custodiadas por dichas corporaciones. Desde la publicación durante el gobierno del presidente Raul Alfonsín del *Nunca Más* (1985), contemporáneo del film *La Historia oficial* inspirado en los mismos testimonios, centenares de libros y artículos periodísticos -con su consiguiente repercusión en los medios radiales y televisivos y en la creación artística-, han ido jalonando los años democráticos, torciendo el curso de la historia, más allá de la voluntad de los poderosos. Este fenómeno de envergadura, obra de una élite reducida de periodistas, investigadores, escritores y artistas en general, vinculados directa o indirectamente con las diversas asociaciones de derechos humanos surgidas tempranamente durante la Dictadura militar en el entorno de las Madres de Plaza de Mayo y que no han cesado de avanzar en el develamiento de la verdad del período más traumático de nuestra historia, representa por cierto una considerable reserva moral e intelectual en una democracia minada por el desprestigio de la política y de la justicia y por el impactante aumento de la desigualdad social. El escritor Mempo Giardinelli, en un artículo reciente, esboza con razón la apología de los intelectuales argentinos, quienes "ante el pensamiento único y el discurso del ultraliberalismo que en la Argentina entró como un huracán fueron los primeros en advertirlo y en desarrollar un pensamiento propio alternati-

vo", sentando las bases de una importante resistencia intelectual, resistencia también observable en las nuevas formas que asume hoy la protesta social y en el crecimiento de las redes de solidaridad que, según las estimaciones, involucran entre dos y tres millones de argentinos. No es otra la perspectiva que despliega en su reciente libro testamento Ernesto Sábato, llamado precisamente "La resistencia" (2000). La Argentina sumergida de hoy - esa "Argentina invisible" de Mallea de la década del 30 - mucho más lúcida y crítica que en décadas pasadas y denitivamente incrédula no sin razón-, en el silencio de los fracasos y penurias cotidianos y ante el obscuro espectáculo del desguace de la Nación parece estar dolorosamente gestando, como lo afirma la diputada Elisa Carrió, y sin caer en falsos optimismos, un nuevo país. En el desencantado presente que vivimos resuenan de otra manera aquellas palabras finales que escribió el joven Borges como conclusión de su ensayo "El tamaño de mi esperanza" en 1926: "Nuestra famosa incredulidad no me desanima. El descreimiento, si es intensivo, también es fe y puede ser manantial de obras. Una incredulidad grandiosa, vehemente, puede ser nuestra hazaña"

## III

Tras la primera etapa de euforia colectiva de la reconstrucción democrática, a partir de la victoria electoral de Alfonsín, la así llamada etapa de "democracia boba" que culminó en el juicio a la Junta Militar y a los responsables del genocidio de miles de argentinos, debió enfrentarse con las resistencias de la corporación militar que impusieron a los gobiernos democráticos las leyes de *Punto Final*, *Obediencia Debida e Indulto* y con las exigencias de la "patria financiera" que con el concurso de una administración corrupta y paradójicamente populista como fue durante diez años la presidencia de Carlos S. Menem, terminaron con los restos del estado benefactor, sometiendo nuevamente a la población a una "operación quirúrgica sin anestesia". A la cultura del miedo impuesta por la mafia militar que acalló a sangre y fuego las protestas populares sucedió el miedo a los golpes de mercado que la mafia financiera nacional e internacional aliada con el poder político arbitró para cumplir definitivamente su objetivo de hacer de la Argentina el modelo por excelencia del credo neoliberal. Pero en este proceso, los actores del campo intelectual - una ínfima minoría - no permanecieron inactivos, sino que, muy por el contrario, lograron aglutinarse y desde el ejercicio del pensamiento, la investigación y la ficción representaron -y lo siguen haciendo-, en medio de una sociedad políticamente desactivada, los únicos y nada despreciables esco-

llos a la impunidad de los poderosos, sacando a la luz pública las tramas secretas de las redes de corrupción que son consustanciales al “modelo”. Del mismo modo que en el primer año de la Dictadura militar, en medio de un terror generalizado que fragmentó y dispersó al campo intelectual, surgieron dos revistas -“*Perspectivas universitarias* y *Punto de vista*”- que representaron, junto con los incipientes movimientos de derechos humanos, los primeros núcleos de resistencia de la diezmada élite intelectual, en 1987 la aparición del periódico *Página 12*, en las postrimerías del gobierno de Alfonsín, inauguró un nuevo tipo de periodismo crítico y de investigación, en el que se nucleó la intelectualidad progresista. Fue precisamente esta élite intelectual la que empezó a poner en jaque al sistema mediante un programa sistemático de denuncia del denso entramado de la corrupción. Esta actitud fue contagiosa, instando a otros medios de comunicación y a sectores cada vez más amplios de la sociedad civil a hacerse eco de dicha actitud denunciadora. Los diez años de menemismo constituyeron por cierto un duelo entre la obscenidad y la criminalidad del poder y los redactores de *Página 12*, diario cuyo tiraje y distribución en todo el país fueron creciendo a medida que la democracia encarnada en un gobierno corrupto y populista iba materializando el proyecto de transformación radical de la economía y de la sociedad argentinas que habían iniciado los militares bajo el imperio del terror. Fue así como, ante la inexistencia de una verdadera oposición política, la figura del periodista escritor y del escritor devenido periodista, quienes se reconocían herederos de la tradición inaugurada en los 60’ por Rodolfo Walsh, terminó encarnando la verdadera oposición a la democracia fraudulenta. Baste recordar el impacto que ciertos libros tuvieron sobre el acaecer político: entre 1992 y 1993 *Robo para la corona* y *Hacer la corte* de Horacio Verbitsky y *El jefe* de Gabriela Cerruti pusieron a disposición del gran público la crónica exhaustiva de la corrupción de la primera presidencia menemista; en 1995, Tomás Eloy Martínez que ya había ensayado en *La novela de Perón* el género híbrido de la ficción periodística desnudando la intimidad del peronismo, con la novela *Santa Evita* que obtuvo un importante éxito de público, develó una de las tramas más misteriosas - y truculentas- del posperonismo; y el propio Verbitsky transformando en libro las confesiones del capitán Scilingo, participante del infierno de la ESMA y de los vuelos de la muerte, con *El vuelo* permitió que se conociera por primera vez la palabra de los verdugos, hecho que suscitó por parte de las fuerzas armadas y tímidamente más tarde por parte de la Iglesia católica el reconocimiento de sus respectivas responsabilidades en la violación a los derechos

humanos perpetrada durante el período dictatorial. A partir de 1996, año del aniversario de los 20 años del golpe militar, una avalancha de publicaciones sobre nuestros “años de plomo” que llega hasta la reciente biografía de Videla (*El dictador* de M. Seaone y V. Muleiro, 2000), bajo la forma genérica de testimonios, biografías individuales o generacionales, ensayos y novelas históricas, han ido quitándole consistencia a la “teoría de los dos demonios” al revelar la densidad de la cultura política de los 70 protagonizada fundamentalmente por jóvenes cuyo ideario político, reivindicado desde siempre por las Madres y más recientemente por los Hijos, ante el actual extremismo practicado por el sistema neoliberal, ha vuelto a actualizarse. El inventario - parcial - de los libros publicados a partir de 1985 que adjuntamos, al que deberíamos sumar las revisiones de la memoria emprendidas por una historiografía renovada y por una narrativa de corte histórico, nos permite percibir la dinámica de un campo cultural crítico que trabaja simultáneamente en tres dimensiones temporales: mientras el periodismo de investigación y el ensayo sociológico han ido trazando una radiografía de la actualidad en sus núcleos más patéticos - la impunidad de los poderosos y la nueva pobreza- y la historiografía y la novela han revisado importantes franjas del pasado nacional, el ensayo de interpretación individual o colectivo surgido de la necesidad de repensar la Argentina, tiende, en su busca de alternativas futuras, a ser prospectivo, a ver en proyección los futuros escenarios posibles del país. Esta actitud denunciadora plasmada en numerosos libros y publicaciones periodísticas al mismo tiempo que es expresión de un movimiento social cada vez más amplio de protesta que no cesa de idear nuevas formas de resistencia - desde la Carpa Blanca docente del pasado hasta los movimientos vecinales y las acciones piqueteras de hoy-, lo incentiva y pone a su disposición la información necesaria para dar argumentos contundentes a las protestas. La reproducción radial y televisiva de la letra impresa que realizan algunos comunicadores sociales difunden masivamente dicha actitud denunciadora. El actual programa de Jorge Lanata y su equipo -“Detrás de la noticia”- surgidos del cuño de *Página 12* y redactores de una revista que recoge su estilo -*Siglo Veintiuno*- está asumiendo, dentro de la tradición crítica propia de nuestra reciente democracia, la doble tarea, impostergable, de denunciar a los poderosos y dar la palabra a las víctimas del sistema. El ejercicio crítico de la palabra escrita u oral concebido como vigilancia del poder, en la medida en que se generaliza, constituye el pilar más sólido para que surja una verdadera república de ciudadanos. Ya nuestras Letras han dado un primer paso gigantesco en nuestra

transición democrática en el combate contra las Mafias, las cuales por cierto suelen recurrir a las armas cuando sus negocios secretos se ven amenazados.

#### IV

Abordemos ahora más precisamente la cuestión de las tendencias genéricas que una cultura denunciante y revisionista han reavivado en estos años de transición democrática.

Un doble furor testimonial e heurístico invadió la cultura letrada argentina tras la recuperación democrática. Por una parte, los propios actores sobrevivientes del *Proceso* han sentido la necesidad de testimoniar ya sea bajo la forma de memorias o autobiografías individuales, muchas de ellas aun inéditas, ya bajo la antologización de biografías generacionales y testimonios grupales. También la biografías de las cabezas más visibles de ambos bandos, como Santucho, Galimberti y Astiz, han aportado al conocimiento del drama colectivo la injerencia histórica de los destinos individuales. Ya Adolfo Prieto en su ensayo *La literatura autobiográfica argentina*, llamó la atención para el siglo XIX sobre la íntima relación entre sucesos históricos traumáticos y la literatura de memorias. Este volumen de testimonios y los que aun se siguen recogiendo constituyen sin duda un baluarte de la memoria gracias a cuya publicitación una buena parte de la sociedad argentina, antes incrédula, ha terminado aceptando dolorosamente la veracidad de los hechos y la complejidad del entramado mafioso.

Por otra parte, en la medida en que dicho entramado se perpetúa en el presente democrático, la actitud denunciante encarnada en la figura del periodista escritor -investigador y detective a la vez- impone la búsqueda de datos, de pruebas, de voces de testigos, de documentos secretos que sólo una muy densa red de "espionaje" puede proveer. Dicha masa documental se ordena en crónicas de casos específicos como *La mafia del oro* de M. Zlotogwiada o en síntesis históricas generales como en el caso de *Historia de la mafia en Argentina* de O. Aguirre. Los grandes hechos mafiosos y criminales del menemismo han suscitado, con una inmediatez digna de elogio, crónicas abundantemente documentadas que han servido, en muchos casos, como promotoras de causas judiciales. La actual prisión del ex presidente Menem y de algunos de sus colaboradores acusados de asociación ilícita es, por cierto, fruto de la actitud denunciante inaugurada por H. Vertbisky en 1992 con *Robo para la corona*. Lo mismo puede afirmarse para las actuales revelaciones sobre lavado de dinero y las coimas del Senado.

Los libros -las Letras-, como depositarios de la memoria y testimonios de la corrupción, se han vuelto en el tiempo que nos toca vivir efectivos agentes históricos, baluartes excepcionales de la legalidad republicana que los poderosos -las Mafias- ha tratado por todos los medios de soslayar.

El traumático fin de los mitos del "progreso" y la "grandeza" argentinos que trajeron aparejados el terrorismo de estado primero y luego la actual democracia excluyente, con la pérdida de las dos aspiraciones básicas con las que se conformó el país contemporáneo -la ciudadanía y el trabajo- viene impulsando, desde hace ya más de dos décadas, una contundente revisión de la memoria y una reflexión, a menudo angustiante, acerca del país real y de sus posibilidades alternativas. Tal como sucedió en la crítica década del 30, la necesidad -y la urgencia- de repensar el país han promovido la publicación de "radiografías", ensayos de interpretación individuales y colectivos a los que el cambio de siglo y de milenio -y la gravedad de la situación- les ha conferido un carácter marcadamente prospectivo como puede leerse en muchos de los títulos del inventario que se adjunta.

Las revisiones de la memoria que vienen a nutrir un nuevo imaginario colectivo que se ha visto despojado por las fuerzas de los hechos de sus antiguas significaciones son, por cierto, prometedoras y merecerían un tratamiento más extenso. Aquí sólo quiero enumerar sus rasgos más sobresalientes. Para tener una perspectiva global del fenómeno deríamos sumar a una muy abundante historiografía renovada, la no menor profusión de novelas históricas, las numerosas obras cinematográficas, teatrales y plásticas que abordan el motivo de la memoria, los nuevos manuales escolares, la renovada preocupación por la conservación del patrimonio cultural, los suplementos de historia de los grandes diarios, el espacio reservado a la memoria en los medios de comunicación. Los saberes acumulados en las últimas dos décadas acerca de la historia argentina como resultado de la crisis de identidad, gracias a la labor de una élite de investigadores en Ciencias Sociales que no han cesado de producir a pesar de la precariedad de las condiciones de trabajo imperantes en las universidades, nos descubren una Argentina mucho más rica, más plural y más matizada que la que transmitían las ficciones dominantes de la historiografía argentina, liberal y revisionista. Sería injusto no señalar la labor de pioneros de esta renovación que les cupo a José Luis Romero y Félix Luna en cuyos entornos se fue formando una pléyade de historiadores que han ampliado el campo de la historia social en consonancia y casi paralelamente con la

renovación de la memoria colectiva que en Europa ha llevado a cabo la escuela francesa de la "nouvelle histoire".

La preocupación por los agentes individuales de la historia y por el rol de las élites, ha promovido revisiones polémicas de las biografías de los "héroes" fundadores - entre los que emergen por vez primera varias "heroínas" cuyo rol político ha sacado a luz la inclinación de la nueva la historia por la vida privada - y cuyos casos más resonantes, que a menudo han colocado al historiador o al escritor de ficciones históricas en el papel de figuras mediáticas, han sido el descubrimiento de un Don José de San Martín bastardo, mestizo, masón (y asmático) o el de un Moreno inconsecuente, extremista, antipopular, probritánico, a menudo poseído por vaivenes emocionales agudos o el de un Sarmiento inesperadamente sexualizado y políticamente abrumado de paradojas, una recuperación de nuevos protagonistas, tradicionalmente marginalizados de la historia como las mujeres, los gauchos, los aborígenes, los negros, los homosexuales, los locos, los jóvenes; una especial atención a la vida privada y a la historia del pensamiento; un registro exhaustivo de las prácticas políticas de la ciudadanía y de la vida asociativa; un mejor conocimiento de la historia del Estado, de la Iglesia y de las Fuerzas Armadas; una mejor comprensión del fenómeno migratorio, de las culturas populares y de su dinámica con la cultura letrada; un crecimiento nada despreciable de las historias regionales; una renovación del conocimiento del arte y la literatura nacionales; una reactualización de la historia de nuestra violencia y de nuestra pobreza; una aprehensión más cabal de los grandes líderes políticos y de sus partidos históricos como asimismo de los hombres y mujeres de talento que han jalonado la historia de la cultura argentina. Cuando toda esta renovación alcance a los niveles populares a través de las aulas y los medios de comunicación, las Letras, al devolvernos una identidad más realista, crítica y matizada, habrán triunfado definitivamente sobre unas Mafias que han sabido usufructuar la frágil -y fragilizada- identidad de los argentinos.

- 1985: *nunca mas*  
J.P. Feinmann : *El mito del eterno fracaso*
- 1987: J.P. Feinmann: *López Rega, la cara oscura de Perón*
- 1991: H. López Echagüe : *El enigma del General*  
A. Rey- L. Pazos : *No llores por mí Catamarca*
- 1992: L. Majul : *Los dueños de la Argentina*  
H. Verbistky ; *Robo para la corona*  
E. Barcelona-J. Villalonga :  
*Relaciones carnales. La verdadera historia de la construcción y destrucción del misil Condor II*  
M. Granowsky : *Misión cumplida. La presión norteamericana sobre Argentina desde Braden a Todman*  
H. López Echagüe : *Palito Ortega*  
O. Cardoso- R. Kirschbaum : *Malvinas, la trama secreta*
- 1993: H. Verbisky ; *Hacer la corte*  
M. Cerruti : *El jefe*  
A. Minujin : *Cuesta abajo. Los nuevos pobres*  
M. Seoane: *Todo o nada. Vida pública y privada de Santucho*  
A. Romero : *La herencia Manubens Calvet*
- 1994: E. Neumann : *El abuso de poder en Argentina*  
T. Halperin Donghi, D. James, O. Terán, H. Sábado, N. Botana, J.C. Chiaramonte,  
B. Sarlo, J.C. Torre : *Pensar la Argentina*  
L. Majul : *Los dueños de la Argentina, II*  
C. Wainerman (comp) *Vivir en familia*
- 1995: Minujin- Kesler : *La nueva pobreza en Argentina*  
H. Verbistky : *El vuelo*  
T. Eloy Martínez : *Santa Evita*  
S. Schlokender : *Infierno y resurrección*  
J.M. Pasquini Durán : *Ilusiones argentinas*  
R. Newton : *El cuarto lado del triángulo. La amenaza nazi en Argentina*  
T. Abraham: *Historias de la Argentina deseada*

- S. Giancaglini-M. Granosvsky : *Nada más que la verdad*  
 G. Pasquini.-E. de Miguel : *Blanca y radiante*  
 1996: Brennan : *El Cordobazo*  
 G.Saez : *El libro de las virtudes argentinas*  
 H. Quiroga : *El Proceso*  
 H. Quiroga-C. Teach (comps) *A 20 años del golpe. Con memoria democrática*  
 G.Yanuzzi : *Dictadura y política*  
 L. Moreno Campo : *Cuando el poder perdió el juicio*  
 H. López Echagüe : *El otro. Una biografía política de Eduardo Duhalde.*  
 A. Firpo (comp) *Nuestra pobreza. Estudios sobre marginalidad en el gran Rosario*  
 A. Vidal : *El Congreso en la trampa*  
 D. Santoro : *Los intocables*  
 1997 : Caparros-Anguita : *La voluntad*  
 T. Eloy Martínez : *La Pasión según Trelew*  
 J. Salinas : *Amia, el atentado*  
 M. Bonasso : *El presidente que no fue*  
 M. Zlotogwiazda : *La mafia del oro*  
 E. Sdrech -N. Colominas : *Cabezas.Crimen, mafia y poder*  
 H. Verbitsky : *Un mundo sin periodistas. Las tortuosas relaciones de Menem con la prensa, la ley y la verdad.*  
 J. Halperin (comp.) *Argentina en el tercer milenio*  
 G. Cerruti : *Herederos del silencio*  
 C. Dutel- R. Ragendorfer : *La Bonaerense*  
 J. Gelman- M. La Madrid : *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*  
 1998 : T. Eloy Martínez : *Lugar común, la muerte*  
 A. Isuani-D. Filmus : *La Argentina que viene*  
 J. Trimboli : *La izquierda en la Argentina*  
 J.P. Feinmann : *La sangre derramada*  
 M. Seoane : *El burgués maldito*  
 M. Giardinelli : *El país de las maravillas*  
 1999 : R. Arditti : *De por vida. Historia de una búsqueda. Las Abuelas de Plaza de Mayo y los niños desaparecidos*  
 N. Ciollaro. *Pájaros sin luz. Testimonios de mujeres de desaparecidos*

- M. Bonasso : *Don Alfredo*  
 G. Chaves-J. Leurringer: *Los del 73. Memoria Montonera*  
 E. Rodríguez-O. Videla : *El Villazo. La experiencia de una ciudad y su movimiento obrero*  
 R. Manguel : *1989-1999.El libro negro de la corrupción*  
 T. Eloy Martínez : *El sueño argentino*  
 O. Wornat : *Menem, la vida privada*  
 A. Margulis : *Junior*  
 2000 : R. Terragno : *La Argentina del siglo XXI*  
 M. Bonasso : *Diario de un clandestino*  
 M. Laraguy-R. Caballero : *Galimberti*  
 F. Salomone : *Maten al mensajero.Periodistas asesinados y desaparecidos desde Mariano Moreno a José Luis Cabezas*  
 A. Oppenheimer : *Ojos vendados. EE UU y el negocio de la corrupción en América Latina*  
 A. Posse : *Argentina.El gran viraje*  
 O. Aguirre : *Historias de la mafia en Argentina*  
 H. Cecchi : *Crónica de la masacre de Villa Ramallo*  
 M. Seoane-V. Muleiro : *El Dictador. La historia secreta y pública de Jorge R. Videla*  
 D. De Sanctis : *A vencer o morir.PRT-ERP.Documentos.*  
 J.C. Cena : *El Cordobazo, una rebelión popular*  
 G. Rot : *Los orígenes perdidos de la guerrilla en Argentina*  
 Abuelas de Plaza de Mayo : *Niños desaparecidos - Jóvenes localizados*  
 O.Rigoli : *Senado S.A. Una maquinaria en funcionamiento.*  
 E. Seman : *Educando a Fernando. Como se construyó De la Rúa presidente*  
 2001: J. Landiburu : *Argentina : el imperio de la decepción*  
 M. Saenz Quesada : *Historia del país y de su gente*  
 M. Aguinis : *El atroz encanto de ser argentino*  
 C. Kaufmann : *Dictadura y Educación. ! Universidad y grupos académicos (1976-1983)*  
 J. Boimvaser : *Los sospechosos de siempre*

## LA MÚSICA COMO EXPRESIÓN LITERARIA EN JALISCO.

María Guadalupe Mejía Núñez.  
Universidad de Guadalajara. México

### *Las Jugosas*

Voy a contar  
Una historia, señores,  
Agradezco su atención,  
Frescas, mañanas, Guadalajara,  
mercados y animación;  
hay unos puestos  
que ofrecen sus jugos,  
sus frutas, sus hierbas,  
su imaginación;  
y estas jugosas  
y hermosas muchachas  
me envuelven con su pregón,  
me dicen "mi alma",  
me ofrecen un jugo,  
me roban el corazón,  
mezclando frutas,  
hierbas y amores,  
el día empieza mejor.

¿Qué va a tomar?  
Naranja con limón,

Y encima tu corazón.  
¡Ahí le va!

¿Qué va a tomar?  
Yogur de chabacano,  
De paso dame tu mano,  
¡Ahí le va!

¿Qué va a tomar?  
Dame una escamocha,  
Que boquita tan chabocha  
¡Ahí le va!

¡Ay, que muchachas  
tan chulas, señores!,  
son lindas de corazón,  
en los mercados,  
estás tapatías  
engalanan la visión,  
prietas, güeritas, altas,  
chaparritas,  
todas tienen distinción.

Y en Santa Tere  
Tengo quien me quiere,  
En el Alcalde también;  
En el Corona, dulce el aroma,  
En Analco, pura miel,  
Pero en San Pedro  
Tengo una güerita,  
Que es la que me trata  
Más bien.

¿Qué va a tomar?  
Papaya con melón,  
Y un besito de pilón.  
¡Ahí le va!

¿Qué va a tomar?  
Licuado de mamey,  
Porque aquí llegó tu rey,  
¡Ahí le va!

¿Qué va a tomar?  
¡Regálame un "te quiero",  
que ya no traigo dinero!  
¡Ahí le va!

"Las Jugosas" en el CD *Relámpagos del Alma* de Paco Padilla  
Guadalajara, Jalisco, México 1999.

El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia, por el momento, nuestro interés consiste en presentar el texto de un cantautor jalisciense cuyo tema "Las Jugosas" forma parte de la grabación *Relámpagos del Alma* (1999). El objeto de nuestro estudio es ver la manera en que la canción se circunscribe dentro de las formas del corrido y la visión que se proyecta sobre la identidad de los tapatíos.

Iniciamos con una cita de Edmond Cros:

En el texto poético leemos lo que somos o aquello que tenemos vocación de ser como sujeto colectivo, los fantasmas que nos asedian o el devenir que presentimos. Las lecturas que hacemos de los textos están siempre datadas y siempre remiten a un campo social determinado. (Cros, 1997:130)

La música popular, a través del canto, es la expresión de un pueblo y por lo tanto obedece a diversas fases que van desde los cantos precortesianos hasta la música religiosa, traída por los misioneros y en cuanto a la profana hemos tenido conocimiento de ella a través de los soldados en la Conquista Española.

La música mexicana es una fusión de ritmos diversos, en el que están presentes diversas culturas (española-indígena-africana), de ahí su riqueza e identificación con múltiples sonoridades.

En el caso del *Corrido*, nos encontramos con una expresión popular,

cuyos orígenes datan del Romance español, quien a su vez surgió de los Cantares de Gesta o Hazañas Heroicas. La música del Romance se caracterizaba por una melodía que servía para los diferentes versos sin tomar en cuenta el sentido de ellos, para evitar la monotonía se intercalaban pequeñas variaciones instrumentales, en algunas ocasiones poseía una parte más a manera de estribillo. La estructura de sus versos se ha caracterizado por la sencillez, poca adjetivación, adorno limitado y carencia de elementos extraordinarios y fantásticos.

El *Corrido* por su parte, es la expresión popular que mantiene una relación directa con la realidad circunstancial. El autor de este tipo de texto era generalmente anónimo, su interés se concretaba a informar, relatar sucesos del momento cualquiera que fuera el tema: familiares, pasionales, desastres, hechos revolucionarios y por ello se le fue dando diversos títulos: narración, romance, mañanitas, historia, recuerdos, coplas etc.

La forma literaria del *Corrido* es estrófica, sea de cuatro, seis u ocho versos. La más común es la de cuatro versos octosílabos; razón por la cual puede decirse que responde a la forma española del Romance-Corrido de Andalucía, otro detalle que hereda del Romance es el uso de incrustaciones de palabras, exclamaciones, frases y estribillos formados de uno o dos versos, de la misma o diferente medida. El número de sílabas por verso va de cinco a veinte.

En cuanto a la música del *Corrido*, hay una gran variedad en cuanto a la métrica, que en ocasiones es la que la letra impone, generalmente es la del ritmo de tres tiempos (3/4), o bien el binario, lento o moderado (2/4), en otras ocasiones el ritmo es movido (*allegro*), pero nunca rápido. La finalidad es que se entienda claramente el sentido de la letra. Por lo general está escrita en tono mayor, con frases que juegan en un ritmo alegre, fluido, sin interrupciones. De ahí que se le asigne el nombre de *Corrido*.

En este género musical tenemos el tema de "las Jugosas" del cantautor Paco Padilla.

En lo que concierne al tema *las Jugosas*, nos encontramos con una realidad cotidiana en la que están presentes el humor y la picardía del mexicano.

La doble connotación del título hace alusión a las vendedoras de jugos que se encuentran en diversos Mercados de la ciudad de Guadalajara y sus diversos Municipios, pero por otro lado, denota una

carga semántica con respecto de las vendedoras, cuya belleza y sexualidad se equipara con el color y la jugosidad de diversas fruta.

La estructura del texto no fue escrita dentro de los parámetros del *Corrido*, sin embargo, contiene una serie de elementos que lo identifican con él.

En primer término, encontramos la solicitud que el narrador hace a su público receptor, a fin de relatar un suceso:

"Voy a contar  
una historia, señores,  
agradezco su atención."

Segundo. La música permite al texto ser entendible en su totalidad.

Tercero. En su estructura se hace uso del estribillo pegajoso, fácil de retener y cuyo efecto asegura la permanencia en el gusto del público:

Qué va a tomar?

.....

Ahí le va!

Cuarto. Se hace uso de licencia poética en *Chabocha*: la consonante *CH* se cambia por *S* y se suprime el uso de la *R* en la sílaba *Bo*. Es decir, que en lugar de *Sabrosa* se dice *Chabocha* con la finalidad estética de no perder la musicalidad del verso y al mismo tiempo darle una forma coloquial

La estructura de sus versos es estrófica: la primera de ellas consta de diez y ocho versos para continuar con estrofas de cuatro versos que riman entre sí (el primero con el cuarto y el segundo con el tercero):

Qué va a tomar?

Ahí le va!

Naranja con limón

Y encima tu corazón

Esta forma se realiza en el texto en dos secuencias (18-4-4-4 y 18-4-4-4).

En las estrofas de cuatro versos se establece el diálogo entre la vendedora y el cliente, quienes en forma coloquial van mezclando humor y lenguaje con matices sensuales:

Naranja con limón  
Y encima tu corazón.

Yogur de chabacano  
De paso dame tu mano

Dame una escamocha  
Que boquita tan chabocha

Papaya con melón  
Y un besito de pilón

Licuado de mamey  
Porque aquí llego tu rey

Regalame un "te quiero"  
Que ya no traigo dinero.

Es evidente el vínculo que se establece entre los frutos masculinos con los femeninos para en forma gradual y en un orden jerárquico ir estableciendo un acercamiento hacia el contacto físico entre los interlocutores: *corazón, mano, boquita, besito*. Hasta que finalmente el hombre se presenta como amo y señor "llego tu rey" para en forma gratuita pedir el cariño de la vendedora.

Por otro lado, el texto evoca nombres diversos de los Mercados de Guadalajara: *Santa Tere, Alcalde, Corona, Analco, San Pedro*.

Todos ellos constituyen puntos de anclaje de un espacio urbano, representado a través de la tradición y el folklore. El Mercado constituye, por consiguiente, un espacio en donde se recogen identidades culturales.

Musicalmente es una alegre melodía,ailable a ritmo de salsa y

cha,cha,chá. Para evitar la monotonía del ritmo musical, el compositor intercala variaciones instrumentales en los distintos pasajes musicales, dando así un mayor colorido.

*Las Jugosas* está dedicada a las vendedoras de jugos de todos los Mercados. Las canciones de Paco Padilla vinculan lo tradicional con lo contemporáneo, mezclando siempre las costumbres y tradiciones del pueblo mexicano.

Los instrumentos que intervienen son las percusiones, violín acordeón, bajo, piano, vihuela y tres, teclado, flauta, coros. Variedad de instrumentos que lejos de caracterizarlos con lo nacional, vienen a integrarse dentro de un ámbito universal.

Esta composición la ubicamos dentro de un género popular por tratarse de expresiones propias de cantautores sin grandes conocimientos o preparación musical y cuya afición al canto los ha llevado a expresar experiencias cotidianas a través de sus propias composiciones, cuyo interés en este caso es la de proyectar una bella Guadalajara, ajena a los problemas sociales. La mayor preocupación del cantautor ha sido la de cumplir con una función artística que contempla el arte con fines meramente estéticos.

## BIBLIOGRAFÍA

Cros, Edmond. *El Sujeto Cultural, Sociocrítica y psicoanálisis*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina, 1997.

Ezquerro, Milagros, E. de Montoya, M. Ramond. *Manuel d'analyse textuelle, textes espagnols et hispanoaméricains*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, France, 1990.

López Barrios, Francisco. *La Nueva Canción en Castellano*, Ediciones Júcar, Madrid, 1976.

Mejía Núñez, María Guadalupe, "Música en Jalisco 1995-1999" en *Enciclopedia de Jalisco Tomo XIV, libro del quinquenio 1995-1999*, Ediciones del Gobierno del Estado de Jalisco, Guadalajara, Jalisco, 2001, pp.119-138.

Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la Música popular mexicana*, Alianza editorial mexicana, México, 1989.

Ochoa Serrano, Álvaro. *Mitote, fandango y mariachero*,

Torrego Egado, Luis, *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*, Ediciones de la Torre, Madrid 1999.

Zuili, Marc, *Introduction à l'analyse des textes espagnols et hispano-américains*, éditions Nathan Université, Paris, 1994.

## Recherche en cours

**ALGUNAS REFLEXIONES ACERCA DEL CAMPO  
DE LA NOVELA EN COLOMBIA  
EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS NOVENTA DEL SIGLO XX<sup>1</sup>.**

Hélène Pouliquen  
Univ. Tecnológica de Bogotá  
Colombia

Quisiera presentarles algunos resultados, todavía incompletos, de mi reflexión sobre el campo de la novela en Colombia, en la década de los años noventa del siglo XX.

Mi intención es la de probar el concepto de “campo literario”, elaborado por el filósofo, sociólogo y sociólogo de la cultura Pierre Bourdieu, para hacer un análisis relacional de un conjunto de novelas colombianas:

Del antioqueño (región de Medellín) Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* (1996)

Del antioqueño Héctor Abad Faciolince *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Fragmentos de amor furtivo* (1998) y *Basura* (2000)

Del valluno (región de Cali) Fernando Cruz Kronfly *La ceremonia de la soledad* 1992) y *El embarcadero de los incurables* (1998).

Del valluno- bogotano Philip Potdevin *Metatrón* (1994).

¿Por qué en esta ocasión, tomar como marco teórico global, abarcador, la propuesta de Bourdieu, (enriquecida, por supuesto, por los planteamientos de Bajtín, del joven Luckács, de Kristeva, de Adorno, de Pierre Zima, de Edmond Cros, de Ángel Rama, de Irlemar Chiampi, de Beatriz Sarlo, entre otros)?

---

<sup>1</sup> Texto de la conferencia de apertura del Congreso de l'Institut International de Sociología en Salta, 2002

En mi trabajo específico, en América Latina, en Colombia, me he visto confrontada con las dificultades y particularidades siguientes:

1. La necesidad de una teoría sociocrítica que permitiera considerar la problemática literatura / sociedad, Texto / Ideología, hoy, en su totalidad y en su dimensión "arqueológica", en la medida en que ni el aprendizaje del análisis preciso del texto literario ni la reflexión teórica sistemática en el campo, ni el conocimiento histórico de las mentalidades están garantizados a nivel del pre-grado universitario.

2. La necesidad de una teoría sociocrítica que permitiera el estudio de una literatura nacional (la colombiana) fuertemente marcada por la presencia en el país de regiones con historias y tradiciones muy diversas y por un proceso de centralización no acabado, que comienza, además, a revertirse.

La reivindicación, por García Márquez, del sub-campo caribe y su denuncia de un Bogotá-centrismo (de la preminencia de la cultura andina, en este caso de la meseta cundi-boyacense) fue, en el pasado reciente el síntoma más visible tanto de las tensiones culturales entre las regiones, del deseo de reconocimiento de su identidad por una cultura regional particular, como de la necesidad de una propuesta, para la sociología de la cultura, que permita considerar e interpretar las obras literarias dentro de un sistema de diferencias.

Ángel Rama, en una serie de cinco conferencias pronunciadas en la universidad de Veracruz, en Méjico, en 1972, y reeditas en 1991 por el Instituto Colombiano de Cultura bajo el título de *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*, ya estimaba necesario tener en cuenta, para el análisis sociocrítico, en Latinoamérica, la existencia de áreas culturales independientes. Afirma

No había modo de comprender la realidad hispanoamericana si no comenzáramos por reconocer la existencia de áreas culturales independientes [...] y por más que los escritores unifiquen merced a la imitación del modelo extranjero sus productos y las creaciones literarias del continente, los rasgos específicos de la zona en la cual ellos se forman y de la cual derivan sus materiales -materiales que pertenecen fatalmente al campo de su cultura- hacen que cada una de estas creaciones deba incluirse en otra historia que es una historia regional: la historia de un área cultural (p31).

y advierte:

No debemos confundir áreas culturales con áreas nacionales, con el área de un determinado país (p. 31).

En el caso concreto de Colombia, siguiendo el paso de la sociología más reciente sobre el país, observa que hay en él "zonas enormemente diferentes, algunas de las cuales han sido rectoras culturales y que por lo tanto han sometido el resto del país a sus lineamientos culturales". Menciona "el complejo bogotano", "el complejo santandereano", "un complejo vasto que se tiende en torno a Medellín y que ha mantenido férreamente lo que llamaríamos la tradición más arcaica y más epigonal de la literatura colombiana, representada claramente en la obra de Carrasquilla".

Si bien ha habido cambios en la situación planteados por Ángel Rama en 1972 (en particular la emergencia en la región de Medellín del realismo crítico de Fernando Vallejo y de Héctor Abad Faciolince, obviamente más contemporáneo que el de Carrasquilla, novelista del primer tercio del siglo XX) la existencia de complejos culturales sigue siendo un hecho central.

Dadas estas circunstancias particulares, el método relacional de Pierre Bourdieu me ha parecido adecuado, como marco general de estudio. Por supuesto, para esta conferencia no me será posible ir más allá de una puesta en relación de las obras seleccionadas, de una definición global del tipo de "apuesta" en el campo que cada una representa, fundamentalmente a partir del tipo de percepción de la realidad orientada por valores pre-modernos, modernos o post-modernos, del tipo de discurso novelesco correspondiente, y de eventual diálogo con la posición de García Márquez.

El análisis completo de la "puesta en forma", de la dimensión técnica de cada obra, eminentemente deseable para la definición de la "toma de posición" en el campo de cada una de las novelas, no podrá, evidentemente, hacerse aquí.

El aporte específico de Pierre Bourdieu a la sociología de la literatura, a la sociocrítica, es el concepto de "campo", más específicamente de campo "literario". El joven Luckács buscaba el origen del texto literario en la ruptura entre el mundo banal y un "alma" exigente y crítica, la cual manifestaba su concepción del mundo en una "forma" (epopeya, novela, cuento, poema, tragedia etc...). Lucien Goldmann la buscaba en una "visión del mundo", elaborada por un genio, un ser excepcional y excepcionalmente lúcido, a partir de la lectura, hacia la coherencia, de las categorías mentales de un grupo o una clase social. Bajtín, y, a partir de él,

Julia Kristeva, concebían la producción del texto literario como el fruto de un diálogo múltiple con los textos (literarios o no) de la cultura (presente o pasada). Pierre Zima consideró fundamental establecer la dimensión verbal, lingüística, de las “visiones del mundo”, es decir los “sociolectos”, verdaderos lenguajes al origen de los mensajes literarios. Adorno vio igualmente el origen del texto literario en la sociedad, pero en una relación necesariamente crítica, en un movimiento de “dialéctica negativa”.

Bourdieu, quien analiza de una manera rápida y algo ligera algunas de las concepciones mencionadas, opina que la mediación determinante entre la sociedad y la literatura, el elemento explicativo último de la obra literaria, es el campo de la práctica específica, el “campo literario”. Ciertamente el escritor adquiere, a través de su origen social, su familia y su educación un “hábitus” (lo que Goldmann llamaría una “conciencia colectiva”), suerte de concreción particular en él de la Historia. Pero ese hábitus general no sería sino una primera mediación, no suficientemente explicativa, hacia la comprensión de la producción de su obra.

Este hábitus, y, probablemente en todos los casos, la ruptura de este hábitus (ya que el hábitus, como el término lo indica, está marcado por la tendencia a la repetición) llevará al futuro escritor a “tomar posición”, a “apostar”, a través de una práctica específica, en un campo específico de actividad, el campo literario. Las reglas específicas de este campo, en cada país, en cada momento histórico, su conocimiento, casi siempre no consciente, por el escritor “pretendiente”, (es decir, recién llegado), el conocimiento de las “posiciones” que lo conforman y sobre todo la intuición de las posiciones “posibles”, todavía por tomar, son, según Bourdieu, los elementos que determinan la forma concreta, técnica, la “puesta en forma” de la obra con la cual el escritor, sobre todo el escritor pretendiente, todavía no reconocido (el García Márquez de *La Hojarasca* y *Cien años de Soledad*, el Mutis novelista de *La nieve del Almirante*, el Abad Faciolince de *Asuntos de un hidalgo disoluto*, Philip Potdevin de *Metatrón*) “apuesta” en el campo.

Para comprender una obra, para poderla explicar, es totalmente insuficiente, no específico, no específicamente literario, según Bourdieu, ponerla directamente en relación con la ideología, la visión del mundo del escritor, de su grupo o su clase. Se debe analizar su “toma de posición” en el campo literario, perceptible bajo las apariencias de una “puesta en forma” concreta, legible y analizable en la obra.

## I

Para el análisis relacional de las novelas en el campo considerado, introduciré en primer lugar un criterio del orden de la explicación (en la terminología goldmaniana) o de la escritura (en la terminología de Roland Barthes): la situación de los novelistas dentro de la cultura de su época (legible por supuesto en la “puesta en forma” que caracteriza sus novelas), su adhesión a una forma u otra de esta cultura.

Fernando Cruz, quien además de novelista es un ensayista muy talentoso, nos ayuda, en su volumen de ensayos de 1997, titulado *La tierra que atardece, Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*, a establecer categorías para evaluar la cultura latinoamericana (y colombiana) actual, lo que nos permitirá luego percibir la posición de cada novelista frente a esa cultura.

Cruz Kronfly (después, entre otros, de Françoise Pérus, de Nestor García Canclini, en *Culturas híbridas* y, hasta cierto punto y con otro vocabulario, de José Luis Romero, en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*) define la particularidad de la cultura latinoamericana de la manera siguiente:

En América Latina se presenta lo que algunos han definido como la simultaneidad de las diferentes dimensiones del tiempo en la cultura. Dicho de otro modo parecería como si fuéramos pre-modernos, modernos y postmodernos al mismo tiempo. Esta denominada simultaneidad de diversas temporalidades históricas en extraña coexistencia se ha convertido en una especie de señal de identidad o característica cultural de América Latina, pues parecería que al tiempo que hemos incorporado a nuestro pensar-vivir sistemas de representaciones, sensibilidades, instituciones y valores propios del mundo moderno y de la modernidad, al menos desde el punto de vista meramente formal, hemos también conservado vestigios supervivientes pero muy vigentes de la cultura de la magia, el mito, la religión, la hechicería, la prevalencia de los vínculos comunitarios sobre los vínculos propiamente sociales y civiles, en fin, rasgos de culturas precedentes a la cultura moderna, y simultáneamente hemos venido incorporando e interiorizando, al menos en ciertos y determinados sectores de nuestra población urbana, elementos culturales propios de la denominada postmodernidad, que se expresan a través de una diferente sen-

sibilidad y de un modo de pensar y de vivir muy propios de la crisis de legitimidad de los principales mitos y relatos modernos”.

Después de evocar esta “inérita mixtura”, este “hibridaje”, esta “cultura híbrida y mestiza”, “esta especie de alocada simultaneidad de diferentes temporalidades y espacialidades culturales”, Cruz siente que debe situar frente a estas “otra dimensión más de la subjetividad y de la cultura en el tiempo”, el “afán de contemporaneidad” (p. 16). Censura duramente este afán de contemporaneidad, como “una de las mejores maneras actuales de no ser modernos o de evadir los rigores y las exigencias mentales de la modernidad en el sentido Kantiano de la mayoría de edad” (notemos que esa censura es bastante común en el campo filosófico colombiano actual). Cruz subraya cómo “se puede ser contemporáneo y estar actualizado e instalado en lo último, en el restringido sentido del ‘hodiernus’ o modo de hoy, sin haber tenido que pasar, ni siquiera remotamente por la ruptura mental que significó para Occidente el ingreso en la modernidad post- renacentista” (p.13). Define el modo de ser “contemporáneo” por la adhesión a una (falsamente) “nueva era”, a una pseudo civilización “new age”, “esta feligresía de fin de siglo que se aglutinara en torno de los ‘nuevos’ misticismos, los horóscopos y las cartas astrales incluso computarizadas”, que se cree moderna, cuando “su cabeza y la cultura de que su cabeza es tributaria permanecen de bruces en la magia, la religión, la hechicería, el mito y en general, en formas de representarse el mundo típicas de épocas pre-modernas que, sin embargo, hoy por hoy se consideran a sí mismas como el último grito de la moda que cunde, cuando de lo que en realidad se trata es de una nueva versión o ropaje de lo arcaico”.

En la medida en que “el sujeto latinoamericano es una especie de suma histórica sin eliminaciones” (p 17) y “parecería estar capacitado para incorporar e interiorizar, sin contradicción interior”, elementos (representaciones, valores, sensibilidades, objetos etc.) culturales provenientes de diferentes temporalidades y espacialidades, sin tener que eliminar por ello aquellos elementos que desde un punto de vista lógico pudieran estimarse diferentes, contrarios, contradictorios o incluso antagónicos” (p. 16), en la medida en que este “sujeto latinoamericano en general tiene algo o mucho de pre-moderno, de post-moderno pero también, muchísimo de contemporáneo”, en la medida en que estamos ante “mentes predominantemente

mágicas, religiosas, míticas y hechiceras, rodeadas del ‘confort’ y de los instrumentos contemporáneos y más recientes, en medio de ‘formas’, ‘instituciones’ y ‘lenguajes’ vacíos heredados de lo moderno y en la cabeza un caótico caldo hecho de sensibilidades y estilos de vida relativamente post-modernos” (p. 17), en esta medida, nos dice Fernando Cruz, el sujeto latinoamericano plantea un problema a “la mirada occidental clásica” porque está “poblado no sólo de lo diverso sino de lo contrario y hasta de lo contradictorio y de lo antagónico” y puede aparecer “un tanto alocado”.

Yo diría -desde una perspectiva no del todo ajena a “la mirada occidental clásica” -que los escritores latinoamericanos se han encargado, sobre todo los más lúcidos, de estructurar posiciones coherentes frente al hibridaje al cual se refiere Fernando Cruz. Dos ejemplos:

1. *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo, a través de la voz de Fernando, el narrador, construye una axiología que une la nostalgia de una ética y un orden pre-modernos ya caducos con una apuesta total, desesperada, por el amor absoluto en una contemporaneidad llena de aparatos y de ruido, de “ruido y de furor”.

El orden pre-moderno y su ética corresponden a la infancia y, desgraciadamente, desapareció totalmente. Están representados en el texto por la plenitud, la felicidad y la magia de la vida en la finca Santa Anita de los abuelos, evocados en la primera frase de la novela, con un tono de cuento de hadas: “Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta”. Están representados, sobre todo, por diciembre en Sabaneta, por la comunidad pre-moderna de la familia en la finca Santa Anita, por la felicidad sin falla: “Íbamos todos, mis padres, mis tíos, mis primos, mis hermanos y la noche era tibia, y en la tibieza de la noche parpadeaban las estrellas incrédulas: no podían creer lo que veían, que aquí abajo, por una simple carretera, pudiera haber tanta felicidad”.

Para evocar este orden Fernando Vallejo re-encuentra en una novela, por otro lado hiper-realista, implacable en su crítica del orden actual, el tono del realismo mágico y el cronotopo del idilio (el tiempo estático y el micro-mundo limitado en el espacio, auto-suficiente, que analizó Bajtín y recreó García Márquez con Macondo): “Estaba al final de esa carretera, en el fin del mundo. Más allá no había nada, ahí el mundo empezaba a bajar, a redondearse, a dar la vuelta. Y eso lo constaté la tarde que elevamos el globo más grande que hubieran visto los cielos de Antioquia, un rombo de ciento veinte pliegos, inmenso, rojo, rojo, rojo para que se resaltara sobre el cielo azul. El tamaño no me lo van a creer”.

Pero hay un corte radical entre ese mundo y el mundo que Fernando encuentra a su regreso cuatro o cinco décadas después; la frase anterior termina por el anti-climax siguiente: “¡pero qué saben ustedes de globos!”. A Alexis, su “niño”, el sicario que encarna toda la crudeza del mundo nuevo, Fernando le dice: “Mira Alexis, tu tienes una ventaja sobre mí y es que eres joven y yo ya me voy a morir pero desgraciadamente para ti nunca vivirás la felicidad que yo he vivido. La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol”. Sin embargo la nostalgia del mundo antiguo y el rechazo del mundo nuevo no son sino uno de los elementos de la axiología del texto.

El héroe de Fernando Vallejo no es sólo un viejo nostálgico, un pre-moderno: en su amor por Alexis (y luego por Wilmar), en su fascinación por la total ausencia de cultura inscrita en el tiempo o la escritura de éste, quien no sabe sino eliminar a bala cualquier molestia, para él mismo o para Fernando, consumir ropa o aparatos (grabadora, televisor), o canalear, de manera impaciente, cualquier mensaje televisivo, Fernando busca vivir a plenitud el instante presente, como cualquier post-moderno.

A pesar de esta presencia en su personaje “no solo de lo diverso sino de lo contrario y hasta de lo contradictorio y de lo antagónico”, según Fernando Cruz, éste no aparece “*un tanto alocado*” a nivel axiológico (¡tal vez sí a nivel existencial!).

La forma ideológica (la forma arquitectónica según Bajtín) que un texto literario de calidad construye da coherencia a su visión de la multiplicidad de una cultura, respetando su complejidad. En un texto literario obra una tendencia a la coherencia que no obvia su riqueza, consistente en la presencia de elementos opuestos.

2. Veamos otro ejemplo de estructuración de posiciones coherentes, en la novela, frente al hibridaje cultural:

En *Asuntos de un hidalgo disoluto*, Héctor Abad construye un personaje que, a pesar de exhibir una indiferencia, una falta de deseos y de apetitos que bien podrían ser connotados como post-modernos, es capaz de amar, de desear un cambio político, de criticar de manera acerba la iglesia, la sociedad tradicional, los privilegios y la educación que los reproduce, lo que hace de él un ser típicamente “moderno”.

Tampoco en este caso el carácter eventualmente “contradictorio” del personaje impide la coherencia de la toma de posición: al contrario, define la particularidad del momento cultural vivido y de la visión que el

escritor tiene de esta particularidad. En uno de sus trabajos recientes, “Para una nueva definición de ideologema”, Edmond Cros opina, en cuanto al sujeto cultural (origen, de alguna manera, de un personaje de novela) que: “Aceptar la noción de post-modernidad implica, pues, que los contornos de un sujeto cultural modelados por la modernidad hayan sufrido, con el efecto de unas condiciones socioeconómicas y culturales determinadas, unas rectificaciones progresivas, suficientemente fuertes como para hacer que dicho sujeto tenga acceso a una identidad nueva” (p. 131).

Por eso es interesante registrar también la evaluación más pausada y comprensiva, menos irritada y polémica, frente al momento contemporáneo, de García Canclini en *Culturas híbridas*, su texto de 1989, en el cual afirma (p. 23):

hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversos, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo. Para repensar esta heterogeneidad es útil la reflexión, anti-evolucionista, del posmodernismo, más radical que cualquier otra anterior...En esta línea, concebimos la posmodernidad no como una etapa o tendencia que remplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse. La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo oculto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva”.

Notamos en los dos analistas, Cruz Kronfly y García Canclini, una visión muy diferente de la “post-modernidad” y de la cultura que corresponde a ese momento histórico (el “post-modernismo”, en la terminología de García Canclini). Para este último la reflexión post-modernista sería la más adecuada para abordar la cultura latinoamericana de hoy: en efecto su desconfianza de los “grandes relatos” y de todas las formas de fundamentalismo la haría susceptible de abordar con ductibilidad y sutileza la diversidad y el carácter heterogéneo (en cuanto a lugares y tiempos) de esta cultura.

La hostilidad de Fernando Cruz hacia el “modo de ser contemporáneo”, su nostalgia del programa ilustrado nos llevarían a pensar en un rechazo de la cultura post-moderna. Sin embargo su posición es más compleja; concluye su ensayo de la siguiente manera:

Ante esta crisis aguda de lo moderno, que es cierta, muchos han salido corriendo hacia el neo-misticismo a fin de refugiarse en sus viejas promesas de fundamento y de sentido, cuando más bien deberíamos volver con entereza los ojos a Kant para esgrimir la idea de mayoría de edad y saber vivir no sólo sin los dioses sino incluso sin la esperanza, sin el sentido, sin el fundamento y sin la Razón dictatorial, como simples hombres humildes que no marchamos hacia el bien ni hacia el mal, sin sólo apenas hacia alguna parte en el confuso y cerrado horizonte, en medio del azar y el agitado proceso de autoconstrucción e invención diaria del “camino” que es el que decidimos que sea y no el que nadie nos dice o nos ordena que sea [...] Pero ante la doble crisis no hemos sido valientes[...] llenos de horror corrimos a refugiarnos en la droga o en las propuestas místicas neo-conservadoras, como si fueran el último grito de la moda, recubiertas de lenguajes técnicos para disfrazarlas de novedosas y no tener así la evidencia del retorno francamente medieval que eso implica “ (p. 43-45 ).

Fernando Cruz nos exhorta entonces, ante la crisis de lo moderno, ante la imposibilidad de creer hoy en los valores modernos que han “quedado hecho polvo” a asumir la orfandad “sin buscar refugio en una nueva edad media cargada de misticismos y búsquedas hacia atrás de un nuevo fundamento y de un nuevo sentido de vivir” (p. 44). Y concluye, de la manera siguiente: “Entonces, una de dos: o se asume el vacío, la desesperanza y la ausencia de sentido post-modernos, con la misma entereza con que se asumió en su momento la pérdida de lo sagrado por causa de la secularización de la cultura, que es lo que podría proponerse como una auténtica ética postmoderna, a la que adhiero, o se corre el riesgo, como lo estamos viendo, de caer colectivamente de bruces en una especie de nueva edad media que se autodenomina “nueva era”, caracterizada por los denominados neo-misticismos” (p. 42).

Me parece especialmente interesante esa percepción por Fernando Cruz de dos opciones, de dos actitudes posibles, hoy (en 1997), en Cali

(aunque el ensayo haya sido escrito no en el Valle sino en los Valles del Abendland). La una, valorada positivamente, como auténtica ética post-moderna, ética neo-estoíca del desamparo, del vacío, de la desesperanza, de la aceptación del no-sentido que Cruz declara explícitamente ser la suya, es ciertamente la que se puede leer en las dos novelas que publicó en la década de los noventa: *La ceremonia de la soledad* (de 1992) y *El embarcadero de los incurables* (1998). Esta opción constituye la definición de su toma de posición en el campo ético-político, legible también en el campo literario, en la puesta en forma, es decir en la técnica de sus dos novelas.

La opción, denunciada con vehemencia, como retrógrada, neo-conservadora, neo-mística, “nueva era” genuinamente medieval, temo que sea la toma de posición adoptada y constituida bajo forma literaria por su coterráneo de la generación joven, Philip Potdevin, en la novela *Metatrón*.

La existencia de una posición ético-ideológica ampliamente representada en la sociedad y considerada “new age” es decir, novedosa, explica sin duda el reconocimiento institucional (doble: beca de creación y premio a la novela, de Colcultura) obtenido por el libro, así como cierto reconocimiento de la crítica.

## II

El segundo criterio para definir la posición de los novelistas en el campo, es el tipo de realismo y una eventual relación con el realismo mágico de *Cien años de soledad*, punto obligado de referencia en el campo. Este criterio permite oponer, con toda claridad, un sub -campo antioqueño (región de Medellín), marcado por una fuerte opción hacia un tipo de realismo crítico y una clara ruptura con el realismo mágico, a un sub-campo valluno (región de Cali), para el cual el concepto de realismo debe ser redefinido.

1. El realismo crítico, en el sub-campo antioqueño, se encarna en varias posiciones afines:

1.1. El realismo crudo, agresivo, iconoclasta, de Fernando Vallejo en *La Virgen de los sicarios*, orientado en primer lugar, por la nostalgia de una Medellín pre-moderna, verdadero locus amenus de la infancia, nostalgia que explica la intolerancia absoluta, sin embargo lúcida, de la cultura mafiosa, el ruido, la violencia generalizada y el rechazo radical de la nueva época sentida como anómica y absolutamente degradada. Notemos

que sin furia(o una furia menor) y con la vaga esperanza de la remota vigencia, todavía, de una moral patricia, decimonónica, ésta es la posición legible en la primera novela de García Márquez, *La Hojarasca*, publicada en 1953.

En efecto esta novela, abierta, se cierra con la confrontación de los dos actantes principales: una hojarasca (el pueblo de Macondo) calificada repetidamente de “cuadrilla de resentidos”, conjunto social entre violento y apático, vengativo e irracional y el Coronel, caballero y católico, voz ética del antiguo patriciado. La confrontación no se resuelve: no sabemos si el Coronel podrá, una vez más, triunfar sobre el pueblo e imponerle su ley y su ética. Casi cincuenta años después, la nostalgia del patriciado, el anhelo de un orden ético, recibe, con la novela de Fernando Vallejo, unos funerales estruendosos. La traducción de *La hojarasca* de García Márquez se lee de la manera siguiente: “Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Esta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad” (p. 31) y el epitafio dice así: “Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Eramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra y Medellín la capital del odio” (p. 10).

El segundo elemento orientador del realismo de Vallejo es una apuesta romántica (en el sentido técnico de la palabra “romántica”, por supuesto - es decir la opción por la salvación a través de la entrega total, a Alexis y luego a Wilmar - y no en el sentido banal de “amoroso”). Esta apuesta está condenada al fracaso ya que los sicarios mueren jóvenes.

El desenlace es, entonces, el desdibujamiento total del héroe-narrador, transformado en “hombre invisible”. El cual, finalmente, abandona el campo de batalla y se pierde en un viaje sin retorno, hacia ninguna parte: forma “post-moderna”, “moderna tardía”, de la “madurez viril” estoica definida por el joven Luckács, de este final en tablas de la confrontación entre el héroe problemático y el mundo degradado que caracteriza el Bildungsroman.

Diría que la región antioqueña, siendo la región de Colombia cuyo desarrollo “moderno” ha sido el más avanzado y sistemático, (dentro de una situación general de “postergación” de la modernidad) es también el área cultural en donde la problemática de la “novela de formación”, en todas sus formas, la problemática del hombre solo que mide sus fuerzas con las del mundo, se ha visto ampliamente ilustrada, de muy diversas, originales e interesantes maneras.

1.2- El realismo, mucho más risueño, culto e ilustrado (en el mejor sentido de las dos palabras), pero igualmente crítico de Abad Faciolince.

La primera novela de éste plantea, en primer lugar, como el título *Asuntos de un hidalgo disoluto*, lo indica, la problemática de la hidalguía, pero a su vez “disoluta”, es decir “disuelta”, o en proceso de disolución. Tenemos un retrato sin piedad del “muy violento país de la paloma” (p.114), de “la pocilga del terruño patrio”

(p. 211), de “un país descuartizado por guerras idiotas e inútiles, por el abstracto fanatismo de unos grupos locos” (p. 230), del “sitio oscuro donde nací” (p. 209), de “nuestra estupidez, nuestra falta de gusto, nuestra impecable grosería” (p. 199) y se nos afirma que “esta [ciudad] en la que tuve la graciosa desgracia de nacer [...] este hueco asqueroso, es la confirmación incontestable de que el infierno existe. Aquí, y no en el más allá” (p. 199).

La posición, nuevamente, se define en relación con dos horizontes, dos límites, a su vez interrelacionados:

a) La hidalguía, ya perdida, ya “disoluta”. La misma hidalguía del pasado de Sabaneta y del barrio Boston de Medellín, cuya nostalgia es uno de los elementos de la posición axiológica de Fernando Vallejo en *La Virgen de los sicarios* y también la hidalguía presente en *La Hojarasca* de García Márquez, salvo que en este caso su vigencia no se ha acabado del todo y sigue siendo el elemento estructurador de un personaje todavía afirmativo, aunque ya en desfase con la sociedad, el personaje del Coronel.

b) La decisión de renunciar al elemento positivo, esperanzador, “mágico”, en la concepción del realismo: sin la tonalidad rabiosa del realismo de Vallejo, se trata de un realismo crítico radical, necesariamente orientado, como fenómeno de campo, contra el realismo (mágico o romántico) de García Márquez (a su vez explicable por el prestigio y la cercanía de una concepción patricia del mundo, encarnada en el abuelo de García Márquez y en el modo de narrar con “cara de palo”, ajena a la racionalidad moderna, de la abuela).

Esta orientación (que es a su vez distanciamiento) frente a García Márquez se lee claramente, en *Asuntos de un hidalgo disoluto*, en el episodio relativo a la famosa masacre de las bananeras, (evocado también por García Márquez, en varios lugares pero específicamente en *Cien años de Soledad*).

El episodio se sitúa en el capítulo VI de *Asuntos*, titulado: “Que trata

de dos enfermedades curiales, de las bananeras y de un automóvil americano". El tono es el tono habitual de Abad Faciolince (por supuesto muy distinto del tono de asombro, de deslumbramiento épico de García Márquez en *Cien años*), a la vez serio, enfático (es un cuento "poco edificante", se trata de "una masacre memorable", de una "carnicería") y ligero, juguetón (su secretaria de los senos perfectos, Cunegunda, le recuerda su promesa de contar la historia "soplándole palabritas al oído" y lo perturba con su "aliento tibio... cerca [ demasiado cerca ] de la oreja izquierda"). El diálogo con García Márquez se establece desde el principio: "En la carnicería fueron asesinados tantos braceros que los escritores de preñada imaginación (muchos años después o muchos años antes) han podido llenar vagones interminables con los muertos". Es un saludo ambivalente al novelista costeño: por un lado reconocimiento del poder de su estilo, evocado -o pastichado- pero también burlado en "muchos años después o muchos años antes" (se sabe que casi todos los escritores colombianos de la generación posterior a García Márquez han sufrido, de buena o mala gana, consciente o no conscientemente, ese poder) y, por otro lado, el rechazo de su "preñada imaginación".

Los primeros elementos de su toma de posición frente al acontecimiento, coherentes con su apuesta estética en general, e igualmente distanciados de la de García Márquez, consisten en:

a) no "entrar en los detalles públicos" y contar la historia privada de su tío, obispo de Santa Marta por la época;

b) no contar la historia, como es la costumbre, desde el punto de vista de los perdedores.

Por supuesto, con su particular sentido del humor, ciertamente de una tonalidad carnavalesca, que elimina toda solemnidad y todo énfasis sin dejar de ser el de una denuncia radical, Abad Faciolince empieza esta historia "privada" con el párrafo siguiente, relativo al asunto público: "Detrás del presidente que mandó al ministro de gobierno que pasó la razón a su colega de guerra que se la dió al gobernador del departamento que la transmitió al comandante militar que se la trasladó al oficial que dió la orden de fuego a los matones, estaban, como siempre, un grupo de bananeros gringos". En una frase, con la mayor economía y un absoluto desparpajo, se deja al descubierto el esqueleto de la historia pública. Se puede ya pasar a la historia privada, más interesante, cruel y reveladora, "emblemática":

El día de la matanza mi tío dejó de ver. Quiero decir que se quedó ciego, literalmente. No caería en el trivial juego de pala-

bras de ponerlo ciego tan sólo porque se hizo el de la vista gorda. No. [¡ Por supuesto, sí ! También...]. En verdad, mi tío, ese mismo día, se quedó ciego. No hace falta que me digan que se quedó mudo, pues ya lo sé, y no lo estoy disculpando. Cuento el hecho: que el mismo día de la matanza de las bananeras mi tío se quedó ciego y que tres meses después los gringos que fraguaron la masacre lo mandaron a Rochester a hacerle, gratis, una operación con la que recuperó la vista. Cuando volvió quedaban pocas huellas de la matanza. La humedad y las lluvias torrenciales habían barrido la sangre hasta el mar y lo único que quedaba en el ambiente era un recuerdo desteñido por el miedo y un eco de fusiles apagado.

En las frases "No creía en el trivial juego de palabras de ponerlo ciego tan sólo porque se hizo el de la vista gorda. No. En verdad, mi tío, ese mismo día, se quedó ciego", se leen con toda claridad los dos principales recursos estilísticos del realismo de Héctor Abad: la negación (o renegación) y la reducción a la verdad escueta, expresada en términos rotundos, sacados de un registro lingüístico popular.

2. En el sub-campo del Valle, las tomas de posición que hemos analizado (la de Fernando Cruz y la Philip Potdevin) son, en cuanto al realismo, radicalmente distintas entre sí y opuestas a las posiciones del sub-campo antioqueño consideradas.

2.1 El realismo de Fernando Cruz, cierto y a veces agudo, no puede ser abordado con la misma inocencia que el realismo en el sub-campo antioqueño: no se apoya sobre las certezas y los grandes relatos de la modernidad. Ya hemos visto que Cruz, ensayista, toma la decisión de asumir la total y radical orfandad, sin puntos de referencia ni imperativos categóricos orientadores, de la post-modernidad.

Hay una cercanía notoria, en su práctica, con las novelas de Nathalie Sarraute (supongo, por supuesto, que también con otras "nuevas novelas", éstas latinoamericanas). La reflexión teórica de Sarraute, en *La era del recelo*, su redefinición del realismo y del formalismo, nos será de gran ayuda para, si no analizar, por lo menos proponer una aproximación al realismo de Cruz.

El realismo de *La ceremonia de la soledad* (1992) y *El embarcadero de los incurables* (1998), no es, obviamente, el realismo clásico, el realismo de

Balzac o de Flaubert, no es tampoco el realismo de Fernando Vallejo o Héctor Abad Faciolince. Cuando Nathalie Sarraute, en 1956, en el ensayo titulado "Lo que ven los pájaros", opone a una literatura neo-clásica, "realista" o "comprometida", que "ya no muestra sino apariencias" y por lo tanto merece ser considerada como un formalismo, una literatura de un "realismo nuevo y sincero", ocupada en descubrir y hacer ver una nueva realidad, está sentando las bases esenciales de la llamada "nueva novela", o por lo menos una de sus dimensiones fundamentales. Aunque ella personalmente define "esta partícula de realidad que es la suya" como una estrecha franja, claramente definida, los "tropismos", esos "movimientos indefinibles que se deslizan muy rápidamente a las fronteras de nuestra conciencia" y que constituyen "la fuente secreta de nuestra existencia" y "están en el origen de nuestros gestos, de nuestras palabras, de los sentimientos que manifestamos, que creemos sentir..." también propone una definición más general de una realidad particular genuinamente percibida que coincidiría perfectamente con el objeto, realista, de la "nueva novela" de Fernando Cruz, una realidad percibida, "bajo su aspecto metafísico, o poético o psicológico o social o [...] bajo todos los aspectos a la vez".

Uldarico, el "personaje" de *El embarcadero*, si bien tiene un nombre (tenido por innecesario e inclusive perjudicial, dentro de la perspectiva de la "nueva novela", como lo sabemos) no tiene más definición que la que le provee su mirada sobre el mundo: "Los revisteros. Venía el viento a hojear las carátulas, se retiraba", o la mirada de un narrador que sólo sigue su mirada: "Esto lo observaba él a través del agitado aleteo del polvo" o la brusca emergencia de un deseo: "Soñar, ah, soñar". También es cierto que Uldarico tiene tendencia a filosofar: "Estas ciudades del trópico, se dijo, emblemáticas, parecen de papeles a la deriva, escamas y agallas sueltas. Caían desde las ramas estables cientos de hojas enfermas, hojas ya muertas y hundidas en el fracaso, junto con la gran masa amarilla, la afamada mierdita del olvido, pensó".

El narrador produce, a partir de Uldarico, de sus reacciones espontáneas, elaboradas sólo por el filtro de un estilo preciso y sin piedad, una percepción inmediata del mundo, como degradación y anomia (polvo, cáscaras y detritus; a la deriva, sueltas; hojas enfermas, hojas ya muertas y hundidas en el fracaso, la mierdita del olvido). Enfermedad, muerte, fracaso, olvido, tierra olvidada: son algunos de los temas, por supuesto, de *Cien años de soledad*. Pero faltan los temas complementarios del exceso de vida, de la vida plena y sin control, de la dicha del incesto o, simple-

mente, de la vida terca, ordenada, reposada y rutinaria, y faltan, por supuesto, la perspectiva del heroísmo, aunque sea solo una ilusión de heroísmo. Falta sobre todo, el tono envolvente, redentor, del realismo maravilloso.

Fernando Cruz, en una entrevista con Ómar Ortiz publicada en *La jornada semanal*, de la U.N.A.M. en 1999, en donde es presentado como uno de los narradores representativos de la generación posterior a García Márquez, afirma que su obra "está escrita a contracorriente de lo que predomina en los países hispanoamericanos y en Colombia, con mayor razón". Cuando define lo que según él sería la corriente dominante en la narrativa hispanoamericana actual, dice: "una especie de concepción heroica estrechamente ligada a una suerte de esperanza mesiánica sin fundamento". Más que a García Márquez (pero también a él) Fernando Cruz designa aquí, a mi parecer, a aquellos novelistas cuya visión está marcada por un hibridaje de heroísmo pre-moderno y de esperanza moderna y que no han tenido el valor de aceptar lo que él mismo, en el ensayo ya mencionado, designó como la orfandad y el sin sentido post-modernos. ¿Son todavía numerosos estos novelistas? En el corpus seleccionado para este análisis no hay ninguno: todas las novelas estudiadas, si bien no penetran directamente en el sin sentido y la degradación absoluta del hombre y el mundo, no los viven ni los hacen vivir al lector, sin la mediación del análisis, los plantean como temática. En este sentido es posible que todos los novelistas estudiados (con la excepción, tal vez, de Potdevin) opinen, hasta cierto punto, con Cruz: "Yo trabajo desde una perspectiva que no es pesimista, pero que sí parte del principio de que el sentido del mundo no existe por sí mismo sino que es dado por nosotros, y que el mundo es fundamentalmente casualidad y carencia de sentido [...]. Me parece que explorar la condición humana -según Kundera, el destino de la novela, y yo comparto ese punto de vista-, explorar la naturaleza de la condición humana y su complejidad, pasa por el proceso de desmitificación de un mito más de la modernidad: el de la historia, del sujeto centrado en la razón".

También es cierto que la nostalgia de la pre-modernidad (en la novela de Fernando Vallejo), la fe en los ideales modernos (la cual se quiebra cada vez más, en cada novela de Héctor Abad) existen todavía con alguna fuerza en la obra de los novelistas antioqueños, cuando han desaparecido totalmente en la obra última de Fernando Cruz. En este sentido, habría una cercanía, que será estudiada en otra ocasión, de la obra de Cruz con la

obra del belga-tolimense Alvaro Mutis, pero sobre todo con la obra del costeño Héctor Rojas Herazo, el maestro pero a la vez voz antitética, de García Márquez.

Y es esta renuncia radical a todo proyecto moderno que explica las características técnicas de la novela de Fernando Cruz: el adelgazamiento del asunto (que Cruz llama “*la anécdota*”; él afirma que una obra literaria “obviamente debe tener” un “primer piso” anecdótico, pero que no le interesa sino “una literatura que tenga dos pisos”- el segundo piso siendo “la construcción formal”); la construcción “impresionista” del personaje; una comunicación mucho más a cargo del lector que del narrador y, finalmente, la omnipresencia de la impresión directa del mundo vehiculada por la producción continuada de imágenes.

Con toda razón, pero algo de ingenuidad (Cruz es abogado de formación y de profesión, no crítico literario, a pesar de haber escrito comentarios de textos literarios), siente el carácter poético de sus textos narrativos y afirma: “El gran género es la poesía y por eso la prosa que me preocupa es una prosa poética, y me refiero a una prosa que trata que el lenguaje no sea obvio, sino que tenga niveles de elaboración formal, que las palabras aparezcan reunidas de nuevo por primera vez. Similar al mundo de la poesía”.

Cruz percibe la relación entre la posición (filosófica y vital) post-moderna y la modificación del relato, cuyo desarrollo se fragmenta, acercando la novela al poema: “Es que la novela también [como la poesía] está constituida con fragmentos. Una de los grandes crisis de Occidente [lacrisis de la post-modernidad] es la percepción de que el mundo no tiene sentido. Entonces, de la vida queda una suma de fragmentos que nosotros tratamos de unir hasta donde sea unible, pero que no se puede cicatrizar del todo”.

Al final de la entrevista Cruz precisa nuevamente su posición, frente a las exigencias de la post-modernidad; de la misma manera que, en la novela, el escritor flaquea, hasta cierto punto, en cuanto a la necesidad del argumento y del personaje, frente, a la posición más radical de Nathalie Sarraute, flaquea también en cuanto a la necesidad de asumir la nueva mayoría de edad, post-moderna: “si no somos capaces de asumir nuestra soledad [...] entonces está bien, yo admito que en algún momento necesitamos ciertos soportes”. Pero es sólo por un momento (y podemos entonces, tal vez, vaticinar que su próxima novela será plena y coherentemente post-moderna), ya que afirma finalmente: “Pero lo inaceptable es

que la charlatanería se termine convirtiendo en un discurso que justifica el miedo a la soledad. Algo así como la idiotez colectiva convertida en teoría”.

Me temo que Philip Potdevin, con su novela *Metatrón* se está acercando peligrosamente a una forma posible de la posición calificada de “inaceptable” por Fernando Cruz. En esta medida constituye también una toma de posición que Nathalie Sarraute hubiera calificado de “formalista”, caracterizada por “esta inmoralidad que constituye, en literatura, una actitud negligente, conformista, poco sincera o poco leal frente a la realidad” (*Lo que ven los pájaros*, p.180) y que hace que los lectores no encuentran en la novela “nada de lo que constituye realmente su vida, ni las verdaderas dificultades con las cuales se ven confrontados, ni los verdaderos conflictos que deben enfrentar”.

El estilo, “suerte de estilo digest” ( para la historia de amor, es el estilo de Corín Tellado ) “no sirve nunca a revelar una realidad nueva, haciendo resquebrajarse el barniz de apariencias convencionales que lo recubre”; los personajes son “como muñecos de cera”. Veamos, por ejemplo, el juicio absolutamente estereotipado de Franz sobre Sabina: “Me gusta su sentido de la vida, su apego por la naturaleza, su amor por lo bello y sencillo”. Franz igualmente alaba “su cándida sonrisa”. A un cumplido adolescente, banal, de Franz, Sabina contesta: “Eres especial”. El narrador describe así el vestido de Sabina: “El chal que le cubría los hombros y reposaba sobre su regazo”. Cuando Franz y Sabina salen a comer, por supuesto a un restaurante del norte de Bogotá, pureza obliga, (el Norte es la zona “elegante” de la ciudad), el texto describe, de una manera escrupulosa digna de una mejor causa, todos los detalles de una velada de una banalidad exasperante. Doy un breve (¡todavía demasiado largo!) ejemplo:

decidieron cenar ‘fondue’ en la zona rosa, cerca de la ochentidós. En el restaurante el maitre se encargó de ubicarlos en una de las mejores mesas, cerca a una esquina, lejos de la entrada y del ruidoso pasillo a la cocina. Franz pidió, como de costumbre, un Manhattan, Sabina, ante la insistencia de Franz, aceptó beber un Alexander. Aguardaron en silencio que les sirvieran los aperitivos [...]. A juicio de Sabina el fondue estuvo delicioso. Una botella de vino tinto del Duero calentó los espíritus. De postre pidieron crepes suzette y café expreso. El maitre trajo la cuenta, Franz canceló y salieron.

Cuando la invitada ya no es la casta, espiritual y elevada Sabina sino Lilián, la tentadora, responsable de la caída de Franz en la bajeza del deseo carnal, el Cream (una cafetería) de la cincuentatrés (menos al norte) será el lugar escogido. Pero la minucia vacía, si bien ya no connota "refinamiento" y "elevación" sino desprecio por la mujer vulgar, es la misma: "Ambos ordenaron espaguetis: Franz los pidió al pesto con cerveza y Lilián acompañó los suyos, a la carbonara, con una limonada".

Por supuesto el texto no merece realmente un análisis: se lo considera aquí porque fue bastante alabado por la crítica y recibió un premio literario a nivel nacional. Por un reconocimiento, para mí incomprensible, pertenece al campo. Es útil, igualmente, para ilustrar el tipo de toma de posición "contemporánea" definida por Fernando Cruz.

Me faltaría agregar que lamento muchísimo no haber tenido la ocasión aquí de llevar a cabo el análisis micro-semiótico, propiamente socio-crítico, de aspectos más numerosos de los textos considerados. Recuerdo con nostalgia uno de mis primeros análisis sociocríticos, realizado bajo la dirección de nuestro maestro, el Profesor Edmond Cros: era el análisis del "Preámbulo" de la primera novela de García Márquez, *La hojarasca*. Este "Preámbulo" establecía, aparentemente sin ambigüedad, una evaluación de la historia colombiana de la primera mitad del siglo XX y de sus actores: un "nosotros" patricio, aristocrático, arrinconado, vencido, relegado por una "hojarasca", sucia, alborotada, maloliente y desordenada, un "pueblo" sin fe ni ley, responsable de un desarrollo, de un crecimiento sin sentido, sin orden. Sin embargo un análisis más fino, sensible a los múltiples ecos y capas de sentido vehiculados por el lenguaje literario polisémico descubría, tanto el punto de vista de la historia oficial, monopolizado por la "víctima" de la historia, "nosotros", como el homenaje secreto del texto a la fuerza vital, oculta pero profundamente organizadora, de la hojarasca.

Descubrir esta multiplicidad de voces contradictorias en un texto literario es un gran placer, un aspecto fundamental del placer propiamente estético. Pero para llevar a mis estudiantes hasta allí he debido primero recorrer un largo camino y ubicar múltiples fenómenos ( históricos, lingüísticos, literarios ) que no habían analizado en su recorrido universitario previo: algunos de ellos son los que he evocado en esta conferencia. Sobre esta base, en algún momento, podremos llegar en Colombia a una Sociocrítica plenamente entregada al análisis de todos, y hasta los más tenues, matices y contradicciones de la obra.

## Compte rendu

L'autre "chez soi": autour de Maurice Duval, *Un ethnologue au Mandarom. Enquête à l'intérieur d'une "secte"*, PUF, 2002.

Paru en janvier 2002, l'essai de Maurice Duval soulève un vif débat autour de la définition de "secte" et de "groupe religieux". C'était d'ailleurs l'objectif déclaré par l'auteur dans sa conclusion, poser des questions plus que donner des réponses, déconstruire l'opinion diffuse sur les sectes. Il est vrai que, comme l'affirmait Gramsci, "il senso comune è misoneista e conservatore", ("le sens commun est passéiste et conservateur"), la menace provient de tout ce qui est "nouveau", "inouï", un groupe religieux n'est pas reconnu comme tel, mais il devient, dans le langage des médias, une véritable "menace" pour la collectivité.

La méthode proposée, une enquête qui se base sur l'observation participante, entend rendre compte des croyances d'un groupe religieux *au sein de notre propre société*.

Voilà le grand risque que l'ethnologue peut courir lorsqu'il ne s'applique pas à étudier un groupe religieux vivant dans un continent éloigné: on vient d'étudier *l'autre* chez soi, l'autre au sein de la société "occidentale", et cela dérange fortement certains milieux.

L'auteur nous l'explique de manière détaillée dans son introduction: la recherche sur la "secte" n'a été bien accueillie, ni par le CNRS, ni par les revues spécialisées, ni par les médias qui continuent à semer des images stéréotypées sur le terrain fertile du sens commun.

Cette enquête ayant comme objet un groupe religieux et ses croyances, minutieusement décrites dans le corps du texte, peut constituer un point de départ pour un vaste débat sur certaines questions actuelles qui vont même au delà du domaine strictement ethnologique :

1. Le contrôle exercé sur la recherche en sciences humaines
2. L'enquête sur de nouvelles croyances *au sein de notre société occidentale*
3. Croire et *faire croire* à travers les moyens de communication de masse

1. "Notre société cherche à élaborer une norme unique, norme qui vise à codifier nos comportements et nos pensées à l'extrême et où il n'y a plus de place pour les marges, fussent-elles pacifiques", nous dit l'auteur lorsqu'il présente l'"histoire d'une recherche".

L'illusion de la liberté dans notre société est partout, pourtant nous subissons au quotidien une programmation de nos comportements à travers des modèles imposés qui forgent notre manière de voir et d'agir. Lorsqu'on s'éloigne de ces modèles de pensées, on est "autres", "différents", bref "dangereux". Cette enquête permet de tester les "limites" de la zone de liberté proposée dans le domaine de la recherche en sciences humaines. On va vers un nouveau type de chercheur qui devrait s'occuper de son champ bien délimité: souvent il y a des domaines de recherches qui sont fortement conseillés par le Ministère et qui peuvent recevoir des subventions importantes. Dans le domaine de la littérature ou de l'histoire il y a les "centenaires ou bicentenaires" d'événements du passé qui constituent d'excellentes occasions pour organiser un colloque international.

Le nouveau chercheur devrait donc se limiter à conforter des opinions acquises et surtout ne devrait pas déborder sur d'autres domaines de "spécialisation": l'exigence de l'ultra-spécialisation dans les différents champs du savoir peut devenir aussi une arme de contrôle de la recherche en sciences humaines, car le chercheur risque ainsi de perdre de vue le dessein global dans lequel s'inscrit son propre travail.

2. "J'ai donc choisi de faire de l'ethnologie du Mandarom et des ses adeptes comme j'ai étudié une population africaine ou encore, dans notre société, les marins au long cours" (*ibidem*, p. 15). Quelle sont les difficultés pour un ethnologue qui travaille au sein de sa propre société? Est-ce qu'on peut "observer" sans passion un groupe religieux qui est au centre de l'attention des médias et sur lequel on publie des dizaines de textes – qui se vendent bien – alors que leurs auteurs n'ont mené aucune enquête à l'intérieur de ce groupe?

Choisir l'objet de sa propre recherche, surtout lorsque cet objet s'avè-

re "chaud", c'est-à-dire au centre de l'actualité, est un droit fondamental du chercheur. Maurice Duval invoque le principe énoncé par Weber de la "neutralité axiologique" car, lorsqu'on mène une enquête, le jugement moral est, d'une certaine manière, "suspendu": les rites, les habitudes, les croyances sont observées sans partir d'une idée à démontrer ou d'un stéréotype.

Le grand "défaut" de cet objet de recherche est, par moment, son manque d'exotisme: les rituels et les croyances du groupe re-situés dans un pays lointain, auraient acquis une coloration différente; en effet, il est "scandaleux" de vouloir ériger une statue de culte en plein milieu des Alpes Maritimes, mais cela n'aurait pas été jugé ainsi s'il s'agissait de l'Afrique ou de l'Asie.

L'ethnologie devrait, donc, re-situer l'*autre* au cœur de notre société, l'essai sur le Mandarom le démontre à plusieurs reprises: jusqu'à quel point peut agir la hantise de la diversité, et surtout, la peur du nouveau?

3. *Croire et faire croire*. Depuis la sortie du livre, des compte-rendus ont parlé de l'essai sur le Mandarom: les revues spécialisées ont porté un regard plus serein sur l'étude ("Autre temps. Cahiers d'éthique sociale et politique", n. 73, printemps 2002), mais la presse a souvent attaqué l'ethnologue ou, pire, a refusé de publier des articles sur la question. Il n'est pas nécessaire de citer ici les propos trop simplistes de l'article du "Monde" (20/02/02), ni les invectives lourdement ironiques de l'article paru dans l'"Express" (04/04/02), mais des témoignages du milieu universitaire montrent qu'un nouveau regard se construit progressivement autour de cette étude (Jean-Bruno Renard, "La Gazette de Montpellier", 3 mai 2002). ; il y a eu des articles qui expriment un jugement positif dans "Le Figaro" 24/01/02, "Réforme" 04/02/02, "Midi Libre Région" 15/02/02.

L'un des mérites de cette enquête est certainement l'analyse de l'attitude des médias à l'égard du groupe religieux et de la notion de "secte": "la peur se vend bien", nous dit l'auteur, pour ce qui concerne les moyens de communication, mais aussi au niveau d'un discours politique démagogique. *Faire peur* est l'un des objectifs des médias que nous connaissons. A partir de la peur de l'autre – l'autre *chez soi* – on construit les bases d'un discours raciste qui refuse tout chemin de connaissance.

Angela Biancofiore  
Maître de conférences  
Université de Montpellier III

ÉDITIONS DU CERS  
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY  
ROUTE DE MENDE  
F-34199 MONTPELLIER CÉDEX 5  
FRANCE

Tél. et fax 04 67 14 24 33 International +33 4 67 14 24 33

cers@alor.univ-montp3.fr

http://alor.univ-montp3.fr/CERS/

Voici un extrait de notre catalogue. Un catalogue complet avec la disponibilité et les prix de tous ces ouvrages est à votre disposition. Vous pouvez le demander par téléphone, par fax, par courrier électronique ou par courrier postal.

**Revue *Sociocriticism***

I	1	Theories and Perspectives (1)
I	2	Theories and Perspectives (2)
II	1	Soviet Literature of the Thirties : a Reappraisal
II	2}	Space and Ideology
III	1}	
III	2	Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies
IV	1	Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies
IV	2	How to Read Bakhtin
V	1	Theories and Perspectives (3)
V	2	Theories and Perspectives (4)
VI	1-2	Lectures sociocritiques : domaine de langue espagnole
VII	1	Arguments et débats, I
VII	2	Arguments et débats, II
VIII	1	Productions textuelles latino-américaines
VIII	2	De la morphogénèse
IX	1-2	Formes textuelles et matériau discursif Rites, mythes et folklore
X	1-2	Histoire et déni de l'Histoire dans l'Espagne contemporaine : Almodóvar, Muñoz Molina, Ayala
XI	1-2	Droit naturel — Droit de conquête
XII	1-2	Image(s)
XIII	1-2	Hacia una historiografía en el noroest argentino
XIV	1	Ideologías literaturológicas y significación
XIV	2	Culture et discours de <i>subversion</i>
XV	1	Chronotopes : les espaces du temps

- XV. 2 Image(s) II  
 XVI. 1-2 Rosismo y Peronismo: nudos históricos, prácticas literarias

**Revue *Imprévue***

- 1978 1-2 Sociétés, mythes et langages  
 1979 1-2 Idéologies et pratiques discursives  
 1980 1 L'espace discursif de la marginalité  
 1980 2 Repères de génétique textuelle :  
 histoire, imaginaire, discours  
 1981 1 Espaces idéologiques  
 1981 2 Réflexions sur l'image  
 1982 1 Fonctionnements textuels  
 1983 1 Textologie et histoire I  
 1983 2 Textologie et histoire II  
 1984 1 Poésies engagées  
 1985 1 Écrire l'espace  
 1985 2 Discours du Je  
 1986 1 Problème du Siècle d'Or  
 1986 2 La guerre d'Espagne dans les produits culturels  
 1987 1 Critiques et histoires littéraires  
 1987 2 Histoire, idéologie et culture  
 1988 1 Conceptualiser l'espace  
 1988 2 Théorie(s) du texte et du genre  
 1989 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif  
 1989 2 Schèmes discursifs  
 1990 1 Recherches sur le roman, I. Afrique  
 1990 2 Recherches sur le roman, II. Espagne et Amérique latine  
 1991 1 Acteurs de l'histoire  
 1991 2 La ville  
 1992 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif, II  
 1992 2 Moyen âge  
 1993 1 Cultures dominantes et phénomènes identitaires  
 1993 2 Miscellanées  
 1994 1-2 El indio, instancia discursiva  
 1995 1 Río de la Plata. Littérature et société I  
 1995 2 Río de la Plata. Littérature et société II  
 1996 1 Convergences & divergences  
 1996 2 Amour et conventions littéraires du moyen âge au baroque  
 1997 1-2 Itinéraires du positivisme  
 1998 1-2 Parcours. Hommage à Françoise Zmantar  
 1999 1 La verdad de las máscaras :  
 Teatro y vanguardia en Federico García Lorca

- 1999 2 L'interpellation du sujet dans l'essai chez Unamuno & Ganivet  
 2000 1-2 Textos culturales regionales - Investigaciones sociocriticas  
 2001 1-2 Encuentro con Juan Goytisolo  
 2002 1-2 Rencontre avec / Encuentro con Juan José Saer

**Collection « Co-textes »**

- 1 Luis Martín Santos : *Tiempo de silencio*  
 2 Francisco de Quevedo : *La hora de todos*  
 3 Calderón de la Barca  
 4 Mario Vargas Llosa  
 5 Juan Goytisolo  
 6 Gabriel García Márquez  
 7 Miguel Ángel Asturias  
 8 Lecture idéologique du *Lazarillo de Tormes*  
 9 Alfredo Bryce-Echenique  
 10 César Vallejo  
 11 Julio Cortázar  
 12 Luis Buñuel : *Los olvidados*  
 13 Points de repère sur le modernisme  
 14 Rubén Barreiro Saguier  
 15 Miguel Delibes  
 16 Vicente Huidobro  
 17 Octavio Paz : *Libertad bajo palabra*  
 18 Leopoldo Alas « Clarín » : *La Regenta*  
 19-20 Ernesto Sábato  
 21 Littérature et institutions dans le Moyen-Âge espagnol  
 22 Juan del Encina (1492-1514).  
 Le savoir et ses représentations (Monique de Lope)  
 23 Luis Puenzo : *La historia oficial*  
 24 Sociocritique de la musique de film, I. *Elisa vida mía* (C. Berthet)  
 25 Sociocritique de la musique de film, II. *Carmen* (C. Berthet)  
 26 Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel  
 (Gastón Lillo)  
 27-28 Cinéma et Espagne franquiste  
 29-30 L'histoire, la nation & l'ethnique dans le Mexique contemporain  
 (Marc Morestin)  
 31-32 Les *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán  
 33 Poétique du fantastique  
 34 Hommage à Alfredo Bryce Echenique  
 35 Le roman néo-baroque cubain : Severo Sarduy,  
 Guillermo Cabrera Infante

- 36 *El Verdugo – Le Bourreau* de Luis García Berlanga
- 37 *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura :  
Médiations textuelles et représentation de l'Histoire.
- 38 Jorge Luis Borges - *Les essais.*
- Collection « Études sociocritiques »**
- ALBANESE Ralph *Initiation aux problèmes socioculturels de la France au XVII<sup>e</sup> siècle* 1977
- BUSSIÈRE ANNIE (éd.) *Le roman espagnol actuel 1975-2000*  
T. I. *Tendances et perspectives* 1998  
T. II. *Pratique d'écriture* 2001
- CARCAUD-MACAIRE Monique, CLERC Jeanne-Marie  
*Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique* 1995
- CROS Edmond *L'Aristocrate et le carnaval des gueux : étude sur le Buscón de Quevedo* 1975  
*Propositions pour une sociocritique* 1982  
*Théorie et pratique sociocritiques* 1983  
*De l'engendrement des formes* 1990  
*D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse* 1995  
*Origine socio-idéologique des formes* 1998  
*El sujeto cultural – Sociocrítica y psicoanálisis* 2002
- DE LOPE Monique *Traditions populaires et textualité dans le Libro de buen amor* 1983
- FABRE Jean *Enquête sur un enquêteur : Maigret. Un essai de sociocritique* 1981
- FRANCO Jean *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez* 1988
- GARCÍA-BERRIO Antonio  
*Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico* 1981
- JOLY Monique, SOLDEVILA Ignacio, TENA Jean  
*Panorama du roman espagnol contemporain* 1979
- MORA ESCALANTE Sonia Marta  
*De la sujeción colonial a la patria criolla* 1995

- ZIMA Pierre *L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus* 1988

**Collection « Études critiques »**

- BUSSIÈRE-PERRIN Annie  
*Le Théâtre de l'expiation. Regards sur l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo* 1998
- EZQUERRO Milagros  
*Théorie et fiction. Le nouveau roman latino-américain* 1983
- PUISSET Georges *Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier* 1987 (t. I)  
1988 (t. II)

**Série pédagogique**

- NERIN Pablo, PARRA ROSA  
*Estructuras fundamentales de comunicación* 1985

**Série Actes**

- 1 *Picaresque espagnole*
- 2 *Picaresque européenne*
- 3 *Opérativité des méthodes sociocritiques*
- 4 *La guerre d'Espagne dans les produits culturels*
- 7 *Publicité et psychanalyse (Annie Perrin)*
- 8 *El indio, nacimiento y evolución de una instancia discursiva*
- 9 *Encuentro con Juan Goytisolo*
- 10 *Le lieu de / El lugar de Juan José Saer*

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
EN JANVIER 2003  
DANS LES ATELIERS  
DES PRESSES LITTÉRAIRES  
À SAINT-ESTÈVE - 66240

D. L. : 1<sup>er</sup> trimestre 2003  
N° d'imprimeur : 19567



## Sociocriticism

Cette livraison de *Sociocriticism* présente, par regroupement thématique, quelques unes des conférences prononcées à Salta (Argentine) dans le cadre du VIII<sup>e</sup> Congrès de l'Institut de Sociocritique en octobre 2001. On y trouvera en première partie des exposés théoriques interrogeant les phénomènes de morphogénèse textuelle d'un point de vue sociocritique, et des confrontations dont la richesse entérine la fécondité de la notion de *Sujet Culturel*.

Une seconde partie réunit des interventions touchant au texte filmique et au texte musical. L'étude de cas particuliers (par exemple *Mission*) sert de point départ pour une réflexion plus élargie, permettant de mieux tester encore la validité et l'opérativité du cadrage théorique et méthodologique proposé par la Sociocritique d'Edmond CROS.

M. C.-M.

2545

EBSCO

AMS/GRANADA/F.FILOSOFIA Y  
U0174667  
47810634892883002/MU  
ZC-11314-15  
ILS:



**SOCIOCITICISM**

2002 VOLUME :17 ISSUE :1/2

SISAC



0985-5939(200201)17:1/2:1-B